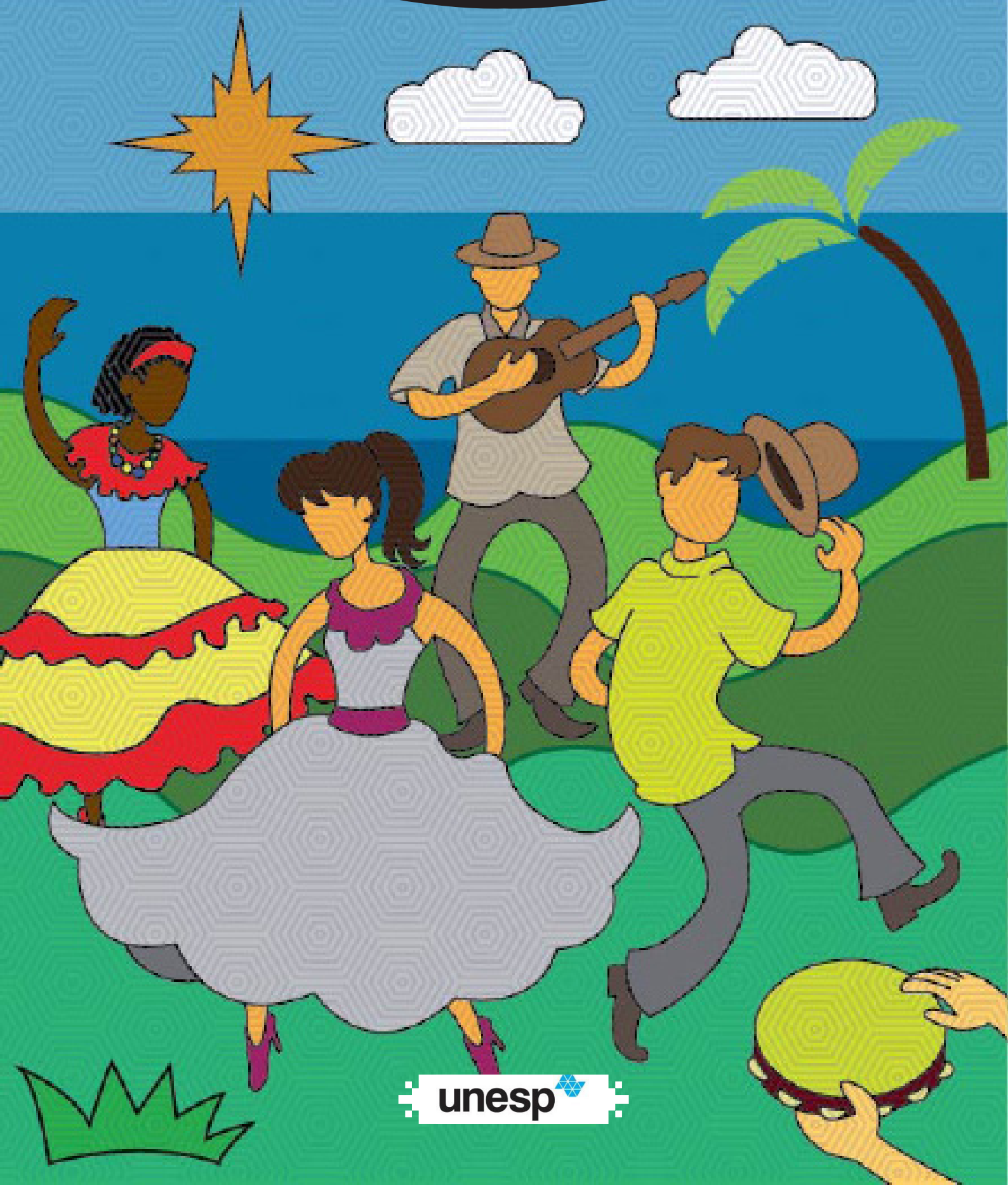


# TOCANTE TOCANTINS: O DISCURSO DOS COMPOSITORES E A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE REGIONAL

Liliane Scarpin da Silva Storniolo





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São Paulo

**Liliane Scarpin da Silva Storniolo**

# **TOCANTE TOCANTINS: O DISCURSO DOS COMPOSITORES E A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE REGIONAL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – IA/UNESP - Dinter Interinstitucional UNESP - UFT, na Área de Concentração: Arte e Educação, na Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Artes. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karylleila dos Santos Andrade.

**Palmas  
Novembro/2019**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S885t Scarpin, Liliane da Silva Storniolo, 1969-  
Tocante Tocantins : o discurso dos compositores e a criação da identidade regional  
/ Liliane Scarpin da Silva Storniolo. - São Paulo, 2020.  
167 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karylleila dos Santos Andrade Klinger  
Tese (Doutorado Dinter em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes e Universidade Federal do Tocantins

1. Compositores - Tocantins. 2. Composição (Música). 3. Identidade social. 4.  
Regionalismo. I. Klinger, Karylleila dos Santos Andrade. II. Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes. III. Universidade Federal do Tocantins. IV. Título.

CDD 781.3

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São Paulo

## **TOCANTE TOCANTINS: O DISCURSO DOS COMPOSITORES E A CRIAÇÃO DA IDENTIDADE REGIONAL**

**Liliane Scarpin da Silva Storniolo**

Orientadora: Profa. Dra. Karylleila dos Santos Andrade

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes – IA/UNESP - Dinter Interinstitucional UNESP - UFT, na Área de Concentração: Arte e Educação, na Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Artes.

**Aprovada por:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Karylleila dos Santos Andrade** (Orientadora)  
Universidade Federal do Tocantins

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carminda Mendes André**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho”

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roseli Bodnar**  
Universidade Federal do Tocantins

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Janete Santos**  
Universidade Federal do Tocantins

---

**Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues**  
Universidade Federal do Tocantins

**Palmas**  
**20 de novembro 2019**

À minha mãe Cleuza Scarpin, fonte inesgotável de amor e inspiração que sempre acreditou em meu sonho, mesmo quando eu não acreditei.

“Mãe na sua graça, é eternidade” (CDA)

## Agradecimentos

Sempre é melhor agradecer do que pedir, então, inicio meus agradecimentos aos seres de luz que iluminaram o meu caminho nos momentos mais obscuros pelos quais caminhei nessa jornada. Ao Divino Espírito Santo, fonte perene de inspiração, a Nossa Senhora das Graças, minha protetora e a Deus que me concedeu a vida e sabedoria para chegar até aqui.

Ao meu marido Djalma e a meu filho Vítor José que sempre me apoiaram durante esse período difícil e superaram minhas ausências e meu descontrole emocional em muitos momentos. Amo vocês!

À minha irmã Sandra e às pessoas da minha família que acreditam na minha capacidade profissional e em minha habilidade de superação de dificuldades.

À minha amiga/irmã Kyldes Vicente que me incentivou muito e me orientou na escolha do tema desse trabalho, além de estar presente durante toda essa jornada, ouvindo minhas frustrações, minhas ideias, dando orientações e ainda recebendo áudios de madrugada, gratidão! Amo você!

Às minhas colegas de trabalho e amigas Julliene e Silvana que estão literalmente comigo todos os dias participando ativamente desse trabalho mesmo sem saberem, meus sinceros agradecimentos. Às minhas queridas amigas amadas Alessandra Ruita e Mariany Montino que me ajudaram demais durante essa tese por serem minhas parceiras de conversas maravilhosas, conselhos necessários, jantares perfeitos regados a muito amor, muita gratidão. Às minhas colegas e amigas da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários Mylena, Soely, Leila, Medina, Miraci; nossa artista querida; Mírian e ao Caio, muito obrigada pelo carinho.

À Joelma Modesto, minha amiga e fotógrafa profissional que enriqueceu meu trabalho com sua visão sensível no show “Amazonicantoria” e me ajudou sempre com suas palavras de carinho.

Ao meu amigo de longa data Rogério Adriano que é a pessoa mais criativa que conheço e realizou toda arte no meu trabalho, além de conhecer todo trabalho de tanto que falei em seu ouvido nesses anos.

À minha mais que amiga Cristiane Mezzaroba, minha comadre, que nunca se negou a me ouvir e, mais importante, estar comigo quando precisei, obrigada.

Agradeço aos avaliadores da minha banca de qualificação, professoras Carminda e Janete e professor Jean Carlos que direcionaram minha pesquisa e, assim, pude me encontrar com meu trabalho e desenvolvê-lo com mais segurança e à professora Roseli Bodnar por aceitar estar em minha defesa.

Um agradecimento especial aos meus pesquisados Genésio Tocantins e Dorivã que, além de responderem meus questionamentos e esclarecerem minhas dúvidas, tornaram-se meus amigos. Agradeço muito a colaboração de meu pesquisado Juraildes da Cruz, que respondeu meus questionamentos rapidamente.

Às minhas amigas que viajaram comigo nessa jornada Raquel, Adriana, Bárbara, Rosemeri e Renata que me socorreram nos momentos de desânimo, pois elas sabiam exatamente o que dizer. À minha mais que amiga, a rainha Marinalva que compartilhou minhas angústias e sempre me deu seu abraço confortador.

À Unesp, representada pelos Instituto de Artes de São Paulo, que com a parceria da UFT, trouxe o Dinter para Palmas, dando oportunidade a mim e aos demais colegas à essa formação acadêmica.

Por fim, agradeço a minha orientadora Karylleila Andrade por todas as orientações e por todas as conversas que tivemos durante esses anos. Sem ela, seria impossível realizar este trabalho.

## Resumo

O tema dessa tese é a criação da identidade regional do estado mais jovem da Federação, o Tocantins, por meio da análise das letras de canções dos compositores Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Para que esse tema fosse desenvolvido, tivemos como objetivos: analisar as razões pelas quais os compositores selecionados consideram-se regionais e/ou pioneiros do Tocantins; identificar se há a presença de um discurso pautado no regionalismo e se existe uma representação (identificação) do povo tocantinense nessas canções. Acredita-se que a construção dessa identidade esteja pautada no resgate de tradições e costumes advindos da sociedade agropastoril desenvolvida no Brasil, nas regiões litorâneas que migraram para os sertões e hoje é a base econômica do estado do Tocantins. Para que pudéssemos conhecer a história da criação do estado do Tocantins, inicialmente, foi necessário que se fizesse uma pesquisa considerando-se o espaço maior, o Brasil, a partir de sua invasão pelos portugueses no século XVI. Dessa forma, esses estudos foram pautados pelas artes que trabalham de modo imprescindível para a constituição da identidade nacional, ou seja, a literatura e as canções aqui difundidas que traçaram um percurso que marca a historicidade do Brasil e, posteriormente, do Tocantins. Os tipos de pesquisa utilizados foram: bibliográfica de acordo com os preceitos de Eva Maria Lakatos e Maria de Andrade Marconi (2003) e de campo de acordo com Milliam Soares dos Santos (2013) e, com entrevistas estruturadas para os compositores e diretores de emissoras de rádio regionais (enunciadores) e interpretação de textos por enunciatários, que são alunos de um curso de pós-graduação da Unitins. Para tanto, a pesquisa foi qualitativa realizada por meio das teorias da Estética da recepção e Análise dialógica do discurso, ambas desenvolvidas pelo denominado Círculo de Bakhtin que era formado pelos teóricos da linguagem russos Mikhail Bakhtin, Valentim Voloshinov, Pável Medvedev e outros (2006). Dessa forma, defende-se nessa pesquisa a tese de que em meio a turbilhões de acontecimentos históricos e políticos, a identidade regional do Tocantins também é construída pelos enunciatários, compositores pioneiros do estado, por meio da historicidade contida nas letras de suas canções e esses discursos estão representando o enunciatário, o povo tocantinense.

**Palavras-chave:** Tocantins. Regionalismo. Identidade. Compositores pioneiros. Análise dialógica do discurso.

## Abstract

This thesis' theme is the creation of the regional identity of the youngest state of Brazilian Federation, Tocantins, through an analysis of song lyrics from the songwriters Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. In order to develop this theme, we had as objectives: to analyze the reasons why the selected songwriters consider themselves as regional and/ or, pioneers of Tocantins; identify whether there is the presence of a speech based on regionalism, and if there is a representation (identification) of Tocantins' people in these songs. As the hypothesis, we believe the construction of this identity is based on the rescue of traditions and customs from agropastoral society developed in Brazil, in the coastal regions that migrated to the countryside and today it is the economic basis of Tocantins state. In order to know the history of the creation of Tocantins state, initially, it was necessary to conduct a research considering the major space, Brazil, since the Portuguese invasion in the XVI century. Thus, these studies were guided by arts which work in a crucial way to constitute the national identity, i.e., the literature and the songs propagated here traced a path that marks Brazil's historicity and, afterward, Tocantins'. The research types used were: bibliographic, according to the definitions by Eva Maria Lakatos and Maria de Andrade Marconi (2003) and field study according to Milliam Soares dos Santos (2013) and, with structured interviews for the songwriters and for the regional radio station directors (enunciators) and text interpretation by enunciatees who are students of a Post-Graduation course at Tocantins. Therefore, the qualitative research was carried out through the theories of Aesthetics Reception and Dialogic Speech Analysis, both developed by the so-called Bakhtin Circle which was formed by the Russian language theorists Mikhail Bakhtin, Valentim Voloshinov, Pável Medvedev, and others (2006). Thus, we advocate in this research the thesis that in a whirlwind of political and historical events, the regional identity of Tocantins is also built by the enunciatees, state pioneers songwriters, through the historicity presented in the lyrics of their songs and these speeches are representing the enunciator, the Tocantins' people.

**Keywords:** Tocantins. Regionalism. Identity. Pioneers Songwriters. Dialogic Speech Analysis.

## Lista de imagens

Imagem 01: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos .....	37
Imagem 02: Ditadura militar no Brasil (1964-1985) .....	38
Imagem 03: Carlos Gomes.....	40
Imagem 04: Evolução da História do Brasil e da música brasileira .....	41
Imagem 05: Maxixe .....	42
Imagem 06: Orestes Barbosa .....	44
Imagem 07: Noel Rosa.....	44
Imagem 08: Carlos Lyra .....	46
Imagem 09: Maysa .....	46
Imagem 10: Chico Buarque de Holanda .....	48
Imagem 11: Eduardo Araújo, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Wandreléia e Martinha e Rone Von .....	50
Imagem 12: Edu Lobo e Marília Medalha. Festival da Canção, 1965 .....	51
Imagem 13: Reunião tropicalista. No alto, Caetano, Torquato Neto e Rita Lee; no meio, Tom Zé, Glauber Rocha, Rogério Duprat e Gil, ao lado de Gil Gal Costa.....	52
Imagem 14: Evolução da música brasileira.....	54
Imagem 15: Roteiro de viagem de Saint-Hilaire pela capitania de Goyas .....	62
Imagem 16- Siqueira Campos discursa na Assembleia Nacional Constituinte .....	65
Imagem 17: Construção de uma canoa às margens do rio Tocantins.....	67
Imagem 18: Francisco Aires da Silva-1921 .....	68
Imagem 19 Autoridades de Porto Nacional e estudantes defronte à catedral da cidade .....	68
Imagem 20: Porto Nacional, 1956 .....	71
Imagem 21: Movimento para e emancipação do Tocantins. Ao fundo bandeira que simboliza a autonomia política do Tocantins (1956) .....	72
Imagem 22: Momento histórico da entrega das emendas de criação do estado do Tocantins ao presidente de senado Ulysses Guimarães .....	74
Imagem 23: Material de publicidade dos projetos apresentados pelo deputado Siqueira Campos de 1973 a 1998.....	76
Imagem 24: Biscoito amor perfeito .....	79
Imagem 25: Altar da igreja matriz de Nossa Senhora da Natividade .....	80
Imagem 26: Página inicial da cartilha “Tocantins: a fronteira do 3º milênio” .....	81
Imagem 27: Greve de fome de Siqueira Campos .....	82
Imagem 28: Cartaz da exposição “Siqueira Campos” .....	83
Imagem 29: Fóssil do girassol.....	84
Imagem 30 - José Wilson Siqueira Campos .....	84
Imagem 31 - Brasão de Armas do Estado do Tocantins.....	85
Imagem 32 – Bandeira do Estado do Tocantins.....	86
Imagem 33: Artistas regionais e população cantam “Canção de Amor a Palmas” .....	88

Imagem 34: Vista panorâmica de Palmas.....	89
Imagem 35: Cruzeiro .....	90
Imagem 36: Memorial Luís Carlos Prestes.....	90
Imagem 37: Monumento aos Dezoito do Forte .....	92
Imagem 38: Relógio do Sol .....	93
Imagem 39: Cascata .....	93
Imagem 40: Monumento à Bíblia .....	94
Imagem 41: Monumento de Súplica dos Pioneiros.....	95
Imagem 42: Frisas.....	95
Imagem 43: Compositores Braguinha Barroso, Genésio Tocantins, Mara Rita, Dorivã, Diomar Naves e outros artistas regionais homenageiam Siqueira Campos .....	97
Imagem 44: Tocantinense não é goiano- Porto Nacional 1956 .....	105
Imagem 45: Peixe no leite de coco babaçu .....	106
Imagem 46: Genésio Tocantins.....	109
Imagem 47: Localização do Bico do Papagaio - TO .....	111
Imagem 48: Capa do CD Brasis, as canções e o povo .....	112
Imagem 49: Quebra de coco em regime de mutirão, Juverlândia, TO .....	113
Imagem 50: Raimunda Gomes da Silva .....	113
Imagem 51: Siqueira Campos em reunião no Barracão do Canela.....	119
Imagem 52 : UHE Luís Eduardo Guimarães .....	120
Imagem 53 - Juraildes da Cruz.....	123
Imagem 54: Paçoca de carne de sol .....	126
Imagem 55: Parque Estadual do Cantão.....	129
Imagem 56: Rio Araguaia .....	131
Imagem 57: Cachoeira da Formiga .....	134
Imagem 58: Serra do Espírito Santo .....	135
Imagem 59: Distância entre Araguacema e o Distrito do Bonfim.....	137
Imagem 60: Encontro dos romeiros na igreja no Distrito de Bonfim .....	138
Imagem 61: Santo objeto de culto na Romaria do Senhor do Bonfim .....	139
Imagem 62: Pedra do Pedro Paulo- Taquaruçu .....	141
Imagem 63: Preparação dos bonecos para a caçada da Boiuna.....	142
Imagem 64: Show Amazoncantoria.....	152

## Sumário

<b>Apresentação.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1: Brasis: apontamentos gerais sobre a formação da Identidade e da Cultura .....</b>	<b>24</b>
1.1 – A formação da sociedade brasileira .....	26
1.2 – Nação brasileira: discurso que ordena o caos.....	28
1.3 – Literatura, identidade e cultura brasileiras .....	33
1.4 – A difusão da música em solo brasileiro.....	39
1.4.1 – Música popular brasileira.....	41
1.4.2 – Carnaval: a música do povo .....	43
1.4.3 – Samba .....	44
1.4.4 – A Era do rádio.....	46
1.4.4 - A Bossa Nova .....	48
1.4.5 – A Jovem Guarda .....	50
1.4.6 – Tropicalismo: psicodélico, alternativo e sedutor.....	52
<b>Capítulo 2: Novas promessas e frutos: a formação cultural do antigo norte goiano / Tocantins .....</b>	<b>57</b>
2.1 O discurso e o espaço regional .....	58
2.2 – Minas do Goyases .....	60
2.3 – Os viajantes estrangeiros na Província de Goiás: discurso etnocêntrico e outras vozes....	63
2.4 O mito fundador e outros mitos .....	65
2.4.1 O mito político .....	67
2.5 Porto Nacional: “berço cultural” .....	69
2.6 Estou goiano, mas sou tocantinense .....	72
2.6.1 Habemus Tocantins.....	77

2.7 A tradição nas terras tocantinenses: o mito fundador .....	79
2.8 A criação dos símbolos e tradições .....	82
2.8.1 Estratégias simbólicas .....	87
2.9 Palmas: capital do futuro .....	90
2.9.1 Praça dos Girassóis: o tempo ausente .....	93
2.9.2 Monumentos e contrastes .....	94
2.10 Incentivo à cultura no governo Siqueira Campos .....	100
<b>Capítulo 3: Nós é Jeca, mais é jóia: a composição de artistas regionais na construção da identidade do Tocantins .....</b>	<b>105</b>
3.1 Identidade e representação: o discurso fundador .....	107
3.1.1 “Estou goiano, mas sou tocantinense” .....	109
3.2 Descobrimo os sentidos no Tocantins .....	111
3.3 As composições intituladas tocantinenses: processo de construção e de formação de uma identidade local .....	112
3.3.1 Genésio Tocantins .....	113
3.3.2 Juraildes da Cruz .....	129
3.3.3 Dorivã .....	138
<b>Considerações finais.....</b>	<b>150</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>153</b>

## Não sou tanajura, mas eu crio asas: a chegada

Emprestando o verso da canção “Meninos” do compositor tocantinense Juraildes da Cruz, início minha história, com lembranças de fatos de minha infância quando brincava nas ruas de Ibitinga, interior de São Paulo, e observava as tanajuras que saíam de seus formigueiros quando o verão chegava, no fim do ano. Achava curioso o modo como elas voavam e estranho como serviam de iguarias para os meninos. Naqueles tempos, sentia-me uma formiguinha, aquelas de doce que incomodam na cozinha, porém tinha muita vontade de ser tanajura, voar com os vagalumes e encontrar personagens das histórias que criava enquanto brincava.

Para o professor Jorge Coli (1995, p. 11) “A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração etc.”. Foi por meio de discursos cantados que a arte entrou em minha vida na infância, pela voz de minha mãe enquanto fazia arte sem saber, crivando caminhos de mesa de linho e outras peças de enxoval em uma máquina de pedal *Singer*. Além do som emitido pelo pedal, com sua voz doce, cantava canções de sua juventude, sacras e outras poucas nacionais que também eram tocadas no rádio de pilha que ouvia diariamente (*Tomo um banho de lua/Fico branca como a neve [...]*). Aos domingos havia um programa saudosista na rádio local e pude ouvir Nelson Gonçalves, Sílvio Caldas, Dalva de Oliveira, Ângela Maria e muitos outros ícones da música popular brasileira (MPB).

Adorava ouvir aquelas vozes sem levantar da cama e sempre tentava interpretá-las (decifrá-las), na maioria das vezes, sem sucesso. Mesmo sem entender todo discurso das canções, para mim, aqueles momentos eram mágicos, transportavam-me para lugares imaginários e me davam paz e tranquilidade; sentimentos difíceis de serem alcançados no cotidiano de uma vida difícil, na qual minha mãe tinha que trabalhar incansavelmente para sustentar nossa família, pois meu pai constantemente estava desempregado por ter problemas com o alcoolismo. Além disso, quando estava em casa, discutia frequentemente com minha mãe. Comigo e minha irmã, dava broncas e castigos, na maioria das vezes, sem motivo. Então, parafraseando Caetano Veloso, a arte que em minha vida entrou por canções foi “como a radiação de um corpo negro apontando pra a expansão do Universo”<sup>1</sup>.

Comecei a trabalhar muito cedo para ajudar minha mãe, primeiro, como empregada doméstica (não obtive sucesso); depois com uma prima que trabalhava com enxovais para bebê e, finalmente, em uma loja de bordados, comum em minha cidade, Ibitinga/SP, “Capital Nacional do Bordado”, hoje “Estância Turística”. A proprietária da loja, Vera Lúcia, adorava Música Popular Brasileira (MPB)<sup>2</sup> e tinha uma coleção de fitas K7 com sucessos nacionais. Foi assim, que descobri Paulo Diniz, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Chico Buarque e muitos outros cantores e compositores que embalsamaram muitos momentos bons e outros não tão bons em minha vida. Eram os anos 1980 e a música brasileira estava em um momento fértil com bandas, como: os Titãs, Capital Inicial, Barão Vermelho, RPM e cantores que se apresentavam com frequência no “Cassino do Chacrinha”, aos sábados, à tarde. Ia assistir ao programa na casa de minha avó que ficava próxima a minha, porque ela tinha televisão colorida. Era um momento de muitas descobertas, sonhos e constatações e a música, especialmente a MPB, sempre estava presente. Dessa forma, a música como objeto artístico de maneira empírica, cada vez mais foi fazendo parte da construção da minha vida e minhas preferências tanto musicais quanto literárias foram aprimorando-se. Por meio de leituras e audição de canções diversas, conheci a arte que transcende o tempo e o espaço; como as sinfonias de Vivaldi, os textos de Saramago, as canções de Chico Buarque, a literatura de Machado de Assis. Portanto, entendo que são objetos

1 Livros, Caetano Veloso, disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/81628/>>, acesso em 26/JUL/2018.

2 Aqui se entende música popular brasileira como de origem urbana, que proveio da tradição do povo e/ou de intelectuais e foram divulgadas pelos meios eletrônicos-rádio, televisão, gravações em discos de vinil, compact disc e outros (MEDAGLIA, 2007).

[...] que tiveram, continuam tendo e sempre terão valor artístico. Transcendentes, exteriores às culturas e ao tempo, as obras possuiriam como que uma “essência” artística, um valor “em si”, intrínseco e imanente, que lhes garantiria o “ser” obra de arte, ser perene, uma das manifestações “superiores” da natureza humana. Ora, é importante ter em mente que a ideia de arte não é própria a todas [...] Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte (COLI, 1995, p. 64).

Dessa forma, as obras de arte têm uma importância fundamental para mim, considerando que todo aprendizado, adquirido ao longo de minha vida pessoal e acadêmica, foi permeado pela arte musical. Entendo que a composição musical, na qual as palavras são imbuídas de poesia, torna-se discurso poético. Sobre a obra de arte produzida pela música e pela poesia, a filósofa Hannah Arendt (2007, p. 183) esclarece:

Na música e na poesia, que são as menos “materialistas” porque seu “material” consiste em sons e palavras, a reificação e o artesanato necessários são mínimos. [...] A poesia, cujo material é a linguagem, é talvez a mais humana e a menos mundana das artes, aquela cujo produto final permanece mais próximo do pensamento que o inspirou.

Nesse sentido, acredito que a análise da recepção de canções pode descortinar a transfiguração ocorrida com as palavras contidas no discurso musical, fazendo com que o analista possa mostrar como se realizam os sentidos construídos pelo receptor.

Sou a primeira pessoa da minha família a ter um diploma universitário, estudei Letras Vernáculas em Bauru e, já no primeiro ano de faculdade, comecei a lecionar para alunos do ensino fundamental, na época, da 5ª à 8ª séries em um colégio estadual chamado “Cacilda Caldas Cruz”, na área central da cidade, era contratada como professora eventual. Ao terminar o curso de Letras, prestei concurso para o ensino fundamental e médio do Governo do Estado de São Paulo. Fui aprovada e escolhi trabalhar na escola na qual havia estudado todo ensino fundamental “Escola Estadual Victor Maida”. Trabalhei por dezessete anos na escola, dentre os quais, como professora de Língua Portuguesa e na gestão, como vice-diretora. Em sala de aula, constantemente utilizava letras de canções para trabalhar aspectos gramaticais e, principalmente, interpretação de texto. Nesse tempo também cursei Pedagogia em Jaboticabal.

Em 2001 cursei disciplinas como aluna especial no Mestrado em Letras na Unesp de Araraquara. Em 2002, prestei a prova do mestrado em Marília na área de Comunicação Social e fui aprovada. Trabalhando com alunos do ensino médio e, preocupada as dificuldades e desinteresse em leitura e interpretação de textos, resolvi apresentar a eles a MPB, sobre a qual tinham quase total desconhecimento. Aproveitei meu treinamento como ouvinte e coloquei em minhas aulas composições de cantores nacionais para auxiliar os alunos nas dificuldades da escrita de gêneros textuais.

Consegui bons resultados com essa estratégia. No mestrado focalizei minha pesquisa nas canções de Caetano Veloso, com análise pelo viés da Estética da Recepção, a partir da concepção dos vazios do texto, teoria desenvolvida pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. Foi um trabalho de pesquisa bibliográfica e participativa a qual era aplicada em salas de aula do ensino médio nas quais lecionava. Apresentava as canções aos alunos que passavam pelo processo de estranhamento do texto; em seguida, interpretavam o conteúdo e finalmente preenchiam os vazios baseados em seus conhecimentos prévios e nos conhecimentos que adquiriam durante os estudos. Ao final, havia a presença de um cantor da cidade, conhecido pelos adolescentes, que cantava as canções analisadas. Tudo isso era realizado oralmente e após todas as etapas os alunos produziam seus textos.

Depois do mestrado, trabalhei na Facep (Faculdade Centro Paulista), em Ibitinga, como professora de Teoria da Literatura e como coordenadora do curso de Letras. Também trabalhei, por um curto período, na Faculdade Renascentista em Taquaritinga/SP no curso de Pedagogia. Em 2007 prestei um processo seletivo em Palmas/TO para o curso de Letras EaD na Unitins (Universidade Estadual do Tocantins), instituição na qual trabalho desde 2008, contratada até 2016 e concursada a partir desse ano. Conheci a música regional tocantinense em *shows* de cantores famosos nacionalmente e internacionalmente, como:

Alceu Valença e Osvaldo Montenegro, nos quais os cantores e compositores regionais se apresentavam antes da atração principal. As letras dessas canções como “Passarim do Jalapão” (Dorivã), “Coco livre S/A” (Genésio Tocantins) e “Pequi Blues” (Reneu do Amaral Berni) sempre me instigaram, pois apresentam um vocabulário próprio do estado que escolhi viver.

Quando soube da oportunidade de prestar o processo seletivo do Dinter em Arte Educação que a Universidade Federal do Tocantins (UFT) e a Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (Unesp) ofereceriam para professores tocantinenses, pensei em trabalhar com algum tema no qual pudesse realizar uma pesquisa sobre os discursos proferidos nas canções de compositores regionais pioneiros do Tocantins. Conforme já mencionado, no mestrado, meus estudos foram balizados pela estética da recepção, cujo foco está no receptor (enunciatário), agora, continuarei minhas pesquisas nessa mesma linha, considerando as canções produzidas por compositores tocantinenses que exaltam seu aspecto regional de maneira particular, com uma qualidade estética diferenciada. Para o poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário José Paulo Paes (1926-1998), a presença da literalidade nas canções da música popular brasileira cria um produto estético e tem a capacidade de discerni-la de textos “não-literários” (1987). Complementando a estética da recepção, a pesquisa será alicerçada na análise dialógica do discurso que proporciona o encontro entre o enunciador e o enunciatário, visto que o que é analisado é justamente essa relação.

Este trabalho vincula-se ao curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes – Doutorado Interinstitucional (Dinter) em Arte e Educação Unesp/UFT e tem como linha de pesquisa “Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural”. Portanto, considerando o tema escolhido, focalizaremos um dos processos artísticos do Tocantins no que se refere às letras das composições musicais regionais. Nesse sentido procura-se compreender se os compositores tocantinenses buscam afirmar ou não uma identidade musical no estado.

Em pesquisas realizadas com materiais disponíveis sobre a identidade cultural e musical do estado do Tocantins, encontraram-se alguns textos acadêmicos sobre a cultura tocantinense, comidas típicas, canções regionais, porém essas pesquisas eram realizadas com abordagens que não atendiam minhas aspirações. Outros trabalhos, foram de essencial importância para essa pesquisa, como é o caso da tese de doutorado do professor Jean Carlos Rodrigues e a tese da professora Valéria Cristina Pereira da Silva entre outras. Mas, embora fossem assuntos muito importantes e essenciais para a compreensão da criação do estado do Tocantins, não protagonizavam os artistas da terra, sobre os quais gostaria de pesquisar. Então, diante dessas constatações decidi investigar as letras de canções de compositores regionais, sobre os quais discorrerei mais adiante explicitando os critérios da escolha de cada um deles.

Portanto, essa pesquisa justifica-se pela necessidade de reunir informações sobre a construção da identidade cultural do estado do Tocantins por intermédio das composições regionais. Como primeira hipótese, acredita-se que a identidade musical do estado também está sendo construída pelos discursos dos compositores pioneiros locais. Dessa forma, construir-se-á um percurso histórico no qual serão considerados fatos aportados no discurso fundador do estado e nos discursos produzidos pelos compositores regionais que historicizam essas ocorrências no decorrer da criação do Tocantins. Considera-se como segunda hipótese, que a população do estado não tem o hábito de ouvir composições regionais e que isso ocorre, especialmente, por desconhecer essas canções. Pressupõe-se que, quando as letras dessas canções são apresentadas aos tocantinenses que não as conhecem há uma identificação. Para essa comprovação, serão colhidas impressões de enunciatários por meio de uma pesquisa com alunos de pós-graduação da UFT que são oriundos de diversas regiões do estado.

A criação do estado do Tocantins em 1989 abriu novas possibilidades para os compositores, que antes cantavam as riquezas do norte goiano, e, muitas vezes, não conseguiam grande expressividade no cenário regional por ser o estado de Goiás de grande extensão territorial. Dessa forma, como terceira hipótese, acredita-se que esses artistas vislumbraram na criação de um novo estado uma oportunidade de iniciarem a criação da representatividade de seu povo por meio de canções, reforçando uma identidade

resistente aos processos globalizantes que acontecem no país e mantendo as raízes no local onde vivem. Pois, acredita-se que a construção dessa identidade esteja pautada no resgate de tradições e costumes advindos da sociedade agropastoril que ainda é a base econômica do estado (sertanejo, regionalismo). Como objetivos esta pesquisa propõe-se: analisar as razões pelas quais os compositores selecionados consideram-se regionais e/ou pioneiros do Tocantins; identificar se há a presença de um discurso pautado no regionalismo e se existe uma representação (identificação) do povo tocantinense nessas canções. Este estudo comporá um arcabouço teórico e prático sobre a identidade tocantinense e servirá como base para outras pesquisas sobre a história do Tocantins e a cultura regional.

Acredita-se que a produção cultural do estado do Tocantins esteja em franco desenvolvimento, especialmente no que tange as composições regionais dos artistas pioneiros. Assim, com a desconstrução e reconstrução por meio da análise dos discursos desses compositores, conseguiremos entender qual é a trajetória que está sendo criada para a identidade do estado mais jovem da Federação.

### **O corpus e a metodologia**

O *corpus* dessa pesquisa é construído por textos de letras de canções dos compositores regionais tocantinenses, selecionados de acordo com os objetivos elencados anteriormente, são eles: Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Esses compositores foram escolhidos tendo como critério características que fazem de cada um deles compositores regionais pioneiros, ou seja, o local de nascimento (todos são do antigo norte goiano); a permanência no estado do Tocantins desde sua fundação e a produção musical (composições regionais).

Os elementos auxiliares na confirmação ou refutação das hipóteses elencadas e para que sejam atingidos os objetivos desta pesquisa serão compostos por recortes (excerto de textos) de entrevistas que os compositores regionais concederam a um (ou mais de um) veículo de comunicação, bem como, recortes de entrevistas realizadas pela pesquisadora, além de textos construídos por acadêmicos de pós-graduação que se dispuserem a interpretar as canções regionais escolhidas para análise. Os critérios que utilizaremos permitirão que cheguemos à compreensão de como o discurso funciona produzindo sentidos, mais especificamente, criando uma identidade regional. Para a linguista Eni Orlandi (2005, p. 63):

[...] a construção do corpus e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do corpus já é decidir acerca de propriedades discursivas. [...] considera-se que a melhor maneira de atender à constituição do corpus é construir montagens discursivas que obedeçam critérios que decorrem de princípios teóricos da análise de discurso, face aos objetivos da análise, e que permitam chegar à sua compreensão. Esses objetivos em consonância com o método e os procedimentos não visam a demonstração, mas a mostrar como o discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos.

Ao analisar-se o discurso, considera-se que não há um contato inicial com o objeto completo de estudo. Isso porque ele não se dá como algo pronto, mas é resultante de uma (re)construção do analista. Essa reconstrução será realizada pelo viés da estética da recepção que considera o receptor como parte imprescindível e pela análise dialógica que apresenta a interação entre os interlocutores do discurso (enunciador e enunciatário). Dessa forma, não se trata de uma análise objetiva, contudo deve ser o menos subjetiva possível, apresentando, o mais próximo possível, a intenção na produção dos sentidos do objeto analisado. O analista parte do texto e

[...] o remete imediatamente a um discurso que, por sua vez, se explicita em suas regularidades pela sua referência a uma ou outra formação discursiva que, por sua vez, ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante naquela conjuntura (ORLANDI, 2005, p. 63).

Além da análise do *corpus* da pesquisa, construir-se-á uma base teórica, explicitando fatos da história do Brasil por meio da literatura e da música que são essenciais para o entendimento da construção da identidade nacional e, conseqüentemente da identidade regional. Posteriormente, conheceremos um

pouco da história do norte goiano que abrigava uma população que estava em busca de enriquecimento por meio de exploração de pedras e metais preciosos. Com a falência desse meio de subsistência a população passou a ser em grande parte agropastoril, criando o espaço regional com costumes e tradições sertanejas que, posteriormente, foram transferidas ou resgatadas para o Tocantins.

Essas bases servirão como ponto de partida para a defesa da tese de que a identidade do Tocantins, associada às influências políticas, sociais e culturais, também é construída pelos compositores pioneiros do estado por meio da historicidade contida em seus discursos e que esses discursos representam o povo tocantinense. Nesse sentido, este trabalho consiste em uma de pesquisa qualitativa e será realizada com os métodos: bibliográfico, análise/teoria dialógica do discurso e estética da recepção. Também será realizada uma pesquisa de campo com entrevistas não estruturadas com questões abertas. Para Santos (2013, p.27), esse tipo de pesquisa é interpretativa e não segue um roteiro preelaborado, rígido, e não é conduzida “pelo entrevistador de forma a levar o entrevistado a elaborar uma resposta que venha ao encontro de uma suposição teórica prévia”.

Quanto à realização da pesquisa bibliográfica, serão pesquisados conteúdos disponíveis em livros historiográficos sobre a construção da nação e da cultura na formação da sociedade brasileira e tocantinense, portanto o método histórico será utilizado inicialmente. Para as professoras Eva Maria Lakatos e Maria de Andrade Marconi (2003, p. 107):

[...] o método histórico consiste em investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade de hoje, pois as instituições alcançaram sua forma atual através de alterações de suas partes componentes, ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto cultural particular de cada época. Seu estudo, para uma melhor compreensão do papel que atualmente desempenham na sociedade, deve remontar aos períodos de sua formação e de suas modificações.

Entendendo que a literatura e a canção sempre estão irmanadas com acontecimentos históricos do Brasil e com a finalidade de estruturar esta pesquisa, serão elencados fatos históricos pelo viés da literatura e da canção nacional que deram origem à construção da Nação brasileira que será apresentada desde a colonização ao Tropicalismo na década de 1960. Para tanto, entre os teóricos que fundamentarão esta pesquisa estão: Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Alfredo Bosi (1936), Antônio Cândido (1918-2017), Gilberto Freyre (1900-1987) entre outros.

### **Análise dialógica do discurso e estética da recepção**

Utilizarei como metodologia a Análise Dialógica de Discurso (ADD), aliada à Estética da Recepção, concepções teóricas que se complementam e foram desenvolvidas pelo denominado “Círculo de Bakhtin”<sup>3</sup> que contava com os russos Valentim Voloshinov, Pável Medvedev e outros teóricos da linguagem liderados pelo filósofo e teórico da cultura europeia e das artes, o também russo, Mikhail Bakhtin. Para alguns pesquisadores, como Beth Brait (2019)<sup>4</sup>, Bakhtin tornou-se o representante do Círculo, sem apagar as peculiaridades autorais de cada um dos componentes. Dessa forma, consideramos seu nome nas citações deste trabalho. Para Bakhtin a palavra, considerando aqui as letras das canções, não pertence a nenhuma pessoa específica, mas a todas as pessoas que dela fazem uso, dessa forma

[...] não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc.. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BRAIT, 2006, p. 96).

3 O Círculo de Bakhtin situa-se no contexto da episteme soviética, especialmente nas décadas de 20 e 30 do século 20. Inicialmente, não podemos falar do Círculo sem mencionar a importância da amizade entre seus membros (Bakhtin, Voloshinov e Medvedev, entre outros não menos importantes) e seus escritos teórico-filosóficos, às vezes construídos a mais de duas mãos e, alguns, por meio de trocas de identidades sob pseudônimos, como forma de resistência à visão totalitária do stalinismo (PAULA, 2013, p. 243).

4 Mini-curso “Texto, discurso e gênero em perspectiva dialógica”, 22 e 23 de agosto, Simpósio Mundial da Língua Portuguesa, Porto de Galinhas- PE, 2019.

Acompanhando o posicionamento da autora, consideramos que cada compositor coloca em seu discurso sua ideologia<sup>5</sup> e a partir de então, em seu processo artístico, propõe ao seu interlocutor que reaja conforme o esperado por ele, porém não pode ter controle sobre a recepção de seus textos, afinal seus enunciatários são atingidos de diversas maneiras e trazem consigo seus conhecimentos de mundo e suas ideologias.

Segundo a teoria bakhtiniana, “o discurso deve ser entendido como uma abstração: uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade” (FIORIN, 2006, p. 181), sendo assim, o discurso somente encontra sua materialidade ao se tornar um texto (escrito) e, quando lidos ou ouvidos (enunciados), esses discursos encontram o dialogismo. Ao compor suas canções, os letristas “dão a ele uma identidade essencial”. A partir dessa identidade criada inicialmente pelo enunciatário, verificaremos os sentidos estabelecidos nas composições musicais que são produções escritas, mas também transmitidas na linguagem oral, portanto com características próprias dessas duas modalidades da linguagem. Para Bakhtin, “O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas” (FIORIN, 2006, p. 180). Nessa concepção de análise, não são aplicados conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de sentido, a partir de ponto de vista dialógico num encontro de vozes discursivas. O discurso nas letras das canções, como uma manifestação artística, não é meramente reflexo ou reprodução de um eventos sociais, mas desempenha um processo ativo com a participação de sujeitos discursivos (enunciador e enunciatário). Para a professora Regina Zilberman (1989, p. 50), o discurso artístico

[...] como se comunica com o leitor, passa-lhe normas, que, enquanto tais, são padrões de atuação. Porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação.

O enunciado nas letras das canções tem como função social artística persuadir o receptor que o lê ou ouve. Nessa interação entre o enunciado e o enunciatário surge a possibilidade de diversas interpretações por parte do receptor de acordo com o seu conhecimento prévio acerca do conteúdo nele contido.

De acordo com a linguista Beth Brait (2006), a análise/teoria dialógica do discurso ou apenas Análise Dialógica do Discurso (ADD), não apresenta uma definição fechada. Em contrapartida, pode-se compreender seu embasamento construtivo que estabelece uma relação indissociável entre a língua, as linguagens, a história e os sujeitos que não está comprometida com teorias e metodologias que dominam em determinada época (modismo). Mas, tem uma visão mais ampla, preocupa-se com a concepção da linguagem em uso, de construção de sentidos que estão ligados intrinsecamente às relações discursivas realizadas por sujeitos historicamente situados. Esses estudos são realizados no campo da Metalinguística e são revestidos das relações dialógicas que são, por excelência, extralinguísticas. Assim, para as relações dialógicas é notória a importância do contexto em que se encontram os fatos históricos e sociais contidos nas letras das canções regionais que serão analisadas. Bakhtin (2002, p. 183), afirma que

[...] as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. [...] Toda vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.), está impregnada de relações dialógicas.

---

5 A noção de ideologia pode ser compreendida como um *corpus* de representações e de normas que fixam e prescrevem de antemão o que se deve e como se deve pensar, agir e sentir. Com o objetivo de impor os interesses particulares da classe dominante, esse *corpus* produz uma universalidade imaginária. A eficácia da ideologia depende, justamente, da sua capacidade de produzir um imaginário coletivo em cujo interior os indivíduos possam localizar-se, identificar-se e, pelo autorreconhecimento assim obtido, legitimar involuntariamente a divisão social. Sua coerência está atrelada a uma lógica da lacuna e do silêncio sobre sua própria gênese, isto é, sobre a divisão social das classes. A anterioridade do *corpus*, a universalização do particular, a interiorização do imaginário como algo coletivo e comum e a coerência da lógica lacunar fazem com que a ideologia seja uma lógica da dissimulação (da existência de classes sociais contraditórias) e uma lógica da ocultação (da gênese da divisão social) (CHAUÍ, s/p, 2016).

Entende-se, portanto que as relações dialógicas ocorrem a partir dos pontos de vista tanto interno quanto externo do discurso, envolvendo os sujeitos responsáveis pela heterogeneidade construtiva do enunciado<sup>6</sup>. Considerando o gênero canção, objeto desta pesquisa, é importante que se conheçam as tradições nas quais esses discursos se inserem para que se possa “participar ativamente das esferas da produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos” (BRAIT, 2006, p.14). Nesse sentido, é possível reconhecer a linguagem não apenas em sua dimensão sistemática, abstrata, invariável, mas vista em seu uso no que diz respeito ao individual, variável e criativa. O sujeito, dessa forma, pode ser visto como múltiplo, inserido em sua história, na sociedade em que vive, em sua cultura e nas linguagens as quais está exposto. Dessa forma, ocorre a interação entre o “eu” e o “outro” no discurso, na enunciação concreta. Para Bakhtin (2003, p. 45), um dos conceitos chave para a análise dialógica do discurso é a alteridade, sobre a qual esclarece:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldura-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.

Por meio dessa análise metodológica inicial, chegamos à Estética da Recepção que pressupõe que o pesquisador tenha liberdade para utilizar os dispositivos de interpretação que lhe forem plausíveis, considerando o sujeito histórico do discurso. Dessa forma, ocorre o processo apresentado por Bakhtin, no qual o pesquisador se coloca no lugar do pesquisado, utilizando seus conhecimentos prévios e adquiridos no decorrer da pesquisa; busca a interpretação de outros enunciatários e volta às letras para constatar o que foi pressuposto antes da análise. Essa ação não exclui a possibilidade de análise por outros pesquisadores que difiram do que será analisado, pois não há como o pesquisador despir-se de seus conhecimentos prévios, de mundo e de sua ideologia<sup>7</sup> para analisar as letras das canções, ou seja, seu *corpus*. Nesse tipo de análise, considera-se que o enunciado não diz tudo o que está contido em palavras escritas, mas vai além, e cabe ao pesquisador buscar os efeitos dos sentidos para o que foi dito no momento histórico em que foi dito, pois a análise não é focalizada apenas no conteúdo, mas no “não dito”, nos subentendidos, nos vazios do texto.

Sobre os vazios do texto, o pesquisador alemão Wolfgang Iser (1926-2007), em seu livro “O ato da leitura” explica: “Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas [...] fazem com que o leitor aja dentro do texto” (ISER, 1996, p.107). Os vazios promovem, assim, na perspectiva da análise do discurso, a interação entre o analista e o texto. Para o crítico literário Luiz Costa Lima (1937):

Se os vazios do texto ficcionais orientam (os atos de representação do autor) contra o pano de fundo da linguagem pragmática, contribuindo para a desautomatização das expectativas habituais do leitor, então este precisa reformular para si o texto formulado, a fim de ser capaz de recebê-lo. Quanto maior a quantidade de vazios, tanto maior será o número de imagens construídas pelo leitor (COSTA LIMA, 1979, p. 105).

Entende-se que, assim como o leitor virtual<sup>8</sup>, ao reconstruir o texto, o analista tem duas possibilidades

---

6 A língua não é entendida como um sistema abstrato de formas linguísticas à parte da atividade do locutor, mas como um processo de evolução ininterrupto, constituído pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação, que é a sua verdadeira substância (BAKHTIN, 2006, p. 127).

7 Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico etc. [...]. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico (BAKHTIN, 1997, p. 32).

8 [...] o leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é antes de mais nada, [...] uma figura virtual: o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence (um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico um leitor crítico), mas também pela enunciação particular de cada obra [...] (JOUVE, 2002, p. 37).

de leitura: a horizontal – sintagmática- e a vertical-paradigmática<sup>9</sup>. Em ambas, cabe a ele preencher os vazios que surgem, para tanto, deve buscar respostas em seus conhecimentos linguísticos e sociais. Vale lembrar, que a análise não pode ocorrer de maneira aleatória, mas, aproximar-se o máximo que conseguir da intenção do compositor, dessa forma, deve seguir parâmetros, respeitar os limites impostos pela própria estrutura do texto e sua construção tanto ideológica como linguisticamente. Constata-se que a estética da recepção considera a junção da ideologia, tanto do enunciador como do enunciatário<sup>10</sup>. É o momento histórico da composição da letra da canção e a linguagem utilizada pelo “eu” sujeito discursivo (enunciador) que vai revelar sua intenção quanto ao “outro” sujeito discursivo, o ouvinte (enunciatário), ou seja, o que ele quer transmitir para seu receptor.

Para que o pesquisador obtenha sucesso em sua análise, é necessário que crie um dispositivo de interpretação, também denominado mecanismo de antecipação, que é o que determina o que o sujeito discursivo dirá de uma maneira e não de outra, de acordo com o que quer transmitir ao seu interlocutor. Afinal, todo discurso é produzido para que alguém o leia ou ouça. Para Orlandi (2005, p. 59):

Esse dispositivo tem como característica colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras.

De acordo com as palavras da autora, retomamos a concepção de Iser (1996) em relação ao preenchimento dos vazios do texto, aqui denominados como dispositivos de interpretação. Quando a autora fala sobre o “lugar do outro enunciado”, refere-se ao “lugar da interpretação, manifestação do inconsciente e da ideologia na produção dos sentidos e na constituição dos sujeitos” (ORLANDI, 2005, p.59). Na análise do *corpus* dessa pesquisa, é imprescindível que sejam consideradas as condições de produção do discurso, conforme já mencionamos, na relação do sujeito discursivo (enunciador) com seu momento histórico, social e político. Para reforçar essa ideia, Orlandi (2005, p. 40) explica:

Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica. Temos assim, a imagem da posição do sujeito locutor [...] mas também da posição do sujeito interlocutor [...] e também a do objeto do discurso [...] é pois todo um jogo imaginário que preside troca de palavras.

Assim, ao se analisar um discurso coloca-se em ação o imaginário do analista em relação ao discurso analisado para a melhor compreensão do que é dito ou como os sentidos são produzidos, então se coloca em prática a memória discursiva do pesquisador, assim como mobiliza a aquisição de outros conhecimentos para a interpretação do dito e, especialmente, do “não dito”, dos vazios do texto.

Nos estudos sob o prisma da Análise dialógica do discurso e da Estética da recepção, as letras das canções serão realizadas pela perspectiva dos enunciadores<sup>11</sup> que são os compositores regionais que farão da pesquisa de campo como entrevistados, afim de que possam esclarecer a intencionalidade do que querem transmitir aos seus receptores. Esses enunciadores são produtores do discurso regional que

---

9 Dois são os processos de associação ou organização das coisas: por contiguidade (proximidade) ou por similaridade (semelhança). Esses dois formam dois eixos: um é o eixo da seleção (por similaridade), chamado paradigma ou eixo paradigmático; outro é o eixo de combinação (por contiguidade) chamado sintagma ou eixo sintagmático (Pignatari, 2005, p. 13).

10 De acordo com Bakhtin (2004), o enunciador e o enunciatário são sujeitos do discurso, “parceiros da comunicação discursiva”. Isso significa que o receptor (enunciatário) ao ler/ ouvir o texto passa a compor a cena comunicativa na condição de sujeito, de agente social que participará do discurso em uma parceria comunicativa com o emissor (enunciador).

11 Bakhtin (1997) denomina o locutor (quem fala) do discurso como enunciador e o ouvinte ou receptor (quem recebe a fala) como enunciatário. Ambos são considerados “sujeitos do discurso”, “parceiros da comunicação discursiva”. Dessa forma, o receptor não é um ouvinte passivo, mas participante ativo da comunicação verbal. Nessa perspectiva não existe um falante ativo e um receptor passivo: ambos são sujeitos ativamente responsivos, constituem a condição necessária para que o sentido seja construído.

é recebido pelo enunciatário (alunos de pós-graduação) e ocorre a partir do momento de sua execução dentro de um contexto narrativo. Nessa perspectiva, temos a interpretação, ou seja, o enunciatário recebe o discurso e aplica a ele seus conhecimentos prévios e, por vezes, os conhecimentos que adquire a partir da leitura das canções. Assim, será aplicada a estratégia de análise que considera os aspectos linguísticos do texto, tendo como base o papel do enunciador, enquanto sujeito do discurso, mas, especialmente, do enunciatário que ocupa o lugar de outrem, aquele que recebe o texto, preenche seus vazios e dá sentido às palavras pronunciadas pelo enunciador. Nesse caso, a interpretação inicial será realizada pela pesquisadora para que posteriormente possam ser respondidas as questões elencadas por essa tese.

Muitas vezes, nas composições de letras de músicas, o autor (sujeito discursivo) não se preocupa com a escrita nos moldes da gramática normativa ou da linguagem culta e isso também tem um propósito; persuadir seu ouvinte (enunciatário). Por meio dessa estratégia, chega mais perto do outro com um linguajar popular. Esse fato ocorre muito nas composições regionais que serão analisadas. Dessa forma, temos a hipótese de que os compositores regionais consideram a construção da identidade do Tocantins pautada no resgate de tradições e costumes advindos da sociedade agropastoril que ainda é base econômica (sertanejo, regionalismo) do estado. Segundo Orlandi (1996<sup>a</sup>), para que um texto seja compreendido deve ser inteligível, interpretável e compreensível. Para tanto, estabelece um hierarquia entre essas condições. Para a autora, todo texto pode ser inteligível, mesmo que não tenha coerência, mas tenha coesão, pois a interpretação vai além do que está escrito. Na compressão, o analista deve conseguir sensibilizar-se com a exterioridade do texto (interdiscurso), ou seja, com os sentidos do “não dito”. A autora considera ainda dois importantes momentos da análise:

1. [...] a interpretação faz parte do objeto da análise, isto é, o sujeito que fala interpreta e o analista deve procurar descrever esse gesto de interpretação do sujeito que constitui o sentido submetido à análise.
2. [...] não há descrição sem interpretação, então o próprio analista está envolvido na interpretação. Por isso é necessário introduzir-se um dispositivo teórico que possa intervir na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa, produzindo um deslocamento em sua relação de sujeito com a interpretação [...] (ORLANDI, 2005, p. 61).

Após esses dois momentos explicitados pela autora, compreendemos que o analista não trabalha em uma posição neutra, ele constrói um lugar para si, lugar esse que apresenta a alteridade do pesquisador, a outra leitura que ele pode produzir. A partir de então, pode analisar a interpretação de outrem e retornar ao texto analisado para constatar se suas expectativas foram contempladas ou refutadas.

Assim, no primeiro capítulo, que se inicia com o nome de um dos álbuns musicais de Genésio Tocantins “Brasis: apontamentos gerais sobre a formação da identidade e da cultura brasileira” buscar-se-á o resgate da história da construção da nação brasileira dando destaque ao caráter agrícola do Brasil que até a atualidade tem uma grande produção de produtos que é comercializada dentro e fora do país. Também se apresenta a dicotomia existente entre campo e cidade que ocorre desde a ocupação do litoral pelos portugueses, a exploração do interior por pesquisadores estrangeiros e a fuga para o campo de famílias que resolveram se dedicar às atividades agropastoris.

Na formação da sociedade brasileira serão abordados assuntos referentes aos povos que habitavam o país antes dos invasores estrangeiros e os que vieram habitá-lo por vontade própria ou por serem impelidos em algum momento histórico, como os negros, por exemplo. Discutir-se-á as políticas públicas que foram adquirindo formas com o passar do tempo por meio de conquistas do povo brasileiro, sempre com apoio dos intelectuais e artistas, especialmente pela literatura e pela música.

No segundo capítulo “Novas promessas e frutos: a formação cultural do antigo norte goiano/Tocantins”, cujo título apresenta um verso da canção “Lira do povo” de Genésio Tocantins, a pesquisa focalizará a criação do estado do Tocantins, desde a separação do estado de Goiás em Capitania do Norte e Capitania do Sul, passando pela emancipação do estado por meio da Constituição Federal de 1988 até

a atualidade. Essa análise será realizada por meio de pesquisa bibliográfica tendo como autores: Alfredo Bosi (1936-); Gilberto Freyre (1900-1987); Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982); Luis Palacín Gómez (1927- 1998) e outros.

Apresentar-se-á uma explanação sobre o discurso que é proferido no espaço regional o qual reforça a dicotomia entre cidade e sertão, para tanto, recorre-se aos mitos e ao mito fundador que influenciaram de sobremaneira a criação do estado do Tocantins, e, conseqüentemente, a “transformação” do povo do antigo norte goiano em tocantinense por meio da criação de símbolos e tradições. Também será realizada uma análise prévia de discursos que acompanharam a trajetória da criação do estado do Tocantins, para tanto utilizaremos o conceito de dialogismo bakhtiniano que considera que o sujeito discursivo ao falar ou escrever, imprime em seu texto, querendo ou não, marcas de seu núcleo familiar, sua sociedade, suas ideologias, experiências, além de pressuposições sobre o que o interlocutor gostaria ou não de ouvir ou ler. De acordo com Bakhtin (2004, p. 123):

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

Assim, é necessário que o pesquisador conheça o momento histórico e considere as condições sócio-políticas da produção do discurso. Nos textos analisados pudemos observar que apresentam características positivas que enaltecem o estado do Tocantins, como as belezas naturais, por exemplo, mas, especialmente, funcionam produzindo sentidos para o estabelecimento do mito fundador que é analisado na perspectiva da linguista Eni Orlandi (1942).

No último capítulo “Nóis é jeca, mais é jóia: a composição de artistas regionais na construção da identidade do Tocantins”; que carrega um dos versos mais conhecidos da música tocantinense “Nóis é Jeca, mais é jóia” de Juraildes da Cruz, será realizada a análise dos discursos selecionados dos compositores regionais tocantinenses Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Para a escolha desses artistas, utilizou-se como critério características que fazem de cada um deles compositores regionais pioneiros, ou seja, o local de nascimento (todos são do antigo norte goiano); a permanência no estado do Tocantins, desde sua fundação, e a produção musical que consideram composições regionais. Esses compositores serão entrevistados para que a pesquisadora possa compreender a razão de se considerarem compositores pioneiros do Tocantins ou não; o regionalismo contido nos discursos de suas composições e o sentimento de pertencimento (identificação) do povo tocantinense nessas canções. Quanto às composições, serão escolhidas 3 (três) de cada compositor que apresentem no discurso elementos regionais como a linguagem, o clima, a natureza, a população, a cultura e a tradição tocantinense.

Como parte da pesquisa de campo foi realizado um trabalho na disciplina de “Leitura e produção de texto” em uma turma da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins) de pós-graduação, com alunos advindos de diversas cidades do estado como Porto Nacional, Pium, Miracema, Goiatins, Arraias, Palmas e outras, o que nos propiciou uma amostragem com pessoas de diversas regiões por meio da pesquisa interpretativa. A atividade consistiu em apresentar os compositores regionais do Tocantins pesquisados e distribuir as letras das canções selecionadas, de forma impressa, para que sejam interpretadas pelos acadêmicos. Então, teremos a visão do receptor/enunciatário das canções, conforme os preceitos da Análise dialógica do discurso e da estética da recepção bakhtiniana.

Também serão entrevistados os responsáveis pela Rádio UFT<sup>12</sup> e Rádio 96 FM<sup>13</sup>, que são públicas,

12 A UFT FM é uma emissora de rádio educativa administrada pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e que tem como missão oferecer programação de rádio fundamentada em Educação, Cultura, Cidadania e Diversidade. Sediada em Palmas/TO, a Rádio opera na frequência 96,9 FM e também pela internet para todo o país. Informações disponíveis em: <<http://ww2.uft.edu.br/index.php/radio-uft-fm/apresentacao>>, acesso em: 03/AGO./2018.

13 A 96FM é uma rádio pública e plural que tem uma programação que contempla as preferências dos mais

para os quais serão realizadas perguntas sobre a divulgação da música regional tocantinense, a fim de que se entenda a repercussão delas no Tocantins, no Brasil e no exterior, visto que as emissoras também têm transmissão via *internet*. Os coordenadores das rádios serão questionados sobre o projeto de lei, aprovado em 11 de julho de 2013<sup>14</sup>, que dispõe sobre a obrigatoriedade da programação com conteúdos regionais e independentes nas emissoras de rádio e televisão públicas. Essas entrevistas terão como finalidade situar, os leitores deste trabalho, no cenário no qual as músicas regionais tocantineses circulam e de que maneira. É importante que se ressalte que o projeto já foi avaliado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Unicitins.

Esclareço que o título da tese foi escolhido por último, pois representa o que senti depois de conhecer parte essencial do Tocantins, sua história e, principalmente; as pessoas que aqui habitam, tanto os nativos, quanto as que escolheram aqui morar. “Tocante Tocantins”, não representa somente o *corpus* deste trabalho, ou seja, o sentido transmitido pelas canções regionais. “Tocante”, além de fazer parte do título de uma canção de Genésio Tocantins, também significa, segundo o dicionário Houaiss em uma de suas entradas “2. que entenece, que comove, que emociona” (2009, p.1850) e também é, ao meu ver, dar-se a oportunidade de sentir algo especial pelo lugar onde se vive. É o que o Tocantins fez comigo, tocou em meu coração e me arrebatou para si. Gostaria que outras pessoas se contagiassem com esse sentimento por meio deste trabalho.

Dessa forma, contando com todos os procedimentos explicitados até o momento e convidando Juraildes da Cruz para auxiliar-me na afirmação que “isso não é história de nariz comprido<sup>15</sup>”, convido vocês, como enunciatários, para fazerem parte de minha enunciação que tem início na próxima página.

---

variados tipos de ouvintes. São programas informativos, esportivos, educativos, culturais e de entretenimento que visam fomentar a consciência crítica do cidadão. Na 96 FM todos os tipos de ritmos têm espaço, [...]. Em destaque, a música popular brasileira e a tocantinense [...], o radiojornalismo com informação útil para o dia-a-dia da comunidade, valorizando e promovendo a diversidade cultural do Tocantins. Informações disponíveis em: <<https://96fm.to.gov.br/institucional/>>, acesso em; 03/AGO/2018.

14 O texto do projeto de lei ainda será tramitado no Senado e na Câmara Federal. Informações disponíveis em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1309627-comissao-aprova-lei-que-obriga-emissoras-a-ter-programacao-regional.shtml>>, acesso em 03/AGO./2018.

15 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/juraildes-da-cruz/704229/>>. Acesso em 23 set. 2019.

A close-up, artistic photograph of a guitar's fretboard. The image is dominated by warm, golden-yellow and orange tones. In the lower-left corner, a metal capo is clamped across the strings. The strings themselves are thin and light-colored, stretching across the fretboard. The frets are visible as dark lines. The background is a soft, out-of-focus gradient of yellow and orange, suggesting a warm light source. The overall mood is intimate and focused on the texture and color of the instrument.

Capítulo **I**

## CAPÍTULO 1

### BRASIS: APONTAMENTOS GERAIS SOBRE A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE E DA CULTURA BRASILEIRA

As selvas te deram nas noites ritmos bárbaros  
Os negros trouxeram de longe reservas de pranto  
Os brancos falaram de amores em suas canções  
E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto

*David Nasser*

A canção “Canta Brasil”<sup>16</sup>, com letra de David Nasser (1917-1980) e música de Alcyr Pires Vermelho (1906-1994), é um dos sambas conhecidos como samba-exaltação criados em uma fase da música brasileira ufanista (1941). A canção apresenta o país como uma “mistura de vozes” (do povo) e o convida a cantar “Canta Brasil”, com intuito de persuadir o povo que, embora sofresse com a situação instaurada na sociedade brasileira na Era Vargas, tinha um país no qual o céu é mais belo que em outros lugares “onde o azul é mais azul”, entre outras belezas. Nessa época, o importante era a superação de problemas sociais com otimismo, situação na qual o Brasil foi colocado durante sua trajetória desde o início como colônia e assim por diante, pois os governos sempre procuraram a adesão popular para fortalecerem-se.

Há muitas maneiras de se contar a história do Brasil, optamos por uma visão social e histórica, apresentada por meio da literatura brasileira e da música que se constituiu em território nacional, as quais nos conduzirão à formação de uma nacionalidade, cujas dificuldades de afirmação esbarram em muitos problemas, especialmente os de ordem social. Uma das principais catástrofes aconteceu no início da invasão do solo brasileiro, foi a destruição da cultura indígena, no século XVI, durante o período da colonização pelos portugueses. Nosso país “perdeu” costumes, tradições e crenças; inicialmente, com a invasão dos portugueses e o genocídio de indígenas; posteriormente, com a chegada de estrangeiros e o tráfico negreiro, houve uma mistura de raças<sup>17</sup> e conseqüentemente de culturas, o que transformou o Brasil em um país multicultural, multiétnico e multilinguístico. Somente no início da República é que os intelectuais brasileiros da época “descobrem, não sem perplexidade, a existência da diferença” (ABREU, 2010, p. 245). Nosso fio condutor para descrever esses acontecimentos sócio-históricos serão os textos literários nacionais e letras de canções que fazem parte de nosso patrimônio artístico e sempre acompanharam a história do nosso país.

#### **A formação da sociedade brasileira**

De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), o Brasil e os brasileiros tiveram sua formação a partir “da confluência, do entrelaçamento e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliados como escravos” (RIBEIRO, 1995, p.19).

16 Disponível em: <<http://advivo.com.br/blog/fernando-augusto-botelho-rj/canta-brasil-composicao-alcir-pires-vermelho-david-nasser>>, acesso em 18. Jan. 2019.

17 De acordo com a pesquisadora Célia Pedroza (1994, p. 165) “[...] o conceito de raça, em seu significado biológico, permite a identificação das diferenças culturais a ideia de uma natureza rica, mas selvagem, que precisa ser trabalhada e desse modo justifica os rigores da ação colonizadora. E, por outro lado, porque, em seu significado genético, permite a interpretação genealógica das mesmas diferenças, sustentando assim o discurso histórico fundamental à legitimação do sentido de nacionalidade”.

Dessa maneira, a formação do povo brasileiro foi constituída a partir da miscigenação entre os povos que aqui habitavam e os que vieram habitar após a colonização dos portugueses. Então, é importante que resgatemos alguns dados quantitativos a fim de que possamos ter uma visão mais ampliada sobre as origens da população brasileira. Para isso, contamos com os dados do fim do período colonial de acordo com o historiador Boris Fausto (1930):

Negros e mulatos representavam cerca de 75% da população de Minas Gerais, 68% de Pernambuco, 79% da Bahia e 64% do Rio de Janeiro. Apenas São Paulo tinha uma população majoritariamente branca (56%). Cativos trabalhavam nos campos, nos engenhos, nas minas, na casa-grande. Realizavam nas cidades tarefas penosas, no transporte de cargas, de pessoas, de dejetos malcheirosos ou na indústria da construção. Foram também artesãos, quitandeiros, vendedores de rua, meninos de recado etc. (FAUSTO, 1996, p.40).

Nessa fase, os indígenas, ainda subjugados pelos colonizadores, recebiam tratamento menos discriminatório do que os negros. Pois, criara-se o mito de que a miscigenação entre brancos (portugueses) e índios era a criação do brasileiro, excluía-se o negro do plano ideal para construir-se o representante legítimo das terras colonizadas (NAXARA, 2004), afinal eram escravos. Nessas circunstâncias, incentivava-se o casamento entre indígenas e brancos. Assim, o indígena teve alguns poucos privilégios na sociedade porque era considerado como raça superior à negra.

Em “Casa Grande e Senzala”, Gilberto Freyre (1900-1987) apresenta uma defesa sobre a miscigenação entre brancos, índios e negros, mostrando que a sífilização<sup>18</sup>, trazida pelos portugueses e não pelos negros como era difundido no país, provocou muitos males na formação da população brasileira, nas palavras do autor: “Foram os senhores das casas-grandes que contaminaram as negras das senzalas. Por muito tempo dominou no Brasil a crença de que para um sífilítico não há melhor depurativo que uma negrinha virgem” (FREIRE, 2003, p. 208).

De acordo com a historiadora Emília Viotti da Costa (1928-2017), Freyre cria, mesmo sem deixar explícito em “Casa Grande e Senzala”, o polêmico mito da democracia racial que, de acordo com o sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995), mascarou um padrão opressivo das relações sociais no Brasil, expressando um país tradicional que não admitia o preconceito e a discriminação racial. Essa visão ia de encontro ao pensamento dos cientistas sociais dos anos 50 (cinquenta), liderados por Florestan Fernandes, que representavam um Brasil contemporâneo e reconheciam as desigualdades raciais existentes. Segundo Costa (1999, p. 366), na década de 70 (setenta), cientistas sociais chegaram à conclusão de que

[...] a maioria da população negra permaneceu numa posição subalterna sem nenhuma chance de ascender na escala social. As possibilidades de mobilidade social foram severamente limitadas aos negros e sempre que eles competiram com os brancos foram discriminados. A caracterização ortodoxa predominante de que o Brasil é uma democracia racial passou a ser um mero mito para os revisionistas, que começaram a falar na “intolerável contradição entre o mito da democracia racial e a real discriminação contra negros e mulatos”.

Essa realidade, com algumas atualizações, encontra-se enraizada em nossas origens e permanece fazendo parte da sociedade brasileira. Entendendo que era inevitável a miscigenação racial no Brasil, os colonizadores trataram de organizar, logo no início da colonização, uma sociedade na nova colônia. Nesse

---

18 Sífilis- S. f. 2n. Med. Doença infecciosa e contagiosa, transmitida sobretudo por contato sexual, transmissível à descendência, passível de acordo com a fase evolutiva, de causar lesões em diferentes órgãos (ossos, articulações, sistema nervoso central, sistema cardiovascular etc.) (FERREIRA, 1999, p. 1852). A doença começou aparecer quando houve as primeiras relações sexuais entre os europeus e as indígenas nas praias da costa brasileira. Essa doença infectocontagiosa pode provocar danos irreversíveis como a má formação fetal e nos primeiros meses de vida da criança, deformidades e cegueira, entre outras complicações. Em muitas passagens de “Casa Grande e Senzala”, Gilberto Freyre fala sobre o processo da sífilização aponta a sífilis como “a doença por excelência das casas-grandes e senzalas”. Era a doença “a que o filho do senhor de engenho contraía quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou aos treze anos” (FREYRE, 2003, p. 191).

sentido, formaram famílias de acordo com regras patriarcais advindas de seu país natal. Encontraram-se nas terras brasileiras culturas<sup>19</sup> diversas, em sua maioria, de pessoas que não possuíam estudos, mas expressavam suas crenças e tradições por meio de cultos e devoções trazidos dos países de origem para manterem a relação identitária com esses locais. Freyre (2003, p. 48) explica o sincretismo religioso que ocorreu no Brasil colonial e que permanece até os dias atuais:

Da maior parte das expressões da cultura não letrada se poderá dizer que são um complexo de formas significantes cujo sentido comum é o culto, a devoção. São instituições regradas de tal modo que a comunidade possa atualizar em si o sentimento da própria existência e da própria identidade. Tudo o que é necessário necessariamente retorna. A repetição das fórmulas, o reiterar dos ritmos, o risco abstrato do desenho indígena, a expressividade fixa e retida na máscara africana, os rituais em toda parte ciosamente idênticos a si mesmos, a marcação regular de cada partícipe no coro e na dança — tudo reflete uma vontade de conjurar, com fórmulas poucas e pregnantes, a temida e adorada transcendência (dos mortos, dos deuses, do Outro) que segura nas mãos o destino da pessoa e do grupo.

A cultura letrada<sup>20</sup> que invadira o país não aceitava esse tipo de manifestação cultural como parte da formação do povo brasileiro e buscava manter suas tradições convivendo em um mundo paralelo importado totalmente da Europa. Também vieram da Europa, os primeiros textos lidos em terras brasileiras e que inspiraram a escrita dos nacionais. Segundo o sociólogo e literato brasileiro Antônio Cândido (1918-2017):

A sociedade colonial brasileira não foi, portanto (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contacto entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova (CÂNDIDO, 1999, p.9).

Assim, a literatura trazida para o Brasil era requintada, com influências do Renascimento italiano, do Humanismo e das tradições greco-latinas. Os textos literários apresentavam a realidade de um mundo selvagem, desconhecido em relação ao do colonizador e foi utilizada “como instrumento colonizador, destinado a impor e manter a ordem política e social estabelecida pela Metrópole, através inclusive das classes dominantes locais” (CÂNDIDO, 1999, p.10). Portanto, a literatura no Brasil, assim como em outros países colonizados, foi imposta inicialmente e ao longo do tempo foi definindo suas particularidades, ajustando-se à realidade social e cultural do país. O Padre José de Anchieta é considerado o patriarca da literatura brasileira e descrito por Cândido (p.14) como:

Homem de boa formação clássica, profundamente identificado ao país e aos índios, deve-se a ele não apenas relatórios penetrantes sobre a atuação da sua Ordem, iluminando a vida social da Colônia, mas obras especificamente literárias, em quatro línguas, algumas vezes misturadas: português, espanhol, latim e tupi.

Seu poema épico “De Gestis Mendi de Saa” (A Saga de Mem de Sá), poema épico sobre as realizações

---

19 [Do lat. Cultura.]S.f.1. Ato ou efeito de cultivar [...] 5. O conjunto de características humanas que não são inatas, e que se criam e se preservam ou aprimoram através da comunicação e cooperação entre indivíduos em sociedade (FERREIRA, 1999, p. 591). Consideramos aqui, cultura como o conjunto das práticas, técnicas, símbolos e dos valores que devem ser transmitidos às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social (BOSI, 1992).

20 Para se entender cultura letrada, retoma-se o termo “cidade letrada” utilizado pelo escritor Ángel Rama, citado por Naxara (2004, p. 35), “como centro hegemônico de produção do saber, de dominação e poder”, portanto fazem parte da cultura letrada, pessoas que tiveram oportunidade de estudar, ou seja, os intelectuais da época que além do saber possuíam bens materiais.

do Governo Geral Mem de Sá, escrito em latim e impresso em Lisboa em 1563, é sua principal obra latina e foi considerada a primeira obra literária brasileira<sup>21</sup>, traduzida em 1958 para o português pelo Padre Armando Cardoso.

Para se aproximar dos povos e das aldeias indígenas, os jesuítas aprenderam o Tupi, língua dos indígenas que ocupavam quase todo litoral brasileiro no século XVI. Assim, puderam submeter o idioma às normas gramaticais da língua portuguesa e criarem a “língua geral”, o principal veículo de comunicação entre colonizadores e indígenas; depois, entre os descendentes dos colonizadores, muitos deles mestiços” (CÂNDIDO, p.19). Conhecedor da língua geral<sup>22</sup>, também chamada de nheengatu, José de Anchieta a utilizou ostensivamente em seus textos. Esse fato preocupou os governantes da época que tinham como instrumento de dominação a língua portuguesa e rechaçavam a língua geral. O uso do nheengatu foi proibido pelo Marquês de Pombal (1699-1782), em 1759, ainda no período colonial, quando expulsou a Companhia de Jesus do Brasil e decretou que a língua oficial seria o português. Assim, houve o predomínio linguístico das classes dominantes e a literatura seguiu esse caminho até o século XVIII.

### **A nação brasileira: o discurso que ordena o caos**

O filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin (1895-1975), defende que “A identidade nacional é um discurso e, por isso, ela, como qualquer outro discurso, é constituída dialogicamente (1988, p.86). Corroborando com o autor, o linguista José Luiz Fiorin (2009) elucida que a identidade nacional começa a ser construída no século XVIII e se desenvolve plenamente no século XIX. Até então não se pode falar em nações em nenhuma parte do mundo. De acordo com o autor, o primeiro passo para a construção de uma identidade nacional era estabelecer um patrimônio comum às diversas regiões do país, fazer uma reconstituição de sua história. Mas, muitas regiões não tinham história, então, era preciso, antes de tudo, inventá-la. Assim, apresenta uma “receita” com um conjunto de elementos simbólicos e materiais para a construção de uma nação:

[...] uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como hino, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo (FIORIN, 2009, p. 116).

Para que todos esses elementos fossem construídos, estudiosos iniciaram pesquisas e dedicaram-se a essa missão. A língua escrita, assim como a literatura são “fundamentais para a construção e definição da identidade, bem como da unidade nacional” (FIORIN, 2009, p. 116). Nesse sentido, o domínio pertence àqueles que têm conhecimento sobre a língua escrita e sobre linguagens artísticas, no caso, detinham o poder basicamente, os brancos de classe social abastada, os fidalgos que tiveram oportunidade de se dedicarem aos estudos no exterior, ou seja, os intelectuais da época.

No século XVIII a Europa busca um conceito para a civilização ocidental baseando-se no conhecimento dos espaços geográficos, da natureza e das populações que habitavam os países considerados civilizados. Em linhas gerais, julgavam como marca de civilidade a capacidade do ser humano em interpretar uma obra de arte, sabendo discernir entre o sublime e o belo, a sensibilidade e o juízo. Estudiosos da época, considerando os fatos políticos, econômicos, religiosos, técnicos, morais e sociais de cada localidade, constataram que todas essas características podem ser natas no ser humano ou podem ser adquiridas por meio de estudos. Esse conceito tido como universal, municia os europeus para a civilização de outros

21 Entendemos o termo literário como aquilo que foi produzido com o caráter eminentemente ficcional, embora não careçam de qualidades estéticas os primeiros textos coloniais, como a Carta de Caminha, as correspondências dos primeiros jesuítas, os estudos etnográficos, etc. Foi publicado em Coimbra, em 1563, todavia sem autoria (Possebon, 2007).

22 “O nheengatu, ou língua geral amazônica, é uma língua da família tupi-guarani, suas raízes estão ligadas ao processo de colonização portuguesa da Amazônia. [...]. Embora filiada às línguas indígenas, não se configura como uma língua tribal. Trata-se de uma língua de conquista e ocupação [...] uma língua surgida em consequência da colonização, e foi como tal que se tornou a língua materna de uma população supraétnica” (BORGES, 1996, p.44).

povos que não fazem parte de seu mundo (NAXARA, 2004). Surge nesse contexto o movimento literário denominado Romantismo. A postura romântica, de acordo com Naxara (2004, p.75), é

[...] voltada para os sentimentos e emoções e a veneração da natureza; o historicismo voltando-se para as raízes do povo como forma de alcançar e definir a identidade. A valorização da diferença, do que distingue pelo sentimento, pelo vínculo às raízes e às origens, à floresta de onde os homens vieram para então construir a comunidade e a nação.

Nesse sentido, o Romantismo é considerado como um produto das histórias de um grupo específico de indivíduos, especialmente de suas culturas. Nas artes, o artista é valorizado de acordo com a expressão de suas emoções e subjetividade na criação e, especialmente, o que a obra de arte provoca em seu receptor. Para Antônio Cândido, no início do século XIX o Brasil estava numa situação contraditória, não apenas em sentido político, mas também cultural. “Colônia de um país atrasado como Portugal, o estatuto de dependência já atrapalhava os movimentos de suas classes superiores, que desejavam cada vez mais ser também dirigentes” (CÂNDIDO, 2002, p.7).

Os intelectuais brasileiros, como Nina Rodrigues (1862-1906), Oliveira Viana (1883-1951) e Sílvio Romero (1851-1914), que tinham estudado na Europa, estavam insatisfeitos com a situação do país, que não tinha educação superior, tipografia e nem periódicos. O ensino era destinado somente à mínima parte da população e limitava-se a oferta do que conhecemos hoje como ensino médio. As poucas bibliotecas que existiam eram precárias e encerradas em conventos; o teatro era deficiente com a ausência de artistas e materialmente, com a falta de figurinos, som, iluminação entre outras coisas. Muitos dos artistas ocupavam cargos públicos conquistados pela competência que demonstravam na administração de saberes diversos. Eles estavam integrados ao sistema de dominação, mas

[...] eram pela própria existência elemento de contradição, mostrando o paradoxo de uma colônia cerceada nas suas aspirações, mas que começava a fornecer peças importantes para o funcionamento da cultura e da administração metropolitana, por meio de seus cientistas, magistrados, eclesiásticos, escritores, funcionários (CÂNDIDO, 2002, p. 8).

Assim, não apenas os brasileiros começavam a pensar nas letras e ciências, mas a produção local começava a se destacar nas artes plásticas e na música. Além das contradições econômicas e sociais, havia uma sensível contradição cultural. Nesse momento, encontravam-se no país dualidades entre a civilização e o bárbaro, o inferno e o paraíso, referindo-se às cidades como civilização e ao sertão que deveria ser desbravado, civilizado.

Dessa forma, a literatura e a história unem-se com o intuito de criarem uma Nação, em busca de características próprias que identificassem o Brasil, exaltando aspectos que o apresentam como civilizado, mostrando um lugar repleto de belezas naturais, com potenciais para desenvolvimento econômico e social, mas que ainda deveria ser conhecido, dominado pelos homens e desmistificado em relação ao temor pelo desconhecido quanto às forças naturais e a formação do povo mestiço. Então, era necessário que se construísse uma literatura independente da metrópole que mostrasse temas, problemas e sentimentos da nação.

Nesse cenário, iniciou-se o processo de construção da Nação brasileira “um momento de (re) invenção do povo; de preocupação com o conhecimento que proporcionasse a intervenção sobre a ‘realidade’ e de apropriação da cultura popular, como forma de identificação e descoberta do povo brasileiro” (NAXARA, 2004, p.104). Procuravam-se características peculiares que determinassem a construção da nação, para tanto, a história foi considerada como ponto de partida para a elaboração da “alma brasileira” unindo-se a cultura popular com a erudita, resgatando mitos da formação do país e contos populares que se encontravam apenas no domínio oral.

Nesse intento, os românticos brasileiros por meio da literatura e da transcrição da língua original, escreveram os poemas que inauguraram o nacionalismo brasileiro. Sílvio Romero (1851-1914) foi um dos autores que ressaltou a necessidade da escrita da cultura popular oral respeitando a variação linguística

existente no país resultante de uma língua que misturava o português com elementos indígenas e negros. Embora o autor fosse contra os preceitos do Romantismo, essa característica fez parte dos escritos desse movimento literário. Romero afirmava “que o Romantismo era uma sobrevivência prejudicial à boa compreensão do país e ao que a produção literária deveria ser” (Cândido, 2002, p. 83), ou seja, buscava-se uma literatura nacional independente de Portugal e sem interferências externas, consideradas por ele exageradas, como o sentimentalismo, por exemplo. Em contrapartida ao pensamento de Sílvio Romero, Euclides da Cunha acreditava que a literatura dessa época era importante por causa da sensibilidade romântica e, era por meio dos escritos literários, que se sintetizava a ciência e a arte (NAXARA, 2004).

Com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1833, a responsabilidade de criação da Nação brasileira foi transferida para esse órgão que era autorizado pelo imperador D. Pedro II e tinha inspirações iluministas. Os membros dessa instituição deveriam elaborar a continuidade da história do Brasil resgatando suas origens “pensar o Brasil, seu espaço físico, seu povo, sua gênese, sua identidade – elaborar uma continuidade de sua história [...] num processo de integração [...] entre o ‘velho’ e o ‘novo’, para surgimento da nacionalidade” (NAXARA, 2004, p. 119). Esse trabalho deveria ser realizado somente por homens brancos, excluindo a maioria da população do país e foi denominado: “Como se deve escrever a História do Brasil”. Para a elaboração desse projeto os responsáveis por seu desenvolvimento deveriam pesquisar a cultura indígena com os jesuítas e resgatar com os anciãos, considerados sábios, mitos e lendas sobre as terras brasileiras, enquanto aos negros e aos mestiços foi relegada a culpa pelo Brasil não ser civilizado.

A partir de 1850 o IHGB passou a contar com a participação efetiva do Imperador D. Pedro II, que sempre fora envolvido com a vida intelectual de seu Império. A ideia de criar a historiografia nacional era o ponto central das reuniões dos intelectuais que buscavam reconstruir o passado com continuidades temporais e construir uma nação na qual não queriam a interferência de estrangeiros. O Imperador destinava recursos financeiros do Império para o instituto, assim incentivava ou auxiliava “poetas, músicos, pintores e cientistas e tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural” (SCHWARCZ, 2002, p. 127). O monarca comandava os intelectuais, selecionando historiadores para cuidar da memória, literatos para criarem símbolos e pintores para enaltecer a nacionalidade, entre eles Pedro Américo de Figueiredo e Melo. O músico e professor Marco Antônio Carvalho Santos (2010, p.27), explica o conceito de nacionalismo segundo o pensamento da época:

[...] pensamento autoritário e antiliberalismo compunham um conjunto de ideias que orientavam a defesa de um estado forte capaz de conduzir as massas populares, que, ora consideradas apáticas, ora consideradas perigosas, deviam ser mantidas fora da política, vista como algo alheio à sociedade e perturbador da ordem.

A consolidação do movimento romântico como parte de uma cultura legítima brasileira, foi uma proposta de D. Pedro II para alavancar seu projeto nacionalista. Sua atuação era tão efetiva no mundo das artes que chegou a pronunciar a célebre frase “A ciência sou eu” referindo-se a habilidade de transformar todo Império por meio da difusão da cultura. Portanto, o movimento romântico no Brasil foi mais que um movimento estético, foi uma ação político-cultural e estreitamente ligada ao nacionalismo.

De acordo com Ortiz (1994, p. 37), “O movimento romântico tentou construir um modelo de “ser nacional”; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta”. Esse fato ocorreu porque a representação do brasileiro na literatura somente cabia ao branco e ao índio, como se o negro não existisse em nossa sociedade, coisificando esse ser humano em apenas força de trabalho.

Com referência aos mitos criados sobre locais paradisíacos, em “Visão do paraíso”, Sérgio Buarque de Holanda apresenta uma terra semelhante ao jardim do Éden em uma perspectiva espiritualista de acordo com a visão dos marinheiros e exploradores que buscavam encontrar o Paraíso Terreal. Nesse sentido,

a construção da nação é regida especialmente por duas linhas, o romantismo que busca inspiração na singularidade das coisas, na integração com a natureza; enquanto o conservadorismo baseia-se em fatos concretos, na tradição histórica do país.

Para a criação de uma historiografia nacional era imprescindível que se criasse o herói do Brasil, e isso era papel dos historiadores e literatos apoiados por D. Pedro II. Assim, sob encomenda, o poeta e ensaísta brasileiro Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) escreve o primeiro poema épico indianista “A confederação dos Tamoios” (1856), que ficara conhecido como um documento que atribuía ao índio o título de herói nacional. Para Schwarcz (2002, p. 132-134), o poema retomava

[...] de certa forma ao modelo do “bom selvagem” de Rousseau, Magalhães construía, sob encomenda, o que deveria ser o maior épico nacional centrado na figura dos heróis indígenas, com seus atos de bravura e gestos de sacrifício. Tentando fundir a “excentricidade romântica com a pesquisa histórica”, esse autor acreditava ser possível superar as especificidades regionais para se chegar a um mito nacional de fundação.

[...]

*É assim que a literatura cede espaço ao discurso oficial e o indígena transformado em um modelo nobre toma parte, mesmo que como perdedor, da grande gênese do Império, agora nas mãos de d. Pedro II.*

Embora fosse um desafeto de D. Pedro II desde que falara contra Gonçalves de Magalhães, o político e escritor brasileiro José Martiniano de Alencar (1829-1877) tinha a admiração do monarca e, à sua maneira, mas com elementos muito parecidos com a obra de Magalhães, promove o indianismo em 1857 com o romance “O Guarani”. Anos mais tarde, o compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896) estreia em Milão, a ópera “cujo libreto foi inspirado no romance de mesmo nome de Alencar. Tendo seu trabalho financiado por D. Pedro II” (SCHWARCZ, 2002, p. 139). Essa ópera até os dias de hoje abre e fecha o noticiário radiofônico estatal “A voz do Brasil”<sup>23</sup>.

Na mesma medida em que d. Pedro revelava não ter paciência para as questões práticas, “sobrava-lhe tempo” para dialogar com os trópicos. Desse contato ambos saíram alterados: os indígenas nunca foram tão brancos; o monarca jamais foi tão tropical. Entre muitos ramos de café e tabaco, por vezes cercado de alegorias, coroado como um César em meio a coqueiros e paineiras, com o livro na mão, d. Pedro II é mais e mais um sinônimo da nacionalidade (p. 153).

Em 1865 a Guerra do Paraguai<sup>24</sup> despertou o sentimento nacionalista que se encontrava adormecido desde os movimentos revolucionários pela a independência do país. Foi constituído um movimento denominado “questão servil”, que tinha como foco a abolição da escravatura e a proclamação da república, o que ocorreu em 1889 colocando fim na Monarquia. A partir desse fato, houve mudanças na vida cultural e no desenvolvimento material do país. Foram construídas linhas férreas e a ligação do cabo telegráfico submarino e essas tecnologias proporcionaram a aproximação com a Europa pelas notícias imediatas que chegavam ao Brasil. Com essa evolução, foram fundadas escolas de ensino superior, a

---

23 Criado no governo de Getúlio Vargas com o nome de *Programa Nacional*, foi ao ar pela primeira vez em 1934. Em 1938, ganhou o nome de *Hora do Brasil* e se tornou obrigatório para todas as rádios das 19 às 20 horas. Em 1971, por determinação do presidente Médici, o nome mudou para *A Voz do Brasil*. No ar até hoje, o programa de uma hora destaca as atividades da presidência da república, do legislativo e do Tribunal de Contas da União (TCU). Durante o período militar foi mais um programa que destacava as grandes obras e a ideia de “milagre econômico”, colaborando para o marketing do regime. Disponível em: < <http://memoriasdaditadura.org.br/programas/voz-do-brasil/index.html>>. Acesso em 23 nov. 18.

24 Segundo Antônio Cândido (2002), a maior guerra ocorrida na América Latina: de um lado, a Tríplice Aliança entre Brasil, Argentina e Uruguai; de outro, o Paraguai, cujo presidente, Francisco Solano Lopez, havia organizado um forte exército e procurava expandir o seu país mediterrâneo. O conflito durou cinco anos ao fim dos quais o Paraguai saiu derrotado. Para o Brasil, foi o momento do apogeu do regime imperial, tendo o declínio começado em seguida.

imprensa desenvolveu-se e a produção de livros aumentou (CÂNDIDO, 2002).

Não foram apenas homens ligados a movimentos políticos que revolucionaram a sociedade brasileira, mas um movimento de atualização e modernização entre 1870 e 1914. Os autores dessa geração elaboravam seus trabalhos no sentido de iluminar o país por meio da ciência e da cultura. Para eles, somente as ciências poderiam resolver os problemas nacionais, provocados pela ignorância da população. Eles confiavam absolutamente no poder das ideias, na ciência e na certeza de que a educação intelectual é o único caminho legítimo para melhorar a humanidade. Esses intelectuais tinham como projeto superar o atraso cultural do país em busca da evolução para que o Brasil alcançasse “a parcela mais avançada da humanidade”. Outra característica dessa geração era a universalização em oposição ao romantismo que primava pela singularidade. Eram ideias novas sobre a integração do Brasil na cultura ocidental que surgiam a partir de movimentos liderados pelos filósofos positivistas e evolucionistas Comte (1798-1857), Darwin (1809-1882) e Spencer (1820-1903).

Essas correntes, aliadas ao materialismo, propagavam “uma filosofia da história que possibilitava esta integração ao moderno, ao científico, ou ao Estado positivo”. A sociedade começa a ser vista como uma unidade orgânica, composta de partes diversificadas, cada uma delas realizando funções que garantem e conferem a unidade do todo, ou seja, não é mais vista como a somatória de indivíduos considerados iguais (OLIVEIRA, 1990, p.81). Nessa mesma linha de raciocínio, Bosi (1992, p.230) nos apresenta a posição desses intelectuais com a polaridade semântica “nossos atrasos *versus* nações mais adiantadas”. Esse movimento teve como foco o trabalho livre e um regime político mais representativo.

Nos idos anos de 1880, Machado de Assis (1839-1908) deu início ao movimento literário “Realismo” com “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, no romance, o personagem principal é um “defunto autor” que apresenta suas aventuras pouco interessantes, porém intensas e repletas de humor. Brás Cubas representava o fracasso da elite brasileira por meio de um personagem que estudou em Lisboa, retornou ao Brasil e nada fez para mudar a realidade monótona que vivia, ao contrário, terminou sua vida sem qualquer realização, como consta no final do livro:

Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. [...]. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e, conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (ASSIS, 2002, p. 131).

O texto impecável de Machado de Assis critica a realidade instaurada no Rio de Janeiro em relação às desigualdades sociais. Enquanto Brás Cubas gasta dinheiro com aventuras e com a criação de um emplasto que não se concretiza, os escravos, que alavancaram a economia do país, continuam servindo a classe dominante e sofrendo com os castigos aplicados por seus senhores.

No que se refere ao olhar dos estrangeiros sobre o homem que vivia “além-mar”, o médico e diplomata Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), o conde Gobineau, acreditava que a miscigenação produzia raças degeneradas no mundo todo. “A mestiçagem seria a responsável pela mediocridade da força física, da beleza e das aptidões intelectuais” (OLIVEIRA, 1990, p.46). Portanto, a população mundial estaria fadada ao fracasso. Referindo-se ao Novo Mundo, mais especificamente ao Brasil, o diagnóstico era ainda mais degradante, afirmava que aqui ocorria a mistura do pior de todas as raças europeias com o sangue indígena e negro.

O conde de Gobineau, que era conselheiro de D. Pedro II, influenciou vários intelectuais, dentre eles **Sílvio Romero** (1851-1914). O autor brasileiro acreditava que a raça e o meio eram elementos essenciais para a formação “de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional” (ORTIZ, 1994, p.17). Acreditava também na tese do branqueamento que defendia

a mestiçagem ressaltando a superioridade da raça branca. Afirmou, em linhas gerais, que as pestes tinham dizimado os indígenas e os trabalhos forçados provocaram muitas mortes dos negros, considerou também fator preponderante para a diminuição desses povos, o fechamento dos portos para o tráfico de africanos, assim, segundo ele, a população dessas etnias diminuiria. Esse fato era muito positivo em sua concepção, pois o mestiço a cada geração teria a raça cada vez mais “apurada”, especialmente porque na época chegavam ao Brasil muitos imigrantes europeus brancos (NAXARA, 2004).

Os intelectuais que pensavam na formação da nação brasileira passaram a construir uma imagem estética, com plasticidade e representações éticas a partir de representações que tinham como propósito exaltar a cultura dos brancos como civilizada e tudo que não se encaixasse nessa ideia era considerado exótico ou não-civilizado.

### **Literatura, identidade e cultura brasileiras**

De acordo com Oliveira (1990), a elite intelectual do final do século XIX defendia a Abolição e a República. Os intelectuais e propagandistas do regime Republicano, entre eles Raul Pompéia (1863-1895), Silva Jardim (1860-1891) e Lopes Trovão (1848-1925), acreditavam que a República representa a única salvação possível para o Brasil, pois a monarquia representava o atraso em relação a outros países em confronto com as vantagens do regime republicano. “A República seria o governo da opinião pública, da ausência de privilégios, da liberdade nas relações morais e civis, da igualdade perante a lei” (OLIVEIRA, 1990, p.91).

Após a proclamação da república, a liderança civil radical foi afastada do governo e ficou a cargo dos militares a mudança do regime. Os militares apresentaram-se como responsáveis pelo golpe que instaurou a República, porém “a unidade do Exército no movimento republicano era mais aparente do que real” (OLIVEIRA, 1990, p. 91). Segundo a autora, os representantes da monarquia, mesmo os que não resistiram ao novo regime, eram acusados de estarem ligados à colônia portuguesa por interesses econômicos comuns e laços de família. De acordo com o escritor e jornalista brasileiro Euclides da Cunha (1899-1909) “O governo civil, iniciado em 1894, não tivera a base essencial de uma opinião pública organizada. Encontrara o país dividido em vitoriosos e vencidos” (1984, p. 128).

A literatura absorve esse momento histórico e apresenta suas facetas por meio de personagens em situações vivenciadas no cotidiano da época. Para Oliveira (1990, p. 95), “A literatura oferece uma imagem simbólica ou metafórica privilegiada de situações e vivências que raramente estão presentes nos textos de análise política ou sociológica”.

Em 1904, Machado de Assis (1839-1908) lança seu penúltimo romance Esaú e Jacó, no qual faz intertextualidade com a história bíblica do Gênesis. Conta a história de irmãos gêmeos que são fisicamente idênticos, mas têm posições políticas divergentes, contudo apaixonam-se pela mesma mulher e vivem conflitos constantes. Machado, nessa obra, expressa sua crítica social considerando a divisão política que sempre existiu e sempre existirá em qualquer sociedade, seja ela republicana, parlamentarista ou tenha qualquer outra forma de governo. Haverá sempre a dicotomia entre pessoas que acreditam que a política nada influencia em suas vidas, portanto é melhor estarem sempre ao lado do governo vigente para evitar qualquer problema pessoal e outras que lutarão contra injustiças e desmandos de uma politicagem que não respeita os cidadãos e influencia efetivamente a vida em sociedade, especialmente com crises econômicas e liberdade de expressão, eis a posição e a oposição.

Após a instauração da República brasileira passou-se a um momento em que havia a necessidade do país consolidar-se por meio de suas características “positivas”, ou seja, sua beleza natural, o clima, a população e outras. Então, foram realizadas campanhas pelo governo brasileiro para que o povo valorizasse os bens culturais e materiais do país e o que já fora esboçado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) começou a ser colocado em prática. “O ufanismo - juntando às qualidades da terra os valores das três raças originárias - operava assim a paz dos espíritos prometendo dias melhores no futuro, já que a natureza dava fundamento a tais esperanças” (OLIVEIRA, 1990, p.24).

Em seu romance “Triste fim de Policarpo Quaresma”, Lima Barreto (1881-1922), escritor do modernismo brasileiro, traça a trajetória nacionalista de um representante do povo brasileiro que segue a corrente ufanista da época. Ressalta as qualidades da terra brasileira, a cultura nacional, mas critica a sociedade política republicana que colocava militares no novo governo. Na perspectiva literária, não há personagem mais representativo desse momento histórico do que Policarpo Quaresma, personagem principal do romance publicado em 1911 como folhetim e, em 1915, como livro impresso. Lima Barreto expõe a descrença que atinge o povo brasileiro desde sua formação, pois não tinha voz e nem vez quando o assunto era a resolução de qualquer problema de ordem social no país. Assim, temos a visão da construção da Nação brasileira, cujas bases fundamentam-se em ordens expressas dos intelectuais sem qualquer representatividade do povo.

Nesse contexto, muitos autores também imprimiram sua visão sobre a história, entre eles que mais se destaca é Euclides da Cunha (1866-1909) com “Os sertões” (1902), no qual o otimismo era resultante de uma filosofia de progresso, mas não o tom dominante (OLIVEIRA, 1990). Em “Os sertões” Euclides da Cunha (1984, p. 79) fala sobre a República enfatizando a oposição de Antônio Conselheiro<sup>25</sup> nos estados nordestinos em particular na Bahia: “Viu a República com maus olhos e pregou, coerente, a rebeldia contra as novas leis”. O autor manifesta-se sobre a República vista como sinônimo de progresso, civilidade. Critica a visão dos republicanos sobre nação baseada em modelos estrangeiros e expressa seu entendimento sobre o que diferencia o Brasil de outros países:

Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que pelejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimo; respigando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos (CUNHA, 1984, p. 90).

Com essa concepção, o autor corrobora com a oposição ao governo republicano e contradiz a ideia de nação disseminada pelos denominados patriotas que era centrada na descoberta de características que discerniam o Brasil de outros países. Segundo Oliveira (1990), a literatura do país passou a expressar não mais o nacionalismo, mas o cotidiano da vida cosmopolita de maneira leve, divertida. Para o médico, político, professor e crítico literário Afrânio Peixoto (1876-1947), como o “o sorriso da sociedade”. A atividade intelectual dos literatos é profissionalizada, nesse sentido, a literatura traça o caminho para um novo movimento, o Modernismo.

Cândido (2006, p. 119) afirma que depois do Romantismo, o Modernismo foi o movimento literário que estabeleceu o segundo momento decisivo que muda os rumos e vitalizam toda a intelectualidade dos autores do país. Não há mais necessidade de exageros na questão do nacionalismo. As ideias dos intelectuais não devem seguir normas fixas, mas sim, particulares, revolucionárias, o que cria um cenário novo na história da nossa cultura, pois abre espaço para diversas manifestações que mostram a riqueza cultural que o país possui.

O Modernismo brasileiro foi marcado pelo movimento cultural realizado na Semana de Arte Moderna de 1922 que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Para Almino (2000), essa fase operou uma grande síntese da cultura brasileira. O Realismo, o Barroco e o Romantismo

25 De acordo com Euclides da Cunha, assim descreviam Antônio Conselheiro: “Apareceu no sertão do norte um indivíduo, que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que impõe à ignorância e à simplicidade. Deixou crescer a barba e cabelos, veste uma túnica de algodão e alimenta-se tenuamente, sendo quase uma múmia. Acompanhado de duas professoras, vive a rezar terços e ladainhas e a pregar e a dar conselhos às multidões, que reúne, onde lhe permitem os párocos; e, movendo sentimentos religiosos, vai arrebanhando o povo e guindo-o a seu gosto. Revela ser homem inteligente, mas sem cultura” (CUNHA, 1984, p. 72).

fazem parte desse movimento. O Romantismo no que diz respeito à confiança irrestrita na capacidade de criação do povo brasileiro; o Realismo com a exposição da multiculturalidade e dos problemas sociais e o Barroco com a dicotomia e mistura entre o rural e urbano. Segundo o autor, o Brasil vivia um momento de crise política e social com as transformações provocadas pelo processo de industrialização. Há um redemoinho ideológico no qual o escritor, dramaturgo e ensaísta Oswald de Andrade (1890-1954) e o escritor, poeta, crítico literário, ensaísta e musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) destacam-se como rebeldes anárquicos, pois, com ideias opostas às da política vigente, lideraram o movimento que rompeu com a arte acadêmica, apresentando uma nova maneira de ver a produção artística e inaugurando uma estética para a arte nacional, sem deixar de lado as produções estrangeiras. A intenção dos organizadores do evento era chocar a sociedade oferecendo-lhe uma nova visão da arte, que não deveria somente ser observada, mas sentida, ou seja, deveria provocar sensações no público. E, acima de tudo, queriam que os olhares dos brasileiros não mais estivessem somente voltados para a cultura e a arte estrangeira, que também deveriam conhecer, mas despertassem para o que era produzido no Brasil, ou seja, voltassem seu olhar para seu país (olhar para si) e para capacidade de seus artistas em mostrar a arte em suas diversas manifestações.

Em “Macunaíma” (1928), Mário de Andrade apresenta o espírito do Modernismo brasileiro colocando como personagem principal um “herói sem nenhum caráter”, confrontando a estética parnasiana e simbolista e não apresentando a realidade do Realismo, mas desconstrói e deforma essa realidade. No romance, Mário de Andrade apresenta um personagem que tem todas as características de um anti-herói e lhe confere a condição de herói, porém “sem nenhum caráter”, um paradoxo. Macunaíma é o herói do Brasil, aquele que representa a formação de um povo cujas misturas de culturas acontecem constantemente, é uma Nação pluricultural. Ao longo de todo texto ocorrem manifestações fantásticas de mitos que aparecem para explicar as lendas indígenas, o folclore brasileiro e, especialmente, a representação do mito da formação do povo brasileiro por três raças: branco, negro e índio. O personagem principal do romance é apresentado como muito feio, preguiçoso, mal educado e sem princípio moral algum, porém, seduzia as mulheres e as pessoas que conviviam com ele. Mário de Andrade apresenta o “herói de nossa gente”, isto é, o representante da nossa nação:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia. [...] passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: If — Ai! que preguiça!. . . e não dizia mais nada.”. [...] Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. [...] No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos [...] As mulheres se riam muito simpatizadas [...], e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente [...] (ANDRADE, 1991, p. 2).

O autor coloca características negativas no personagem, mas ao mesmo tempo ressalta que, em meio a elas, havia algumas que lhe conferiam hombridade, no caso, o respeito aos idosos e o reconhecimento de sua simpatia e inteligência. Trata-se de uma obra literária que do início do modernismo brasileiro que demonstra criticamente toda dificuldade de se encontrar uma identidade nacional para nosso país, explicitando que o Brasil cresceu como Macunaíma fisicamente (Capítulo: Maioridade), mas que a mentalidade do Governo continua como a do herói: imatura.

Nessa perspectiva também está o pensamento de outros autores como, por exemplo, Oswald de Andrade que por meio de seu “Manifesto Antropofágico” em 1929 expõe sua obsessão pela identidade cultural nacional, a partir de uma pluralidade multiétnica “Ao procurar responder a questão básica sobre “o que somos” ou “o que nos une” a metáfora antropófaga indica que o que nos une é o outro, é o fato de ele existir, de termos interesse por ele e, sobretudo de querermos devorá-lo” (ALMINO, 2000, p. 59). Então, a cultura brasileira não estaria apenas voltada para suas raízes, seu próprio solo, mas também a outras culturas que pudessem incorporar-se a ela sem subjugá-la. Ou seja, estava apta a absorver

diversos tipos de cultura. O sentimento nacionalista concentrou-se na capacidade de nossos intelectuais em superar a universalização imposta pela Europa e criarem sua própria universalização baseados nas teorias marxistas<sup>26</sup>, mas dentro das possibilidades encontradas no Brasil.

Para o Cientista Social Daniel Rodrigues Aurélio (2009), as décadas de 1920, 1930 e 1940 destacaram-se no Brasil pela riqueza na produção de obras literárias, trabalhos e movimentos artísticos e intelectuais que procuravam responder mais uma vez as perguntas existenciais sobre “o que era o Brasil e os brasileiros” e “quais eram os símbolos de identidade nacional”. Cândido (1999, p. 74) destaca como obras de enorme influência na literatura brasileira “Casa Grande e Senzala (1933), de Gilberto Freyre, Raízes do Brasil (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, Evolução Política do Brasil (1933) e Formação do Brasil Contemporâneo (1942), de Caio Prado Júnior”.

O golpe militar que implantou o Estado Novo ocorreu em 1937 foi meticulosamente preparado por Getúlio Vargas com aprovações de medidas repressivas no Congresso Nacional previamente. Eleito pelo voto direto de acordo com a Carta Constitucional de 1946<sup>27</sup>, assume o governo da República pela segunda vez, em 31 de janeiro de 1951. O governante despertava o imaginário popular, o que dificultava sua exclusão do poder pelos opositores “O poder e o sorriso, o afeto autoritário: ao ‘estadista firme e destemido’ juntava-se ao ‘Gegê paternalista’, ‘amigo do povo’” (AURÉLIO, 2009).

Já nos anos 1955 ocorrem eleições e Juscelino Kubitschek assume o governo. Com o Plano de Metas, o cenário brasileiro encontra-se em uma fase na qual o desenvolvimento político, social, econômico e cultural é imprescindível. A geógrafa Cleydia Esteves (2014, p. 83) explica:

Vivia-se o otimismo do progresso, dos 50 anos em 5 e da aceleração da industrialização. Destoando da filiação acadêmica temos no Rio de Janeiro, o ISEB, instituição que se coloca a tarefa de pensar o Brasil e com este propósito se aproxima da CEPAL, ambas as instituições muito próximas do Estado. Articulada aos governos do período reunia intelectuais de renome no propósito de diagnosticar os desafios nacionais no combate ao “atraso” ou entraves à modernização do país (Grifos nossos).

Nesse contexto histórico, aparecem obras que assumem papel essencial na literatura brasileira retratando as mazelas do povo. Bosi (1978, p. 499), esclarece que “João Cabral viu com nitidez: de um lado, a plasticidade, isto é, o espaço poético cheio de formas e imagens; de outro, a novidade, isto é, as relações insólitas que emergem do fluxo pré-consciente”. O exemplo explícito desse fato está no poema regionalista “Morte e Vida Severina” (1955) que já foi transformado em outros gêneros literários, como por exemplo, em longa-metragem em 1977, com direção do cineasta brasileiro Zelito Viana. Os poetas dessa fase, assim como João Cabral, quebram paradigmas do movimento modernista sem romper determinados laços, conforme Bosi (1978, p. 516) explica: “[...] alguns poetas amadurecidos durante a II Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22: assim, nasceu a geração de 45”. Com o advento da televisão, a arte se alia à mídia para atingir o maior número possível de público, Um dos

26 “[...] o marxismo não pode ser entendido como uma única abordagem, como único tratamento dado a qualquer tema. A tradição marxista desdobra-se num amplo espectro de tendências e mesmo teorias – aliás coerente com seus pressupostos referentes à construção histórica de conceitos. Enraizadas nas clássicas formulações de Marx em relação ao Estado e às ações estatais – as quais estariam, em última instância, voltadas para garantir a produção e reprodução de condições favoráveis à acumulação do capital e ao desenvolvimento do capitalismo –, outras se desdobram na análise da complexa questão da autonomia e possibilidade de ação do Estado capitalista frente às reivindicações e demandas dos trabalhadores e dos setores não beneficiados pelo desenvolvimento capitalista” (HÖFLING, 2001, p. 32).

27 Além de assegurar os direitos básicos de liberdade, propriedade e segurança individual, a Carta redemocratizadora garantiu o direito de livre expressão sem medo de censura, a inviolabilidade do sigilo de correspondências e da liberdade de livre associação (para fins lícitos) e a proteção dos direitos do cidadão independente de suas convicções religiosas, filosóficas ou políticas. Restituindo o equilíbrio dos [três poderes](#), ela trouxe de volta também as eleições diretas para presidentes e governadores (e também seus vices, de modo independente), deputados federais, senadores e assembleias legislativas. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/direito/constituicao-de-1946/>>, acesso em 14/FEV./2018.

exemplos é a transmissão ao vivo da Inauguração da Bienal de Arte Moderna, em São Paulo no ano de 1951.

O período da tomada do governo pelos militares, 1964, com a queda do governo Jânio Quadros, marca uma das fases mais conturbadas da história do Brasil. Na literatura, aparece o realismo, considerado por Antônio Cândido (1999) como “feroz” especialmente nos textos de Rubem Fonseca e (1925) e João Antônio (1937-1996). Ambos os autores, embora tenham estilos diferentes, utilizam a primeira pessoa como narrador o que diminui a distância entre leitor e o personagem. A linguagem que eles recriam é a dos marginais urbanos, dos boêmios e em geral daqueles considerados “escória da sociedade”. Na narrativa brasileira contemporânea é uma opção bastante utilizada, pois a violência da linguagem se associa à violência dos assuntos. “Numa sociedade brutal como a nossa, onde as diferenças econômicas são máximas e é monstruosa a presença da miséria, rural e urbana, o escritor reage adotando quase iconicamente uma escrita adequada” (CÂNDIDO, 1999, p. 96).

Posteriormente, aproveitando ideias das vanguardas europeias e do simbolismo, Décio Pignatari (1927-2012) e os irmãos Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931) criam o Concretismo<sup>28</sup> com textos polêmicos e críticos. Mais tarde, Ferreira Gullar foi um dos fundadores no Neoconcretismo<sup>29</sup>. Uma concepção de arte mais participativa, interativa, também adotada pelos artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Imagem 01: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos



Fonte: ResearchGate<sup>30</sup>

Segundo o professor Enor Paiano (1996), em 1966, a imprensa, que antes era a favor do golpe militar, começou a ter atritos com o governo e a UNE (União Nacional dos Estudantes) liderava movimentos de protesto contra o militarismo, nos quais entravam em choque com a polícia. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 foi extinta a liberdade individual e instituída a censura absoluta e o estado de exceção. O momento era de efervescência cultural nas artes, o cinema levava para as telas a realidade vivida no Brasil com temas nacionalistas e políticos.

28 Para Alfredo Bosi (1978, p. 438) “São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a côr, a massa ) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra”.

29 Movimento literário que atribuída o sentido do texto na interação do leitor. Não era algo criado pelo autor. [...] nascia no momento de composição do poema, mas só se realizava de fato quando era decodificado pelo leitor (ABAURRE e PONTARA, 2005).

30 Disponível em:< [https://www.researchgate.net/figure/Figura-17-Haroldo-de-Campos-Decio-Pignatari-e-Augusto-de-Campos-o-famoso-grupo\\_fig17\\_312041989](https://www.researchgate.net/figure/Figura-17-Haroldo-de-Campos-Decio-Pignatari-e-Augusto-de-Campos-o-famoso-grupo_fig17_312041989)>. Acesso em 13 jun. 2019.

Imagem 02: Ditadura militar no Brasil (1964-1985)



Fonte: Significados<sup>31</sup>

Antes de adentrarmos no viés da canção popular dessa época, que foi um marco histórico, faz-se necessária uma breve explanação de alguns momentos pelos quais a música em solo brasileiro desenvolveu-se através dos tempos. Considera-se que as informações sobre as origens musicais no Brasil são importantes para o objetivo dessa pesquisa. Sabe-se que cada um dos momentos do cenário musical do país é indispensável e extremamente rico em diversas manifestações culturais. Porém, somente serão apresentadas informações superficiais acerca de cada um desses momentos, a fim de que seja dada maior atenção ao objetivo dessa tese que busca investigar aspectos da construção da *identidade* musical do Tocantins de acordo com o discurso empregado pelos compositores que se definem como pioneiros, como criadores da música tocantinense.

#### 1.4 A difusão da música em solo brasileiro

Ao associar a música popular brasileira com sua história, Napolitano (2002) faz isso sem considerar a dicotomia usada por muitos outros autores, erudito *versus* popular, mas por momentos históricos. Para tanto, baseado nos estudos de Richard Middleton (1990), afirma que a música brasileira seguiu do sistema musical ocidental consagrado pela burguesia no início do século XIX. Assim, destaca três momentos importantes na evolução dessa música:

1 - O momento da “revolução burguesa”, que estimulou a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público.

[...]

2 -Por volta de 1890, o panorama começou a mudar, com o nascimento da “cultura de massa” e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado.

[...]

3 - O terceiro momento de “crise” e mudança na música popular, vem depois da II Guerra mundial, com o advento do *rock’n roll* e da cultura pop, como um todo (NAPOLITANO, 2002, p.9).

Para o autor, a música ocupa um lugar muito especial na produção cultural brasileira. “Em seus

31 Disponível em: < <https://www.significados.com.br/ditadura-militar/>>. Acesso em 13 jun. 2019.

diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo, das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002, p.53). Corroborando com a fala do autor, partiremos para uma brevíssima síntese da história da música em solo brasileiro até o movimento Tropicalista, pois foi o momento no qual os artistas tocantinenses que serão parte desta pesquisa participaram efetivamente e trouxeram para a música regional.

Desde sua colonização o Brasil foi invadido também pela música, cuja importância era essencial para momentos de descontração da realeza em bailes reais e como instrumento de dominação, por se tratar de elemento de edificação religiosa utilizada pelos jesuítas. Segundo Mário de Andrade:

Os jesuítas ensinavam o canto religioso aos indiozinhos catequizados, e as festas da igreja eram enfeitadas por cantigas. [...]. O teatro logo se juntou a essas festas. Autos religiosos e morais, providos de cantoria, eram representados pelos índios e pelos padres, em palcos improvisados dentro ou junto das igrejas, direitinho como nos milagres medievais. Desde 1553 se tem notícia de autos assim, escritos por Nóbrega, Anchieta, Manuel do Couto (ANDRADE, 2015, p. 143).

O autor explica o ensino da música como uma das estratégias mais eficazes para a catequização dos índios, além disso, como parte essencial do entretenimento nas festas religiosas que ocorriam na colônia.

No século XVII, começam a surgir no Brasil teatros, inicialmente na Bahia, Rio de Janeiro e São Vicente, porém as apresentações musicais eram resumidas em peças trazidas pelos europeus de Portugal. A música religiosa que estava em decadência na Europa, continua com supremacia no país aliada ao teatro e sem tradição. Então, *são criados corais para se apresentarem em festas religiosas à realeza, no Rio de Janeiro. Essas festas eram consideradas magníficas e davam à capital uma característica artística europeia.*

Enquanto isso, em Minas Gerais ocorria a decadência da mineração e o empobrecimento dos moradores locais. A população, agora tomada pela desilusão sobre a riqueza que almejavam com a mineração, dispersou-se pelo interior nas denominadas sesmarias e criou-se um modo de vida com hábitos reservados, “de calar, de entristecer-se [...]. É a mineiridade” (RIBEIRO, 1995, p. 157). Sentimento esse, que no decorrer dos tempos consolidou-se como uma característica marcante da população mineira.

Enquanto a sociedade e a economia locais entravam em colapso, levando fidalgos a cometerem atrocidades em busca de enriquecimento, formava-se concomitantemente uma sociedade de intelectuais que, nas palavras de Darcy Ribeiro foi:

[...] a mais alta expressão da civilização brasileira. Com figuras de artistas, como Aleijadinho; de poetas, como Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa [...] Nossa glória maior como povo é eles terem existido e se expressado de forma tão alta. Eles são nossa glória. Suas obras, na forma de magnífica arquitetura e escultura, de música erudita da mais alta qualidade, de poemas e livros, são nosso orgulho (RIBEIRO, 1995, p. 153-156):

No texto do autor, temos informações reais, pois Minas Gerais foi um sítio onde se concentraram muitos artistas no período colonial do Brasil. Nessa época, a música, assim como a literatura, era trazida para o país por meio de jovens que voltavam de seus estudos em Portugal com ideias iluministas<sup>32</sup> irreverentes de democracia e antiautoritaríssimo. Para o compositor, musicólogo e professor germano-brasileiro do Rio Grande do Sul, Bruno Kiefer (1976, p. 31):

Provoca espanto o extraordinário desenvolvimento da vida musical na Capitania das Minas Gerais durante o século XVIII. Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade musical intensa, de alto nível de

---

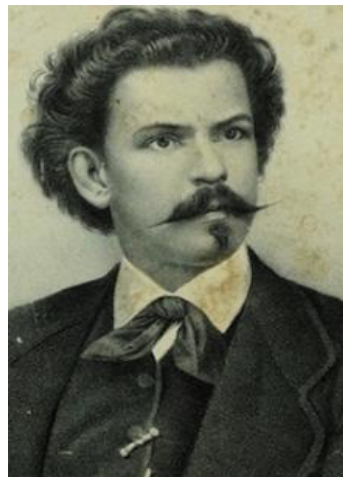
32 No século XVIII grandes filósofos como Descartes, Voltaire, Rousseau e Montesquieu, acreditavam que a ciência e a razão seriam “os faróis” que guiavam o ser humano para longe da ignorância que haviam predominado nos séculos anteriores. Então, surge o Iluminismo que é a denominação dada ao conjunto das tendências ideológicas que não eram mais guiadas pela fé, mas pela razão, a filosofia e a ciência, como consequência da recuperação de um espírito experimental, racional, que buscava o saber enciclopédico (ABAURRE; PONTARA, 2005).

execução e criação. Além do mais, é inacreditável a rapidez com que cresceu essa cultura musical nas principais vilas mineiras.

Acredita-se que o surgimento e desenvolvimento da música no Brasil, especialmente na Capitania de Minas, deu-se para aplacar a nostalgia dos portugueses em relação à sua terra natal e também pela tradição musical trazida de Portugal. Juntam-se aos portugueses, brasileiros vindos dos centros mais desenvolvidos da Colônia, como Pernambuco e Bahia.

Com a independência do Brasil em 1822, houve uma reorganização da sociedade brasileira, conseqüentemente da música também que sofre empobrecimento, mas ressurge mais diversificada e, já não se concentra mais em regiões restritas, mas ainda não é uma música brasileira, sofre influência, principalmente, de gêneros italianos. Para Andrade (2015, p. 145), “a independência política faz com que a sociedade brasileira principie mais uma vez. Da mesma forma, a música sofre o abalo da mudança e no Primeiro Império se empobrece. Mas, renasce mais variada nas manifestações e mais dispersa no país”. A música religiosa começa a perder sua soberania.

Imagem 03: Carlos Gomes



Fonte: Música Brasilis<sup>33</sup>

No segundo Império (1840-1889), vieram para o Brasil importantes cantores e instrumentistas, especialmente pianistas da música italiana. A Academia Imperial de Música e Ópera Nacional foi fundada em 1857, nesse momento histórico houve o despontar da produção brasileira com Carlos Gomes (1836-1896), considerado um dos grandes melodistas do século XIX. Para Andrade (2015, p. 149-150):

Carlos Gomes não tem nada musicalmente brasileiro, a não ser o entrecabo de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga racial. [...] Existe porcentagem vasta de italianismo na obra dele, porém a realidade étnica do músico brasileiro vai além do que julgam levianamente. No “Guarani”, no “Escravo”, mesmo nas óperas sobre libreto europeu como o “Salvador Rosa” ou o “Condor”, notam-se uns tantos caracteres, certas originalidades rítmicas, certa rudeza de melodia desajeitada, certas coincidências com a nossa melódica popular, em que transparece a nacionalidade do grande músico.

Com a república, o Brasil teve que iniciar mais uma vez sua “vida”, mas a música brasileira aliada à representação teatral continuou de maneira gradativa a superar a estrangeira, conquistando assim seu público. Dessa forma, no século XIX surgiu a música popular brasileira. A partir desse ponto conheceremos um pouco da história da música popular brasileira para que possamos posicionar nossas discussões no decorrer deste trabalho.

33 Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/compositores/carlos-gomes>>. Acesso em: 12 jul.2019.

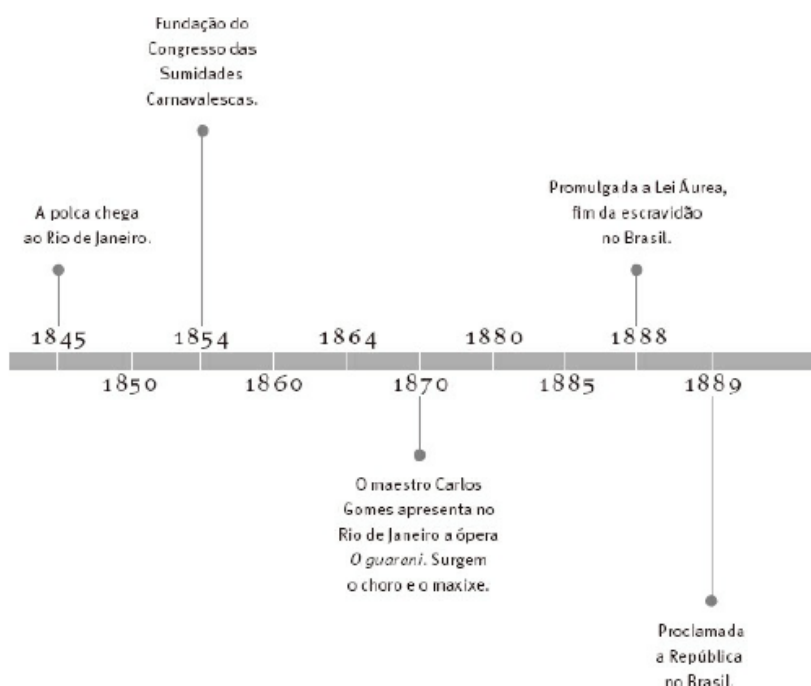
### 1.4.1 Música Popular Brasileira

Como já vimos anteriormente, os povos que habitavam o Brasil, além dos nativos, eram advindos de outros países e traziam consigo costumes, crenças, tradições e, especialmente, falares diversos que eram utilizados também em cantigas e danças. A influência africana foi responsável pela variedade da música popular brasileira com seus congos e maracatus e, especialmente, com seus instrumentos de percussão. A música espanhola também teve uma influência muito importante na construção da música popular brasileira por meio das danças hispano-africanas na segunda metade do século XIX. Os viajantes europeus que passaram pelo Brasil para conhecer suas riquezas naturais, como Saint-Hilaire, reconheciam a musicalidade inata do povo brasileiro que estava presente em todos os recantos que visitavam. Andrade (2015, p. 167), explica a mistura musical brasileira:

[...] colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a música popular brasileira viveu todo o século XIX, bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais frequência produções já dotadas de fatalidade racial. E, no trabalho da expressão original e representativa, não careceu nem cinquenta anos: adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestação duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular é variadíssima.

Nessa constatação o autor cita alguns ritmos e salienta o canto social “Coco” existente no Nordeste e no Norte do país, cuja apresentação é realizada em um processo responsorial, solo e coro e, quase sempre, acompanhada de dança. Apresenta a popularidade dos “Choros<sup>34</sup>” e das “Serestas” que são músicas cantadas à noite, normalmente ao relento e conclui que os ritmos que mais se desenvolveram no Brasil desde o século XVIII foram as modinhas, os maxixes e sambas urbanos. Ressaltam-se os nomes de grandes compositores como Xisto Bahia, Ernesto Nazaré, Noel Rosa e Chiquinha Gonzaga (autora da primeira marchinha para o carnaval “Ô abre alas”). A seguir, a ordem cronológica sobre a evolução da História do Brasil e da música brasileira de 1845 a 1889.

Imagem 04: Evolução da História do Brasil e da música brasileira



Fonte: Diniz e Cunha (2014, p. 9)

34 Da interpretação musical dos ritmos estrangeiros feita por músicos brasileiros nasceria, nas últimas décadas do século XIX, o gênero conhecido como “choro”. Ancorados em um quarteto básico (flauta, cavaquinho e dois violões), os chorões – nome dado aos músicos que tocam choro – foram muito importantes na divulgação e consolidação da música popular (Diniz; Cunha, 2014, p.10).

## Carnaval: a música do povo

De acordo com Reis (2002), o carnaval no Brasil chegou com os colonizadores portugueses com o nome de “entrudo”, ou festa de mela-mela. No século XVIII, espalhou-se pelas grandes cidades brasileiras. No início era uma celebração das classes dominantes, que utilizavam limões de cheiro, lança-perfume, confetes e serpentinas. As pessoas que não tinham poder aquisitivo substituíam os ingredientes requintados dos mais abastados por frutas, barro e ovos.

O Carnaval brasileiro, como conhecemos hoje, foi criado a partir de uma ideia do escritor José de Alencar que, ao lado de outros intelectuais da época, fundou o Congresso de Sumidades Carnavalescas, cuja finalidade era festejar os dias de momo. Segundo os pesquisadores da música popular brasileira André Diniz (1969) e Diogo Cunha (1967):

[...] surgiram outras agremiações que saíam pela cidade com suas fantasias luxuosas, elegantes, e seus carros alegóricos. Era a construção de um carnaval “civilizado”, longe do popular entrudo colonial, com seus limões de cheiro (com urina...), pó de sapato, bisnagas e tantas outras brincadeiras de rua.

No decorrer dos anos esses clubes passaram a incorporar de forma crítica e satírica as grandes questões nacionais. Algumas sociedades apresentavam enredos abolicionistas e republicanos (DINIZ; CUNHA, 2014, p. 13). Assim, a cultura popular começa a ganhar as ruas e as ideias podiam circular mais livremente. Surge o maxixe em 1870 que foi considerada a primeira dança urbana típica do Brasil. Tinha como atores principais pessoas do povo que dançavam agarradinhas “arrastavam o pé”. Para alguns pesquisadores foi a inspiração para a lambada dos anos de 1980 (DINIZ; CUNHA, 2014).

Imagem 05: Maxixe



Fonte: Jornal do Brasil 9 de fevereiro de 1913<sup>35</sup>.

Segundo o historiador inglês Peter Burke (1989, p. 325) o carnaval sempre foi visto como “uma época de desordem institucionalizada, um conjunto de rituais de inversão”. Na idade moderna, o autor caracteriza a manifestação popular de acordo com três características principais: (1) um desfile, em que há carros alegóricos com pessoas fantasiadas e gigantes; (2) um tipo de competição e (3) “apresentação de algum tipo de peça, geralmente uma farsa” (p.318). Atualmente, percebemos essas características nas escolas de samba, nos blocos e em outros tipos de manifestações populares carnavalescas. Sobre o espetáculo produzido pelas escolas de samba, a professora Tania C. Clemente de Souza (2000, p. 2),

35 Disponível em: < [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03)>. Acesso em 17 maio 2019.

esclarece:

As Escolas de Samba [...] contam com um aspecto da nossa contemporaneidade que faz delas um dos maiores eventos midiáticos, consumido como produto que fala de si como atividade artística, e, por isso mesmo, entendido como espetáculo de mídia. [...] Entram em cena - além dos bufões, dos momos, das fantasias, da euforia - as câmeras, os microfones, a mídia internacional, a exploração turística, os patrocinadores. Uma “desordem institucionalizada sob a égide dos 90 minutos”: de uma manifestação cultural, festa do povo, a um produto altamente industrializado pela mídia. Entra em cena também a figura do prêmio, resgatando e reatualizando as características descritas e, sobretudo acirrando a competição.

Nesse sentido, entendemos que o carnaval, em sua criação teve características marcantes da cultura popular, como os desfiles de blocos nas ruas. A festa ainda permanece com a função primordial de divertir o povo. Em muitos blocos de rua do país, a participação dos foliões é gratuita, mas também em muitas localidades, dividem espaço com os trios elétricos que vendem abadás e têm seu público isolado dos não pagantes, denominados “pipoca”.

Assim, além de ser uma festa cultural, por apresentar valores históricos, artísticos entre outras manifestações populares, também funciona como um produto turístico que atrai investimentos e consumo em muitas cidades brasileiras, com destaque para as capitais Rio de Janeiro e São Paulo que produzem as escolas de samba a cada ano com alegorias magníficas, fantasias exuberantes e com novidades tecnológicas para surpreender o público e Salvador e Recife, cuja tradição mobiliza milhares de trios elétricos.

## O samba

Apesar de o nome “samba” constar na literatura desde o século XVIII, o samba urbano foi consagrado o principal gênero brasileiro (corrente principal)<sup>36</sup> no século XX, em 1917. De acordo com Diniz e Cunha (2014, p. 35):

O gênero foi resultado de muitas misturas musicais referidas aos ritmos da América, da África e da Europa. Na área urbana do Rio de Janeiro, o termo foi se caracterizando como símbolo de uma manifestação popular cada vez mais associada à diversidade social brasileira. Ele representa a festa, o encontro, a dança e a nossa miscigenação. [...] O samba carnavalesco “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida, composto em 1916 e gravado em 1917, é o marco de ascensão do ritmo como vendável, atraente, popular [...].

Criado no Rio de Janeiro e considerado um ritmo urbano, o samba foi alvo de discussões em um momento no qual a indústria fonográfica, especialmente o rádio, produziam diversos ritmos e experiências musicais. Para autores como Francisco Guimarães (1880-1946), o samba “ameaçava descaracterizar qualquer signo de ‘autenticidade’ na música popular brasileira”, pensamento que, de certa forma, estava em acordo com a visão do folclorista Mário de Andrade que pesquisava sobre o folclore e a música e cujo plano para a criação de uma música nacional visava “constituir as bases para a elaboração de uma música pura, de formas renovadas”<sup>37</sup>. Orestes Barbosa (1893-1966), cronista e compositor, apresenta uma visão diferente, via o rádio como propulsor do novo gênero musical tão expressivo quanto outros da época, como por exemplo, o foxes e julgava ser o samba um ritmo peculiar que nascia nos morros, mas também frequentava os salões da cidade, portanto unia os brasileiros por meio de uma expressão artística, considerada por ele uma “síntese de inteligência” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, s/p).

36 A consolidação do “samba” como gênero nacional, como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 32).

37 Mário de Andrade negava o exotismo, ufanismo, populismo e pastiches folclóricos, como procedimentos de criação a partir do popular. Não podemos afirmar que havia nesse autor um culto às origens, como momento a ser reatualizado pela criação musical, mas apenas a preocupação de estabelecer as bases de um material musical que trouxesse em si a fala da brasilidade profunda (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, s/p).

Imagem 06: Orestes Barbosa



Fonte: IMMUB<sup>38</sup>

Um dos grandes expoentes do samba foi o cantor e compositor Noel Rosa (1910-1937) que, de acordo com pesquisadores como o radialista e compositor Henrique Foréis Domingues (1908-1980), conhecido como Almirante, sua obra artística composta de canções era “um ponto de fusão entre a tradição e as novas possibilidades do samba enquanto gênero plenamente reconhecível, dotado de linguagem própria” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, s/p).

Imagem 07: Noel Rosa



Fonte: A Província<sup>39</sup>

As marchinhas de carnaval tomaram conta do cenário musical do país nos anos 1950 e houve abertura para músicas internacionais nas rádios, reduzindo assim, a veiculação de músicas nacionais. Historicamente, segundo Diniz e Cunha (2014, p. 57):

Nos gramados tupiniquins rolava a Copa do Mundo de 1950. O resultado final, todos nós sabemos. Perdemos para o Uruguai, e o nosso complexo de vira-lata, como dizia o escritor Nelson Rodrigues, só findou na Copa de 1958 (quando o Brasil ganhou o primeiro

38 Disponível em: < <https://immub.org/compositor/orestes-barbosa>>. Acesso em 15 maio 2019.

39 Disponível em: < <https://www.aprovincia.com.br/cultura-entretenimento/emporio-cultural/historia/noel-rosa-o-poeta-da-vila-isabel-23403/>>. Acesso em 15 maio 2019.

título mundial). Mas pouca gente sabe é que, na Copa, o compositor João de Barro, mais conhecido como Braguinha, marcou um golão no então recém-inaugurado Maracanã. [...] De repente, a música “Touradas em Madri”, sucesso do carnaval de 1938, foi entoada em coro por aproximadamente 150 mil pessoas no estádio: Eu fui às touradas em Madri,/ Parará-tim-bum-bum-bum!

Com o crescimento e a expansão das indústrias, muitos operários trabalhavam em fábricas, minas, portos e ferrovias. O Estado estava com obstáculos para controlar os diversos interesses de partidos, corporações e movimentos sociais. No cenário musical

Dividindo as mesmas mesas, sambistas, meninos e meninas da zona sul carioca batiam cartão no restaurante Zicartola. O estabelecimento, situado em um sobrado no Centro do Rio, era comandado pelo compositor Cartola e sua mulher, Zica. Entre um gole e outro, os bate-papos eram regados à música e política. O convívio de linguagens gerou dois espetáculos emblemáticos na história da música brasileira: *Opinião e Rosa de Ouro* (DINIZ; CUNHA, 2014, 77).

Conforme pudemos verificar, o samba resiste aos tempos, ao longo do século XX tornou-se símbolo de brasilidade, “em 2004, o samba de roda do recôncavo baiano foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); em 2005, foi proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO”<sup>40</sup>. Em 2016 comemorou-se 100 (cem) anos de samba que atualmente ocupa lugar de destaque na MPB.

## A Era do Rádio

De acordo com a historiadora Lia Calabre:

Nas décadas de 1940 e 1950, as transmissões radiofônicas brasileiras ganharam alcance internacional. Foi o tempo das poderosas emissoras de rádio que mantinham enormes estruturas artísticas e administrativas irradiando seus programas para todo o país. A maior representante desse período é a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que ocupou por duas décadas o posto de emissora líder de audiência (CALABRE, 2003, p. 1).

Nessa época as emissoras tinham a maioria de seus programas feitos ao vivo. Por ser um meio de comunicação de massa, estava diariamente presente nos lares das famílias brasileiras e, conseqüentemente entrava na intimidade das pessoas, dessa forma, criava uma sensação de proximidade dos artistas com o público. Porém apesar disso, os ouvintes criavam seu imaginário a figura de semideuses, ou mesmo deuses, para o pesquisador Edgard Morin (1921),

[...] um Olimpo de vedetes domina a cultura de massa, mas se comunica, pela cultura de massa, com a humanidade corrente. Os olímpicos, por meio de sua dupla natureza, divina e humana, efetuam a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação (MORIN, 1981, p.107).

Esses artistas olímpicos viviam cercados de fãs que queriam saber sobre tudo o que ocorria em suas vidas e, alimentavam a admiração do público com entrevistas para jornais e revistas da época.

Em 1958, quando os Estados Unidos estavam no auge do jazz, despontou no cenário artístico brasileiro um novo movimento musical. Os interpretes das canções (*personas* artísticas) faziam performances exageradas tanto com a voz como instrumentais e utilizavam vestimentas glamorosas com muito brilho, não havia apenas um estilo. A Rádio Nacional era o palco de apresentação desses artistas e colaborava de sobremaneira para que os cantores fossem mitificados e isso os distanciava de seus espectadores.

Adentram no cenário da música brasileira o bolero, o tango e as baladas europeias e norte-americanas que muitas vezes, eram traduzidas em versões para o português. Dessa efusão de estilos

---

40 Disponível em: < <https://www.estudopratico.com.br/a-origem-do-samba-ritmo-tipicamente-brasileiro/>>. Acesso em: 16 maio 2019.

houve uma vertente que aproveitou a criatividade dessas influências e as transportou para o samba. Naves (2001, p.12):

[...] a Rádio Nacional produzia astros de grande popularidade, como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria, Cauby Peixoto e outros, as boates de Copacabana, afeitas a uma linha mais intimista, contratavam cantores que interpretavam sambas-canções dramáticas, porém afinados com o ambiente sofisticado dos *nights clubs*.

As letras das músicas eram dramáticas, mas cantores como Dolores Duran (1930-1959), Carlos Lyra (1939-) e Maysa (1936-1977) utilizavam uma linguagem coloquial ao invés da linguagem rebuscada da época, também eram diferentes dos sambas-canções que apresentavam um padrão do gênero. “[...] os intérpretes conferiam às canções um tom cético e convergente com o espírito existencialista da época. Os temas dramáticos eram matizados com pitadas de ironia” (NAVES, 2001, p.12).

Imagem 08: Carlos Lyra



Fonte: Cifra antiga<sup>41</sup>

Imagem 09: Maysa



Fonte: Blog Oficial Maysa<sup>42</sup>

41 Disponível em:< <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/carlos-lyra.html>>. Acesso em 17 maio 2019.

42 Disponível em:< <http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/2012/04/o-album-de-maysa-maysa-de-hoje-no.html>>. Acesso em 17 maio 2019.

### 1.4.5 A Bossa Nova

Ainda em 1958, surge um ritmo que marcaria para sempre o cenário musical brasileiro com suavidade, porém muita força artística, era a Bossa Nova. De acordo com Diniz e Cunha (2014, p. 67, 68):

Foi em Copacabana, na zona sul carioca, regada a uísque, cigarro, inferninhos, boate e samba-canção que nasceu a bossa nova. Mas ganhou vida e identidade com os jovens universitários numa praia um pouquinho adiante: Ipanema. Para alguns pesquisadores, o marco inaugural da bossa nova foi o LP *Canção do amor demais*, gravado pela cantora Elizeth Cardoso em 1958, com o clássico “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes). Um ano depois, João Gilberto, de voz cool e batida genial ao violão, regravaria a música em seu disco *Chega de saudade*. [...] A bossa nova foi a Semana de 22 do samba.

Dessa forma, os músicos que faziam parte desse momento foram liderados por João Gilberto (1931-2019). Esses artistas

[...] inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo comum tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira [...] Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas. [...] em vez da tosca simplicidade dos regionais, a canção popular passou a receber orquestrações ricas de sopros e cordas (NAVES, 2001, p.11).

Ainda na década de 1950, João Gilberto buscou uma experiência estética diferente dos tangos abraqueirados e dos sambas-canções, ele acreditava que eram novos tempos e que a música brasileira também deveria evoluir e fez uma releitura do samba tradicional aplicando em suas canções uma harmonia particular e uma maneira não convencional de utilizar a voz e o violão provoca uma fusão entre eles, portanto, o violão não é apenas acompanhamento da voz. Os instrumentos são mais reduzidos, sem haver mais a necessidade do acompanhamento das canções por orquestras. A voz “dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência” (NAVES, 2001, p.13). João Gilberto recebe o reconhecimento e a companhia de outros compositores como Tom Jobim (1927-1994). Segundo a professora Liliana Harb Bollos (2005, p.58),

[...] a bossa nova conseguiu, em breve tempo, reconhecimento de crítica e público fora do Brasil, nunca alcançado pela música popular brasileira antes. Com o sucesso imediato deste novo ritmo nos EUA, houve uma massificação do ritmo latino perpetuado como *latin jazz*, por conta do ritmo abolerado executado pelos músicos americanos. [...] os próprios americanos não conseguiram prever que houve uma troca de influências, desta vez valorizando a nossa música, e colocando as composições bossanovistas, principalmente as músicas de Tom Jobim, como modelo de composição no universo da música popular americana, estimulando muitos compositores a comporem nos padrões da música brasileira da bossa nova.

Se na década de 1930 o brasileiro conheceu e se encantou com as composições americanas com ritmo *fox*, por exemplo, a bossa nova apresentou aos americanos mais do que uma harmonia sofisticada, acima de tudo, um outro modo de fazer música, protagonizando o violão, até então excluído do cenário instrumental do *jazz*, como o instrumento essencial nessa nova “maneira” de tocar. O mundo conheceu então, composições como “Garota de Ipanema” e “Samba de uma nota só” entre outras. Dessa forma, a bossa nova foi mais difundida no exterior no que no seu próprio país, pois não havia críticos locais que entendessem a revolução musical que ocorria naquele momento. Bollos (2005, p. 60) explica a causa principal da falta de conhecimento dos brasileiros sobre a produção musical no país:

A inserção de um texto presente na realidade do país, aliado a uma melodia que se nutre desta mensagem, permite que letra e música se misturem. Notemos que o público está tão acostumado com essa riqueza musical que não se dá conta do que tem a seu dispor. Quem poderia, então, estar entre o artista e o público? Alguém que pudesse esclarecer a arte em si, interpretá-la, e ao mesmo tempo colocá-la em xeque. Esta é a função do crítico de música.

Os críticos brasileiros informaram ao seu público sobre o novo movimento musical que estava surgindo, porém não apresentaram subsídios para que essa música pudesse ser interpretada e analisada de forma mais consistente. Esse fato foi primordial para o reconhecimento dos méritos dos músicos brasileiros no exterior, onde a crítica musical já era bem desenvolvida. Essa situação foi mudada com o primeiro crítico de música popular brasileiro José Eduardo Homem de Mello (Zuza) que também é produtor musical, musicólogo e jornalista. As primeiras críticas foram publicadas no jornal “O Estadão” na década de 1960<sup>43</sup>.

Na década de sessenta, surge Edu Lobo (1943) que, além de compositor, atuava como orquestrador, atividade para a qual se preparou por dois anos nos Estados Unidos. “Embora se considere um músico popular, tem uma formação técnica raramente vista neste domínio, responsável, em grande parte, pela sofisticação de suas harmonias e dos seus arranjos”. Outros artistas como Chico Buarque de Holanda, Carlos Lyra e Baden Powell, começaram a perceber que o Brasil não era só o Rio de Janeiro. Começaram a estruturar seus trabalhos a partir das informações colhidas após um longo período de escuta e análise de canções advindas de várias épocas e localidades do Brasil, além de questões sociais e filosóficas mundiais. Chico Buarque e Edu Lobo destacam-se o cenário musical assolado pela chamada “geração pós-bossa” (NAVES, 2000, p.7).

Imagem 10: Chico Buarque de Holanda



Pinterest<sup>44</sup>

Com a ditadura militar no país, a sociedade não se interessa por uma música suave e sofisticada como a bossa nova, carece de outras vozes que representem o povo insatisfeito naquele momento. Dessa forma, o

[...] rigor da estrutura musical, da sofisticação da harmonia e da sutileza do ritmo conquistado pela bossa nova, cedeu lugar à vulgarização estética da música tropicalista, com guitarras em alto volume, teclados com timbres suspeitos e forma musical precária, já que a força do tropicalismo estava na letra de suas canções e no comportamento conflitante de seus artistas em relação ao grave momento histórico brasileiro (BOLLOS, 2005, p.60).

Era a contracultura ancorada em movimentos mundiais como o hippie, a luta contra o racismo institucionalizado, a emancipação sexual e o feminismo que representava por meio das letras das canções,

43 Entrevista com Zuza Homem de Mello no programa “Roda Viva” da TV Cultura em 10/06/20193 Disponível em : < <https://www.youtube.com/watch?v=0zHGifZiqP4>>. Acesso em 11 jun. 2019.

44 Disponível em:< <https://br.pinterest.com/pin/558094578796045233/>>. Acesso em 23 maio 2019.

a insatisfação do povo brasileiro de forma intensa e revolucionária. Afinal, “a literatura, que de fato, exerce poderosa influência sobre a maioria dos brasileiros é a poesia da nossa rica música popular, ou seja, uma poesia oralizada” (BAGNO, 2019, p.51). Essa literatura representa as necessidades e as aspirações do povo brasileiro que batalha no dia a dia pela sobrevivência.

### **A Jovem Guarda**

Nos anos 1960, mais precisamente em 1964, o governo militar toma o governo brasileiro e instaura-se a ditadura militar que somente termina com a Nova República em 1985. O escritor e compositor Caetano Veloso (1942), resume a atmosfera daquele momento:

Em 64, executando um gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que têm se mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) - e, no plano internacional, pela defesa da liberdade de mercado contra a ameaça do bloco comunista (guerra fria) -, os militares tomaram o poder. Os estudantes ou eram de esquerda ou se calavam. No ambiente familiar e nas relações de amizade nada parecia indicar a possibilidade de alguém, em sua consciência, discordar do ideário socializante. A direita só existia por causa de interesses escusos e inconfessáveis. Assim, as passeatas “com Deus pela liberdade”, organizadas por “senhoras católicas” em apoio ao golpe militar, nos surgiam como cínicos gestos hipócritas de gente má (VELOSO, 1997, p. 13).

Com as restrições aplicadas às manifestações artísticas, a bossa nova com suas canções elaboradas não representava as aspirações dos jovens que aspiravam dias melhores no país. Então, em 1965, na extinta TV Excelsior aconteceu o I Festival de Música Popular Brasileira. Essa modalidade de programa, que era apresentado ao vivo, retornou anos depois com mais força. O vencedor do festival foi “o compositor Edu Lobo com “Arrastão”, obra-prima composta em parceria com Vinicius de Moraes” (DINIZ; CUNHA, 2014, p.79). Neste mesmo ano é lançado o programa Jovem na TV Record. De acordo com Diniz e Cunha (2014, p.79):

A jovem guarda motivou comportamentos, gírias e modas juvenis. Suas letras destacavam a temática do amor e da vitalidade da juventude, tudo bem docinho para não agredir os ouvidos. Eram jovens pouco interessados em política e que tampouco tinham o objetivo de compor músicas de protesto ou canções que virassem de pernas para o ar a cultura brasileira. De pernas para o ar até que eles queriam, mas no sentido da dança, do embalo e do ritmo. “É proibido fumar”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, parecia uma composição de protesto contra a ditadura. É proibido fumar,/ Diz o aviso que eu li.

É proibido fumar,/ Pois o fogo pode pegar. O fogo que “bombeiro nenhum poderia apagar” era apenas um beijo apaixonado, saindo faísca.

A Jovem Guarda era um movimento que não se comprometia com a ditadura militar, por isso representava uma parte da população que não queria se envolver com política. Então, paralelamente, surgiu um movimento que queria apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre os militares e o povo, por meio da música popular que, segundo Veloso (1997, p. 15), “[...] é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira”.

Imagem 11: Eduardo Araújo, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Wandreléia e Martinha e Rone Von



Fonte: Pinterest<sup>45</sup>

#### 1.4.7 Pra não dizer que eu Não falei das flores

A música brasileira despertara então, para um movimento que exigia um engajamento político, a participação social e mensagens claras e objetivas, a denominada “música de protesto” que teve compositores como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Carlos Lyra e como interpretes Elis Regina, Jair Rodrigues e muitos outros. Napolitano (2014, p.179), explica:

Um movimento cultural significativo na cultura brasileira, gestado fora das correntes consagradas nos anos 1960, foi protagonizado pelos chamados “independentes” ou “alternativos”. A rigor, o uso da expressão “movimento” era mais aplicável em relação aos músicos. Estes, no final da década de 1970, e sobretudo a partir de 1979, conseguiram ocupar a mídia e chamar a atenção da crítica musical com sua palavra de ordem “Contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura do mercado”.

Enquanto Chico Buarque de Holanda utilizava todo seu conhecimento musical e habilidade com as palavras em letras de canções que burlavam o regime militar, entra em cena Geraldo Vandré no III Festival da TV Globo em 1968 com a canção “Pra não dizer que não falei das flores”. De acordo com Diniz e Cunha (2014, p. 80):

A letra tem um apelo tão forte que, quando ficou em segundo lugar – perdendo para a magnífica “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque –, o público presente no Maracanãzinho cantou-a em coro, rejeitando a indicação da primeira colocada. Eis os versos de “Caminhando” – como a música ficou conhecida –, que seriam entoados durante anos, na campanha pela Anistia, ao final da década de 1970 e nas manifestações pelas Diretas Já, no começo dos anos 1980. Em 1968, os estudantes foram às ruas protestar contra a ditadura. Aquela era uma época de intensa mobilização estudantil no mundo todo. No Brasil, os confrontos entre a polícia e os manifestantes se multiplicaram.

Nesse turbilhão de acontecimentos midiáticos surgem os festivais da canção. “A era dos festivais lançaria uma nova geração de artistas talentosíssimos e problematizadores do papel da arte” (DINIZ;

45 Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/386042999288902199/>>. Acesso em: 09 ago. 2019

CUNHA, 2014, p.74).

Imagem 12: Edu Lobo e Marília Medalha. Festival da Canção, 1965



Fonte: Música brasilis<sup>46</sup>

Os cantores e compositores que faziam parte dos movimentos culturais da época eram considerados subversivos e comunistas e eram vigiados de perto por agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que faziam relatórios diários sobre a atuação de cada um que ousasse proferir qualquer discurso que fosse contra o regime vigente. Nesse sentido, a repressão identificava a música como “propaganda subversiva” e “guerra psicológica”, algo que confundia o cidadão “inocente útil”, ameaça à ordem vigente. O principal suspeito de então, aglutinador dos opositores, era Geraldo Vandré, e com ele, Vinícius de Moraes, Toquinho, Nara Leão, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros<sup>47</sup>. De acordo com Napolitano (2004, s/p):

A explosão dos festivais da canção, sobretudo os festivais da TV Record de São Paulo, a partir de 1966, coincidiu com o crescimento da agitação estudantil. A “setembrada” estudantil daquele ano, quando os estudantes saíram às ruas para protestar contra o regime, foi seguida pela “outubrada” musical, culminando no frenesi provocado pelas apresentações de *A banda* e *Disparada*, esta última consolidando a vocação de sucesso comercial da canção engajada brasileira.

Ainda, de acordo com o autor, o clima dos festivais era de não conformismo, e, do ponto de vista do regime militar, mostravam a coragem com a expressão da arte nos palcos. Na veiculação dessa arte, destaca-se o Festival da Canção Brasileira de 1979 realizado pela Rede Tupi de televisão que buscava jovens talentos.

#### **1.4.8 Tropicalismo: psicodélico, alternativo e sedutor**

De acordo com o pesquisador Celso Favaretto (1968), o movimento tropicalista que ocorreu de setembro de 1967 a dezembro de 1968 estabeleceu um desafio à crítica cultural dessa década. Os tropicalistas, influenciados pela produção de paradigmas da mudança cultural, da transformação estética e política da época, apresentam uma situação nova, no contexto dos acontecimentos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (1979).

<sup>46</sup> Disponível em: < <http://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>>. Acesso em 12 jun. 2019.

<sup>47</sup> Muitos compositores dessa fase como Chico Buarque e Caetano Veloso foram exilados em 1969 e retornaram em 1971, outros só retornaram em 1979 quando houve a anistia aos exilados pelo regime militar.

O grupo baiano “Os novos baianos” formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam e Gal Costa iniciavam esse movimento que tinha intenção de expor, com inspiração na arte *pop*, a mistura do produto cultural estrangeiro com o nacional, combatendo a xenofobia que existia naquele momento. O Tropicalismo tem suas raízes no dialogismo, pois trabalha com a questão da alteridade que é imprescindível para o ser humano nesse tipo de relação entre sujeitos discursivos. Sendo assim, de acordo com Bakhtin (2002), o dialogismo é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões do mundo: o permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura. Essa relação ocorre na interação promovida por meio das letras das canções que parodiam certas imagens do Brasil, pela música que utiliza sons diferentes e no contexto sócio-cultural.

Os tropicalistas resgatam o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade como proposta cultural e integrando, simultaneamente, procedimentos de vanguarda. O simbólico do deglutir é na verdade, utilizado como estratégia para alcançarem seu objetivo: uma revisão cultural em oposição às correntes nacionalistas e populistas. Segundo o professor Arnaldo Daraya Contier et al. (2003, p.140):

Ver com olhos livres – a máxima modernista oswaldiana era retomada pelos tropicalistas. Porém não se tratava de basear-se na música regional, mas na procura de uma nova maneira que incluísse o Brasil de Norte a Sul. Com isso, assumir Beatles não excluía Vicente Celestino, nem a Bossa Nova ou a música de vanguarda e o iê-iê-iê. Todos esses elementos são deglutidos pelos ritmos locais brasileiros. Dessa forma, tradições que pareciam incompatíveis formam um conjunto fragmentado, mas com diversas combinações entre si.

Imagem 13: Reunião tropicalista. No alto, Caetano, Torquato Neto e Rita Lee; no meio, Tom Zé, Glauber Rocha, Rogério Duprat e Gil, ao lado de Gil Gal Costa



Fonte: O Globo<sup>48</sup>

De acordo com Paiano (1996, p.32): “Essa abertura significava trabalhar as questões colocadas pelo universo *pop* como a inevitabilidade do consumo, o imediatismo da propaganda, a vida urbana”. A denominação ao movimento tropicalista foi dada pelo artista plástico Hélio Oiticica por meio de uma obra (1969) e emprestou o termo para Caetano Veloso em 1970, conforme nos diz Napolitano e Vilaça (1998, s/p):

O batismo do novo termo coube às artes plásticas, diga-se, a Hélio Oiticica e sua tentativa de estabelecer uma *nova objetividade* como corrente principal da vanguarda brasileira. Entre *parangolés, táteis e móveis*, Oiticica encontrou na sua obra-ambiência Tropicália a

48 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/tropicalia-comemora-50-anos-relembre-21947979>>. Acesso em 09 ago. 2019.

síntese das experiências mais atualizadas da vanguarda com a tradição popular brasileira mais espreteirosa.

Com esses movimentos culturais, de acordo com Napolitano (2002), consagrou-se a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova expressão musical que apresentasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial iniciado em 1950. A televisão tornou-se um importante meio de divulgação da MPB através de programas musicais de grande sucesso.

Para o pesquisador Celso Favaretto (1979, p. 17), “[...] o tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas no momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais”. Estruturalmente, as canções eram compostas num encontro entre a poesia e a música, com inspiração nos poetas brasileiros e internacionais, como Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector; Camões e Fernando Pessoa. Favaretto (1979, p. 20), elucida:

[...] os tropicalistas realizavam a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva.

Essa escolha de apresentação das canções traz novos elementos para a expressão musical que não é apenas letra e música, mas sentimentos demonstrados com sons proferidos de maneira diferente do convencional, com a inclusão de instrumentos e barulhos feitos com o corpo, especialmente com a boca, como por exemplo, na canção “Tropicália”<sup>49</sup> de 1968, cuja introdução é realizada com instrumentos, como a guitarra e berimbau, juntamente com sons proferidos pelo intérprete com a boca e uma fala sobre a carta de Pero Vaz Caminha.

O carnaval foi um elemento essencial no Tropicalismo, seus idealizadores buscaram nessa festa popular elementos que legitimassem suas ações e as estruturas das canções. Dessa forma, o carnaval era a base da linguagem do movimento, com suas roupas extravagantes, seu caráter popular, sua linguagem, a sexualidade (realismo grotesco)<sup>50</sup> e principalmente por ser considerado um “acontecimento religioso da raça”, conforme fora exaltado pelos modernistas. Favaretto (1979, p. 92) explicita essa concepção de carnaval:

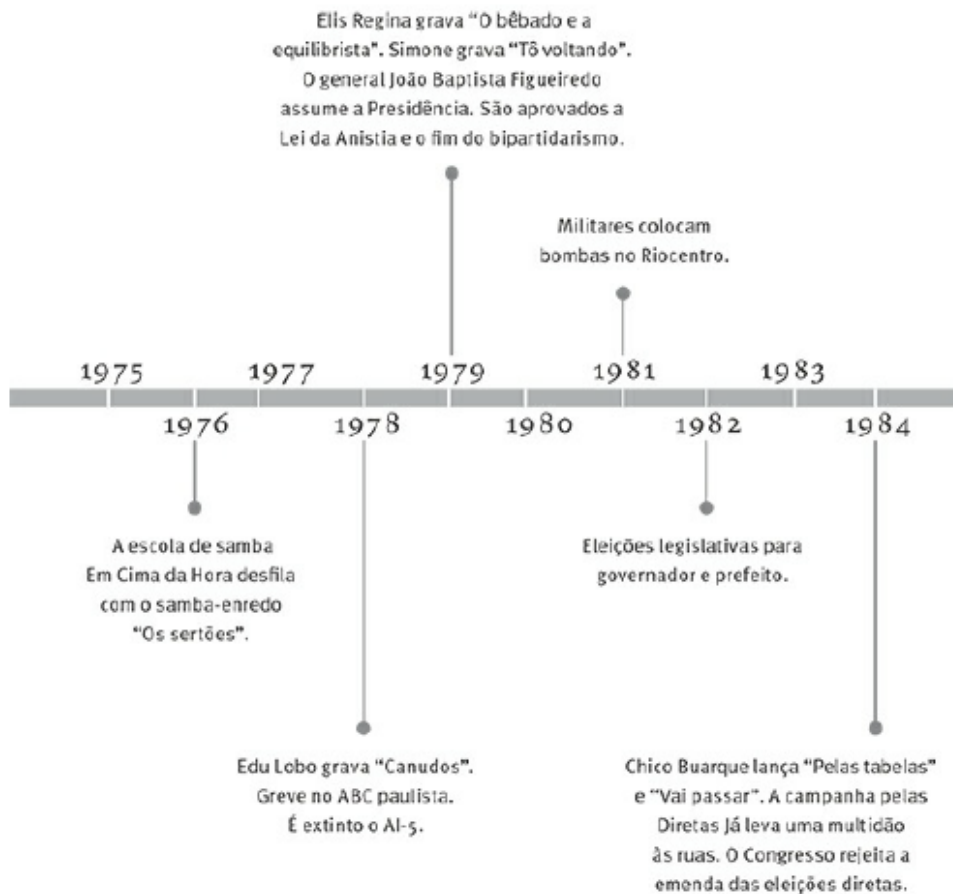
O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abolida as distâncias entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério [...] relativizando todos os valores. Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação [...]. O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. [...] Participar do carnaval é ser ao mesmo tempo, ator e espectador [...].

O discurso do carnaval foi interiorizado nas canções que procuravam apresentar ao público a arte contraventora, divertida e ao mesmo tempo libertária. Mas, no Tropicalismo, a festa não é regeneradora, tudo continua da mesma forma, apenas transmite uma visão de que a fase difícil do país era efêmera, e, assim como todas as coisas que fazem parte da vivência humana se transformam com o tempo. Vejamos por meio da linha do tempo a seguir, a evolução da música no Brasil.

49 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CkydG29xWUU> >, acesso em 18 JAN. 19.

50 [...] gestualística da incontinência e da obscenidade e, em oposição ao decoro da linguagem permitida, valoriza o corpo [...] o material e o corporal metamorfoseiam-se em imagens grotescas (FAVARETTO, 1979, p. 93).

## Imagem 14: Evolução da música brasileira



Fonte: Diniz; Cunha (2014, p. 47)

Conforme pudemos constatar no decorrer deste capítulo, a construção da Nação brasileira, sempre registrada pela literatura e pelas expressões artísticas de maneira geral, especialmente pela música, adquire significados diferentes e complementares no decorrer da história do Brasil e, assim como a identidade, sobre a qual discorreremos no próximo capítulo, não é algo estático, mas se adapta e se atualiza. Frente à grandeza da história do povo brasileiro, a partir desse momento, a discussão será conduzida para o Norte do país, mais especificamente, para o antigo norte goiano e terá como foco a epopeia da criação do estado do Tocantins.

Capítulo **II**



## CAPÍTULO 2

### NOVAS PROMESSAS E FRUTOS: A FORMAÇÃO CULTURAL DO ANTIGO NORTE GOIANO/ TOCANTINS

Tocantins, Tocantins

Gente forte, fé no porvir

Tocantins, Tocantins

Liberdade, trabalho, amor

*Genésio Tocantins*

O verso que está no título deste capítulo “Novas promessas e frutos” faz parte da canção “Lira do povo”, composição de Genésio Tocantins, compositor regional, para o governo do estado. Foi entoada em 1º de janeiro de 1989, quando se instalou a Assembleia Estadual Constituinte e foram empossados o Governador<sup>51</sup> e o Vice-Governador do Tocantins. Já os versos que estão na epígrafe são do hino oficial do estado do Tocantins instituído pela lei estadual nº 977, de 30 de abril de 1998, também composto por Genésio. Ambas as canções apresentam algumas características básicas do povo que reside no Tocantins, segundo ele, são pessoas fortes que acreditam no futuro de liberdade, com oportunidade de trabalho para todos e com amor pelo estado e nos auxilia a contar a história da criação do Tocantins. Neste capítulo, recordaremos a história do mais novo estado da Confederação a partir da divisão do Norte Goiano em Comarca do Norte e Comarca do Sul. Verificaremos como se sucedeu a construção de Porto Nacional, a cidade mais promissora do antigo norte goiano, sua formação cultural, baseada em uma sociedade agropastoril e sua importância nos movimentos de autonomia e de criação do estado do Tocantins. Em seguida, conheceremos a personalidade política que se tornou o mito fundador do estado e composições de canções que solidificam seu *status*.

#### 2.1 O discurso do espaço regional

A construção do espaço regional, que deve ser entendido como espaço fiscal, administrativo e militar, produz um discurso<sup>52</sup> a partir da ordenação dos detentores do poder que utilizam estratégias de encenação, produção e pressuposição. “Todo discurso precisa medir e demarcar um espaço de onde se enuncia. Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos desse discurso” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 24). As condições da produção do discurso devem ser relacionadas com o espaço em que desenvolvem e as relações discursivas que são criadas pelos interlocutores no âmbito político e histórico. O espaço apenas existirá após o estabelecimento de uma sociedade que apresentará diferenças que refletirão na formação da identidade do local, visto que, a diversidade se fará presente entre os habitantes.

O historiador Gilmar Arruda (2000) explica que existe uma dicotomia simbólica na qual os espaços da cidade e do sertão se contrapõem, a primeira como modelo de atitudes políticas modernas e o outro como atrasadas. Para tanto afirma que

A cidade é moderna, progressista, representante de valores novos na qual a atividade política se desenvolve segundo os padrões da modernidade democrática, usa-se razão para convencer, há livre expressão de liberdade de opção. É o lugar de vivência e de cidadãos livres e conscientes. O sertão é arcaico, o lugar da ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência e onde não há possibilidade de ação política de cidadãos livres e

51 As eleições diretas ocorreram em 15 de novembro de 1988. “Siqueira Campos recebeu 163.819 votos dos 358.675 eleitores, 45% [...]” (CAVALCANTE, 2003, p.169).

52 De acordo com Albuquerque Júnior (2001, p.23), a palavra *dis-cursus* é originalmente, a ação de correr para todo lado, são indas e vindas, *désmanches*, intrigas e que os espaços são áreas reticulares, tramas, retramas, redes, redes de imagens e falas tecidas nas relações sociais.

conscientes (ARRUDA, 2000, p. 13).

Nessa concepção, o autor coloca várias características que tornam o espaço da cidade e do sertão distintos e opostos onde as representações da sociedade do país são remetidas a outros termos que se refutam (moderno/arcaico, civilizado/incivilizado, progresso/atraso) e trazem o ranço do passado. Esses espaços são denominados de “lugares da memória’ do processo de urbanização vivenciado de diferentes formas por diversos contingentes populacionais” (ARRUDA, 2000, p.14).

Com a regionalização, o território topográfico passa a ser um local que não contém uma diversidade, ou seja, a diversidade passa a ser produto de uma homogeneização, que acontece com as “forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 26). Naturalmente, essa homogeneidade não existe concretamente, mas deve ser vista por quem é interlocutor dessa “verdade” produzida pelo discurso dominador. Assim, o autor esclarece:

A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade [...] Nossos territórios existenciais são imagéticos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 27).

O ser humano tem a necessidade de ter um território<sup>53</sup> para viver que disponha de condições ideais, ou pelo menos confortáveis, para si e para seus pares. A territorialização<sup>54</sup> que acontece quando se habita uma localidade é realizada pela representação dos atores sociais que fazem parte de um contexto cultural. Ou seja, pelos contatos sociais, pela educação, pelos hábitos e, especialmente, pelo conhecimento de mundo desses atores. Quando falamos em território, além de tratarmos do espaço geográfico por meio de uma concepção que privilegia o político ou a dominação-apropriação, temos que ter em mente

[...] a ótica analítica do conceito de território. Este norteou na Geografia perspectivas analíticas vinculadas a idéia de poder sobre um espaço e seus recursos; o poder em escala nacional: o Estado-nação.[...]. Nestas territorialidades, a apropriação se faz pelo domínio de território, não só para a produção, mas também para a circulação de uma mercadoria, a exemplo das territorialidades por vezes estudadas, como o território das drogas. Estas novas territorialidades apresentam-se como voláteis e constituem parte do tecido social, expressam uma realidade, mas não substituem em nosso entender a dominação política de territórios em escalas mais amplas (SUERTEGARAY, 2001, s/p).

Nesse sentido, compreendemos que, embora tenhamos uma nova concepção sobre territorialidade, ainda prevalecem as vontades políticas e as relações de dominador e dominado na construção de espaços regionais. Assim, para a criação de uma região, e conseqüentemente, uma identidade regional, é necessário que se elabore uma origem, uma história. Dessa forma, o historiador deve buscar elementos que tenham condições de estruturar essa experiência subjetiva, esses elementos são encontrados, especialmente, nas artes e reestruturados pelo discurso.

Sabe-se que todo discurso possui uma ideologia<sup>55</sup> e é construída por vários elementos que podem instituir um mito, nesses termos, a história criada para a antiga região Norte de Goiás tem suas bases

53 [...] o território é compreendido como espaço de uma nação, delimitado e regulado. Apresenta elementos fixos, resultantes da ação homem e seu trabalho bem como relações sociais e diferentes formas de ocupação e produção; corresponde ao recorte do espaço pelo processo de formação de um Estado-Nação (SAQUET; SILVA, 2008, p. 34).

54 A territorialização, em termos políticos e econômicos, traduz a ideia de espaço controlado e apropriado por relações de poder institucionalizadas, geralmente ligadas ao poder político do Estado, além de também servir como fonte de recursos econômicos ou associado à relação capital-trabalho e à luta de classes, delineadas pela divisão territorial do trabalho (HAES-BAERT, 2006).

55 “A ideologia se expressa aqui em um conjunto de normas e formas de pensamento que se tornam obrigatórios para uma dada comunidade, mas que, sobretudo prescrevem a continuidade de um modo de agir que mantenha a dominação e a divisão social” (DUNKER, 2008, p. 4).

na força política exercida no local desde o início do século XIX. Portanto, essa construção tem início na descoberta das minas auríferas em Goiás.

## 2.2 Minas dos Goyases

Segundo o historiador hispano-brasileiro Luis Palacín Gómez (1976, p. 23), a história da descoberta de minas em Goiás tem início em 1690 quando os Bandeirantes, cujas buscas se concentravam em “descobrir minas de ouro, prata e outros haveres” encontraram ouro na região de Minas Gerais e em 1719 prosseguiram a exploração do metal precioso no povoado de Cuiabá (atual capital do Mato Grosso). Com essas descobertas os exploradores vislumbraram o território que se encontrava entre Minas Gerais e Cuiabá ao qual deram o nome de “Minas dos Goyases”, hoje Goiás e Tocantins, onde também encontraram e exploraram minas. Inicialmente Crixás (1734) possuía as minas mais rentáveis do planalto central brasileiro. Até o ano de 1744, Goiás pertencia à capitania de São Paulo, somente a partir dessa data foi reconhecida pelo governo português como Capitania Independente. De acordo com a historiadora Parente (1999, p. 49), devido às

[...] dificuldades de administrar as distantes minas goianas, o governo metropolitano resolveu criar a capitania de Goiás, independente da de São Paulo. A princípio, o território de Goiás compreendia, além do atual estado de Goiás e do Tocantins, parte dos estados de Minas Gerais e Mato-Grosso.

Posteriormente, a capitania foi dividida em duas comarcas: a de Goiás (Comarca do Sul) e São João de Duas Barras (Comarca do Norte). D. João VI nomeou por meio do Decreto Real de 18 de março de 1809, Joaquim Teotônio Segurado (1775-1831) como governador da Comarca do Norte e o capitão-general Sampaio para a Comarca do Sul. A jurisdição de Segurado “[...] se estendia aos julgados de Porto Real, Natividade, Conceição, Arraias, São Félix, Traíras e Flores” (PARENTE, 1999, p. 25). A primeira missão de Teotônio Segurado foi criar a sede da Comarca do Norte, porém considerou a região onde deveria ser construída a vila de São João das duas Barras um lugar inacessível, então solicitou a D. João VI que pudesse escolher outro local. O geógrafo Jean Carlos Rodrigues (2008, p.13) explica que:

No lugar escolhido por Segurado, o Alvará de 25 de janeiro de 1814 autorizava a construção da sede na confluência dos rios Palma e Paranã, a Vila da Palma, hoje cidade de Paranã. A atual capital do Estado do Tocantins, Palmas, é uma referência à Vila da Palma, embora não tenham a mesma localização geográfica.

A Comarca do Norte, localizada ao norte do estado de Goiás, onde hoje está o estado do Tocantins, viveu a prosperidade por meio da exploração dos arraiais que eram centros auríferos da região: Pontal, Carmo, Chapada, Natividade, Conceição, Almas e Arraias (BESSANIN, 2017). Até o século XIX essas localidades eram consideradas pelos viajantes europeus como, por exemplo, Saint-Hilaire, Francis Castelnal e Johann Baptist Emanuel Pohl, longínquas, desconhecidas, incertas, atrasadas e pela ausência de civilização<sup>56</sup>, sem lei. Era o sertão, não o sertão como outros no Brasil conhecidos por obras literárias, como em “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, nas quais é descrito como um lugar com clima desértico e paisagem desoladora. Como nos versos a seguir de Melo Neto<sup>57</sup>:

[...]

E se somos Severinos

iguais em tudo na vida,

morremos de morte igual,

mesma morte Severina:

56 Aqui se considera a civilização de acordo com a visão dos viajantes que acreditavam que os sertanejos somente possuíam conhecimentos adquiridos no contato com a natureza, sem estudos técnicos, ou seja, o oposto do conceito disseminado pelos europeus.

57 Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Joao%20Cabral%20de%20Melo%20Neto.pdf>>. Acesso em maio 2019.

que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte Severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida).  
Somos muitos Severinos  
iguais em tudo e na sina:  
a de abrandar estas pedras  
suando-se muito em cima,  
a de tentar despertar  
terra sempre mais extinta,  
a de querer arrancar  
alguns roçado da cinza.  
[...]

Observa-se no poema que o sofrimento do personagem é comum aos seus conterrâneos que morrem cedo por não terem saúde, por falta d' água e alimentação; morrem de doenças comuns provocadas pela falta de nutrientes ou por disputas de terras (que é a morte de que se morre/ de velhice antes dos trinta,/ de emboscada antes dos vinte/ de fome um pouco por dia/ de fraqueza e de doença). No sertão do norte de Goiás o que se destacavam eram as belezas naturais como rios, cachoeiras, serras e o cerrado, totalmente inexplorado, contudo, não apresentava um cenário socioeconômico promissor (BESSANIN, 2017). O historiador apresenta a visão de pesquisadores e viajantes acerca da dicotomia Sul (promissor, desenvolvido) de Goiás e o Norte (atrasado, esquecido), mesmo depois do advento da República em 1889:

A expansão econômica que chegou aos demais estados do centro-sul do Brasil, e aos poucos, ao sul de Goiás não chegou ao antigo norte goiano. [...] por esse sertão tocantinense, isolado e esquecido, vivia o 'sertanejo', diferenciado dos sertanejos das demais regiões brasileiras, assim como a própria categoria de sertão. [...] era marcado, principalmente pela solidão, pelo isolamento, conformismo e pela acomodação [...] características como risonho, alegre, tranquilo e, também, de preguiçoso pesaram sobre o sertanejo dessas paragens (BESSANIN, 2017, pp. 63-64).

O autor esclarece que o antigo norte goiano era preterido pelo Governo Federal no que tangia à expansão econômica e, portanto, todo e qualquer desenvolvimento. Para ele, com características específicas, o sertanejo dessa localidade era diferente dos sertanejos do restante do país, eram, de certa forma, um paradoxo. Enquanto no resto do país a tristeza e o desalento eram evidentes na fisionomia dos sertanejos; os sertanejos do norte, apesar das marcas negativas, entre elas a solidão, conseguia ser alegre.

A população das cidades que estavam na rota da mineração no norte goiano era composta em grande parte por mineiros "escravos, índios, nobres e plebeus, seculares, cléricos e religiosos" (PALACIN,

1976, p. 16). Nessa época ser mineiro era gozar de alto prestígio, um título de honra, pois “era o dono das lavras e dos escravos que extraíam para ele o ouro” (p.106). Os escravos (africanos e índios) faziam o trabalho braçal, os brancos pobres trabalhavam na mineração como assalariados ou como faiscadores independentes. Goiás pouco se beneficiou com a extração do ouro de suas minas que era realizada por meio de técnicas rudimentares, aliados a esses fatos, Flores (2013), acrescenta a carência de mão de obra e o esgotamento de minas de superfície como fatores preponderantes para que não estruturasse sua economia por meio da mineração.

Por volta de 1760 teve início a decadência da mineração. Assim, com o decorrer do tempo, houve a diminuição da população por causa do abandono das minas pelos trabalhadores. Iniciou-se então, o “esvaziamento dos centros de população, ruralização, empobrecimento e isolamento cultural” (PALACIN, 1976, p.171). Os mineiros começaram a se dedicar às atividades agropastoris e se isolaram nos campos. O desenvolvimento da agricultura em Goiás “tropeçava em dois graves obstáculos: um, com fundamento na psicologia social, era o desprezo dos mineiros pelo trabalho agrícola, o outro, a legislação fiscal” (p. 186). Todos os incentivos fiscais eram dados à extração do ouro, enquanto os alimentos e outras coisas necessárias para a sobrevivência da população eram importados e, portanto, o custo de vida tornava-se elevado. Dessa forma, era necessário que os mineiros obtivessem meios de subsistência, mesmo que considerassem essa situação provisória e que tivessem a ilusão de enriquecerem e retornarem aos seus lugares de origem. Então, começaram a plantar utilizando as terras vizinhas às minas. Para Flores (2013, p. 57):

O esgotamento das minas leva de volta aos seus lugares de origem os aventureiros, deslocando para a agropecuária a população que se fixara na terra. Dá-se então, o início da fixação da população que se apegava à agropecuária e a um incipiente comércio como forma de subsistir à crise decorrente da decadência da mineração.

O declínio mais sentido nas terras goianas não foi o empobrecimento da população e a decadência social, mas o esfacelamento psicológico que se antecipou ao esgotamento do ouro. “Com essa inatividade e preguiça, os brancos decaíam tanto que a maioria falta até o necessário para comparecerem decentemente à igreja aos domingos” (PALACIN, 1976, p.199). Com a lei do ventre livre (1871), a população de homens ociosos aumentou, pois os escravos recém-libertos queriam gozar dos mesmos privilégios que os brancos e o que conseguiam era a ociosidade, fato esse que os diferenciava dos cativos. Assim, estabeleceu-se um sentimento,

[...] uma atitude coletiva assumida pela população: um sentimento de fracasso e de derrota, de inevitabilidade dos males da incongruência de qualquer esforço para superá-los. Traduzia-se isso num estado permanente de apatia, de resignação muito próxima da desesperança. E a tradução exterior dessa atitude: a tristeza [...] a tristeza da alma goiana (PALACIN, 1976, p. 200).

Nesse sentido, o escritor goiano José Mendonça Teles, em sua crônica “Ser goiano” de 1998, publicada também em 2016<sup>58</sup>, reforça as palavras do autor, dizendo que “Ser goiano é carregar uma tristeza telúrica num coração aberto de sorrisos. É ser dócil e falante, impetuoso e tímido”. Essas características do povo goiano são difundidas atualmente como positivas, porém, como vimos, a história demonstra que a origem da expressão “tristeza da alma goiana” provém de fatos melancólicos. Além das características dos habitantes do norte goiano, existem outras questões que fazem parte da criação do Tocantins, especialmente os mitos.

### **2.3 Os viajantes estrangeiros na Província de Goiás: discurso etnocêntrico e outras vozes**

De acordo com Orlandi (2001, p. 14), o Brasil desde os primórdios de sua colonização foi considerado lugar de terras prósperas, com grande potencial na agricultura, que embora tenha sofrido pilhagens durante séculos, suas riquezas não se esgotaram. Por outro lado, também são conhecidas representações “[...] a preguiça inerente à raça, o desperdício de fontes naturais e a naturalidade da

58 Texto disponível em: < <http://www.curtamais.com.br/goiania/o-que-e-ser-goiano-de-jose-mendonca-teles>>, acesso em 22/MAR./2018.

corrupção do brasileiro quando está o no poder”. Então, há uma dicotomia no pensamento sobre o país: o país é pobre por causa das características negativas apresentadas, portanto “esse país não tem jeito” e de outro lado há esperança “tem que dar certo”. “São essas ramificações- intrincadas, contraditórias, com jeito de terem sido formuladas de uma vez por todas – que desenham a complicada ideologia do ‘ser brasileiro’”. Esses enunciados na perspectiva da estética da recepção são fatos que pedem sentidos, daí a historicidade, imprescindível ao discurso.

Até o final do século XVIII, o Brasil era desconhecido para o resto do mundo, nessa época Portugal enviou para a então colônia, os primeiros cientistas, pois era necessária uma sistematização do conhecimento científico. Com a abertura dos portos em 1808, os estrangeiros de diversas nacionalidades também vieram para o Brasil para realizar suas pesquisas em uma terra ainda desconhecida e, segundo relatos dos colonizadores, com natureza intocada e de espécies exóticas, portanto materiais ricos a serem pesquisados (recursos materiais e humanos). Esses viajantes estrangeiros<sup>59</sup> não restringiam apenas em pesquisas na região litorânea do Brasil, mas ao interior ainda ignorado, parte que nos interessa neste momento, a Província de Goiás. De acordo com os viajantes naturalistas à Província de Goiás, no século XIX, quando se referem ao

[...] descobrimento de Goiás, baseiam-se na tradição oral e em fontes oficiais. Num meio social tão limitado como a fase inicial da ocupação, a transmissão oral prevalecia quase sempre sem a confirmação por parte das informações oficiais (ANDRADE, 2010, p. 42).

Nesse sentido, prevalecia a figura mitológica do descobridor de Goiás, o destemido herói Bartolomeu Bueno da Silva<sup>60</sup> a quem os nativos deram a alcunha de Anhanguera que em guarani significa “Diabo Velho”, supostamente por ser cego de um olho. O viajante Saint-Hilaire relata que Bartolomeu foi designado como bandeirante pelo governador da Província de São Paulo para a localização e a exploração das terras dos goiases, onde já estivera com seu pai aos 12 (doze) anos de idade. Em sua primeira viagem não conseguiu seu intento, mas obteve sucesso em uma segunda quando ameaçou os nativos do local ao atear fogo em um pote cheio de aguardente dizendo que se causassem resistência, incendiaria os índios e os rios. Essa não foi uma ideia original, pois já havia sido utilizada por outros bandeirantes (ANDRADE, 2010). Assim, cria-se um lugar na história a partir do discurso pautado no imaginário, um enunciado repleto de sentidos, o mito fundador do estado de Goiás.

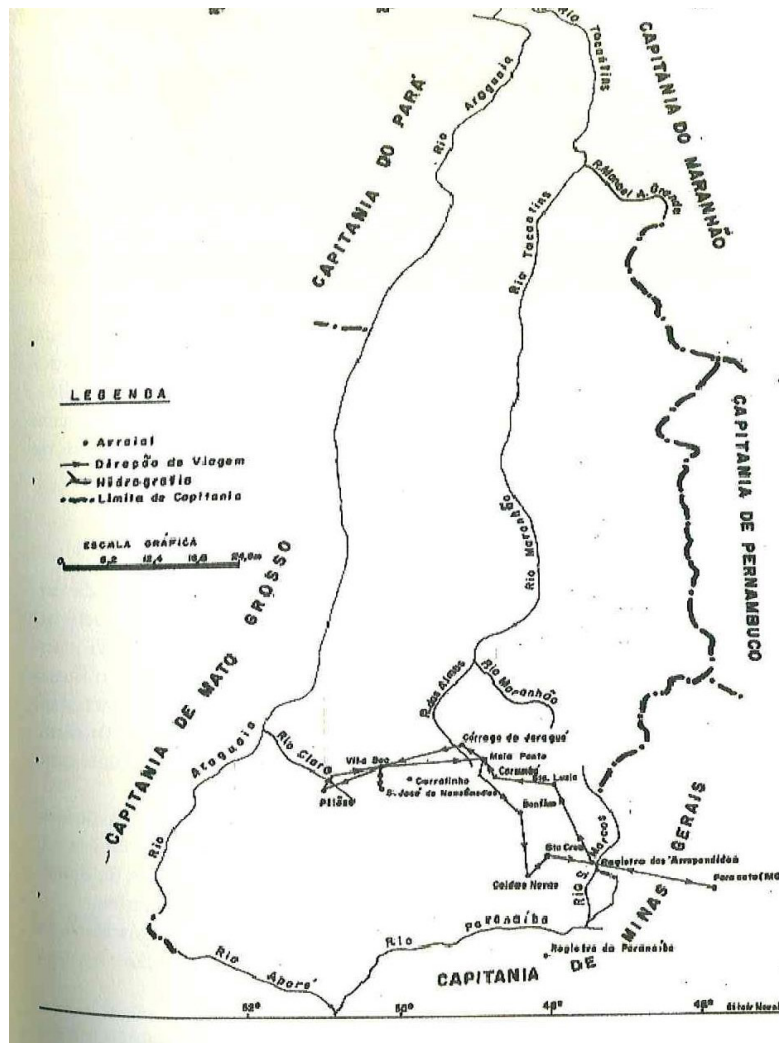
Poucos viajantes se aventuraram na exploração de Goiás, considerando, principalmente, as dificuldades de acesso e as condições socioeconômicas do local entre eles Saint-Hilaire (1779-1853); George Gardner (1836-1841); Francis Castelnau (1810-1880) e Johan Emmanuel Pohl (1782-1834). Veja o mapa a seguir que apresenta o roteiro de viagem de Saint-Hilare pela capitania de Goyaz.

---

59 [...] esses estrangeiros eram principalmente os naturalistas e cientistas que deixaram um manancial de informações, estudos, relatos, impressões que até hoje compõem um quadro histórico e científico do Brasil. [...] possuidores de uma cultura própria do meio europeu [...] não vieram despidos de interesses, quer fossem eles científicos, exploratórios ou fundados no desejo no desejo de domínio de um território extremamente cobiçado por outros países da Europa (FLORES, 2013, p.29).

60 Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, conhecido como descobridor de Goiás é a história mais conhecida por causa das referências em documentos oficiais, como cartas régias, informe dos governadores e relatos dos seus participantes dessa bandeira (ANDRADE, 2010).

Imagem 15: Roteiro de viagem de Saint-Hilaire pela capitania de Goyas



Fonte: ANDRADE (2010, p. 53)

Esses estudiosos nos deixaram um legado importante para que pudéssemos conhecer melhor nosso país por meio da literatura com crônicas, testemunhos, memórias, entrevistas e relatos da tradição oral. Esses textos no mercado europeu eram diferenciados, pois não tinham mediação de bibliografias acadêmicas, eram produtos de vivência direta que revelavam “o cotidiano dos países considerados ‘exóticos e diferentes’” (ANDRADE, 2010, p. 40). Muitos traziam consigo o interesse em conhecer culturas diferentes, mas tinham dificuldades em entender e, principalmente, vivenciar essas culturas por causa da visão etnocêntrica de mundo. De acordo com a linguista Karylleila Andrade (2010, p. 40):

A visão de mundo do “eu” europeu deixava evidente sua dificuldade de vivenciar a diferença: considerava-se como centro de tudo e todos; os “outros” eram apreendidos e sentidos pelos valores e modelos da cultura europeia. O outro é aquele que não se identifica; é aquele cuja descoberta causa êxtase. É a própria diversidade do real que invoca o problema da alteridade: o fascínio da aventura, da tensão, do sofrimento.

Assim, entende-se que os pesquisadores analisavam o povo brasileiro em relação a si, ao grupo social a que pertenciam, portanto, com distanciamento, colocando-se como superiores no plano cultural, moral e histórico. Uma característica muito enfatizada pelos viajantes era a pobreza extrema da população que, segundo eles, acontecia porque os goianos do norte não tinham apreço pelo trabalho. Isso era decorrência da noção de tempo advinda da cultura dos viajantes que era sistematizada, ou seja, não compreendiam a realidade local, pois não conviviam com a população por muito tempo. “Seu tempo é o ‘tempo de viagem’,

resguardado por uma visão eurocêntrica” (ANDRADE, 2010, p. 41). Para Saint-Hilaire, as terras de Goiás eram vistas como localidades sem chances de prosperidade, logo no início de sua narração sobre sua viagem à província, declarou que faria uma comparação com as províncias já visitadas e admitiu que essa comparação seria desfavorável à Goiás. Em suas palavras: “Infelizmente – lamento ter que admiti-lo – a comparação não será favorável à Goiás, infelizmente região entregue a longos anos a uma administração quase sempre impreterivelmente e com frequência, espoliadora [...]” (Saint-Hilaire, 1975, p. 13). Quando visita uma fazenda e constata as dificuldades de subsistência da família do fazendeiro, escreve:

A indolência contribui bastante para levar os fazendeiros da região a essa penúria. Mas, a miséria, que os embrutece e desanima, deve necessariamente, por sua vez, aumentar sua apatia. E esta chegou a tal ponto, em muitos deles, que, dispondo praticamente de toda terra que lhes convêm, eles não chegam a cultivar o suficiente nem mesmo para o seu próprio sustento (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 27).

Continuando sua viagem, embora elogie as belezas locais e as potencialidades da terra para atividades agropastoris, constata:

Até onde a vista pode alcançar não há menor traço de cultura, o menor sinal de gado nos pastos, apenas uma profunda solidão, uma tediosa monotonia. [...] Quando vemos a indolência e o tédio estampados no rosto dos agricultores estabelecidos ao longo da estrada, é difícil de sentir um certo desprezo por eles. Esses homens são de uma pobreza extrema, e nada fazem para sair dela.

Em momento algum o viajante levanta a hipótese de os habitantes de Goiás não terem conhecimento para trabalhar com a terra, apenas enfatiza a indolência do povo goiano. Essa visão foi desmistificada com relatos de outros viajantes que conviveram mais tempo com os sertanejos.

## 2.4 O mito fundador e outros mitos

Os mitos fazem parte da história da humanidade e buscam encontrar explicações plausíveis para origem das diversas manifestações culturais e sociais nos seus diferentes aspectos, com a finalidade de apresentar respostas e atribuir sentidos ao desconhecido. Para Roland Barthes (1915-1980):

O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, contudo não substanciais. [...] Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. O mito não pode se definir pelo seu objeto nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação [...] (BARTHES, 2009, p. 199,200).

Assim, ao conferirmos significados ao que antes era obscuro, construímos um discurso com o objetivo de tornar familiar o que antes era visto como inexplicável. Enfim, os mitos auxiliam o homem em seu autoconhecimento, no conhecimento do mundo que o cerca e conseqüentemente, na representação desse mundo.

Da mesma forma, também são criados os mitos fundadores. O historiador Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro “A visão do Paraíso” (2000), utiliza a expressão título para contar um dos mitos fundadores do Brasil segundo a visão dos estrangeiros que chegavam ao país por consequência de sua colonização. De acordo com a filósofa Marilena Chauí (2000, s/p), o mito fundador estabelece um vínculo interno com o passado como origem, “[...] Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias [...]”. Para que exista um mito fundador, é necessário que se crie um discurso, foi o que se sucedeu com o Brasil.

Ao se apropriarem das terras brasileiras, os portugueses buscavam nessas terras litorâneas o “Eldorado”<sup>61</sup>, o que é a representação não apenas do ouro, mas, principalmente, do poder e da fama

61 [...] alusão ao mítico país de construções de ouro e riquezas fabulosas que norteou o interesse dos exploradores espanhóis e portugueses no início da ocupação da América Latina (VOMERO, 2003). Segundo o profes-

que deveriam adquirir em posse de terras tão promissoras. Como essa busca foi frustrada, “instituem um outro lugar de sentidos estabelecendo uma outra região para o receptível (a memória do dizer), aquela que a partir de então vai organizar outros e outros sentidos [...]”. É a isto que chamamos de discurso fundador” (ORLANDI, 2001, p.15). Dessa forma, a lenda foi deslocada para o interior do país, para o sertão.

O Eldorado, ou seja, um paraíso repleto de riquezas imensuráveis, com as quais os colonizadores conseguiriam o poder e a fama almejados, que seria o símbolo da conquista do Brasil, não estava no litoral, portanto só poderia estar no sertão. Segundo a historiadora Maria de Fátima Oliveira (2008, p.163):

[...] O imaginário sobre a possibilidade da existência dessa lagoa dourada, de localização bastante imprecisa, atraiu sertanistas por mais de dois séculos e funcionou como incentivo ao conhecimento e conquista do interior e alargamento das fronteiras para a Coroa portuguesa.

Em busca do lugar encantado, os conquistadores rompiam com o Velho Mundo e criavam oportunidades no Novo a partir de suas descobertas. Também estabeleciam limites arbitrários para as terras pertencentes ao país, porque para que haja sentido nas descobertas é preciso delimitar espaços, desenvolver domínios, tornar o lugar invadido significativo, portanto, respeitado, para que seja interpretado, criando assim, a noção de historicidade. São gestos fundadores pautados por linhas tênues que separam a realidade da imaginação. “O fundador busca a notoriedade e a possibilidade de criar um lugar na história, um lugar particular. Lugar que rompe o fio da história para reorganizar os gestos de interpretação” (ORLANDI, 2001, p. 16).

Assim como a mitologia, a religião também faz parte da construção do mito fundador. Esse fato pode ser observado nos rituais desenvolvidos pela religião católica, por exemplo, especialmente nas narrativas. É possível constatar que a palavra proferida por um sacerdote em consonância com elementos simbólicos (cruz, velas etc.) que criam um clima sagrado no espaço de uma celebração, atinge não somente o nível racional do ouvinte, mas o sentimental, característica essa despertada, muitas vezes, por discursos perpassados pelos mitos. Segundo Cassirer (2005, p. 136), “O mito e a religião primitiva não são, de maneira alguma, inteiramente incoerentes, não são vazios de sentido ou razão. Sua coerência, porém, depende muito mais de unidade de pensamento que de regras lógicas”. Sendo assim, o mito proferido sempre possui bases que o torna coerente, transformando assim, a palavra em algo crível, pois é mais ligado à emoção do ouvinte do que à razão. Dando continuidade a esse raciocínio, o professor Mircea Eliade (1986, p. 11) complementa a fala do autor apresentando características essenciais do mito:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

Dessa maneira, Rodrigues (2008, p.22) explica que a religião é uma instituição política que possui uma relação intrínseca com a mitologia, mas mantém suas raízes no moralismo advindo da sociedade na qual foi criada e se desenvolveu. Apesar de o fenômeno religioso amparar-se “em alguns aspectos sobre as mesmas estruturas que a mitologia, a sua institucionalização e a ritualização de seus atos e símbolos lhe permite a comunicação de seu conteúdo por uma lógica simbólica eficaz produzida pela razão”. Entendemos então, que o mito fundador apoia-se em três pilares: os mitos, as religiões e a política como elementos para a formação da identidade de uma nação, estado, cidade e outras localidades de um país.

#### **2.4.1 O mito político**

A filósofa alemã, Hannah Arendt (1906-1975), explica que a visão do homem político atual é

---

sor Milton Hautoum (2008, p. 49), “[...] o mito do Eldorado era uma das versões ou variações possíveis da Cidade Encantada, que, na Amazônia, é referida também como uma lenda. Mitos que fazem parte da cultura indoeuropeia, mas também da ameríndia e de muitas outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva”.

originária da concepção socrática da antiguidade na qual, a partir da cidade-estado, o homem passou a ter direito à sua vida particular e, como um “bônus”, uma vida pública (*bios politikos*). Assim, o homem começou a pertencer a duas ordens de existência, o que lhe é próprio e o que lhe é comum. Dessa forma, o discurso é essencial para o entendimento do homem político que, além de cuidar de sua vida particular, deveria também estar atento à sua vida em comunidade e, para isso, deveria alinhar seu discurso às suas ações. Arendt (2007, p. 35), esclarece que

[...] o discurso e a ação eram tidos como coevos e coiguais, da mesma categoria e da mesma espécie; e isso originalmente significava não apenas que todas as ações públicas, na medida em que permanecessem fora da esfera da violência, são realizadas por meio de palavras, porém, mais fundamentalmente, que o ato de encontrar as palavras as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem, constitui uma ação.

Infelizmente, no atual cenário brasileiro, o discurso político de muitos governantes alterou essa concepção e fazem da retórica sua principal “arma” para a conquista de eleitores sem se preocupar em realizar as ações que prometem em palanques “A ênfase passou da ação para o discurso, e para o discurso como meio de persuasão, não como forma especificamente humana de responder e enfrentar o que acontece ou o que é feito” (ARENDR, 2007, p. 35). Nessa realidade acontecem os discursos políticos que criam mitos.

O Para o sociólogo Luis Felipe Miguel (1998), não há um conceito de mito que possa ser apenas deslocado para o campo político. Os discursos políticos chocam-se, ao contrário das narrativas míticas nas sociedades primitivas que eram compartilhadas pela comunidade inteira. Ao invés de narrarem as origens, muitas vezes narram o futuro. O autor explica:

O discurso político, embora se utilize do passado e o redesenhe permanentemente, projeta-se com muito mais frequência em direção ao futuro. Mesmo quando fala sobre o passado, para resgatar uma tradição ou reverenciar a memória de um grande homem, está de olhos voltados para o porvir. A tradição é invocada na esperança de sua continuidade (ou daquilo que se apresenta como sendo sua continuidade), a evocação do grande homem é um argumento de autoridade em favor dessa ou daquela proposta (MIGUEL, 1998, s/p).

O autor ainda pontua que o mito político está inserido como elemento de um discurso que deseja ser persuasivo, é fruto de uma estratégia política. O enunciador do discurso o escolhe confiando em sua receptividade pelos ouvintes (interlocutores).

Imagem 16- Siqueira Campos discursa na Assembleia Nacional Constituinte



Disponível em: < <https://secom.to.gov.br/noticia/162145/>>, acesso em 30/JUL./2018.

Rodrigues (2008) afirma que o homem, em momentos de desespero e insegurança, recorre aos mitos e às formas religiosas de interpretação da realidade para entender a si mesmo e o mundo que o cerca. Seguindo esse raciocínio, a criação do mito político é necessária na fundação de uma comunidade, não apenas para resolver conflitos, mas também para ordenar o caos, pois a razão, muitas vezes, não consegue encontrar suas estruturas e seus fundamentos com explicações objetivas.

Nesse sentido, o estado do Tocantins é representado por elementos mitológicos que foram criados no decorrer da história e que se concentram inicialmente na cidade de Porto Nacional. Suas características geográficas, propiciaram seu crescimento socioeconômico e seu povoamento com uma elite composta por comerciantes, políticos e intelectuais. Por ser uma cidade promissora, direcionou as manifestações em favor da emancipação política do então norte goiano, e abriu caminho para a criação do estado do Tocantins.

## **2.5 Porto Nacional: “berço cultural”**

Considerando-se que a cidade de Porto Nacional constituiu-se como base para a emancipação do norte goiano e a criação do estado do Tocantins, é necessário que a história da população ribeirinha que se instalou às margens do rio Tocantins seja apresentada em um breve relato histórico. De acordo com informações da biblioteca digital do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística):

Situada às margens do rio Tocantins, a região era primitivamente habitada pelos índios xerentes, quando, na última década do século XVIII, chegaram o bandeirante lusitano Félix Camôa e outros desbravadores, atraídos pelo ouro abundante. No início do povoamento, três denominações foram dadas à Povoação: Porto Real, período do Reinado; Porto Imperial, já como Vila em 1831, fase imperial; Porto Nacional, a partir de 1890, consequência da Proclamação da República. [...] Com o impulso recebido em 1831, o arraial de Porto Real elevou-se à categoria de Vila, denominada Porto Imperial, cuja instalação se deu em 1833. Em 1861, alcançou foros de Cidade. [...] com a Proclamação da República, passou a denominar-se Porto Nacional [...] (disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/tocantins/portonacional.pdf>>, acesso em 02 ago. 2018.

Como pudemos constatar, a cidade de Porto Real, que já se chamou Imperial e atualmente é Nacional, foi criada às margens do Rio Tocantins no século VIII. Destacou-se no sertão como uma cidade ribeirinha e, tendo esse privilégio, foi o núcleo urbano mais dinâmico do norte goiano. Do seu lado direito estava o arraial de Monte do Carmo e do lado esquerdo, Bom Jesus do Pontal.

Na construção de Porto Nacional, Bressanin (2017) expõe o mito fundador como uma criação coletiva dos habitantes da cidade, pois foi construído com base nas histórias orais contadas através dos tempos. Sobre a história oral as historiadoras Doia Freire e Lígia Leite Pereira (2002, p. 125) explicam:

A história oral remete necessariamente à questão da memória. O relato oral restitui – de modo lacunar – o passado a partir do presente, o que quer dizer que toda lembrança pertence ao passado e ao presente, e se modifica segundo este último.

As autoras esclarecem que a memória é condição para que exista a história oral, é uma representação seletiva do passado que não pertence a apenas um indivíduo que está inserido em uma família, em uma sociedade e em um país, mas a um grupo de pessoas, consequentemente é por definição, coletiva. Nesse sentido, não há apenas um mito fundador da cidade de Porto Nacional, mas das diversas comunidades que lá habitam.

O mito fundador mais difundido por escritores regionais e pelo governo do Tocantins, conta que, por volta de 1910, houve o abandono do arraial de Bom Jesus do Pontal, após o massacre de muitos habitantes “brancos” por índios Xerentes. Os sobreviventes não poderiam voltar para Pontal por não terem condições de viverem um arraial arrasado. Preferiram não se refugiar no arraial de Monte do Carmo, que estava em decadência econômica, visto que, seus moradores também estavam abandonando suas casas. Assim, os sobreviventes do massacre e a população de Monte do Carmo, cada comunidade movida por suas necessidades, resolveram estabelecer-se no arraial de Porto Nacional que pode ser comparado à

“terra prometida”<sup>62</sup> por oferecer refúgio às pessoas que haviam sofrido com a destruição e o abandono. Sua localização às margens do rio Tocantins orientou a escolha dos refugiados.

Imagem 17: Construção de uma canoa às margens do rio Tocantins



Fonte: FLORES (2009, p.58)

Esse povoamento propiciou muitos benefícios ao arraial de Porto Real, que foi elevado à categoria de Vila. Entre os ganhos, os novos habitantes tornaram-se exímios navegadores e aproveitaram o rio para transportar mantimentos e outros produtos que até então eram recebidos do porto de Belém. Por causa do comércio beira rio, a vila atraiu muitos comerciantes que migravam de outras regiões brasileiras e também do velho mundo, formando uma cultura com bases burguesas. “A pequena elite sertaneja formada de coronéis, fazendeiros e suas famílias trajavam as últimas novidades da Europa e da América” (BRESSANIN, 2017, p. 72).

Segundo o autor, o arraial de “Porto é elevado à categoria de cidade em 1861 pela Lei n. 333 de 13 de julho daquele ano” (BRESSANIN, 2017, p.70). No início do século XIX, apesar do sucesso no comércio fluvial, Porto Nacional tinha sua economia fundamentada no comércio de gado, couro e cereais. Segundo ele (p. 73), a cidade destacou-se como polo de “desenvolvimento do antigo norte de Goiás no decorrer dos séculos XIX e XX por vários motivos: sua localização privilegiada às margens do Rio Tocantins [...] o desenvolvimento da imprensa local [...]” e, especialmente, nas articulações políticas fomentadas por moradores ilustres locais, como por exemplo, o médico Francisco Aires da Silva que além de exercer sua profissão, foi professor, jornalista e se elegeu deputado federal por Goiás de 1914 a 1930.

62 A história bíblica relata que o Senhor chamou Abraão e lhe ordenou que partisse para uma nova terra para acabar com os sofrimentos de seus descendentes o povo hebreu. Em comparação às terras próximas, Canaã era farta, produzia frutas, uvas, mel, entre outros alimentos, que deram a essa terra uma referência de “*terra que mana leite e mel*”. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biblia/canaa/>>, acesso em 04/ABR./2018.

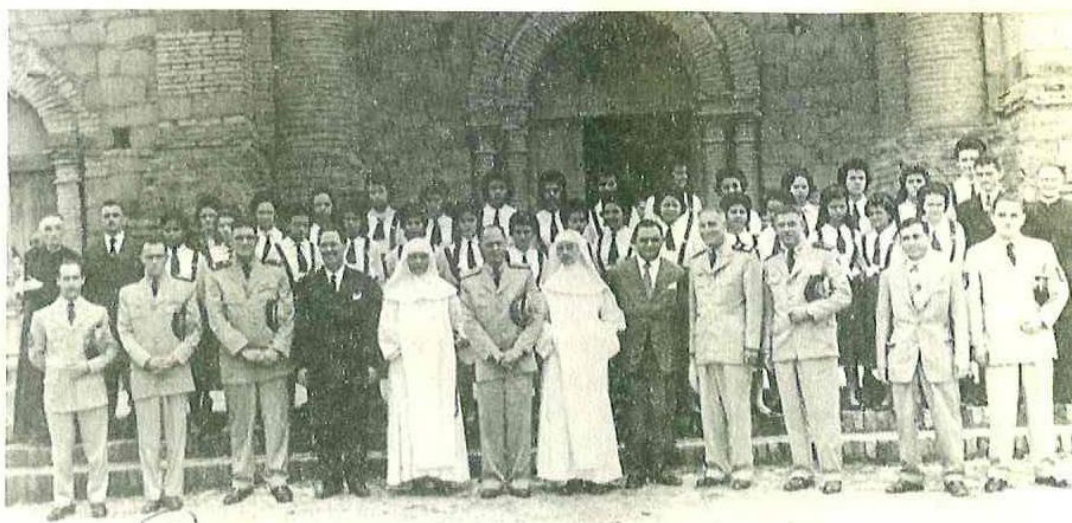
Imagem 18: Francisco Aires da Silva-1921



Fonte: Godinho (1998, p. 157)

Com o desenvolvimento da imprensa local, Porto Nacional destacou-se no cenário do norte goiano com publicações de textos produzidos por movimentos políticos que defendiam a autonomia da região, a criação do estado do Tocantins e o estabelecimento da Ordem dos Pregadores<sup>63</sup>.

Imagem 19 Autoridades de Porto Nacional e estudantes defronte à catedral da cidade



Fonte: CAVALCANTE (2003, p. 216)

Toda essa movimentação rendeu a Porto Nacional alguns títulos importantes durante o século XX, como “Rainha do Norte e Princesa do Sertão” e “Capital cultural do norte de Goiás”. Nesse cenário, instalaram-se por mais de cinquenta anos os Missionários Dominicanos Franceses e há mais de cem anos as Irmãs Dominicanas de Monteils ( BRESSANIN, 2017).

---

63 A Família Dominicana tem sua origem num tempo e numa área geográfica bem longe de nós. Surgiu na Europa da Idade Média, na época das Cruzadas e de Francisco de Assis. Ela brotou a partir da experiência de vida evangélica de São Domingos de Gusmão, aproximadamente em 1170. No final de 1216 obteve do próprio Papa o reconhecimento oficial e o título de “Ordem dos Pregadores”. Disponível em:< <http://www.dominicanos.org.br/site457/ordem.php>>, acesso em 23/MAI/2018.

## 2.6 “Estou goiano, mas sou tocantinense”

De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001, p. 26): “O Estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado para as disputas regionais. Ele não demarca os limites políticos institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não estas demarcações que emergem nas lutas sociais”. Como já mencionamos anteriormente, as disputas regionais no estado de Goiás e, conseqüentemente, o marco histórico considerado como ponto de partida da epopeia pela criação do estado do Tocantins, por alguns autores, teve início com a publicação do Alvará de 18 de março que propiciou a divisão do estado em Comarca do Sul e Comarca do Norte em 1809. Essa ideia é desmistificada por historiadores.

De acordo com a história oficial do estado do Tocantins, disponível no sítio da Secretaria Estadual de Comunicação<sup>64</sup>, Joaquim Teotônio Segurado dedicou-se ao desenvolvimento da navegação do rio Tocantins e o progresso do comércio com o Pará. O ouvidor assumiu a liderança como defensor dos interesses locais e, quando julgou oportuno, reivindicou legalmente a autonomia político-administrativa da região. Sendo assim, o dia 18 de março foi instituído o Dia da Autonomia pela Lei nº 960, de 17 de março de 1998, por ser a data da criação da Comarca do Norte, que marcou o início da luta pela emancipação do estado do Tocantins. Enquanto, na história “não oficial”, precisamos retornar um pouco na história para que entendamos. A historiadora Maria do Espírito Santo Cavalcante (2003), explica que Teotônio Segurado foi líder na condução do movimento autonomista do Norte de Goiás (1821) que romperia com o Sul da Província. Para tal rompimento, coloca duas possíveis vertentes:

A primeira refere-se às intenções de Teotônio Segurado na tentativa de dificultar o movimento de independência nacional [...] por ser ele mesmo legítimo representante da administração metropolitana e fiel defensor da soberania das Cortes de Lisboa.

[...]

Já a segunda vertente considera que Segurado apenas teve intenção de defender a causa independentista da região Norte de Goiás [...] o Governo do Norte visava unicamente à autonomia política da região e se preocupava muito pouco com a independência do Brasil (CAVALCANTE, 2003, p.45).

Conforme pudemos compreender, a história oficial segue a linha da segunda vertente explicitada pela autora, na qual Segurado pode ser considerado um herói do norte goiano que enfrentou as posições políticas da Junta Provisória do Governo de Goiás criada em 1822. Por outro lado, constata-se que ambas as posições apresentam um ponto convergente: Segurado queria estabelecer no Norte um governo independente da autoridade do capitão-general Sampaio, mas continuaria servindo à corte portuguesa.

Segurado<sup>65</sup> conseguiu seu intento proclamando o Governo Independente do Norte em 1821, mas suas bases políticas eram frágeis naquele momento e a Província foi reunificada dois anos depois: “bastou apenas uma tentativa concreta da Comarca do Sul de reunificação da Província, na pessoa do padre Camargo Fleury, para que ela se realizasse” (CAVALCANTE, 2003, p. 47).

No fim do século XIX e início do século XX, a estrutura da política goiana, de acordo com Cavalcante (2003), foi denominada coronelista por influência da realidade político-administrativa de Goiás, com base na prepotência familiar e individual. Era início da República e já havia constituição de partidos políticos no estado que se articulava com as políticas regionais e com a imprensa local, totalmente dominada pelos coronéis que representavam o poder político de grupos familiares. Segundo os professores Carvalho e

64 Disponível em: < <https://secom.to.gov.br/noticia/2003/3/17/dia-da-autonomia-o-marco-da-luta-pela-emanipacao-do-tocantins/>>, acesso em 05/ABR./2018.

65 O discurso de autonomia de Segurado estendeu-se por gerações e políticos se apropriaram dele nos projetos de autonomia do norte goiano nas décadas de 1950 a 1980. Parte desse discurso está transcrito em um marco de concreto, na frente do edifício, como uma ponte que liga o tempo histórico de 1821, século XIX, aos anos 1980 do século XX, como um testamento para gerações futuras, “demonstrando que os homens de 1821 não sonharam em vão” (CAVALCANTE, 2003, p.44).

Parente (2012, p. 1237) “os Caiado<sup>66</sup>, Bulhões e Xavier de Almeida empreendiam um consciente controle sociopolítico da região”. O poder aqui, além de se pautar nas condições socioeconômicas, é entendido como a habilidade de comunicação e persuasão. De acordo Arendt (1994, p.24):

O poder corresponde à habilidade humana de agir, mas de agir em uníssono, em comum acordo. O poder jamais é propriedade de um indivíduo; pertence ele a um grupo e existe apenas enquanto o grupo se mantiver unido. Quando dissermos está ‘no poder’ estamos na realidade nos referindo ao fato de encontrar-se esta pessoa investida de poder, por um certo número de pessoas, para atuar em seu nome. No momento em que o grupo, de onde se origina o poder [...] desaparece, o seu poder também desaparece.

Assim, compreendemos que ninguém se estabelece no poder se não for legitimado por um grupo de pessoas com o qual comungue suas ideias e interesses. Em contraponto, há a definição do filósofo alemão Max Weber (1864-1920), cuja manifestação de poder dá-se na imposição de uma vontade sobre outras vontades “poder significa toda oportunidade de impor sua própria vontade, no interior de uma relação social, até mesmo contra resistências, pouco importando em que repouse tal oportunidade” (WEBER, 1971, p. 219). No caso das relações de poder exercidas no norte do Tocantins, essas definições se complementam, com as devidas proporções, de um lado força e do outro a ação social. Para Arendt (1994), existe um conjunto de habilidades que provocam em seus interlocutores uma reação de submissão e silenciamento. Os interlocutores, no caso eleitores, são persuadidos pelo discurso, de sua “inferioridade”, a acreditar no poder político, em sua capacidade de decisão pelo grupo: “ele (a) sabe o que é melhor para nós”.

Eis uma das armas do discurso político amplamente utilizadas: a argumentação persuasiva que possui a capacidade de convencer o público de que aqueles que detêm a palavra têm a solução para todos os problemas vividos pelo povo, portanto, devem ter permissão para falar e agir em seu nome. De acordo com os estudos de Rodrigues (2008, p. 42), a partir desse fato é possível entendermos a importância da “religião e seus elementos discursivos e de construção de representações utilizadas na elaboração de falas e produção de argumentos por parte dos articuladores do movimento” de emancipação do Tocantins na década de 1980. Os líderes políticos contavam com o imaginário popular que se pautava na fé representada pelos dominicanos que passaram a habitar a comarca do Norte.

As diferentes origens dos habitantes de Goiás fizeram parte da construção discursiva e da criação da dicotomia em relação à identidade tocantinense. Nesse sentido, estabeleceram-se fronteiras: de um lado, o Sul, sempre privilegiado por políticas públicas e do outro, o Norte, esquecido. Assim, fomentou-se o desejo do Norte em sua emancipação. Rodrigues (2008, p. 44) explica como foi desenvolvida, com auxílio do movimento pela emancipação do Norte, a visão da comarca do Norte sobre a comarca do Sul:

A oposição entre “ambição” (do sul) e “cautela” (do norte); “corpos eletrizados” (do sul) e “menos arranco” (do norte), além da demonização dos ocupantes do sul do estado de Goiás, dá o tom do discurso necessário para implantar uma representação negativa deles, barbarizando-os ou comparando-os à figura do demônio da tradição judaico-cristã e que, portanto, reforça o imaginário de que realmente é preciso separar-se deles, afastando-os da “terra prometida”. Utilizam um discurso fundador baseado na dialética moral cristã entre o bem e o mal e a materializam objetivamente na caracterização dos atores sociais envolvidos com a ocupação do Estado de Goiás.

Para o autor, a diferenciação entre os habitantes do norte e do sul do estado de Goiás estabeleceu uma fronteira, territorializou um sentimento de pertencimento ao norte cauteloso e de repúdio ao sul ambicioso. Isso aparece nos discursos da criação (invenção) do estado do Tocantins da década de 1980, ocasião que foram criadas representações para o Tocantins de um destino pré-estabelecido por Deus, como uma “terra prometida”, cujos negativistas, que eram os “demônios do sul”, não conseguiram resistir

---

66 A oligarquia Caiado deteve o poder político de Goiás desde o século XIX. Teve como primeiro representante Antônio José Caiado e quem mais se destacou foi Ronaldo Caiado, que atualmente é senador da república. Disponível em: < <https://goias24horas.com.br/63619-de-coadjuvante-dos-bulhoes-oligarquia-mais-antiga-de-goias-os-caiado-nao-largam-o-poder/>>, acesso em 23/MAI/2018.

aos desígnios superiores que apontavam a criação do estado. Todos os problemas históricos vivenciados pela região a partir do ciclo econômico do ouro serviram como elementos que reforçavam a ideia da criação do estado do Tocantins. Para Albuquerque Júnior (2001), o discurso regionalista surgiu na segunda metade do século XIX na construção da nação brasileira desde a centralização política no Império e trouxe dessa época convicções sobre questões provincianas ou locais e ideias separatistas.

Segundo Cavalcante (2003), no período 1956 a 1960, profissionais liberais e algumas lideranças políticas de Porto Nacional mobilizaram-se no movimento denominado “A Proclamação Autonomista de Porto Nacional” com a intenção de emancipar o norte goiano, com a criação do estado do Tocantins. O movimento emancipacionista articulava a escolha de representantes desse movimento que inicialmente foi presidido pelo juiz da comarca Feliciano Machado Braga, apoiado pelos portuenses César Fabrício Freire e Osvaldo Ayres da Silva. O movimento que antes não recebera apoio da imprensa local e nacional, agora tinha um instrumento de mobilização, o jornal “O Estado do Tocantins”, no qual se lançou o *slogan* “Não paro, não durmo...Velo”, que viria a ser o lema do movimento. Com isso, outros jornais aderiram à causa e começaram a apoiá-la, assim, todas as regiões do norte de Goiás puderam conhecer o que pensava o movimento separatista e se entusiasmaram em defendê-lo. Líderes políticos de outras regiões como Pium também resolveram defender a ideia. Muitas lutas se sucederam, até que na década de 80 (oitenta) criou-se a Comissão de Estudos do Norte Goiano (Conorte) que defendia a criação do Tocantins denunciando o descaso do governo central com as carências da região norte de Goiás. A historiadora Rosy Oliveira (2002, p.24), explica que

[...] em 1981, a Conorte decidiu organizar e sistematizar a luta pela criação do Tocantins que tinha como objetivo principal agregar os idealistas dispostos a lutar pela causa “centenária” e realizar estudos e debates sobre o potencial político-econômico da região.

A Conorte, em sua campanha publicitária pela divisão do estado de Goiás produzia discursos que instigavam a separação do norte e dos sul de Goiás utilizando frases como “Goiano de direito. Tocantinense de coração”, “Estou goiano, mas sou tocantinense” e “O tocantinense não é goiano” com a finalidade de criar uma identidade tocantinense em oposição à goiana e, dessa forma, construir diferentes representações no imaginário popular legitimando a causa.

Imagem 20: Porto Nacional, 1956



Fonte: CAVALCANTE (2003, p. 138).

É importante mencionar que esses discursos não eram somente em prol dos habitantes do norte, desinteressados, mas perpassados por interesses políticos e econômicos de uma elite, sobretudo agropecuária, que estava interessada em expandir seus negócios nas terras que seriam tocantinenses.

Cavalcante (2003, p. 63) esclarece:

Essa posição política da elite regional evidencia o pacto do coronel Bernardo da oligarquia caiadista com a oligarquia Ayres, de Porto Nacional. O discurso autonomista, nesse momento, aparece vinculado a posições pessoais de disputas, afirmação e representação do poder da região Norte de Goiás. [...]. O discurso autonomista retomado na imprensa local não era apropriado como proposta de defesa da autonomia da região por nenhum partido.

Dessa forma, o que estava em jogo eram os interesses particulares das oligarquias que, naquele momento, eram contra a divisão territorial de Goiás, pois acreditavam que com a autonomia, o norte goiano ficaria mais isolado dos outros estados do país, portanto seus negócios seriam prejudicados. Apesar da resistência das oligarquias, em 13 de maio de 1956, em Porto Nacional, foi lançado o movimento “Pró-Criação do estado do Tocantins”, como uma expressão da voz para a emancipação do norte goiano. Esse momento foi registrado oficialmente pela Câmara Municipal, em 13 de maio de 1956 (CAVALCANTE, 2003).

Imagem 21: Movimento para e emancipação do Tocantins. Ao fundo bandeira que simboliza a autonomia política do Tocantins (1956)



Fonte: CAVALCANTE (2003, p.58)

Cavalcante (2003) ainda explica que houve muitas manifestações contrárias à criação do Tocantins que foram apoiadas por algumas lideranças políticas, empresariais e intelectuais goianas. Essas lideranças tinham em comum o mesmo discurso, afirmavam que o norte goiano sempre fora relegado ao abandono e ao isolamento pelos poderes públicos, o que, segundo eles, não era um motivo para a reivindicação autonomista da região, pois essa reivindicação atendia interesses pessoais e o sul poderia criar estratégias para auxiliar o norte em suas necessidades. A imprensa não deu muita atenção para os discursos contra a autonomia do estado do Tocantins, fato criticado por diversos intelectuais goianos. O escritor e imortal da Academia Brasileira de Letras, Bernardo Élis (1915-1997), em artigos publicados,

[...] afirmou que o novo estado era invenção da Organização Jaime Câmara [...] Criticou também as lideranças políticas de Goiás que não se manifestavam acerca de tão importante questão [...] em um de seus artigos [...] questionou argumentos que validam a criação do

novo estado [...] Conclui o artigo questionando a indiferença dos goianos ante a iminência de perder mais um pedaço do seu espaço geográfico e cultural [...] (CAVALCANTE, 2003, p. 173).

Bernardo Élis (1986a, p. 15) expressou seu descontentamento por meio de um poema que traduz seu sentimento acerca da criação do estado do Tocantins.

Irmão do Norte, Irmão do Norte,	Mas agora as searas amadurecem
A casa está varrida, os potes	e podemos comê-las juntos
cheios d'água e a mesa servida, por que então partir agora, irmão do	na grande mesa comum de nossos pais.
Norte,	Agora já temos bigode e barba
Se a noite sem lua ainda tarda?	que nos conferem força para exigir o que nos devem.
	Irmãos do Norte, então,
	Por que partir agora?
Há dois séculos que vivemos juntos,	Nunca precisei tanto de ti,
repartindo entre nós o que possuímos.	Nem nunca precisaste tanto de mim.
Mas tudo o que possuímos era a miséria.	[...]
Daí esse ressentimento surdo,	Então espera, irmão do Norte, a separação, talvez seja menos
essa boca sempre calada,	triste, sem mágoas sem dissabores,
essa ausência de falas e diálogos,	como velhos amigos que se despedem
como se fôssemos estranhos e distantes	ao termo de longa caminhada.
daí o gesto das intrigas semeando a cizânia	[...]
em nossos peitos.	

O discurso apresenta, por meio de metáforas, a maneira como o compositor interpretava a organização do estado de Goiás, de acordo com seu ponto de vista, estava tudo organizado (*a casa está varrida,/ os potes cheios d'água e a mesa servida*) e lamenta a separação, mas admite que havia problemas no relacionamento do Sul com o Norte goiano (*essa ausência de falas e diálogos,/ como se fôssemos estranhos e distantes*). Acredita que o estado de Goiás está mais evoluído e que há possibilidade de união entre o norte e o sul para conquistas (*Mas agora as searas amadurecem/ e podemos comê-las juntos/ na grande mesa comum de nossos pais. / Agora já temos bigode e barba*). Ao fim do poema, chega à conclusão que a autonomia do Norte é inevitável, sendo assim, é melhor que não existam mágoas em ambos os lados (*Então espera, irmão do Norte, / a separação, talvez seja menos triste, sem mágoas sem dissabores, / como velhos amigos que se despedem / ao termo de longa caminhada*).

Cavalcante (2003) esclarece que, a favor da criação do novo estado da Federação, os discursos das lideranças políticas do movimento Pró-Tocantins salientavam as características do Norte em relação ao Sul de Goiás e a questão do abandono político-administrativo da região, visto que, os impostos eram pagos pelos nortistas, mas não eram convertidos em benefícios a eles. De acordo com esses discursos, o novo estado receberia mais atenção do governo Federal que teria ações mais efetivas quanto às necessidades

essenciais da população. Assim, receberam apoio popular a partir de 1987.

Apresentar a reivindicação autonomista que partia do povo era uma estratégia para a articulação política entre as lideranças regionais e os Constituintes, pois acreditavam que a adesão popular comprovava politicamente uma reivindicação que não se resumia a artimanha política-eleitoreira e indicava “conquistas democráticas num momento em que o país exercitava, por meio da Assembleia Nacional Constituinte, a maturidade de alguns princípios: a participação popular, o pluripartidarismo e as eleições diretas” (CAVALCANTE, 2003, p.179). Outro fator importante defendido pelo movimento Pró-Tocantins era a identidade cultural do antigo norte goiano. A autora (2003, p.186), explica que eles afirmavam que “O novo estado seria a garantia de que os costumes, os hábitos alimentares, a formação ética, o folclore e o linguajar seriam valorizados e preservados”. Isso porque entre a população já havia um sentimento regional construído por meio das dificuldades vividas na região. Os nortistas do norte goiano julgavam-se sem vínculo cultural, político ou mesmo geográfico com o estado de Goiás. Eles consideravam a peculiaridade da região: a geografia, os hábitos cotidianos de alimentação, a pronúncia e a diversidade linguística. Apropriam-se dessas diferenças para se autodenominarem nortenses e se distinguirem dos nordestinos e nortistas.

### 2.6.1 *Habemus Tocantins*

Após diversas ações e manifestações realizadas para a emancipação do norte do Estado de Goiás, no dia 5 (cinco) de outubro de 1988, no artigo 13 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição da República Federativa do Brasil, foi criado o Estado do Tocantins. A primeira capital do estado foi Miracema que fica a 90 (noventa) quilômetros da capital definitiva Palmas, criada em 1º de janeiro de 1990, à margem direita do rio Tocantins e com um plano diretor especialmente elaborado (PARENTE,1999).

Imagem 22: Momento histórico da entrega das emendas de criação do estado do Tocantins ao presidente de senado Ulysses Guimarães



Fonte: Cartilha “Tocantins: a fronteira do 3º milênio”.

O processo de instalação do novo estado prossegue até 1º de janeiro de 1989, quando foi instalada a Assembleia Estadual Constituinte e empossados o Governador<sup>67</sup> e o Vice-Governador do Tocantins. A cerimônia de posse expressou o sentimento de conquista de cidadania dos tocaninenses. Na ocasião, o cantor Genésio Tocantins cantou acompanhado pelo público presente a canção denominada Lira do Povo (CAVALCANTE, 2003). Vejamos a seguir a letra da canção (p. 170):

67 As eleições diretas ocorreram em 15 de novembro de 1988. “Siqueira Campos recebeu 163.819 votos dos 358.675 eleitores, 45% [...]”(CAVALCANTE, 2003, p.169).

Sou filho das lavadeiras	Dos pampas dos boqueirões
Parceiras dos bem-te-vis	Das aldeias, das favelas
Amor da fulô que cheira	Namorado das estrelas
Quero-queros juritis	Uma nação Guarany
	Neste ser tão brasileiro!
A vida na voz da gente	Em algum canto do mundo
Não para, nunca envelhece	Numa oficina do tempo
As flores bordam canteiros	Um homem forja outro dia
Se um seca outro floresce	Ou quem sabe forjaria
	No aço de cada olhar
Afino a lira do povo	
Nem senhor, nem escravo	Novas promessas e frutos
Vida andeja índio bravo	Novas estradas e passos
Na larguesa, dos gerais	Farol neste estradear
Filho de muitas cantigas	Senhor do amor e da guerra
Entoa um canto de paz	Inventa um tempo de paz.

Genésio Tocantins (1989)

Genésio expressa, por meio da música, o sentimento de um povo que naquele momento estava orgulhoso por conseguir a emancipação do estado do Tocantins. Povo que, mesmo sem recursos financeiros (Sou filho das lavadeiras), enfrentando muitas batalhas (*As flores bordam canteiros/ Se um seca outro floresce*), sempre acreditou que venceria (*Filho de muitas cantigas/ Entoa um canto de paz*). O discurso do narrador apresenta-se em linguagem regional com metáforas nas quais expõe o valor dos habitantes do Norte (*As flores bordam canteiros/ Se um seca outro floresce*), os guerreiros que lutaram pela emancipação do estado (*Numa oficina do tempo/ Um homem forja outro dia/ No aço de cada olhar*) e a beleza natural local (*Quero-queros juritis*). Recorre também à mitologia para contar o grande feito (*Senhor do amor e da guerra/ Inventa um tempo de paz*). Corrobora assim, com a ideologia que os governantes queriam difundir naquele momento.

## 2.7 A tradição nas terras tocantinenses: o mito fundador

José Wilson Siqueira Campos (1928)<sup>68</sup> é considerado na história oficial do Tocantins como

68 Antônio de Siqueira Campos nasceu em Crato (CE) em 1928. Proprietário agrícola, industrial e pecuarista, foi vereador no município de Colinas de Goiás (GO) entre 1965 e 1967, tendo exercido a presidência da Câmara Municipal dessa cidade de 1966 a 1967. No pleito de novembro de 1970, elegeu-se deputado federal por Goiás na legenda da Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de sustentação do regime militar instalado no país em abril de 1964. Em outubro de 1980, foi denunciado por um dossiê do governo de estelionato, grilagem, suspeita de homicídios e falsidade ideológica. No pleito de novembro de 1986, foi eleito deputado federal constituinte pelo Partido Democrata Cristão (PDC). Defensor, desde 1974, da formação do estado de Tocantins, acabou tendo seu ponto de vista aceito pela Constituição de 1988, que autorizou a criação do novo estado, através do desmembramento do norte do estado de Goiás. Eleito em novembro de 1988 governador do estado recém-criado, licenciou-se da Câmara para exercer um mandato-tampão à frente do Executivo de Tocantins entre 1989 e 1991. Nas eleições de outubro de 1994, concorrendo na legenda do Partido Progressista Reformador (PPR), conquistou pela segunda vez o governo de Tocantins. No pleito de outubro de 1998, reelegeu-se governador, concorrendo na coligação que incluía, além do PFL, o PPB, o Partido Democrático Trabalhista (PDT), o Partido Popular Socialista (PPS), o Partido Socialista Brasileiro (PSB), o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), além de agremiações menores. Disponível em: < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/campos-siqueira-2>>. Acesso em 25 maio 2018.

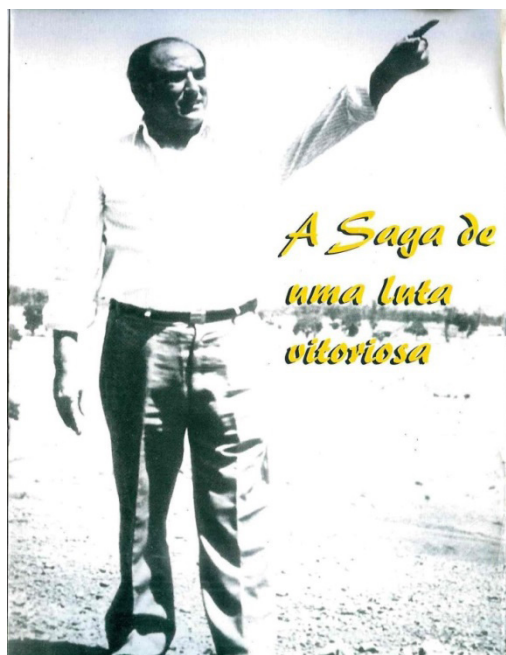
o “fundador” do estado. Rodrigues (2008, p.46) explica a influência do ex-governador: “Na árvore genealógica’ do Tocantins, a ‘Sagrada Família’ ou a ‘dinastia’ tocantinense tem Siqueira Campos como uma espécie de último herói com a missão de cumprir uma tarefa, um ‘sonho acalentado’ iniciado por Joaquim Teotônio Segurado”.

Teotônio Segurado representava historicamente e, de acordo com a concepção da comunidade que habitava o norte goiano, o herói que fez a primeira manifestação pela autonomia do norte goiano. Então, Siqueira Campos, especialmente após 1970, quando foi eleito deputado Federal por Goiás, alia-se à representação política de Segurado com humildade, enaltecendo seus esforços em prol do povo do Norte. Nesse ato, toma para si o que considera a “missão” deixada por Segurado e se personifica como herói da pátria, defendida com a retórica aplicada em seus discursos nos palanques. O imaginário popular constrói, assim, um personagem com características de mártir, próximo à imagem de um deus. Rodrigues (2008, p. 48) explica:

Os paralelos traçados entre os personagens dessa história – Siqueira Campos e Joaquim Teotônio Segurado – nos permitem identificar algumas semelhanças entre eles considerando, evidentemente, uma escala temporal ao longo da história tocantinense. Analisando seus discursos na Câmara dos Deputados e na Assembleia Nacional Constituinte no período de 1987 a 1988, notamos que: assim como Segurado, Siqueira Campos também se considera o defensor da causa do norte-nordeste goiano; suas ações no campo político culminam com a “independência” do norte de Goiás; e ele, a exemplo de seu antecessor, também foi governador.

De acordo com o autor, os feitos de Joaquim Teotônio Segurado estão presentes nos discursos de Siqueira Campos e são retomados frequentemente pelo ex-deputado e ex-governador com a finalidade de destacar que ele representa a sucessão histórica e política do ouvidor, construindo assim, o mito fundador do Tocantins.

Imagem 23: Material de publicidade dos projetos apresentados pelo deputado Siqueira Campos de 1973 a 1998



Fonte: Contracapa da cartilha “Tocantins: a fronteira do 3º milênio”.

Siqueira reaviva a imagem de Segurado como seu antecessor e inspiração nos seus discursos e em seus atos políticos. Esse fato pode ser constatado com a nomeação de uma das principais avenidas de Palmas, capital do Tocantins em 1991 sob sua gestão. Nesse sentido, Albuquerque Júnior (2001), defende

que os conceitos criados para historicizar o passado e construir o presente não são passíveis de definição, esquematização, pois são apenas conectores de uma série de eventos realizados pelos representantes da história, nesse caso, Segurado e Siqueira Campos.

No hino do estado de Tocantins, oficializado pela lei estadual nº 977, de 30 de abril de 1998, com letra de Liberato Costa Póvoa e a música de Abiezer Alves da Rocha, podemos avaliar a construção simbólica elaborada por um discurso metafórico que elenca as vitórias de “nossos” heróis.

O sonho secular já se realizou	De Segurado a Siqueira o ideal seguiu
Mais um astro brilha dos céus aos confins	Contra tudo e contra todos firme e forte
Este povo forte	Contra a tirania
Do sofrido Norte	Da oligarquia
Teve melhor sorte	O povo queria
Nasce Tocantins	Libertar o Norte!
Levanta altaneiro, contempla o futuro	Teus rios, tuas matas, tua imensidão
Caminha seguro, persegue os teus fins	Teu belo Araguaia lembra o paraíso
Por tua beleza, por tuas riquezas	Tua rica história
És o Tocantins!	Guardo na memória
Do bravo Ouvidor a saga não parou	Pela tua Glória
Contra a oligarquia o povo se voltou	Morro, se preciso!
Somos brava gente	
Simples, mas valente	Pulsa no peito o orgulho da luta de Palma
Povo consciente	Feita com a alma que a beleza irradia
Sem medo e temor	Vejo tua gente
	Tua alma xerente
	Teu povo valente
	Que venceu um dia!

(Liberato Póvoa e Abiezer Alves da Rocha)<sup>1</sup>

Nota-se que o texto recupera todo o mito fundador do estado do Tocantins, contando as agruras pelas quais o povo sertanejo passou até chegar à “terra prometida” (*Este povo forte/ Do sofrido Norte/ Nasce Tocantins*). Com utilização de metáforas descortina as belezas do Tocantins o ato heroico de Teotônio Segurado que conclamou o povo para a luta (*Do bravo Ouvidor a saga não parou/ Contra a oligarquia o povo se voltou/ Somos brava gente/ Simples, mas valente*). Em seguida ressalta a continuidade do heroísmo (*De Segurado a Siqueira o ideal seguiu/ Contra tudo e contra todos firme e forte*). Para finalizar, mostra a libertação do norte goiano e a alegria da conquista (*Pulsa no peito o orgulho da luta de Palma/ Vejo tua gente/ Que venceu um dia!*). Essa construção discursiva é edificada em metáforas que

[...] proliferam o sentido, porque interiorizam diferenças. As metáforas são risos dos conceitos, são dobras, dissonâncias, rompendo com o conceito como único lugar da verdade. Elas são formas de comunicar o “real” em sua complexidade de significação, que nos falam da impossibilidade do conhecimento de mundo somente por meio do conhecimento empírico ou conceitual [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 33).

O efeito metafórico trazido pelo texto proporciona uma análise interpretativa do funcionamento

discursivo, pois o compositor utiliza sua noção de memória discursiva e a relaciona com os sentidos reais das palavras em uma substituição passível de interpretação, um texto que faz sentido por meio da linguagem poética.

Portanto, a canção é composta com bases poéticas que viabiliza o discurso e o torna persuasivo, um hino para o povo do Norte que não precisa mais submeter-se a outro governo que não seja seu, do seu lugar, da sua região. Essa confiança nascida com o Tocantins, desperta em sua população, imbuída de nacionalismo/regionalismo, a crença de que tudo será diferente e que farão parte da construção de um novo tempo, melhor e mais produtivo do que outrora. Portanto a canção os representa.

Segundo Rodrigues (2008, p. 49), os nomes de Segurado e Siqueira Campos no hino do estado do Tocantins evidenciam a utilização e a manipulação da construção dos símbolos regionais, fabricando uma imagem “de continuidade histórica e de heroísmo dos dois personagens na construção da identidade regional”. Verifica-se, então, que a criação do estado do Tocantins foi moldada pela estruturação de um espaço de representação que funcionou na elaboração do imaginário social que considera a dicotomia entre o sul e o norte. Para que houvesse efetivamente a consolidação da criação do estado do Tocantins, era preciso que se estabelecessem símbolos e tradições próprios do antigo norte goiano.

## **2.8 A criação de símbolos e tradições**

A identidade cultural do estado do Tocantins foi vista como um problema pelo movimento autonomista, pois havia se instaurado diferenças etnográficas sobre rituais, costumes e práticas comuns. Esse fato deve-se à ocupação do então Norte goiano que, além de sua população nativa, recebia habitantes de diversos lugares do Brasil e também estrangeiros. Portanto, o estado era composto por um contingente populacional que formava um conjunto híbrido das representações religiosas e sociais, um espaço multicultural. Dessa forma, era necessária a criação de uma representação que conseguisse realizar uma junção das tradições, símbolos e outros fatores que identificassem o povo tocaninense. O historiador britânico Eric John Ernest Hobsbawm (1917-2012) desenvolveu para essas situações que requerem a criação de relações identitárias, uma concepção a qual denominou “tradição inventada”:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM; RANGER, 2008, p. 9).

É importante salientar, conforme dito pelo autor, que nenhuma tradição ou símbolo pode ser criado por uma vontade individual, mas parte do coletivo, por meio de relações estabelecidas entre os fatos presentes e de um passado histórico apropriado. Levando-se em consideração o momento histórico da criação do estado do Tocantins, seu mito fundador, criam-se vários símbolos com a ideia de se edificarem o novo estado e se tornarem tradição. Nessa construção também se leva em consideração uma condição essencial imposta pelos separatistas além da viabilidade econômica, a dicotomia que deveria existir entre tocaninenses e goianos. De acordo com Rodrigues (2012, p. 480), era preciso produzir “uma identidade regional tocaninense que pudesse legitimar, do ponto de vista cultural e subjetivo, sua viabilidade a partir da exploração das diferenças e exclusões entre tocaninenses e goianos”. Dessa forma, seria construído “nos sujeitos sentimentos e representações de pertencimento regional tocaninense”.

Para tanto, foi necessário que se avaliasse o que já era conhecido pela população do norte de Goiás e poderia ser “re-criado”. Hobsbawm e Ranger (2008) consideram que “a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que pela imposição da repetição”. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN<sup>69</sup>:

---

69 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em 27 abr. 2018.

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a denominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. [...] o patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo. [...] é também fruto de uma escolha, que, no caso das políticas públicas, tem a participação do Estado por meio de leis, instituições e políticas específicas. Essa escolha é feita a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importante, mais representativo da sua identidade, da sua história, da sua cultura, ou seja, são os valores, os significados atribuídos pelas pessoas a objetos, lugares ou práticas culturais que os tornam patrimônio de uma coletividade (ou patrimônio coletivo).

Para Oliveira (2012, p. 276), no Tocantins cria-se “[...] uma política de construção de uma nova identidade cultural, econômica e política, construindo alegorias, disseminando fatos e mitos pouco representativos à história da então região norte de Goiás”. Assim, forjam-se símbolos, mitos, imagens e fatos atribuindo sentidos às representações que já existiam na região. Para tanto, buscaram-se na história, especialmente no interior do estado, símbolos que faziam parte do cotidiano dos habitantes, portanto com valor sentimental. Um exemplo é na culinária, cujo processo histórico reúne um conjunto de elementos tradicionais, que são transmitidos hereditariamente, criando, dessa forma, “algo particular, singular e reconhecível, um projeto coletivo que inclui uma constante reconstrução” (MACIEL, 2006, p. 90).

No Tocantins encontramos vários sabores surpreendentes, entre eles, o tradicional Amor Perfeito, que é um biscoito de polvilho, como formato de coroa, que teve considerada sua produção original em Natividade. Sua tradição vem da simplicidade com que é produzido há mais de 100 (cem) anos, de maneira artesanal. Com a herança de sua mãe, hoje quem organiza a produção aos 74 (setenta e quatro) anos de idade, é a uma senhora, conhecida como Tia Naninha. De acordo com o que foi exposto, o Amor Perfeito transformou-se em um símbolo da cultura tocantinense.

Imagem 24: Biscoito amor perfeito



Fonte: Secretaria de Comunicação Social- TO (SECOM)

Ao falarmos em símbolo, é importante que conheçamos a utilização da palavra no contexto cultural. Para tanto, observaremos os preceitos da teoria semiótica<sup>70</sup> de acordo com o filósofo americano Charles S. Peirce (1839- 1914), na qual o símbolo<sup>71</sup> é utilizado para representar o mundo e somente vai ter sentido

70 “O nome Semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos” (SANTAELLA, 1998, p. 5).

71 “O símbolo [...] não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade [...], mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo

ser for um signo<sup>72</sup> reconhecido para quem é destinado. Nesse contexto, os símbolos criados para o povo tocantinense foram “emprestados” de representações existentes em outras instituições que já faziam parte do cotidiano da população de localidades do estado.

Outro símbolo que merece destaque é a imagem de Nossa Senhora da Natividade que foi institucionalizada como *padroeira* do estado, visto que, a população já tinha devoção à santa e rendiam homenagens a ela com festividades. A criação de toda essa simbologia facilitou a aceitação e promoveu o sentimento de pertencimento ao “novo” lugar<sup>73</sup>, solidificado por tradições que seriam perpetuadas de acordo com os discursos das pessoas que detinham o poder na política e na religião.

Imagem 25: Altar da igreja matriz de Nossa Senhora da Natividade



Fonte: Igreja de Nossa Senhora da Natividade, em Natividade, interior do Tocantins. Disponível em:< <http://profhistoria1.blogspot.com/2010/11/natividade-tocantins-brasil-cidade-de.html>>. Acesso em 18 jun. 2019.

Assim também, as figuras dos heróis foram consolidando-se como símbolos pela luta na criação do estado. Para que isso acontecesse, os governantes investiram nos compositores regionais para que compusessem canções nesse sentido. Assim, a produção musical naquele momento foi muito promissora quanto ao estabelecimento das características do “Paraíso terreal”<sup>74</sup> encontrado no Tocantins. Uma das canções que representa esse momento é “Catirandê, Catirandá” do compositor Mamedkarin:

Dá licença de eu contar  
Uma história tocantina,  
nessa catira esmilinguida,  
dá licença d’eu falar.  
Que esse norte goiano

O povo sofria qual gado  
com intemperança do tempo  
do sul veio um cavaco,  
mas do céu a providência.  
Um homem iluminado,.

---

represente seu objeto” (SANTAELLA, 1998, p. 42).

72 O signo representa o ser humano enquanto um ser de linguagem, ou seja, as expressões que utiliza para se comunicar, as palavras e seu contexto (SANTAELLA, 1998).

73 Aqui se busca “compreender o lugar através de nossas necessidades existenciais quais sejam, localização, posição, mobilidade, interação com os objetos e/ou com as pessoas. Identifica-se esta perspectiva com a nossa corporeidade e, a partir dela, o nosso estar no mundo, no caso, a partir do lugar como espaço de existência e coexistência” (SUERTEGARAY, 2001, s/p).

74 Paraíso terreal é a expressão utilizada por Sérgio Buarque de Holanda ao descrever as belezas naturais vistas pelos estrangeiros em seu livro “A visão do Paraíso” (1959).

era esquecido e abandonado  
O homem de Deus vem nos salvar,  
qual faraó via água grande chegar.

contra a demência da riqueza da nação  
que negara a independência  
pra esse querido Tocantins

de José e Segurado.

Inicialmente o compositor nos convida para uma contação de história (*Dá licença de eu contar / uma história tocantina*) e propõe utilizar um ritmo já conhecido no norte goiano, a catira. Então, por meio da constatação de fatos que foram considerados históricos e pelas metáforas, compõe a história da “libertação” do Tocantins. Utiliza-se também de um neologismo para o adjetivo pátrio de alguém que é do Tocantins (tocantina). Nas palavras do compositor o povo do norte goiano era esquecido e abandonado. Então, como um milagre aparece, não qualquer herói, o compositor utiliza o artigo definido “o” para se referir a um homem apenas, aquele que foi designado por Deus para salvar o povo (*O homem de Deus*), assim como Moisés salvou o povo israelita que iria ser dizimado pelo exército do Faraó no Egito, abrindo o mar vermelho<sup>75</sup>, Siqueira Campos conduziu o povo tocantinense à “terra prometida”. Essa intertextualidade com o texto bíblico reforça a representação e o simbolismo de Siqueira Campos como um homem iluminado e temente a Deus que protegeu o Norte dos ataques do Sul “*do sul veio um cavaco*”, pois veio “*do céu a providência*” e o Tocantins iniciou sua existência. No último verso da canção, o compositor lembra que quem iniciou a luta foi Teotônio Segurado e quem a venceu foi José Wilson Siqueira Campos, portanto, ambos são considerados mitos políticos, os idealizadores do estado.

Imagem 26: Página inicial da cartilha “Tocantins: a fronteira do 3º milênio”.

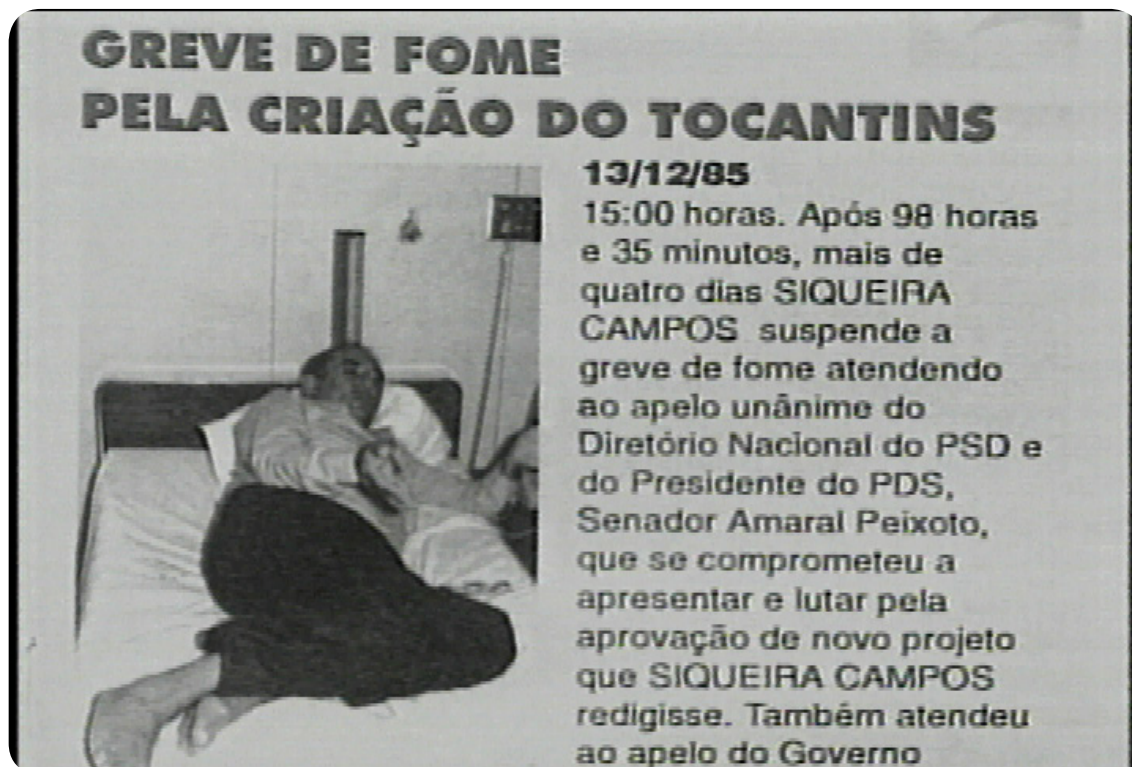


Fonte: Cartilha “Tocantins: a fronteira do 3º milênio”.

75 Bíblia Sagada, Êxodo 14. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/14>>, acesso em 19/ABR./2018.

Apesar de considerar Teotônio Segurado como parte importante da história do Tocantins, Siqueira Campos toma para si sua criação. O jornalista Philippe Bastos, numa matéria para o portal “Conexão Tocantins” em 2010, comenta o discurso do então candidato ao governo do estado que utiliza “o tom de pai do Tocantins”. Nas palavras de Siqueira: *“Lutei 40 anos pela criação do estado. Fiz greve de fome e fui preso. Sofri que nem couro de picar fumo. Mas não separei esta região do norte de Goiás para voltar a ser corredor da miséria”*. Observa-se que é ressaltada, tanto na letra da canção, como na fala de Siqueira, a dicotomia entre o Norte e o Sul, fato esse que aparece constantemente na história do Tocantins no sentido de validar sua existência, fazer com que haja esse desconforto, uma disputa entre as regiões agora separadas.

Imagem 27: Greve de fome de Siqueira Campos



Fonte: Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/siqueiracampos/4761674425/>>. Acesso em 30 maio 2019.

A imagem reforça as palavras proferidas por Siqueira na entrevista citada anteriormente na qual ressalta o que considera um ato de coragem e resistência, sua greve de fome para que o Tocantins fosse um estado autônomo. Esse ato deixou o povo do norte goiano consternado e Siqueira conseguiu ainda mais popularidade em 1985.

A popularidade de Siqueira Campos ainda é forte no Tocantins. Atualmente houve uma exposição no Memorial Coluna Prestes, na Praça dos Girassóis que inicialmente duraria três meses (de 15/03/19 a 19/06/19), mas foi prorrogada até 28 de junho. Com o título “Siqueira Campos, um estadista: do setentrão goiano ao Tocantins”, o evento reforçou a importância do ex-governador para o Tocantins, apresentando sua história por meio de

[...] uma linha do tempo desenvolvida por meio de 24 painéis com cerca de 80 fotos, inclusive inéditas, complementadas com textos, contextualizando os fatos históricos da criação do Estado no mesmo período de acontecimentos relevantes com repercussões regionais, nacionais e mundiais, como a independência do Brasil e a Revolução Francesa<sup>76</sup>.

76 Disponível em: < <https://portal.to.gov.br/noticia/2019/6/18/exposicao-em-homenagem-a-siqueira-campos-e-pror->

No cartaz que fazia a publicidade da exposição, patrocinada por empresas locais importantes, como por exemplo, a Energisa, há uma pomba branca sobre o mapa do Tocantins que pode simbolizar o “Divino”, ou seja, a figura bíblica que representa o pai, o filho e o espírito santo, uma alusão ao personagem principal do evento que influencia muitas pessoas na crença de estarem sob sua proteção.

Imagem 28: Cartaz da exposição “Siqueira Campos”



Disponível em: < <https://orlanoticias.com.br/grupo-apresenta-exposicao-siqueira-campos-um-estadista-do-setentriao-goiano-ao-to/whatsapp-image-2019-02-22-at-08-12-12/>. Acesso em 18 jun. 2019.

### 2.8.1 Estratégias simbólicas

Rodrigues (2008) esclarece que foram diversas as estratégias usadas para avivar constantemente os atos “heroicos” dos governantes tocantinenses. Houve a instituição do feriado de 18 (dezoito) de março, quando se comemora o “Dia da Autonomia do Tocantins”, criou-se o brasão e a bandeira, símbolos que reforçam o mito fundador, atualizando no imaginário popular a memória das figuras heroicas na emancipação do estado.

Um dos símbolos criados como representante da natureza do Tocantins no governo Siqueira Campos é o girassol. Esse símbolo foi difundido ostensivamente em todas as gestões do ex-governador (1989 a 1991; 1995 a 1998; 1999 a 2002; 2011 a 2014) e deu nome a praça que abriga os prédios do governo estadual na capital do estado e que considerada a maior da América Latina. Para Oliveira (2012, p. 141):

[...] pode-se discutir o perfil do primeiro governador a partir da seleção dos símbolos do estado e da capital. Para a capital, foi escolhido o girassol, talvez pela beleza da planta, não

---

rogada-ate-28-de-junho/>. Acesso em: 18 jun. 2019.

pelo o que ela representa para um estado da região norte, que conta com uma das maiores diversidades de plantas do Brasil. Por isso, pegar uma planta fora do bioma do estado, no mínimo, é desconhecer a realidade ou para satisfazer particular de quem comanda, que preferiu não consultar a população ou especialistas sobre as melhores opções para simbolizar a cidade.

Dessa forma, entende-se que se trata de um símbolo imposto. Em uma entrevista concedida ao jornalista Sidney Neto da TV Anhanguera em 2016, Siqueira Campos, primeiro governador do Tocantins, explica o simbolismo do girassol. Diz que a planta é vinculada ao passado histórico de Tocantins e simboliza uma ligação identitária e histórica com Teotônio Segurado. Fala que percebeu essa ligação visitando os campos de girassol portugueses da terra natal de Segurado, ressalta a beleza dessa plantação, seu encanto com suas cores e a prosperidade representada por ela “Tocantins e os girassóis, todos estão ligados há muito tempo” (CAMPOS, 2016). Siqueira apresenta também uma pedra que foi localizada no Tocantins cuja imagem diz ser de um fóssil de girassol, indicando ter existido a planta nas terras do estado em tempos remotos, faz quase que uma premonição para o símbolo criado. Além do discurso inflamado, diversos atos do então governador para a solidificação do girassol como símbolo foram realizados durante os 15 (quinze) anos que ocupou o cargo de governador do estado.

Imagem 29: Fóssil do girassol



Disponível em < <http://www.lealjunior.com.br/Noticias//Siqueira-mostra-pedra-misteriosa-e-conta-fatos-sobre-a-criao-de-palmas/>>. Acesso em 14 jun. 2019.

Imagem 30 - José Wilson Siqueira Campos



Sala de reuniões no Palácio Araguaia. Disponível em: <<http://www.portalnorte.com.br/estado-64015-julgamento-que-pede-cassacao-e-adiado-e-siqueira-comemora.html>>, acesso em 15 fev. 2019.

A criação do Brasão de Armas do Tocantins foi instituída pela lei nº 092/89, de 17 de novembro de 1989, publicada na primeira Constituição do Estado do Tocantins e decretada pela Assembleia Legislativa. De acordo com a Secretaria de Comunicação do Tocantins (SECOM)<sup>77</sup>, o brasão foi criado de acordo com as seguintes especificações:

[...] a mensagem principal decifrada através da frase CO YVY ORE RETAMA, que significa, em tupi guarani: “ESTA TERRA É NOSSA”, o Brasão do Tocantins também mostra em destaque a data de instalação do Estado: 1º de janeiro de 1989. Cada elemento da sua composição traz um significado: os ramos que crescem nos dois lados do Brasão representam nossas riquezas naturais. As duas faixas azuis, direcionadas para o alto, dentro da figura o valar do Brasão, representam os dois rios tocantinenses: Tocantins e Araguaia. Os elementos em branco, juntamente com o sol amarelo-ouro sobre um fundo azul, compõem a mensagem que transmite a certeza de um futuro iluminado. A faixa amarela, abaixo das faixas azuis, significa as riquezas minerais do Tocantins.

Assim, o símbolo representado pelo brasão enaltece a presença indígena no estado, as riquezas naturais e, sobretudo, por meio da coroa de louros que representa os heróis vitoriosos que transformaram o sonho tão longínquo da emancipação em realidade e, por fim, a expressão Akwen “CO YVY ORE RETAMA”, que significa “Esta terra é nossa” (RODRIGUES, 2008).

Imagem 31 - Brasão de Armas do Estado do Tocantins



Fonte: RODRIGUES (2008, p. 55)

Quanto à bandeira do Estado, sua criação foi instituída pela lei nº 094/89, de 17 de novembro de 1989, decretada pela Assembleia Legislativa, na primeira Constituição do Estado do Tocantins. Rodrigues (2008, p. 56), expõe a visão da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Tocantins:

[...] a Bandeira, como símbolo máximo a pairar sobre o novo Estado do Tocantins, deve ser a síntese dos sonhos e ideais mais caros de seu povo; a reverência ao seu passado, a confiança no seu presente e a esperança no seu futuro, representando todos esses valores da forma mais harmônica possível.

A Secretaria de Comunicação (SECOM), explica de maneira breve a construção da bandeira:

[...] a Bandeira do Tocantins traz as seguintes mensagens, de acordo com suas cores e símbolos: a faixa branca, localizada ao centro com um sol amarelo-ouro a derramar seus raios sobre o futuro do novo Estado, traz a mensagem principal do símbolo: de uma terra onde o sol nasce para todos. A barra branca representa o cultivo da paz. A faixa em azul representa nossos mananciais de água, enquanto a amarela representa o ouro, as riquezas do Estado.

77 Disponível em: < <https://secom.to.gov.br/noticia/4270/>>, acesso em 23/ABR./2018.

Imagem 32 – Bandeira do Estado do Tocantins



Fonte: RODRIGUES (2008, p.56)

Ao analisarmos os eventos históricos envolvidos no discurso da criação do estado do Tocantins, constatamos que esses símbolos reforçam a ideia de que o estado somente será promissor se forem levadas em consideração as falas recorrentes dos governantes sobre a valorização do “ouro verde” (a natureza) e da manutenção de tradições que foram criadas com a finalidade de formar a identidade do estado. Para que seja eficiente, a propagação dessa ideologia deve acontecer por meios que sensibilizem o povo e, o canal que propicia essa sensibilidade é o discurso. Para o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), o discurso é um conjunto de enunciados que são representados pela linguagem. Funciona como um jogo no qual estão presentes as armas para que o enunciador consiga a adesão dos enunciatários (1999).

Para que o estado fosse completo, era necessário que se construísse uma capital onde seria criada a sede do governo que teria as características futuristas imaginadas por seus idealizadores.

## 2.9 Palmas: a capital do futuro

*Nossos sentimentos*

*Foram*

*Coloridos*

*Artificialmente*

*Numa cidade*

*Artificialmente*

*Criada*

*Artificialmente*

*Acrescentando gente*

*Artificialmente*

*Thiago Ramos de França*

No trecho do poema “Contorno palmacético” do escritor palmense Thiago Ramos de França, tudo o que existe na cidade de Palmas foi criado artificialmente, o que é a realidade, visto que, a cidade é planejada, tendo como inspiração o Distrito Federal.

De acordo com a professora Carminda Mendes André (2018, p.74), somos herdeiros de cidades do continente europeu, nas quais o centro urbano funcionava como espaço onde ocorriam festas, encontros e eventos sociais ou abrigavam “projetos a partir de uma racionalidade complexa (modos de vida imaginários e projetados por poetas e arquitetos, urbanização higiênica e estatal, urbanismo dos vendedores imobiliários)”. Acredita-se que a construção de Palmas teria sido pensada em relação à segunda opção apresentada. A autora defende que

Palmas teve um centro urbano que deu suporte inicial às famílias que chegaram para trabalhar na construção da cidade e, ao mesmo tempo, também foi ela produto de uma racionalidade desenraizada da localidade. [...]

Palmas não tem centro histórico, seu marco zero é uma praça projetada previamente pelo projeto urbano que lhe deu materialidade.

Palmas foi fundada logo após a criação do estado do Tocantins em 1989, entre a Serra do Lajeado e o rio Tocantins. O nome da cidade foi escolhido por Siqueira Campos como homenagem à Comarca de Palmas, onde nasceu, em 1821, o movimento emancipacionista do Tocantins. O marco zero da cidade está na Praça dos Girassóis, local onde se encontra o Palácio do governo, Palácio Araguaia. Pela Lei 985 de 25 de abril de 2001 foi instituída a canção “Amor a Palmas” como hino popular de Palmas. De acordo com a redação da Lei que foi alterada em 2012 com uma redação mais clara que deixa explícita sua autoria: “Art. 1º É adotado como “Hino Popular de Palmas” a Canção de Amor a Palmas, letra e música de autoria de Braguinha Barroso e Neusinha Bahia, com arranjos para banda de autoria de Rildo Gomes e para o coral, autoria de Cleber Araújo”<sup>78</sup>. Vejamos a letra da canção “Amor a Palmas”.

*Palmas, na manhã do teu nascer,*

*vejo a esperança florescer*

*num sonho lindo de viver;  
Vejo o futuro no horizonte,*

*o teu povo vem à fonte*

*no coração de quem quer vencer.*

*Tua grandeza depende dessa gente,*

*que unida te fará maior.  
Te amo, Palmas,*

*e no seio de tuas serras*

*recebeste todos*

*e os fizeste filhos da terra.*

---

78 Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/to/p/palmas/lei-ordinaria/2012/192/1917/lei-ordinaria-n-1917-2012-altera-a-lei-n-985-de-25-de-abril-de-2001-que-adota-a-cancao-de-amor-a-palmas-como-hino-popular-de-palmas-na-forma-que-especifica>>. Acesso em 30 maio 2019.

*Te amo, Palmas,  
e a beleza do pôr-do-sol  
e o berço de tua história  
onde vivem os girassóis.*

*Te amo, Palmas,  
como amo o Tocantins,  
e abriste os portais  
dessa beleza sem fim.*

Verifica-se que a letra é simples, com versos fáceis de serem assimilados. O enunciador coloca-se em primeira pessoa, ressalta a grandeza do povo advindo de diversos locais do país em busca de prosperidade e que é muito bem recebido pela cidade que tem a vocação para crescer impulsionada por essas pessoas que acreditam em seu potencial.

O enunciador prossegue sua fala exaltando uma das belezas naturais mais admiradas da cidade, o pôr-do-sol. Cita também a flor que é considerada seu símbolo, o girassol. Por fim, declara todo seu amor a Palmas, cujo sentimento é comparado ao que sente pelo Tocantins. Esse hino é cantado em eventos oficiais da cidade nos quais se apresentam, com frequência, músicos regionais que ao cantá-lo são acompanhados pelo coro de espectadores. Conforme pudemos observar na comemoração do aniversário de 30 (trinta)<sup>79</sup> anos da cidade em 20 (vinte) de maio deste ano.

Imagem 33: Artistas regionais e população cantam “Canção de Amor a Palmas”



Fonte: Gazeta do Cerrado. Disponível em:< <https://gazetadocerrado.com.br/2019/05/19/populacao-lota-graciosa-em-comemoracao-dos-30-anos-da-capital-prefeita-e-artistas-da-terra-cantam-hino-no-palco/>>. Acesso em 04 jun. 2019.

79 Publicidade da Prefeitura de Palmas nos seus 30 anos. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=LwW0APrs1Vk>>. Acesso em 04 jun. 2019.

Imagem 34: Vista panorâmica de Palmas



Fonte: Disponível em:< <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2016/05/aniversario-de-palmas-tera-desfile-e-espetaculos-veja-programacao.html>>. Acesso em 30 maio 2019.

Para que consigamos compreender a dimensão da Praça dos Girassóis, considerada a maior praça da América Latina<sup>80</sup>, passaremos para uma breve apresentação desse espaço.

### 2.9.1 Praça dos Girassóis: o tempo ausente

De acordo com a geógrafa Valéria Cristina Pereira da Silva (2008), a imagem da cidade de Palmas, capital do Tocantins, é composta por uma relação entre mito, poder e estética que não pode ser dissociada de Siqueira Campos, seu “idealizador”, apesar de existirem críticas à sua postura autoritária. Trata-se de uma cidade projetada que tem entre suas características o tempo ausente:

O tempo desfiado de seu novelo salpica o espaço de intenções e gesto – a cidade do tempo ausente, paradoxalmente, está imbricada numa teia temporal – pois no tempo ausente, outros tempos se conjugam e a sua história é a história de um passado longínquo, mítico, de outrora, desencaixado e, ao mesmo tempo, do amanhã, do devir. O presente da cidade está nas suas dobras, é sua condição pós-moderna (SILVA, 2008, p. 33).

A criação da Praça dos Girassóis segue no sentido do tempo ausente, pode ser considerada uma obra pós-moderna com a apresentação de diversos estilos artísticos e suas temporalidades, do presente, do passado e que remetem ao futuro. Traz em sua composição uma multiplicidade de referências por meio da representação de fatos históricos que não são interligados, mas apresenta a visão de uma colcha de retalhos, cuja realidade não corresponde ao estado do Tocantins, mas ao imaginário do idealizador da obra que, por intermédio da intertextualidade com obras artísticas instaladas em cidades brasileiras como Brasília e Rio de Janeiro, constrói sua visão da história do estado. Vejamos o trecho do “Poema do medo” de Thiago de França que fala sobre o assunto:

O meu medo de falar no

Silveira

é que ouvi dizer

que ele é um bruxo

80 Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2016/09/praca-dos-girassois-e-escolhida-como-simbolo-de-palmas.html>>. Acesso em 26 fev. 2019.

de uma ordem milenar  
tem olhos de labareda  
e lança feitiços  
com seu chicote.  
[...]  
vai que ele me  
lança uma praga  
e eu viro uma  
estátua mal feita  
na Praça dos Girassóis (FRANÇA, 2018, p. 100)

França escreve seus versos em primeira pessoa para representar grande parte da população dos primórdios de Palmas que temiam a oligarquia criada por Siqueira Campos, cujas histórias contadas oralmente mostram a figura de um coronel autoritário que criava suas próprias leis. Com humor, o enunciador faz uma referência às obras de arte da Praça dos Girassóis, relacionando sua existência ao seu “criador”, a quem denomina “Silveira” que mais uma vez representa um mito “*um bruxo/ de uma ordem milenar*”. O enunciador diz temer ser transformado em uma “estátua mal feita/ na Praça dos Girassóis”, visto que, as obras de arte que estão instaladas na praça são muito questionáveis do ponto de vista histórico e artístico, como veremos no decorrer do texto.

Para Silva (2008, p.170) É necessário que prestemos atenção à “multiplicidade de referências entre as imagens e as metáforas que a paisagem entrelaça: cidades e temporalidades surgem estampadas na colcha de retalhos, costurada por fios imaginários, rendilhados entre memória e imaginação”. Vejamos a seguir, de maneira breve, as obras artísticas que compõem o acervo da praça.

## 2.9.2 Monumentos e contrastes

Em uma alusão ao descobrimento do Brasil, o primeiro monumento instalado na Praça dos Girassóis foi o “Cruzeiro” que marca o local onde foi realizada a primeira missa em solo palmense. De acordo com o sítio de turismo do governo do Tocantins<sup>81</sup>:

Foi o primeiro monumento histórico erguido em Palmas. A cruz em pau-brasil foi esculpida pelo artesão Arnildo Antunes e instalada no dia 18 de maio de 1989. O monumento tornou-se ainda mais importante na história ao ser escolhido como lugar para sediar a missa em ação de graças pelo Lançamento da Pedra Fundamental de Palmas, em 20 de maio de 1989.

O cruzeiro teve seu valor cultural oficializado com o tombamento por decreto municipal em 29 de fevereiro de 2000. O Cruzeiro já foi palco de importantes celebrações ecumênicas, como a realizada no dia da inauguração da Praça dos Girassóis.

---

81 Disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-/principais-atrativos/palmas/praca-dos-girassois/cruzeiro/>>. Acesso em: 26 de fev. 2019.

Imagem 35: Cruzeiro



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <turismo.to.gov.br>.

Trata-se de uma alusão explícita a primeira missa realizada em solo brasileiro pelo frei franciscano Henrique de Coimbra, a entrada do cristianismo no Brasil simbolizado pela cruz de pau-brasil; um interdiscurso que compara a criação de Palmas com a “criação do Brasil”, mostrando que a visão da invenção de Palmas por seus idealizadores sempre é apresentada com a utilização de imagens e discursos hiperbólicos para a exaltação de seus feitos. Em 2016 o cruzeiro foi restaurado pelo escultor Francisco Vieira<sup>82</sup>.

Em um ponto estratégico da Praça dos Girassóis está o “Memorial Luís Carlos Prestes”, inaugurado em 05 de outubro de 2001, que nos remete à coluna Prestes, movimento de revolta que surgiu em 1922 pela insatisfação dos militares com o governo brasileiro e foi liderada por Luís Carlos Prestes, do qual Siqueira Campos era simpatizante, mas não participou efetivamente. O memorial foi projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012), responsável por grande parte da arquitetura na construção de Brasília.

Imagem 36: Memorial Luís Carlos Prestes



Disponível em: < <http://www.guiaturismo.net/atracoes-turisticas/passagens-palmas>>. Acesso em 15 fev. 2019.

82 Disponível em: <<https://portal.to.gov.br/noticia/2016/5/13/cruzeiro-passa-por-restauracao-e-e-reinstalado-na-praca-dos-girassois/>>. Acesso em 04 jun. 2019.

O “Monumento aos dezoito do forte” criado pelo artista plástico carioca Maurício Bentes (1958-), também inaugurado em 05 de outubro de 2001 e relacionado à coluna Prestes, também está instalado na praça. De acordo com o portal Turismo do Estado do Tocantins<sup>83</sup>:

A obra é uma homenagem aos dezessete militares e um civil que se rebelaram em 1922 insatisfeitos com a República Velha. Eles pediram o fim das oligarquias no poder. A escultura que carrega a bandeira à frente do grupo é uma homenagem ao tenente Siqueira Campos, líder do levante do Forte de Copacabana, a quem se credita a frase “À Pátria, tudo se deve dar, nada se deve pedir, nem mesmo compreensão”, que pode ser lida à frente do monumento.

É importante atentarmos para a descrição do monumento realizada no sítio de turismo do estado do Tocantins, pois não há ligação com esse movimento ocorrido no Rio de Janeiro e o Tocantins, que ainda não existia. A única coincidência que se pode extrair é que o tenente que liderou o levante é homônimo do ex-governador Siqueira Campos. Ressalta-se que o levante ocorreu antes do nascimento do referido ex-governador, além de “o fim das oligarquias no poder”, não ser uma bandeira nos governos de Siqueira. De acordo com Silva (2008) nas entrevistas contidas em sua tese com pessoas que participaram da história da construção do monumento, os entrevistados o classificam como “soldadinhos de chumbo”, destacando a falta de importância que ele teria para a cidade. Ressaltam também que a obra não é criativa, mas uma cópia, apesar de no Rio de Janeiro ser construída com “*apenas um soldado de joelhos dobrados com o rifle na Avenida Atlântica, aqui são dezoito*” (SILVA, 2008, p.162).

Imagem 37: Monumento aos Dezoito do Forte



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <<[turismo.to.gov.br](http://turismo.to.gov.br)>>.

O acervo da praça também conta com um relógio de sol projetado pelo arquiteto Silênio Martins Camargo. Foi inaugurado em 07 de setembro de 2000. Segundo o sítio de turismo do governo do Tocantins:

É considerado o maior relógio de sol horizontal do Brasil, com seis metros de altura e sessenta metros de diâmetro. É formado pelo mostrador que fica no chão e é feito de pedras portuguesas. As linhas que indicam horas e meses são de cor preta. Observando as curvas, podemos perceber a diferença entre o tempo solar aparente e o tempo civil em relação a cada época do ano. Outra parte fundamental neste tipo de relógio é o ponteiro ou estilete, que é fixo e tem quatorze metros de comprimento. O tubo, também chamado de gnomon, está voltado para o sul e produz a sombra tão importante na sinalização das horas.

83 Disponível em:< <https://turismo.to.gov.br>>. Acesso em 15 fev. de 2019.

Imagem 38: Relógio do Sol



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <turismo.to.gov.br>.

Representando as riquezas naturais do estado do Tocantins, a praça abriga uma cascata que foi criada pelos engenheiros João Devair e Lúcia Bacelar. A descrição da cascata é feita pelo portal de turismo do estado:

A cascata fica na ala sul da Praça dos Girassóis e é um símbolo da riqueza natural que o Tocantins possui. Ela representa os rios caudalosos e as diversas cachoeiras que encontramos em nosso Estado. A cascata ocupa uma área de 1200 m<sup>2</sup> e é ladeada por pedras que reproduzem as formações rochosas da Serra do Carmo, além de plantas nativas. Possui três reservatórios com quedas d'água de volumes diferentes e o visitante pode caminhar sobre as pedras. Durante a noite, a iluminação deixa o lugar ainda mais especial. A cascata e a rica vegetação nativa acabam por atrair inúmeras aves para a Praça dos Girassóis.

Imagem 39: Cascata



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <turismo.to.gov.br>.

O monumento à Bíblia que fica defronte ao palácio foi instalado em 10 de dezembro de 2000 e representa o sincretismo religioso do Brasil. Segundo o portal de turismo do Tocantins:

É monumento ecumênico e faz homenagem à liberdade de cultos e credos no Brasil. A escultura tem a forma de um homem com os braços estendidos sustentando ao céu a Bíblia

Sagrada, onde se lê a escritura “Deus enviou seu filho não para condenar, mas para salvar o mundo” (João 3:17).

Imagem 40: Monumento à Bíblia



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <turismo.to.gov.br>.

O monumento “Súplica dos Pioneiros” é apresentado e descrito no sítio do portal de Turismo do estado do Tocantins<sup>84</sup> :

Localizado em frente ao Cruzeiro, o conjunto de sete esculturas de bronze é formado por nove personagens: pai, mãe, filhos e filhas e um carneiro. O monumento homenageia os primeiros moradores que aqui chegaram e ajudaram a construir Palmas. A escultura maior chega a medir 2,36 metros de altura, já mais baixa tem 71 centímetros [...] faz parte do acervo da Praça dos Girassóis desde 18 de março de 2002. As estátuas estão voltadas para o leste, em posição de agradecimento pela oportunidade de conquistar e construir a vida nova no novo Estado. O carneiro foi o animal escolhido para expressar o sentimento religioso do povo tocantinense.

Em uma observação mais atenta, é possível reconhecer pela fisionomia, a família de Siqueira Campos com o patriarca, esposa e filhos. A escultura é dourada, representando a prosperidade encontrada no estado e a posição das mãos dos personagens faz uma referência à religiosidade da família. Nesse sentido, recorremos a fala de Peixoto (1990, p. 472):

As estátuas são um dos símbolos mais evidentes de reconhecimento de um lugar. Marcos que estabelecem datas, acontecimentos e personagens que fizeram história [...] São monumentos que os homens erguem como testemunhos de sua passagem e pertinência a um lugar. As pessoas se reconhecem nelas.

84 Portal de Turismo do Tocantins, disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-principais-atrativos/palmas/praca-dos-girassois/monumento-de-suplica-dos-pioneiros/>>, acesso em 24/ABR./2018.

Imagem 41: Monumento de Súplica dos Pioneiros



Fonte: Secretaria do Turismo do Tocantins<sup>85</sup>

Para finalizar o acervo da Praça dos Girassóis, temos as frisas da fachada do palácio Araguaia que datam de 18 de março de 2002, também do artista plástico Maurício Bentes. No portal de turismo do governo estadual, sua descrição é realizada da seguinte forma:

Este é o monumento com maior número de peças entre todos os que existem na Praça dos Girassóis. São 144 placas que contam a história do Tocantins, desde o período geológico até a realização da primeira missa de implantação de Palmas. As Frisas foram criadas pelo artista plástico Maurício Bentes e são feitas de resina com fibra de vidro, destacando figuras em alto relevo.

A maioria das peças mede 2 metros de comprimento por 2,60 metros de altura. Mas o acervo também possui placas com mais de 4 metros de comprimento por 1,15 metros de altura. Elas seguem uma ordem cronológica, iniciando-se no pórtico central da entrada norte, seguindo à direita até contornar todo o Palácio.

Imagem 42: Frisas



Fonte: Turismo do Estado do Tocantins <[turismo.to.gov.br](http://turismo.to.gov.br)>.

Essa miscelânea de estilos artísticos, segundo Silva (2008) mostra o palácio Araguaia a visão de  
85 Disponível em: <<https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-/principais-atrativos/palmas/praca-dos-girassois/monumento-de-suplica-dos-pioneiros/>>, acesso em 27/ ABR./2018.

imagens que lembram antigas catedrais barrocas, com portões ornamentados com girassóis dourados. Segundo ela:

O conjunto de monumentos espalhados pela gigantesca Praça dos Girassóis assemelha-se a exposição de um museu, cada objeto situa o seu lugar independentemente dos demais e recita um monólogo. [...] As estatuetas contam histórias, mas não falam muito! O percurso figurativo de sua linguagem estabelece um discurso figurativo de sua linguagem estabelece um discurso próximo de um poema dadaísta. Não houve a intenção de ligar uma narrativa à outra (SILVA, 2008, p.56).

Para a autora, a intenção dos idealizadores da capital era de apagar o passado, indo de encontro às ideias modernistas e se colocando no pós-modernismo no qual um mosaico pode ser reconstruído mesmo que suas partes não se encaixem, “tudo vira signo mesmo que sua função simbólica esteja arrefecida” (SILVA, 2008, p.57). Sendo assim, todos os elementos contidos no espaço da Praça dos Girassóis preenchem os vazios e fazem sentido quando são inseridos no discurso de criação do estado do Tocantins proferido pelas pessoas que fizeram parte do momento da criação da capital tocantinense, Palmas.

Normalmente no Brasil, o patrimônio cultural tem como base o passado, as ruínas, monumentos, prédios e objetos antigos. Nessa visão acredita-se que “Coisas velhas são evidências que o tempo passou por elas; são testemunhos, vozes do passado” (LIMA FILHO, 2009, p. 105). É o caso da cidade de Ouro Preto, que é considerada Patrimônio Cultural da Humanidade.

Com a capital do Tocantins foi utilizada outra concepção de patrimônio cultural que desconstrói o que existia no local e sobre essa história são criados monumentos modernos que servem para apresentar uma “cidade futurista”, onde tudo remete a glórias e conquistas de seus idealizadores. Essa construção pode ser relacionada com a cidade de Williamsburg, no estado da Virgínia, nos EUA, cuja história não é proveniente das ruínas desgastadas pelo tempo, mas da reconstrução, da réplica, das ruínas coloniais que são consideradas atração turística dos EUA. O que faz da cidade de Williamsburg turística “não são suas réplicas apenas, mas as pessoas que dela fazem um portal de um passado idealizado, encantado, que alimenta um sentimento de identidade nacional” (LIMA FILHO, 2009, p.101).

Ao passo que a imagem pós-moderna ocupa a capital do Tocantins, temos uma visão totalmente contraditória que nos remete ao interior do estado onde existem monumentos que são cultivados através dos tempos e a paisagem natural tem bases sólidas. É o caso de Natividade e Porto Nacional, embora a preservação, infelizmente, não seja uma das prioridades do governo estadual. Entende-se, portanto, que a construção da capital do Tocantins situa-se no espaço cultural do estado como um local, cuja paisagem foi desenhada com intuito de transformá-la em local turístico. Somada a essa ideia, a cultura artística musical também recebeu muitos incentivos para a consolidação do estado no cenário nacional.

## **2.10 Incentivo à cultura no governo Siqueira Campos**

Siqueira Campos sempre se cercou de estratégias para que seu discurso conseguisse a adesão de seus interlocutores, ou seja, para que o povo acreditasse em suas palavras. Uma das estratégias utilizadas por ele foi o incentivo à cultura, especialmente à música tocantinense. Um momento que pode ser destacado foi na posse do seu terceiro mandato, na qual, mais uma vez, contou com o apoio dos compositores locais. O periódico *on-line* “O coletivo”<sup>86</sup> de 1º de janeiro de 2011, veiculou a seguinte notícia:

Na manhã deste sábado, 1º, dezenas de artistas tocantinenses apresentaram o melhor da cultura local, durante o evento de posse do governador José Wilson Siqueira Campos. Os shows aconteceram em dois palcos montados na Praça dos Girassóis, em Palmas. Milhares de pessoas que estiveram presentes acompanharam vários estilos musicais e expressões artísticas que marcam o Estado, como a catira.

86 Jornal on-line “O coletivo”, disponível em:< <http://www.ocoletivo.com.br/noticia-656-governador-siqueira-campos-recebe-homenagem-de-artistas-tocantinenses>>, acesso em 24/ABR./2018.

O apoio de Siqueira aos artistas aparece nos discursos dos compositores que se apresentaram na ocasião e foram entrevistados pelo jornalista Samuel Daltan:

O cantor e compositor Juraíldes da Cruz disse que acredita num bom momento para a cultura do Tocantins e que “o Estado está em boas mãos”, se referindo ao início da gestão de Siqueira Campos. O também cantor e compositor Dorivan declarou: “estamos festejando o início d uma imagem e alguns versos com uma análise discursiva retomando as questões teóricas e um novo ciclo. A música tocantinense se sente homenageada hoje. O Governador é uma pessoa que tem comprometimento com a nossa cultura” [...]

Imagem 43: Compositores Braguinha Barroso, Genésio Tocantins, Mara Rita, Dorivã, Diomar Naves e outros artistas regionais homenageiam Siqueira Campos



Fonte: Disponível em: <<https://www.nortedotocantins.com.br/wp-content/uploads/2018/08/Caf%C3%A9-com-Siqueira-Campos-2018-por-Ademir-dos-Anjos-168.jpg>>. Acesso em 17 jun. 2019.

A linguista Eni Orlandi (1999, p. 43) esclarece que “A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada - ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada - determina o que pode e deve ser dito». Nota-se que Siqueira mantém sua posição ideológica pela conjuntura social e histórica que está inserido, porém, principalmente por sua posição política. Então, seu discurso é pautado pelo momento histórico que está acontecendo, no qual se coloca como centro, ou seja, como seu criador. O momento existe porque “ele” existe. Rodrigues (2008, p.52) apresenta um trecho de um dos discursos de Siqueira pela emancipação do Tocantins no qual fala sobre

a continuidade de uma luta histórica feita por homens “heróicos” e que têm nele o último herdeiro com o dever de ir além de suas forças para criar o Estado do Tocantins, cujas áreas são “[...] belas e ricas planícies entrecortadas por cursos perenes de águas límpidas e por cordilheiras com grandes jazimentos minerais, conta com riquezas incalculáveis”.

Verifica-se que, com o passar do tempo, o tom do discurso tornou-se menos ácido, porém mais focalizado na personagem heroica do mito fundador do Tocantins, que agora não é mais Teotônio Segurado, mas Siqueira que se coloca como herdeiro da missão de “construir” o Tocantins.

Em 31 de dezembro de 2002, houve a criação da Lei nº 1.367, que institui o canto “Hino ao Tocantins”, letra e música de autoria do compositor Genésio Tocantins Sampaio Filho, como canção-símbolo do estado. Essa canção marcou o 14º aniversário da criação do estado, cujo governo estava pela terceira vez sob o comando de Siqueira Campos e ficou mais conhecido do que o hino oficial instituído pela lei estadual nº 977, de 30 de abril de 1998.

Coração, ouro verde, vida, paz...	Matas, rios, vales, serras, cerrados,
Labor, conquista, união	Minerais, pomar Amazônia
Construir, crescer, preservar	Fauna, flora, grão semeados,
Essa terra nossa nação	Emoção, celeiro do Brasil
Sonho vivo, nativo real,	Verdade acenda a chama,
Memória, nossos heróis	Crianças, pão, escola,
Pais, filhos, história,	Cultura, tradição
Família ideal	Comunhão, ama....
	Tocantins, Tocantins.
Tocantins, Tocantins...	
Gente forte, fé no porvir...	
Tocantins, Tocantins...	
Liberdade, trabalho, amor...	

O enunciador empresta suas palavras para o discurso do governo vigente. Aparece mais uma vez o paraíso descrito por suas belezas naturais, mas, além disso, surge um o sentimento de pertencimento ao lugar, uma calma expressa pela palavra “paz” (*Coração, ouro verde, vida, paz/ Matas, rios, vales, serras, cerrados, / Minerais, pomar Amazônia/ Fauna, flora, grão semeados*). É descrito o heroísmo e os personagens que representam os primeiros (pioneiros) habitantes do Tocantins, alusão à escultura do artista plástico Maurício Bentes (imagem 33) que está na praça dos Girassóis, na capital Palmas (pais, filhos, história, a família ideal).

Podemos verificar, como já comentamos anteriormente, que o monumento retrata a família de Siqueira Campos como representantes do sofrimento do povo tocantinense, o agradecimento pela conquista do estado e a religiosidade. Em seguida, na letra da canção, o enunciador exalta a força do povo tocantinense e seu amor pelo estado (*Gente forte, fé no porvir / Liberdade, trabalho, amor*) e seu futuro promissor (*Crianças, pão, escola*) e finalmente, expõe a cultura e a tradição. Mais uma vez aparece a representação da “terra prometida”.

Em 13 de janeiro de 2014, no seu quarto mandato, como governador, Siqueira Campos criou uma secretaria especial que seria responsável por difundir a cultura do Tocantins pelo Brasil. Era a Secretaria de Promoção Cultural que foi ocupada pelo cantor tocantinense de Monte do Carmo Geraldo Antônio de Carvalho, cujo nome artístico é Rick<sup>87</sup> e atualmente, faz dupla sertaneja com Renner<sup>88</sup>. De acordo com a jornalista Jesana de Jesus, a promessa de Siqueira era que mesmo não morando em Palmas, mas em Brasília, o novo secretário daria maior visibilidade para o estado. Em suas palavras: “Rick é um artista tocantinense que tem projeção nacional e tem agora a missão de promover o Estado e fortalecer o meio cultural”. Esclarecendo sua função, o cantor afirmou que iria “*desempenhar, da melhor forma possível, a divulgação do estado do Tocantins e seu potencial artístico-cultural*”. Após críticas à sua atuação como secretário extraordinário, no dia 05 de agosto de 2014, declinou o cargo alegando a falta de um planejamento orçamentário para a pasta. Compôs “Meu Tocantins”, canção que foi lançada como parte de seu discurso de posse.

87 De acordo com a jornalista **Jesana de Jesus** do G1 Tocantins “Rick, que nasceu em Monte do Carmo, a 100 km de Palmas, quando a cidade ainda pertencia ao estado de Goiás”. Disponível em <<http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2014/01/cantor-rick-e-nomeado-secretario-do-tocantins-com-salario-de-r-135-mil.html>>, acesso em 30/ ABR./2018.

88 Página oficial disponível em:< <http://www.rickerenneroficial.com.br/discografia>>. Acesso em 17 jun. 2019.

Nasceu de um sonho de um idealizador  
de uma mistura de amor e coragem de plantar,  
uma semente que no calor desse chão  
encontrou condição perfeita pra germinar.  
Como uma flor na solidão de um serrado,  
nascia um novo estado nesse Brasil de meu Deus.  
De oportunidades, sonhos e vontade  
como um pai de verdade, abraçando os filhos teus  
Aqui sou eu, eu sou daqui,  
sou uma árvore do lugar onde eu nasci.  
Aqui sou eu, eu sou assim,  
eu canto a voz e canto meu Tocantins

Sonho que antes era só dos Campos,  
hoje é real pra tantos que vê (*sic*) novo horizonte,  
que vê (*sic*) riqueza e o futuro espalhado,  
na beleza dos serrados, nas serras, vales e montes.  
Nas matas lindas, nesses rios de água doce,  
ah, meu Deus se fosse tudo igual meu Jalapão.  
A água, a flor e a mão de Deus sobre esse chão,

que mistura mato, vento, céu, calor, a pedra o bicho,

força, trabalho, fé e determinação.

Coisas que essa nação, conhece como ninguém.

Perseverança, união, fraternidade, caráter,  
honestidade da minha gente de bem.

Palmas pra Deus que faz o homem sonhar,  
que o faz capaz de enxergar, muitas vezes no escuro.

Que faz o homem querer feito uma criança,  
de mãos dadas com a esperança e os olhos no futuro.

Nossa cultura, nossa eterna memória, nosso  
valor, nossa história, nosso maior tesouro.

Nosso sotaque, música, dança, comida, os  
costumes,

nossa vida, nossa gente, nosso ouro,

como o dourado do capim dos nossos campos.

Nosso campo tem encantos no sorriso acolhedor,  
nossa alegria, nossa hospitalidade

Tocantins é na verdade

um lugar que nasce amor.

Essa canção foi transcrita de um vídeo disponível na internet<sup>89</sup> que transmite a posse do secretário extraordinário Rick. Na canção, o compositor retoma outras canções que contam a história do Tocantins, aproveita o momento solene para apresentá-la ao então governador, pois na verdade, funde a história do Tocantins com a representação da história de vida do governante que, no vídeo, mostra sua satisfação “cantando” junto com o compositor.

A letra da canção foi escrita por meio de figuras de linguagem, especialmente, de metáforas, comparações e, para ditar o ritmo, versos livres e rimas pobres. É descrita a vida de Siqueira Campos de maneira explícita, atribuindo ao governante a função de “salvador da pátria”, pai do Tocantins (*/como um pai de verdade, abraçando os filhos teus/*), em um verso demonstra que a criação do estado foi gerada pelo desejo de uma única família “Campos” (*/Sonho que antes era só dos Campos, / hoje é real pra tantos que vê (sic) novo horizonte,/*), mas hoje faz parte da vida de todo tocantinense. A aliteração também é utilizada no intuito de persuadir o interlocutor e “lembrá-lo” das lutas que foram deflagradas a seu favor, para “dar” o Tocantins ao povo (*Nossa cultura, nossa eterna memória, nosso valor, nossa história, nosso maior tesouro. / Nosso sotaque, música, dança, comida, os costumes, / nossa vida, nossa gente, nosso ouro, /*).

89 Transcrição da música realizada pela autora do sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=h-djq304veE>, em 30/ABR./2018 que apresenta a cerimônia de posse de Rick como Secretário Extraordinário da Promoção Cultural do Tocantins.

Numa leitura um pouco mais aprofundada, constata-se que a narração da história de Tocantins começa com a conquista de Siqueira, depois expõem o as riquezas minerais (*(que vê) riqueza e o futuro espalhado, / na beleza dos serrados, nas serras, vales e montes*), que remetem mais uma vez ao mito do Eldorado já mencionado neste texto. Em seguida mostra a força do sertanejo, suas características morais e sua hospitalidade (*força, trabalho, fé e determinação. / Perseverança, união, fraternidade, caráter, honestidade da minha gente de bem. / [...] nossa alegria, nossa hospitalidade/*). Ressaltando sua origem tocaninense, o narrador afirma sua presença constante no estado, pois, está com suas raízes fincadas no seu chão (*Aqui sou eu, eu sou daqui, / sou uma árvore do lugar onde eu nasci*). Enfim, declara seu amor em versos que mesmo com a ausência de um elemento de coesão, transmitem a mensagem desejada pelo enunciador (*Tocantins é na verdade/ um lugar que nasce amor*). Destaca-se que a produção musical do compositor em relação ao Tocantins é bem restrita, porém ele é valorizado pelo governante por estar presente no cenário musical brasileiro com suas músicas sertanejas, como por exemplo, “Muleca”, “Ela é demais” e “Cara de Pau” com as quais se apresentaram e ainda se apresentam em diversos programas televisivos.

A trajetória da criação do estado do Tocantins procura apresentar a construção da identidade de uma região que, supostamente, foi por muitos anos preterida pelos governos que estavam situados nas regiões sul e sudeste do Brasil. Como pudemos constatar, a identidade não é apenas composta por um elemento, mas gerada a partir de um contexto sócio-histórico e a partir da relação de pertencimento que os sujeitos desenvolvem sobre o espaço territorial que habitam, ou seja, sua identidade territorial. No decorrer do texto analisamos o processo de ocupação da região norte do estado de Goiás que teria passado por momentos de desesperança, mas também de superação dos problemas apresentados pela ausência de apoio do governo Federal que destinada seu apoio a então comarca do Sul.

A história oficial do Tocantins retrata lutas destinadas à separação da região norte de Goiás e, conseqüentemente a criação do Tocantins. Para que a história fosse contada, resgataram-se mitos e buscou-se a construção de mitos fundadores, aqui expostos. O primeiro mito fundador refere-se à cidade de Porto Nacional, local de origem da criação do estado do Tocantins por meio de ações políticas efetivas. O mito fundador da criação do estado do Tocantins confunde a história do povo e do território tocaninense com a história de vida de Wilson Siqueira Campos.

Lembrando que “não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1999, p. 47), na interpretação dos discursos aqui realizadas pudemos destacar as ideologias os intelectuais e políticos que eram contra e a favor da separação do no estado de Goiás. Dessa forma, no próximo capítulo analisaremos discursos regionais preenchendo os vazios do texto e focalizando suas características quanto ao uso da linguagem nas composições de artistas pioneiros do Tocantins e na relação dessas composições com a formação da identidade musical que (está sendo) criada para o estado.



Capítulo

# III



## CAPÍTULO 3

### NÓIS É JECA, MAIS É JÓIA: A COMPOSIÇÃO DE ARTISTAS REGIONAIS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO TOCANTINS

*Imantada de uma potência atômica, a música composta torna-se música, a partir do momento que o outro assume aquela obra como se fosse sua, apropria-se e a ressignifica. A música nascida, alentada e executada por outrem, adquire vida própria.*

*Genésio Tocantins*

No capítulo anterior, pudemos conhecer a construção do mito fundador do estado do Tocantins, que traz à luz a estrutura mítica nas figuras heroicas de políticos. Vimos também as composições que mostram a construção da visão inicial do estado pelos compositores da primeira geração. Neste capítulo, que tem no seu título um dos versos mais conhecidos das canções regionais tocantinenses “Nóis é jeca, mais é jóia”, trataremos da teoria/análise dialógica do discurso aplicada às canções dos compositores pioneiros e apresentaremos o discurso fundador como base para suas composições. Serão analisadas composições musicais de três artistas pioneiros do Tocantins: Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Esses compositores foram escolhidos tendo como critério características que fazem de cada um deles compositores regionais pioneiros, ou seja, o local de nascimento (todos são do antigo norte goiano); a permanência no estado do Tocantins desde sua fundação e a produção musical (composições regionais).

Esses artistas serão entrevistados para que a pesquisadora possa compreender a razão de permanecerem compositores pioneiros do Tocantins e o regionalismo contido nos discursos de suas composições. Quanto às composições, serão escolhidas 3 (três) de cada artista que apresente no discurso elementos regionais como a linguagem, o clima, a natureza, a população, a cultura e a tradição tocantinense.

Também fizeram parte da pesquisa estudantes de graduação e pós-graduação (receptores) que se dispuseram a interpretar as composições selecionadas de cada compositor para que se pudesse ter a visão do “outro”, o enunciatário que é aquele que povoa o texto de acordo com seu conhecimento de mundo, pois a canção, nesse sentido, não é mais do compositor, mas daquele para quem foi escrito, o leitor/ouvinte.

Será verificado, especialmente, se esses receptores se reconhecem nessas canções e conseguem enxergar a criação de uma identidade tocantinense nelas. Ressalta-se que os enunciatários são de um curso de pós-graduação interdisciplinar da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins) e têm entre 22 e 50 anos de idade “A música nascida, alentada e executada por outrem, adquire vida própria” (TOCANTINS 02 abr. 2019).

Ao se analisar o conteúdo de um texto, busca-se saber apenas o que ele quer dizer de acordo com a estrutura material que apresenta (frases, palavras etc.). Mas, na teoria/análise dialógica do discurso das canções, sob a perspectiva da Estética da Recepção de Mikail Bakhtin (1997), considera-se a junção entre a estrutura do texto e as estratégias discursivas utilizadas pelo compositor, em conjunto com o conhecimento de mundo do receptor, então o discurso torna-se um acontecimento significante da língua e o enunciatário é afetado por sua história. Cria-se assim, a historicidade do texto analisado. A análise do discurso de canções, neste trabalho, os critérios para a seleção dos textos analisados irão considerar os sujeitos produtores do discurso, os compositores (enunciadores) da primeira geração do Tocantins que são aqueles que nasceram no antigo norte goiano, participaram da criação do estado e permanecem nele até os dias atuais, mas especialmente, o receptor. A esses sujeitos discursivos denominaremos de enunciatário e enunciatário de acordo com a teoria do linguista Mikail Bakhtin.

Segundo os ensinamentos do linguista Dominique Maingueneau (2005), o sujeito não é um ser humano de carne e osso, mas é subjetivo, aquele que surge do ato da enunciação (enunciador) e que dá autoridade àquilo que é dito. Essa posição de Maingueneau (1950) reforça a teoria desenvolvida por um dos mais importantes teóricos da linguística, precursor da teoria polifônica do discurso, o francês Oswald Ducrot (1930), que acredita que o que transforma a língua em discurso é a enunciação. Segundo ele, o sujeito do discurso possui três propriedades: é dotado de uma atividade psicofisiológica indispensável à produção do enunciado; é o autor, responsável pelos atos ilocutórios (ordem, pergunta, asserção etc.) realizados na produção do discurso e é designado em um enunciado pelas marcas de primeira pessoa (o eu que aparece no texto) (DUCROT, 1987). Portanto, a produção de um texto, embora solitária, recebe contribuição de outros discursos que o perpassam. Dessa forma, o sujeito do discurso, aquele que o produz, vai reproduzir também outros discursos que somados ao seu comporão seu texto. O texto, então, é composto de polifonia.

Bakhtin considera o discurso como uma posição fora das relações dialógicas, ou seja, uma identidade social do sujeito discursivo que ocorre somente por um sujeito; enquanto o enunciado é o que dá sentido ao texto, pois a enunciação é o momento da realização dialógica do discurso que de acordo com o teórico “é a única esfera possível da vida da linguagem” (FIORIN, 2006, p. 163).

Nesse sentido, o compositor (sujeito discursivo/enunciador) ocupa uma posição de elemento essencial no processo de significação do discurso, pois diversas ideologias são processadas em sua memória discursiva e fazem parte de seu conceito de mundo que é expresso em suas canções. Assim, procura expor sua identidade musical. Da mesma forma, o enunciatário é essencial, pois é quem realiza o dialogismo ao receber essas canções por meio do enunciado produzido e o povoa com seu conhecimento de mundo, sua ideologia, suas crenças e outros elementos que compõem sua memória discursiva, podendo ou não se identificar com ele.

A musicóloga Martha Tupinambá Ulhôa (1997) afirma que a identidade musical brasileira é um território em disputa. Essa disputa ocorre tanto internamente, entre as distintas áreas (erudita, folclórica e popular), quanto na dicotomia existente entre a música brasileira e música estrangeira. “De fato, o que é música brasileira popular e o que é uma identidade nacional brasileira é uma construção” viabilizada pelas relações de oposição (ULHÔA, 1997, p. 95). Em se tratando das composições do Tocantins que serão analisadas, as “identidades” confundem-se com a história do estado, as letras das canções são repletas de imagens representativas. Sendo assim, é importante que consideremos o conceito de identidade vastamente discutido na atualidade.

### **3.1 Identidade e representação: o discurso fundador**

De acordo com o linguista Norman Fairclough (1941), um dos fundadores da análise crítica do discurso (ACD), “Discursos são diversas representações da vida social que são inerentemente posicionadas – atores sociais diferentemente posicionados ‘veem’ e representam a vida social em diferentes formas, em discursos diferentes” (FAIRCLOUGH, 2001b, p.123). Nessas representações, os atores sociais constituem suas identidades, resgatando tradições e as ressignificando, de acordo com as necessidades no contexto social no qual estão inseridos.

Coadunando com o pensamento de Fairclough, a concepção de identidade atualmente considera a existência de “identidades” e não mais de uma visão de unidade. Essas identidades partem do indivíduo conforme suas experiências vivenciadas em um contexto multicultural que aparece nas práticas sociais na compreensão da classe social, da sexualidade, do gênero, da nacionalidade e da regionalidade. De acordo com o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) “[...] As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). Bauman chama a atenção para que não nos percamos envolvidos pelas concepções de outras pessoas, mas que saibamos quem somos nós, qual é a nossa identidade. Porém, a contaminação existe e acabamos absorvendo características das identidades de outrem. Somos atores sociais e estamos constantemente em um processo de construção de significados com base em nossa experiência de vida. Sobre atores

sociais, o sociólogo espanhol Manuel Castells (1942) explica:

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas (CASTELLS, 1999, p. 22).

Esse entendimento do autor corrobora com a ideia de movimento entre os interlocutores do discurso. A identidade desdobra-se em diversas outras sucessivamente; enquanto a identidade do sujeito transforma-se, adapta-se, o mesmo ocorre com a identidade do outro<sup>90</sup> em um processo dialógico. Nessa mesma linha de raciocínio, o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932-2014) mostra que essa é uma característica do sujeito pós-moderno que é

[...] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2005, p. 13).

De acordo com o autor, as formas como somos representados nos sistemas culturais que compõem as sociedades nas quais convivemos é que formam nossa identidade que não é fixa, é atingida pelo discurso dialógico que está em movimento constantemente.

Nessas trocas discursivas, Eni Orlandi (2001, p.13) acredita na formação da identidade a partir dos sentidos que compõem a história de cada indivíduo. Não a história dos fatos ocorridos, mas todo processo simbólico que se vincula também com o inconsciente. Na articulação entre linguagem e os sentidos, construímos nosso imaginário social e nos colocamos como “parte de um país, de um Estado, de uma história e de uma formação social determinada”. Dessa forma, são criados espaços da identidade histórica, “lugares de memória” que são compostos também por lendas e mitos.

Nessa criação, muitos conceitos simbólicos que já estavam instalados, são surpreendidos por novos sentidos e, assim, são construídos novos significados, é estabelecida “uma nova ordem de sentidos [...] cria uma nova tradição [...] re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra”. É dessa forma que é construído o discurso fundador que “[...] aproveita fragmentos do ritual já instalado – da ideologia já significante – apoiando-se em “retalhos” dele para instalar o novo” (ORLANDI, 2001, p.13).

Nesse contexto, a criação de canções denominadas “regionais” institui-se como modalidade privilegiada de produção (ou reprodução) simbólica de discursos identitários. Festivais de alcance regional, programas radiofônicos locais e o lançamento, com apoio governamental, de coletâneas de compositores e intérpretes radicados no Tocantins são as principais iniciativas que, ao longo dos 30 (trinta) anos de existência, vêm possibilitando a divulgação desse repertório e sua inserção no complexo e contraditório território de construção simbólica da identidade regional tocantinense (OLIVEIRA, 2016).

Com essa concepção podemos introduzir a construção do estado do Tocantins por meio de discursos que utilizam a persuasão para convencer os habitantes do antigo norte goiano a ressignificarem suas vidas na perspectiva de conquista da “terra prometida”, conforme já expusemos no capítulo anterior. Com essa concepção, é criada uma representação carregada de símbolos para o povo tocantinense. Para o filósofo Homi K. Bhabha (1949), o conceito de povo

consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo

---

90 Aqui se entende o **outro** como o interlocutor do discurso (BAKHTIN, 2004).

do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. (BHABHA, 2003, p. 206).

A concepção do autor sobre “povo” apresenta uma visão de um grupo homogêneo, uma identidade forjada, que pode ser persuadido por meio da retórica, ou seja, do discurso de representantes políticos da nação. Nesse contexto, podemos considerar o discurso de poder dos representantes políticos do estado do Tocantins e os discursos das canções regionais tocantinenses.

### 3.1.1 “Estou goiano, mas sou tocantinense”

O título deste subitem remete à publicidade realizada pela Conorte (Comissão de Estudos do Norte Goiano), no período 1956 a 1960, no movimento para a divisão do estado de Goiás, conhecido também como movimento pela autonomia do Tocantins (CAVALCANTE, 2003). Esse enunciado procura criar uma nova identidade para os habitantes do então norte goiano, a de tocantinense. Mas, como vimos, a identidade é múltipla e a cultura é híbrida, portanto para a construção da identidade tocantinense foi necessário planejar estratégias para que se reunissem os indivíduos em categorias que apresentavam algumas características e interesses comuns a fim de que eles se sentissem como parte de um todo (povo), o estado do Tocantins. Para conseguir esse intento, o discurso dos autonomistas precisava de um sentido, da historicidade.

Imagem 44: Tocantinense não é goiano- Porto Nacional 1956



Fonte: Cavalcante, 2003, p.138.

Sendo assim, são resgatadas características peculiares desses sertanejos, especialmente no que tange à moralidade e à determinação. O discurso fundador busca nas terras do norte goiano uma cultura específica que se diferencia do sul de Goiás. Nessa procura, encontram expressões culturais já contaminadas por outras culturas<sup>91</sup>, mas também, expressões que se mantiveram e hoje fazem parte da cultura tocantinense, como por exemplo, os cantos e danças regionais, com destaque para a “sússia”<sup>92</sup>.

Assim, é produzido um discurso fundador formulado pela ideologia dos comerciantes, intelectuais, políticos e outros autonomistas que tinham interesse na criação do estado do Tocantins. Dessa forma,

91 Para Santos (2006, p. 45), a cultura [...] é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social [...] é um produto coletivo da vida humana [...] é um território bem atual das lutas sociais por um destino melhor.

92 Também conhecida como súcia ou suça, a sússia é dançada no folclore de cidades como Paranã, Santa Rosa do Tocantins, Monte do Carmo, Natividade, Conceição do Tocantins, Peixe, Tocantinópolis. A dança, provavelmente de origem escravagista, é caracterizada por músicas agitadas ao som de tambores e cuícas. Uma espécie de bailado em que homens e mulheres dançam em círculos. Disponível em: < <https://portal.to.gov.br/reas-de-interesse/cultura/manifestacoes-culturais/sussia-e-jiquitai/>>, acesso em 06/JUN./2018.

teve início a construção de uma nova identidade, que diferenciava os goianos do norte dos goianos do sul. Os habitantes do norte não tinham mais identidades individuais como o indígena, o nativo, o estrangeiro, mas um “‘nós’ [...] e fundam um estado outro” (ORLANDI, 2001, p. 15). Para tanto, aproveitaram-se os bens culturais que pertenciam ao estado de Goiás, colocando características próprias no norte goiano e os transformando em patrimônio do estado do Tocantins. Com isso, despertaram na população do norte o orgulho de “ser tocantinense” e a necessidade de fortalecer essa nova identidade e esse novo espaço territorial conquistado. Nessa perspectiva, constroem-se limites por meio dos sentidos atribuídos à cultura local que é expressa pelas danças, rituais, costumes, crenças, tradições e outras manifestações. Também se criam novas tradições para que seja possível identificar a cultura tocantinense. Para o historiador inglês Eric Hobsbawm (1917-2012), essa criação é conhecida pelo termo “tradição inventada” e

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM, 2008, p. 9).

O autor utiliza o termo “tradição inventada” para caracterizar uma continuidade com o passado histórico, mas de forma artificial. Essa situação torna-se paradoxal, pois busca tornar aspectos da vida social, perenes através dos tempos, porém o mundo contemporâneo possui um caráter dinâmico, o que dificulta a cristalização dessas tradições. Mesmo assim, essa criação funciona como interpretação de uma matéria simbólica, conferindo a ela historicidade à tradição. Para Orlandi (2001, p. 17) essa é a marca do “discurso fundador: a construção do imaginário necessário para dar uma “cara” a um país em formação; para construí-lo em sua especificidade como um objeto simbólico”. Transpondo as palavras da autora para a construção do discurso fundador do Tocantins, podemos dizer que a invenção das tradições é a marca que confere ao estado em formação sua especificidade como objeto simbólico, sua “cara”. No norte goiano, a tradição é inventada ao passo que resgata tradições locais, restabelece as tradições trazidas da África e reconstitui as tradições trazidas pelos europeus, especialmente, pelos freis dominicanos. O resgate é realizado no folclore, nas comidas típicas, no artesanato, nos sons musicais com os tambores e pandeiros e, especialmente nas composições musicais.

Imagem 45: Peixe no leite de coco babaçu



Fonte: Comidas típicas do Tocantins<sup>93</sup>

Quando falamos em discurso fundador, estamos contemplando a instância da produção de sentidos, do sujeito discursivo, o “autor”. Para Orlandi (2001, p. 24) “O eu do autor remete a um indivíduo sem equivalente que, em um tempo e lugar determinados, cumpriu um certo trabalho. Ele se define em

93 Disponível em: < <http://alunasadm-catolica.blogspot.com/2016/11/principais-comidas-do-tocantins.html>>. Acesso em 12 jul. 2019.

relação a uma obra”. Nesse sentido, colocamos como autores, o “eu” do discurso, os compositores da primeira geração do Tocantins.

### 3.2 Descobrimos os sentidos no Tocantins

A partir das concepções de Orlandi (2001), compreendemos que o discurso fundador relaciona-se com a noção de identidade na medida em que certos discursos produzem sentidos que ligam a formação estado à formação de uma ordem do discurso, a historicidade, a partir da qual se observa o surgimento de uma identidade coletiva. Bhabha (1998, p.200) explica esse fato: “o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional”. Dessa maneira, temos os compositores pioneiros tocantinenses dispostos a solidificar a cultura tocantinense, colocando-se como criadores do cenário musical do estado. Mas, para que esse fato se concretize, devem-se observar algumas especificidades para a construção de discursos. Para o filósofo Michel Foucault (1926-1984) são rituais:

[...] o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam [...]; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 1999, p. 30).

Esses rituais criam um espaço simbólico no qual o compositor deverá construir seu discurso e reafirmar suas convicções políticas e sociais, assim, a utilização do interdiscurso é essencial nessa construção de sentidos, visto que todo discurso retoma um “já dito”, mas traz consigo a relação entre os sujeitos discursivos. O autor compõe a partir de sua ideologia e suas palavras devem fazer sentido para ele (enunciador) e para seus enunciatários. Então, é importante que ele tenha em mente para quem escreve, ou seja, quem vai ler ou ouvir suas composições.

Para Bakhtin, não há composição de um texto se não existirem pelo menos duas instâncias participando do processo discursivo: o “eu” (compositor) e o “outro” (para quem se compõe), em suas palavras:

[...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia em mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN,1998,p.113).

Assim, todo enunciador tem em mente aquele que considera seu leitor ideal<sup>94</sup>, e que será capaz de não só decodificar seu texto, mas de interpretá-lo para além do que está escrito. Mas, essa categoria de leitor é difícil de ser encontrada, visto que, cada leitor transporta para o texto que lê seus conhecimentos prévios de mundo e incorpora os conhecimentos adquiridos com a leitura, ou seja, tudo o que tem significado para ele. O linguista italiano Umberto Eco (1932-2016), complementa a fala de Bakhtin dizendo que “um texto é um jogo de estratégias mais ou menos como pode ser à disposição de um exército para uma batalha” (ECO, 1.984, p.9). Nessa perspectiva, Eco demonstra que a leitura de um texto deve ser realizada com atenção, pois as palavras podem “enganar” o leitor tornando sua compreensão prejudicada.

Nesse intuito, o discurso dos textos pelos compositores tocantinenses focalizará aspectos que retratarão as belezas do estado do Tocantins, seu povo e suas lutas e conquistas antes e após a criação do estado em 1998, sua cultura, tradição e costumes. Mas também, apresentarão as agruras sofridas por sua população, para tanto, constantemente, personagens simbólicos do estado estão presentes nas composições.

---

94 Para o escritor alemão Hans Robert Jauss (1994), um dos maiores expoentes da “Estética da Recepção”, o “leitor ideal” é aquele previsto pelo autor e que conseguirá ler e interpretar tanto textos mais básicos como textos que exijam maior atenção à narrativa para conseguir uma interpretação mais profunda.

### 3.3 As composições intituladas tocantinenses: processo de construção e de formação de uma identidade local

As composições musicais produzidas no estado do Tocantins seguem basicamente duas vertentes: a primeira está relacionada com a política vigente no estado desde sua criação, por meio do discurso identitário da política-administrativa e suas estruturas de poder, e a outra procura legitimar o discurso da política do território, no qual a ideia de identidade manifesta-se como expressão de experiências culturais compartilhadas.

Nesse sentido, apresentaremos artistas tocantinenses que se destacam nessas composições. Para essa escolha foram levadas em consideração características peculiares desses compositores, são elas: ter nascido no antigo norte goiano, atual Tocantins; ter participado efetivamente do processo da criação do estado do Tocantins; atuar na carreira artística como compositor regional e apresentar nos discursos das composições a variação linguística, a natureza, os costumes e as tradições do estado. Assim, os compositores selecionados foram: Genésio Tocantins (1958- Goiatins); Juraildes da Cruz (1954- Aurora do Norte) e Dorivã (Cristalândia).

#### 3.3.1 Genésio Tocantins

O cantor, compositor e instrumentista tocantinense Genésio Sampaio Filho, que adotou o nome artístico de Genésio Tocantins, nasceu em Goiatins, na década de sessenta, às margens do rio Tocantins e cresceu em meio aos conflitos que existiam naquele momento, como a Guerrilha do Araguaia. O jornalista Marcello Dantas, no jornal digital “Página Aberta” de agosto de 2015<sup>95</sup> conta um pouco da trajetória de Genésio:

Ainda criança mudou-se com a família para a cidade de Araguaína, Norte do Tocantins, e posteriormente para a cidade de Ceres, em Goiás. Iniciou sua carreira participando de festivais regionais e em seguida por todo o Brasil. Seu primeiro LP, “Rela bucho”, foi lançado pela RGE em 1988. No ano seguinte ganhou com este disco o 2º Prêmio Sharp de Música, recebendo, o Troféu Ano Dorival Caymmi na categoria Revelação da Música Regional Brasileira. Gravou com artistas como Fagner, Pena Branca e Xavantinho, Rolando Boldrin, entre outros.

Como se pôde notar, Genésio conviveu com importantes compositores da Música Popular Brasileira (MPB), nos bastidores e nos palcos dos grandes Festivais realizados no Brasil nos anos 60(sessenta). O jornalista Cristiano Machado do Jornal digital “Surgiu”, em uma reportagem de 22 de junho de 2017, complementa a fala sobre o compositor:

Considerado o maior e mais produtivo artista em atividade no Tocantins, Genésio Sampaio já ultrapassou a casa dos 60 anos, acumulando a experiência de um cantador que viveu o auge dos festivais, viu a criação do Estado do Tocantins, o surgimento de Palmas [...]<sup>96</sup>.

Em entrevista à pesquisadora, assume-se como pioneiro do Tocantins. Em suas palavras:

Protonauta dessa canoa solar, navego e canto o Tocantins, bem antes da sua criação. Como há um marco, uma data para a instituição do Estado do Tocantins, 5 de outubro 1988, posso dizer que sou pré-histórico, já cantava a saga do seu povo, suas celebrações, seus ritmos e sua poesia. [...] Sim, sou pioneiro, desbravador, idealizador do Cantocantins-1º Festival da Canção-1993, que fez o primeiro registro fonográfico dos compositores tocantinenses nativos, ou oriundos de outros recantos do Brasil, que para cá vieram, como muitas outras pessoas, em busca de seus sonhos e realizações.

Um fruto da terra, até pelos os temas, dos elementos composicionais da minha obra musical, até então inéditos e originais, cantar a saga do homem, da terra, do amor, suas contradições e contraindicações, sempre foram o meu mote (TOCANTINS, 22 set. 2018).

95 Reportagem disponível em:< <http://jornalpaginaaberta.com.br/?p=14391>>, acesso em 11/JUN./2018.

96 Disponível em:< <http://surgiu.com.br/2017/06/22/genesio-tocantins-faz-show-inedito-em-palmas-revelando-fase-intimista/>>, acesso em 21/JUN./2018.

Constata-se, portanto, que Genésio Tocantins confirma a hipótese elencada pela pesquisadora sobre o título de pioneiro atribuído ao compositor, assim como os motivos pelos quais compõe músicas regionais. Perguntado sobre suas escolhas linguísticas para suas composições, afirma que o ambiente sonoro do Tocantins lhe influenciou sobremaneira, assim como compositores populares da época:

Nortista, ribeirinho, de pais nordestinos, a minha fonte, onde bebi e me alimentei, foram as festas populares, os folguedos, as cantigas de rodas, as brincadeiras de coco, os cantadores de repentes no ponteio da viola, cantando motes de improviso, os cantadores de coco nas feiras, as Folias de Reis e Divino (Divindade), a poesia matuta, os Rela-buchos, (os forrós).

Meu pai trovador, escrevia literatura de cordéis, (livretos de cordéis), minha mãe cantadeira de benditos, ladainhas e “incelenças”, cantigas de roda, romances e histórias em versos e cantigas perdidas na memória do tempo. Nas ondas do rádio, ouvi muito; Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Roberto Carlos, Waldik Soriano, Tonico e Tinoco, e tantos outros artistas brasileiros, que fizeram e a ainda fazem a trilha sonora das nossas vidas, tudo faz parte do meu universo musical (TOCANTINS, 22 set. 2018).

Em sua entrevista à Dantas (2015)<sup>97</sup>, ao ser questionado se o estado do Tocantins possui uma identidade própria, um sotaque que a diferencie das outras regiões do Brasil, Genésio considera difícil que haja uma música com uma identidade particular do Tocantins, pois segundo ele é uma construção de toda uma coletividade. E complementa sua fala apresentando o hibridismo da música tocantinense que recebe influências do processo histórico da região e, por receber emigrantes de todos os locais do país, existem os compartilhamentos culturais que fazem nossa música rica em ritmos, como o bumba-meu-boi do Maranhão, o carimbó-siriá do Pará, o forró do Nordeste e muitos outros. O compositor também define sua música como meio guerrilheira por ter surgido em um contexto cultural-social-político conturbado e demonstra sua preocupação com temas políticos nacionais.

Imagem 46: Genésio Tocantins



Fonte: Jornal digital Página Aberta<sup>98</sup>

Ainda é importante que se conheça a origem do nome artístico do compositor. No programa Sr. Brasil de Rolando Boldrin em 20/08/2017<sup>99</sup>, esclarece que participou do Programa Som Brasil-Rede Globo, (início da década de 80), apresentado por Rolando Boldrin, ainda como Genésio Sampaio e, em uma conversa com o apresentador, resolveu assumir o codinome Tocantins, uma forma de homenagear sua “região de nascimento e incorporar com arte, a luta separatista, entre Goiás e Tocantins, concluída com a publicação da Constituição Cidadã-1988. Este segundo batismo foi o de fogo e da identidade, do pertencimento” (TOCANTINS, 22 set. 2018).

97 Jornal digital “Página Aberta” Ago/2015 Disponível em: [//jornalpaginaaberta.com.br/?p=14391](http://jornalpaginaaberta.com.br/?p=14391)>, acesso em 11 junh. 2018.

98 Disponível em:< <http://jornalpaginaaberta.com.br/?p=14391>>, acesso em 07/AGO./2018.

99 Programa disponível em:< [https://tvcultura.com.br/playlists/175\\_sr-brasil-programas-2017\\_CRABWwhE-qjY.html](https://tvcultura.com.br/playlists/175_sr-brasil-programas-2017_CRABWwhE-qjY.html)>. Acesso em 1º abr. 2019.

Neste momento, faremos a análise dialógica do discurso, de três composições de Genésio Tocantins. Essas composições foram selecionadas de acordo com o propósito desta pesquisa, que busca compreender, por meio do discurso utilizado pelo compositor, os elementos discursivos que constituem suas canções, a fim perceber se existe ou não a afirmação da identidade tocantinense nas composições regionais e, especialmente se os enunciatários se reconhecem nelas. Para tanto, foram selecionadas as composições: *Coco livre S/A* (2007); *O rio que corre em mim* (1998) e *Rezador* (1988). A primeira canção analisada será “Coco Livre S/A”<sup>100</sup>.

### **A. Coco Livre S/A**

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

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

Um coco bossa, cabeça, coco cabano  
Coco sul-americano, tucumã, ouricuri  
Coco xodó, macaúba, buriti  
Um coco que quebra queixo, coco do queixo cair

Solta esse coco, bota coco na cocada  
Rebola na embolada, enrola a língua lhá ga lhá  
Jeca total, capiau, chapéu de palha  
Criança também trabalha, para o coco libertar

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

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

Preciso libertar esse coco, preciso libertar esse coco  
O coco livre nos alegra mais um pouco

Babaçuê, meu amor, babaçuá  
Meu cacete quebra coco, faz o machado cantar

---

100 A letra da música encontra-se disponível no sítio: < <https://www.cifraclub.com.br/genesio-tocantins/coco-livre-sa/letra/>>, acesso em 14/JUN./2018.

Pra quebrar o coco, o cacete tem que ser duro

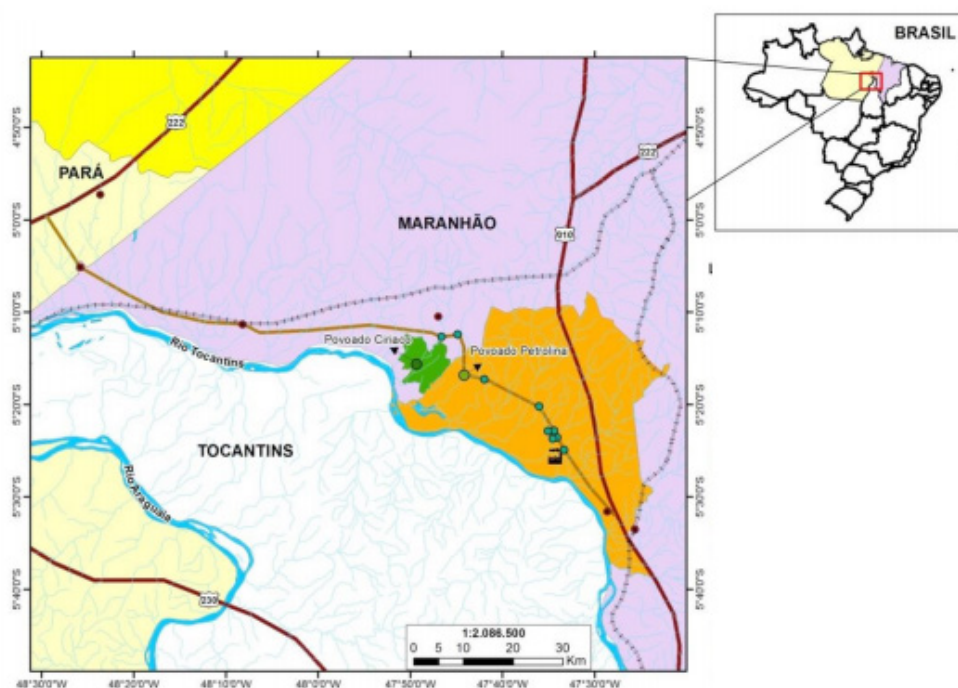
É coco, mamãe  
Coco, mamãe  
[...]

A letra da canção faz pare de um CDROOM de “Cocos”, lançado por Genésio Tocantins, em 2007. Sobre o ritmo musical, o compositor esclarece em entrevista ao jornal “Opção” ao jornalista Ruy Bucar (2011, s/p): “O coco está no DNA da MPB (Música Popular Brasileira), como uma das células desse organismo, feito o samba, o choro, o baião, a bossa-nova. O coco está na Tropicália com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e tantos outros”.

A composição de “Coco Livre S/A” foi feita para o documentário “Raimunda, a quebradeira”<sup>101</sup> no ano de 2007, com direção de Marcelo Silva da Public Produções com parcerias da TV Palmas e Fundação Padre Anchieta (TV Cultura). É uma homenagem à Dona Raimunda Gomes da Silva, uma das mulheres mais simbólicas no estado do Tocantins, por sua luta e determinação na defesa dos direitos das quebradeiras de coco do Bico do Papagaio, norte do Tocantins. Foi uma das fundadoras do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB), criado em 1991. Por sua sabedoria em seus discursos e seu trabalho apresentado em vários países do mundo, recebeu muitos prêmios e indicações, dentre eles o de Doutora Honoris Causa, da Universidade Federal do Tocantins (UFT) em 2013<sup>102</sup>.

Para que consigamos compreender melhor onde está situada a região do Bico do Papagaio no Tocantins, vejamos um mapa com essa localidade.

Imagem 47: Localização do Bico do Papagaio - TO



Fonte: AMARAL (2017, p. 31)

101 Documentário disponível na internet em quatro partes no sítio: < [https://www.youtube.com/watch?v=m26P\\_NZx1C4&t=104s](https://www.youtube.com/watch?v=m26P_NZx1C4&t=104s)>, acesso em 14/ JUN./2018.

102 Reportagem disponível em:< <https://www.vozdobico.com.br/bico/dona-raimunda-e-destaque-em-campanha-sobre-protagonismo-das-tocantinenses/>>, acesso em 14/Jun./2018.

Imagem 48: Capa do CD Brasis, as canções e o povo



Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZwKCwM0a038>>. Acesso em 26 jun. 2019.

No título, da canção, o compositor (sujeito discursivo) lembra a Lei do “Babaçu Livre” que, embora apresentada diversas vezes ao governo Federal e Estadual, não foi aprovada. A associação das quebradeiras decidiu começar sua luta pelas prefeituras e conseguiu, em 1997, no Município de Lago do Junco, aprovar a Lei n. 05/07: “[...] que autoriza o Chefe do Poder Executivo Municipal a tornar a atividade extrativista do babaçu uma atividade livre no município e dá outras providências”. Além de tornar-se um instrumento do direito, a Lei do “babaçu livre” representa algo muito maior, seu conteúdo expressa uma maneira particular de relacionar-se com a natureza e as pessoas, constituindo, portanto, uma convivência sustentável entre as quebradeiras e os proprietários das terras onde se encontram as palmeiras nativas (SHIRAIISHI NETO, 2017, p. 154).

O compositor acrescenta ao título da canção a sigla S/A que remete à sociedade que foi criada pelas quebradeiras para se manterem como extratoras do coco do babaçu por meio de suas conquistas orientadas por Dona Raimunda Gomes da Silva. É importante esclarecer que, de acordo com pesquisadores que se dedicam às pesquisas acerca do movimento das quebradeiras de coco babaçu (MIQCB):

A organização das quebradeiras de coco nas áreas de ocorrência dos babaçuais do Tocantins levou à criação da Associação Regional das Mulheres Trabalhadoras Rurais do Bico do Papagaio (ASMUBIP). Essa organização, que reúne 260 sócias possui uma prensa para fabricação do óleo de babaçu. A ASMUBIP, juntamente com o MIQCB, o Clube Agrícola de Sete Barracas e as Associações locais, como a Associação da Reserva Extrativista de Extremo Norte (ARENT), vem organizando as discussões em torno da atividade extrativa do babaçu. Essas entidades têm reivindicado políticas públicas adequadas e denunciado a derrubadas de palmeiras e violação dos direitos das quebradeiras de coco (FASCICULO 3, 2005, p.5).

Pesquisadores organizam material *on-line* e publicam desde 2005 cartilhas com informações sobre movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos. Essa coletânea é denominada “Nova cartografia da Amazônia”<sup>103</sup>.

103 Disponível em: <[http://novacartografiasocial.com.br/fasciculos/movimentos-sociais-identidade-coletiva-e-conflitos/?cp\\_movimentos-sociais-identidade-coletiva-e-conflitos=5](http://novacartografiasocial.com.br/fasciculos/movimentos-sociais-identidade-coletiva-e-conflitos/?cp_movimentos-sociais-identidade-coletiva-e-conflitos=5)>. Acesso em 26 jun. 2019.

Imagem 49: Quebra de coco em regime de mutirão, Juverlândia, TO



Fonte: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia Série: Movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos, Fascículo 3: Quebradeiras de coco babaçu do Tocantins. São Luís, 2005, p. 5.

Imagem 50: Raimunda Gomes da Silva



Fonte: Gazeta do Cerrado online.<sup>104</sup>

No início da canção, o autor (sujeito discursivo) faz um resgate de suas origens afirmando que sua mãe era quebradeira de coco e realizava seu trabalho para sobreviver (comer) e hoje ele canta o ritmo coco<sup>105</sup> para viver. As palavras sobreviver e viver, de acordo do o dicionário da língua portuguesa Aurélio são classificadas da seguinte forma: a) Sobreviver- [Do latim *supervivere*] V. Int. 1. Continuar a viver, a ser, a existir, depois de outras pessoas ou outras coisas; 4. escapar, resistir. p. 1873 e b) Viver- [ do latim *vivere*] V. int. 1. Ter vida, estar com vida, existir; 4. Gozar a vida sabendo aproveitá-la (FERREIRA, 1999, pp.1873, 2082).

104 D. Raimunda Quebradeira de Coco Líder das quebradeiras de coco babaçu do Tocantins Disponível em:< <https://gazedocerrado.com.br/2017/08/14/em-situacao-dificil-dona-raimunda-e-indicada-para-receber-diploma-mulher-cidada/>>, acesso em 08/AGO./2018.

105 Coco: (ô) S. m. Bras. N.E. Folcl. 1. Dança popular de roda, originária de AL., e acompanhada de canto e percussão; pagode, zambé: coco de ganzá; coco de usina. 2. canção que pode existir independentemente da dança: coco de oitava; coco agalopado (FERREIRA, 1999, p.494).

Como pudemos constatar sobreviver e viver apresentam significados distintos de acordo com as condições que são propostas na canção. Observa-se que a sobrevivência em sua primeira entrada no dicionário diz: “Continuar a viver, a ser, a existir, depois de outras pessoas ou outras coisas”, isso nos remete à sobrevivência das quebradeiras de coco babaçu que somente conseguem tirar de seu trabalho um pouco de alimento para os filhos (depois de outras pessoas) e minimamente para si, na quarta entrada, temos o vocábulo “resistir” que retrata a vida sofrida dessas mulheres. A geógrafa Maika Danielle Brito Amaral corrobora com essa questão ao dizer “São famílias camponesas que sobreviveram por sucessivas gerações, e ainda sobrevivem, do extrativismo do coco babaçu” (2017, p.186). Quanto à palavra “viver”, atribuída ao sujeito discursivo, além de significar ter vida, está relacionada com “gozar a vida sabendo aproveitá-la”, portanto, para a sobrevivência é necessário alimentar-se, não havendo outra opção, enquanto o canto produz em seu enunciador o prazer de viver.

Nos versos seguintes, o autor emprega frases utilizadas por vendedores de ambulantes, fazendo propaganda do coco e da cocada, duas das formas, dentre muitas outras, de manufatura realizada com os produtos extraídos do coco babaçu (a castanha e a cocada). Então, retoma sua relação com o coco babaçu destacando que já trabalhou com o coco (*quebrei coco, ralei coco*), retoma também o hábito das quebradeiras de coco que realizam seu trabalho sempre com uma música popular ou religiosa (*já cantei coco*), depois utiliza uma embolada<sup>106</sup>, o que acelera o ritmo da canção e representa o momento de celebração da colheita feita pela comunidade das quebradeiras com a utilização dos instrumentos musicais maracá, pandeiro e ganzá. Continua a embolada apresentando vários ritmos e significados que o coco pode ter (*bossa, cabeça, cabano, sul-americano, tucumã, ouricuri, xodó, macaúba, buriti*), no final da estrofe cita o doce feito de coco “quebra-queixo” com o qual faz um contraponto com “coco do queixo cair” que expõe toda riqueza cultural e sustentável do coco babaçu.

Na próxima estrofe aponta as pessoas que trabalham com o coco (*Jeca total, capiau, chapéu de palha / Criança também trabalha, para o coco libertar. São pessoas simples sem estudos “Jeca/capiau”*) e também crianças que quebram coco (*para o coco libertar*), enquanto elas estão escravizadas pelo trabalho pesado.

A seguir, o autor apresenta a divisão das partes do coco colhido pelas quebradeiras, para que cada uma delas seja destinada à produção de artigos adequadamente (é quando se parte com arte, a parte que nos tocou). Recorre, em seguida, à biologia que denomina as partes que constituem o coco babaçu (*epicarpo, o mesocarpo, o endocarpo*)<sup>107</sup>. Cada parte produz produtos diferentes, como óleo, sabão, álcool, papel, celulose, cestos e outros produtos. Nada é perdido, desde a palmeira até o coco. Nas palavras de Dona Terezinha em entrevista colhida por Amaral em 09/12/2016 (2017, p. 13):

A palmeira é uma mãe que serve pra tudo porque ela dá o coco que é a amêndoa que a gente tira que faz óleo, faz até o leite da amêndoa pra botar na comida e temperar, aí faz o leite e o azeite. Aí do azeite você faz o sabão, aí da casca faz o carvão pra cozinhar a comida, aí se ela morre o adubo serve pra botar no canteiro, se o talo... esse talo a gente tira essa folha e fica o talo...a gente faz cerca pra tampar o quintal, quem não pode comprar o arame nem a tela, leva o talo e cerca o quintal.

Nos últimos versos dessa estrofe, o compositor faz um trocadilho, provocando intertextualidade, entre as partes que compõem a fruta do babaçu e Policarpo Quaresma<sup>108</sup>, personagem do romance de Lima Barreto que era nacionalista extremo e acreditava que resolveria o problema do Brasil por meio da sustentabilidade (*O epicarpo, o mesocarpo, o endocarpo/ Todo mundo policarpo, brasileiro sim*

106 [F. subst.. do part. Embolar] S. F. Bras. N. E. Forma poético musical, improvisada ou não, em compasso binário, cuja melodia é declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos, e que é usada pelos solistas nas peças com refrão coral ou dialogadas (como cocos e desafios) (FERREIRA, 1999, p.734).

107 O coco babaçu é constituído por três camadas, a externa fibrosa (epicarpo); a intermediária, fibrosa-amilácea (mesocarpo); e a interna, lenhosa (endocarpo), na qual estão inseridas as amêndoas (PAVLAK e outros, 2007, p. 8)

108 Leia o texto integral de Triste fim de Policarpo Quaresma de Lima Barreto, disponível no sítio:< <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000159.pdf>>, acesso em 15/JUN./2018.

senhor). A última estrofe também remete ao lugar comum utilizado constantemente pelos brasileiros “sou brasileiro e não desisto nunca” que cabe perfeitamente com a convicção de Policarpo Quaresma, mesmo percebendo que não haveria mudanças almejadas por ele no Brasil “Quaresma era antes de tudo brasileiro” (BARRETO, 1995, p. 15).

É importante que se esclareça que o termo intertextualidade foi um dos primeiros, considerados como bakhtinianos, “a ganhar prestígio no Ocidente, e isso se deu graças à obra da filósofa, escritora, psicanalista francesa Júlia Kristeva. Obteve cidadania acadêmica, antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária” (2006, p. 162). No decorrer do capítulo retomaremos essa discussão, necessária para que entendamos a metodologia utilizada para a análise das canções.

Nos próximos versos utiliza-se da questão da feminilidade das mulheres quebradeiras de coco que somente em seus momentos íntimos, não provocam a ira dos fazendeiros que não as querem em suas terras (*Essa é a Maria tico-tico e onde ela põe a boca o beija-flor põe o bico / Alegria do pobre sem a tristeza do rico*). A seguir, retoma a questão do “coco livre”, que, de acordo Shiraiishi Neto (2017), as leis para acesso livre aos babaçuais existem, mas são desrespeitadas. (*Preciso libertar esse coco / O coco livre nos alegra mais um pouco*).

Nos versos (*Meu cacete quebra coco, faz o machado cantar/ Pra quebrar o coco, o cacete tem que ser duro*), expõe o processo de quebrar o coco babaçu no qual a quebradeira utiliza-se de um machado (*que fica sob o fruto*) e bate com um cacete de uma madeira dura sobre o fruto para retirar a amêndoa.

O enunciador utiliza-se de palavras comuns do cotidiano, porém, ao fazermos a análise da composição musical por partes, entendemos que essas palavras estão carregadas de sentidos e constituem um todo que traz consigo uma historicidade (a vida das quebradeiras de coco babaçu). O discurso torna-se o objeto simbólico investido de significância tanto para o enunciador quanto para o enunciatário. Assim, já não temos simplesmente uma sequência de frases que são analisadas de acordo com regras gramaticais ou superficialmente, mas uma análise dialógica com foco no receptor. Vejamos a interpretação de um desses enunciatários que é aluno de pós-graduação interdisciplinar “Educação Sociedade e violência” da Unifins:

A música Coco livre S/A retrata a identidade cultural do norte tocaninense, o trabalho das quebradeiras de coco, sua vida difícil e a atividade de quebrar coco babaçu como fonte de renda. Fala ainda das representações culturais presentes na dança, nos instrumentos musicais, nas palavras regionais e nas espécies diversas dos cocais existentes no Tocantins. A música é um retrato da vida e dos costumes da população do Tocantins e mostra uma emancipação cultural de nossa gente (PÓS-GRADUAÇÃO, 22 fev. 2018).

A visão do receptor, como pudemos perceber, não é aprofundada por não ter muitos conhecimentos prévios sobre o assunto, contudo, expressa a parte mais importante da sua interpretação que é a alteridade, ou seja, consegue colocar-se no lugar das personagens da enunciação (*emancipação cultural de nossa gente*) e além de se solidarizar, identifica-se com as representações culturais da dança e dos termos regionais utilizados na canção.

Os movimentos sociais que estão ocorrendo no Bico do Papagaio liderados pelas quebradeiras de coco mostram especialmente a luta pelo reconhecimento de que elas mulheres precisam ser valorizadas e respeitadas inicialmente dentro da unidade familiar. Dona Raimunda defende que o trabalho com o babaçu é realizado pelas famílias e, assim, deve haver igualdade de direitos entre o casal, que, na maioria das vezes, ainda segue o modelo patriarcal no qual tudo é concedido ao homem e quase nada à mulher (AMARAL, 2017).

As quebradeiras de coco babaçu em seu processo de territorialização do ponto de vista antropológico e sociológico enxergam o território pela perspectiva política, já discutida no segundo capítulo dessa tese, na qual estão inseridos diversos interesses econômicos, políticos e sociais nas disputas por terra. De um lado estão os fazendeiros com poder econômico que veem a terra como negócio e de outro os camponeses

que a veem como oportunidade de trabalho e, conseqüentemente, subsistência. Infelizmente, em muitos locais ainda prevalecem as vontades políticas e as relações de dominador e dominado.

Com o poder político e financeiro, os fazendeiros subjulgaram por muito tempo as quebradeiras de coco, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, e para isso utilizaram meios violentos com ataques de jagunços, pistoleiros e até prisões realizadas por policiais que representavam o apoio do Estado aos capitalistas. Apesar do sofrimento e dos poucos recursos, as quebradeiras de coco resistiram e lutaram por seus espaços. Elas resistiram principalmente por meio

[...] do imaginário coletivo, com as modas de violeiros que cantavam as ações de alguns heróis primitivos; e das roças coletivas, que consistiam num tipo particular de produção no espaço, de pro2às autoridades (AMARAL, 2017, p.38).

As quebradeiras de coco babaçu, com a resistência estabelecida por meio de discursos fundamentados em sua origem, história e cultura, conseguiram criar um espaço regional, estão construindo sua identidade e estabelecendo seus espaços tanto geográficos como sociais.

A segunda composição analisada de Genésio Tocantins será “O rio que corre em mim” de 1998, que segundo o autor, é o rio de sua infância que ficou dentro de si.

## **B. O rio que corre em mim**

À beira desse rio eu nasci  
Na margem desse rio me criei  
A água desse rio eu bebi  
Na água desse rio me batizei  
Iara me encantou com seu canto  
O Boto me ensinou a nadar  
Seu leite encheu-se com meu pranto  
De tanto que o sertão virou mar

Vai meu rio, serpenteia  
Dunas de areia entre serras  
Serras sem fim  
O rio que corre em mim  
[...]

Tem energia, força que vem das águas  
Porém, só fica a mágoa depois dessa paisagem  
Adeus Graciosa, adeus Lajeado,  
Adeus Canela, Tocantins vai virar lago  
Adeus Porto Real, só em meu pensamento

Chora de saudade Rebeca do Nascimento<sup>109</sup>.

Aonde nada o boto, nada o peixe-boi!

Cadê a ariranha? O progresso comeu!

Cadê a piabanha? O progresso comeu!

Cadê o candiru? O progresso comeu!

Essa composição apresenta uma pequena autobiografia do autor, pois relata seu nascimento e as transformações pelas quais viu o estado do Tocantins passar. Na primeira estrofe o compositor descreve seu nascimento e crescimento às margens do rio Tocantins. Cita seres mitológicos como a lara que lhe encantou com seu canto, representando sua iniciação na vida amorosa e o Boto simbolizando o aprendizado da sedução, sem deixar de falar sobre as decepções que encheu o leito do rio com seu pranto. Essa intertextualidade e as metáforas estão presentes em todo texto. Em entrevista concedida à pesquisadora pelo autor, ao ser perguntado sobre suas origens, ele explica:

Nascido e criado nas ribeiras, à margem direita do majestoso rio Tocantins, fui batizado em suas águas caudalosas. Até os cinco anos, era do rio que vinha toda a minha visão de mundo, todo sustento da família, da roça de vazante, da pesca, e do transporte. [...] Aos cinco anos, minha família, juntos com várias famílias de parentes e vizinhos, fizemos a grande travessia do Rio Tocantins, em uma viagem de mais de 30 dias, a pé e montado em animais, mudamos para Araguaína, atraídos pelo o progresso, pela a proximidade da Rodovia Belém Brasília-BR153, dentro de mim ficou um rio (TOCANTINS, 22 set. 2018).

A intertextualidade é uma ferramenta importante na análise dialógica do discurso bakhtiniano. Para ele, essa é uma das faces do dialogismo, o dialogismo entre interlocutores, portanto o enunciatário só existe enquanto discurso porque “Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos” (FIORIN, 2006, p. 166). Bakhtin (1997) ainda afirma que o objeto analisado (discurso) está cercado de outros discursos, assim como as palavras estão envoltas em outras palavras.

Nesse sentido, no ato de interlocução entre o enunciador e o enunciatário busca-se na memória discursiva deles textos que já ouviram e que já fizeram parte de sua história, mas foram ditos por outros autores. Para o crítico literário Costa Lima (2002, p.883, v.2), a intertextualidade tem um papel fundamental mostrando que “cada texto é um tecido de textos, aquele jogo aberto de uma intertextualidade flutuante na ‘luta entre homens e símbolos’”. Assim, durante a leitura, os interlocutores recriam o que está escrito, pois o texto possibilita diferentes interpretações em leituras realizadas em momentos e épocas diferentes. Já o compositor, cria sentidos que se transformam em outros, “abrindo um lugar para a especificidade de uma história particular” (ORLANDI, 2001, p. 11). Essa história particular, nessa composição, é a biografia poética do enunciador.

O último verso dessa primeira estrofe estabelece um intertexto com a frase profetizada por Antônio Conselheiro (1830-1897) durante a Guerra dos Canudos que ocorreu na Bahia entre 1896 e 1897 que diz: “então o certão virará praia e a praia virará certão [. ..]. Hade chover uma grande chuva de estrelas e ahi será o fim do mundo<sup>110</sup>” (CHAUÍ, 2012, p.42). Essa previsão, embora muitos historiadores não acreditem, concretizou-se na década de 1970 quando o Rio Vaza Barris foi represado e Canudos transformou-se em um açude que atualmente recebe o nome de rio Cocorobó. Em 1977, a dupla de amigos Sá e Guarabyra com Zé Rodrix, também utilizando a intertextualidade, compuseram a canção “Sobradinho” que recordada a fala do profeta e tornou-se um dos grandes sucessos da Música Popular

<sup>109</sup> Letra da canção transcrita do programa “Balaio Brasil” da TV SESC, disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=cbVQGbNra\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=cbVQGbNra_I) >, acesso em 18/JUN./2018

<sup>110</sup> Essas eram as grafias das palavras na época em que viveu Antônio Conselheiro (1830-1897).

Brasileira (MPB), seus versos dizem: “O sertão vai virar mar / Dá no coração/ O medo que algum dia/ O mar também vire sertão”<sup>111</sup>. O compositor Genésio Tocantins adianta o futuro do estado com o represamento do rio Tocantins (1998) e a construção da Usina Hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães (UHE), conhecida como usina de Lajeado.

Na segunda estrofe, o autor utiliza-se a imagem metafórica de uma serpente para fazer alusão ao movimento do rio Tocantins entre as serras e ressalta também a presença das dunas de areia que estão localizadas no Jalapão<sup>112</sup>, um dos destinos turísticos preferidos de quem visita o Tocantins por suas belezas naturais. Em seguida, se liga ao rio pela metáfora que nos remete ao sangue que corre em suas veias (*O rio que corre em mim*).

Na última estrofe, a visão do presente entristece o “coração” do compositor que apresenta os benefícios oferecidos pela energia da hidrelétrica (*Tem energia, força que vem das águas*), conforme reportagem da época:

Energia é fonte de investimentos: o início das operações da Usina Hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães, em Lajeado, e a construção de mais três usinas hidrelétricas no estado vão garantir a atração de investidores para o Tocantins em 2002, além de oferecer a energia necessária para a promoção do desenvolvimento dos setores, do comércio e serviços e, principalmente, da indústria. A expectativa governo e do meio empresarial é de atrair grandes potências da economia para o Estado, colaborando também para a geração de emprego e renda<sup>113</sup>.

A nostalgia é notória em relação ao passado recente do estado (*Porém, só fica a mágoa depois dessa paisagem*). Então, mais uma vez recorre à canção “Sobradinho” parafraseando os versos (*Adeus Remanso, Casa Nova, Sento Sé / Adeus Pilão Arcado, vem o rio de engolir*) por (*Adeus Graciosa, adeus Lajeado, / Adeus Canela, Tocantins vai virar lago*). As localidades citadas pelo compositor foram invadidas pelas águas do rio Tocantins. O povoado de Canela e a antiga praia da Graciosa estavam localizados do lado direito do rio Tocantins, distantes aproximadamente 10 (dez) quilômetros do centro da capital, Palmas. De acordo com as autoras Temis Gomes Parente e Cyntia Mara Miranda (2014, p.561):

A construção da Usina Hidrelétrica Luiz Eduardo Magalhães foi iniciada em 1º de julho de 1998, em uma área de 3,5 km<sup>2</sup> no município de Lajeado (TO), a 50 km de Palmas. O reservatório formado com a construção da usina tem uma extensão de 170 km e abrange uma área total de 630 km<sup>2</sup>, atingindo os municípios de Miracema, Lajeado, Palmas, Porto Nacional, Brejinho de Nazaré e Impueiras.

Ainda de acordo com as autoras, “Para a população ribeirinha, com a construção da usina e com a formação do reservatório, o Rio Tocantins perdeu todo o seu referencial” (PARENTE; MIRANDA, 2014, p. 561). Porém, antes de essa transformação, os moradores tiveram a “honra” de receber Siqueira Campos, então governador em suas casas para traçar os planos da construção da capital do Tocantins. Segundo o cientista social Frederico Salomé de Oliveira (2017, p. 106):

Assim, a criação da nova capital ficava imediatamente associada a algo positivo, diminuindo os questionamentos e manipulando a opinião dos moradores do Canela com o argumento de que eles participaram de uma decisão que, na verdade, já estava tomada desde o projeto na Assembleia Constituinte. Porém, o aparato simbólico foi orquestrado para que Siqueira Campos estivesse ao centro da mesa, criando o sentido de que os demais, ao seu lado e ao fundo, o respaldavam em sua decisão tomada naquele instante.

111 Letra completa de “Sobradinho”, disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/sa-rodrix-guara-byra/657663/>, acesso em 19/JUN./2018.

112 Conheça melhor o Jalapão no sítio disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/encantos-do-jalapao/>, acesso em 19/JUN./2018.

113 Jornal do Tocantins, Palmas, 3/12/2001.

Imagem 51: Siqueira Campos em reunião no Barracão do Canela



Fonte: Oliveira (2017, p.106)

O barracão retratado anteriormente foi construído pela comunidade de Canela e servia de local para festas e foi tombado pela Lei nº 406/96, que instituiu Semana da Cultura de Palmas. Oliveira (2017, p.107), esclarece:

A Lei que tombou a construção, renomeou o espaço que antes era conhecido como “barracão das festas”, “barracão do seu Carmino”, “barracão do Jaime da dona Lourdes” e “barracão do Canela”, para “Barracão de Palha”, impondo um nome ao monumento e, assim, tirar o foco da memória afetiva dos moradores do povoado e transferir a atenção ao evento histórico que lá aconteceu. Ali não era qualquer lugar, mas um ponto de referência consagrado como “lugar da memória” (NORA, 1993), presente no cotidiano e nas trajetórias de vidas como mediador da memória individual e coletiva de cada um que viveu o espírito Canela.

Outros pontos do povoado foram tombados e seus moradores sentiam-se valorizados, porém com a Lei nº 759, de 23 de novembro de 1998, que cria o “Dia dos Pioneiros de Palmas” a ser comemorado no dia 19 de maio de cada ano e dá o título de pioneiro aos 12 (doze) primeiros empresários que chegaram à Palmas, portanto despreza-se a história real e cria-se outra. Dessa forma, por força de Lei, os moradores do Canela são excluídos da categoria “pioneiros de Palmas”. Sequer permanecem como proprietários dos próprios terrenos, pois em 1981, o INCRA registrou, em nome da União, toda a área como de terra devoluta (OLIVEIRA, 2017, p. 108).

Com a criação da Usina Hidrelétrica Luiz Eduardo Magalhães, as terras – que por mais de um século pertenceram aos moradores do Canela e que passaram ao município por doação do INCRA – foram inundadas, concluindo o que já estava previsto desde a fundação de Palmas, ou seja, a formação do lago que traria uma mudança radical nas vidas dos habitantes das comunidades ali estabelecidas.

Esse fato fez com que os moradores do povoado fossem alocados para uma região da cidade sem qualquer infraestrutura, permanecendo dessa forma até os dias atuais. Esse fato ocorreu também com outras localidades desapropriadas, como Lajeado e Brejinho de Nazaré, porém a que sofreu maior impacto fora a do povoado Canela.

Por sua origem ribeirinha, o compositor coloca-se como o sujeito do discurso no lugar dos habitantes dos povoados que foram obrigados a deixar suas terras e se deslocar para lugares periféricos da capital ou de outras cidades do interior, impostos pelo governo vigente. Muitos dos impactados que eram pequenos produtores, foram alocados para lugares que eram impróprios para o plantio e não tinham condições de adquirirem insumos, outros eram barqueiros, e não tinham mais para onde navegar e muitas outras

profissões deixaram de existir, sem ter outra opção, foram procurar empregos na cidade. Por fim, o compositor traz uma lembrança de quando Porto Nacional chamava-se Porto Real e era a cidade mais promissora do antigo norte goiano. Segundo Parente e Miranda (2014, p.565):

[...] a nova praia de Porto Nacional, “construída” para ser definitiva, não era o que a população esperava, seja para o lazer, seja para as atividades dos barqueiros, barraqueiros e comerciantes. Por não corresponder aos anseios da população [...].

Assim, percebemos o desalento do compositor ao constatar a destruição não só da paisagem provocada pela modernidade (*Chora de saudade* [...]), mas também de costumes e tradições que faziam parte das comunidades ribeirinhas impactadas pela construção da UHE que perderam suas referências identitárias e até hoje se encontram marginalizados. Para finalizar, o compositor pergunta-se sobre a ausência dos peixes que se encontravam no local (*ariranha, piabanha e candiru*) e para isso faz intertextualidade com uma parlenda do folclore brasileiro muito conhecida (*Cadê o toucinho que estava aqui?*<sup>114</sup>).

Imagem 52 : UHE Luís Eduardo Guimarães



Fonte: Sítio Turismo Tocantins<sup>115</sup>

Nesse sentido, a composição analisada apresenta um discurso simbólico relacionado à prática ocorrida com a construção da UHE, locais alagados para a construção da Usina Hidrelétrica Luiz Eduardo Magalhães. Dessa forma, entendemos que o compositor exterioriza o sentimento e a historicidade dos habitantes da área impactada pela construção da usina, mais que isso, cria um sentimento de alteridade.

Ao se analisar a canção deve-se observar o espaço que o enunciador demarca, como ele enuncia suas características exaltando suas belezas naturais. Os estudantes da Pós-Graduação (22 fev. 2018) que fazem parte da pesquisa e assumem o lugar de enunciatários demonstram também a sensação de pertencimento ao local: “Percebe-se que o autor nasceu em meio à natureza e se identifica com o ambiente ao redor, assim podemos descrever a maioria dos que nasceram aqui, Genésio demonstra na letra a sensação de pertencimento [...]”. Essa sensação descrita como pertencimento faz com que os enunciatários identifiquem-se com o texto transmitido pela canção e externem os sentimentos de tristeza pelas pessoas que perderam sua identidade com essa construção. A desapropriação das terras levou as festas realizadas nos povoados e, no povoado canela, levou o rio que era um marco de sua identidade cultural. “A relação desse povo com o rio é muito forte e vai além das formas de plantações, pesca e extrativismo, estando ligada, principalmente ao reconhecimento de seu lar” (OLIVEIRA, 2017, p.110).

A seguir, analisaremos a composição *Rezador* de 1988, cujo assunto é a crença do povo do interior

114 Parlenda completa disponível em: < <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=57756>>, acesso em 08/AGO./2018.

115 Disponível em: <<https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-/principais-atrativos/lajeado/usi-na-hidreletrica-luis-eduardo-magalhaes/>>. Acesso em 05 jul. 2019.

do estado do Tocantins em pessoas que dedicam seu tempo às orações e sua experiência à utilização de produtos naturais para a cura dos doentes locais.

### C. Rezador

Seu dotô, eu não lhe engano, tenho mais de trinta ano, que moro desse lugar.  
Dou-lhe a palavra de homi, se não quer morrer de fome, vá viver na capitá.

Aqui no nosso sertão, essa história de injeção, o pessoá tem receio.

E voismicê como é novo, e não conhece esse povo, eu vou lhe dar uns conselho.

A coisa aqui tá esquisita, e ninguém não acredita em receita de dotô... nem promessa também.

Já é costume da gente, quando alguém está doente, chama logo o rezador.  
Se o cabra tá marimbundo, manda chamar Zé Raimundo, que é um rezador diligente a todo mundo socorre.  
Quando reza o cabra morre, ou fica bom de repente.

Rezador, sim senhor!  
E seu dotô? Não senhor!

Pois o próprio Zé Raimundo, no tempo que aqui chegou,  
Mostrava pra todo mundo seu diploma de dotô.  
Quase que morreu de fome, precisou mudar de nome e treinar pra rezador.

Com fé no coração, três galho de peão, eu lhe agaranto, rezando três vezes em cruzado,  
Eu deixo qualquer doente, forte, bonzinho, corado.

Pra que vocês se convença, vou lhe dizer as doenças, que o rezador tem curado  
Paneris, sete coró, ferida braba, friera, mordidura de besouro, má de zipra, coceira  
Tudo quanto é ferida, dor de espinhela caída, garganta inchada e papeira  
Dor de dente estalecido, dor na costa, estambo inchado, dor de cabeça,  
Dor de cabeça, zumbido, ânsia, engasgo, dor de lado  
Qualquer espécie de dor, Zé Raimundo rezador, tem muita gente curado<sup>116</sup>.

A composição faz parte do CD “Brisis - as canções e o povo” que foi lançado em 1998 e traz o sujeito discursivo como um sertanejo que fala por seu povo, exprimindo as necessidades e aflições da população que vive no interior do estado do Tocantins. Sua expressividade é marcada por um tom jocoso, para tanto, utiliza-se da linguagem coloquial, com algumas palavras e expressões em dialeto<sup>117</sup> regional.

Nos primeiros versos da canção, o sujeito discursivo posiciona-se como conhecedor do local onde vive e se dirige a um interlocutor que é um forasteiro (médico) para lhe apresentar o contexto no qual está chegando, como um tipo de aviso (Seu dotô, eu não lhe engano tenho mais de trinta ano, que moro nesse lugar / Dou-lhe a palavra de homi, se não quer morrer de fome, vá viver na capitá). As palavras são usadas de acordo com a variedade linguística do interior do Tocantins que muito se assemelha com as variedades de outras localidades do país, porém, com algumas particularidades que serão descritas no decorrer da

116 Letra disponível no sítio:< <https://www.cifraclub.com.br/genesio-tocantins/rezador/letra/>>, acesso em 21/JUN./2018.

117 Dialeto. [Do gr. *diálektos*, pelo lat. *dialectu*] S.m. E.Ling. 1. Variedade subpadrão ou não-padrão de uma língua, associada a grupos que não contam com prestígio social. [Sin.; linguajar (2)].2. Variedade regional de uma língua que conta com forte tradição literária. 3. Variedade linguística regional que não tem escrita; patoá (FERREIRA, 1999, p.676).

análise. Para os estudantes de Pós-Graduação (22 fev. 2019):

Nos quatro primeiros versos o autor retrata o desabafo de um sertanejo e seu povo em não se identificar com a “nova” medicina trazida pelo doutor da cidade grande. A identidade local é retratada nos versos seguintes quando o sertanejo expõe que ele e seu povo se identificam e acreditam no poder do rezador, também conhecido como benzedor.

O enunciador situa o estrangeiro sobre os receios dos sertanejos e oferece uns conselhos dizendo que o povo não acredita em receitas de médicos formados, mas em rezador (Já é costume da gente, quando alguém está doente, chama logo o rezador). Esse rezador tem nome e sobrenome “Zé Raimundo” e tem o poder de fazer uma pessoa morrer ou ficar curado (Quando reza o cabra morre, ou fica bom de repente). Esse verso nos remete a Pedro Malasartes, personagem folclórico português e posteriormente brasileiro, era um malandro cheio de artimanhas, mas de bom coração. Em um dos contos Pedro consegue um acordo com a morte que o faz saber quem vai morrer ou não e também lhe concede o poder de curar qualquer enfermidade de repente<sup>118</sup>. Entende-se que o compositor faz essa aproximação com a intenção de mostrar os arranjos feitos pelo povo sertanejo frente aos problemas que aparecem no cotidiano e faz isso com humor. Na sequência utiliza-se do refrão para explicitar que o médico não é bem-vindo (Rezador, sim senhor! / E seu dotô? Não senhor!).

Para reforçar seu conselho, o autor explica que o rezador Zé Raimundo, quando chegou à localidade, apresentava a todos seu diploma de doutor e o povo o ignorava, com o tempo, treinou e tornou-se um rezador que hoje todos respeitam. Agora, o rezador explica como cura seus doentes (Com fé no coração, três galho de peão, eu lhe agaranto, rezando três vezes em cruzado / Eu deixo qualquer doente, forte, bonzinho, corado).

O compositor reforça as palavras do rezador para convencer “aqueles que pararam para ouvir seus conselhos”, seus interlocutores, exemplificando algumas das enfermidades que são curadas. Para isso utiliza diversas palavras e expressões regionais que são explicadas pelo escritor tocantinense Liberato Póvoa (N. 1944), no dicionário tocantinense de termos e expressões afins (1997). Para “espinhela caída”, a definição é “qualquer mal da espinha” (p. 146); “papeira”- caxumba (p.247); “estâmbó”- estômago (p.147) e “dor de dente”, que para a maioria da população que reside em cidades com mais recursos do que no interior, é uma dor corriqueira, mas Póvoa explica:

Dor de Dente (s.f) - é um dos maiores sofrimentos de que padece o povo interiorano, face à desassistência e à falta de orientação. Para minorá-la, remédio mais usado é fazer-se um cigarro ou encher-se um cachimbo com a mistura de caroço de pinhão, cravo-do-reino, semente de coentro, raspa de cedro e de chifre de vaca ou boi, tudo triturado junto com o fumo, e põe-se o doente para pitar até adormecer o dente [...].

*“São Nicodemus, sarai este dente!*

*Sarai este dente!*

*Sarai este dente!*

*Este dente!*

*Dente!”* (p. 129).

Verifica-se que o autor, além de dar uma definição à expressão, indica uma receita caseira para curá-la e também uma reza. Isso acontece com diversos termos ou expressões de todo dicionário. Assim, reforça a crença do povo sertanejo explicitada na composição, pois considera como tradição a figura

---

118 Esse e outros contos foram adaptados para o filme “Malasartes e o duelo contra a morte”, com roteiro e direção do cineasta Paulo Morelli de 2017 que foi apresentado em capítulos no início de 2018 pela Rede Globo de Televisão. Crítica do filme disponível em:< <http://cinpop.com.br/critica-malasartes-e-o-duelo-com-a-morte-super-producao-nacional-151615>>, acesso em 22/JUN./2018.

simbólica do curandeiro, resgatando a imagem do pajé indígena que cura todos os males de seu povo. Para os alunos pesquisados, a identidade local tem como marca a crença nas práticas dos rezadores. “Aqui no Tocantins, a prática do benzedor tem finalidade medicinal, como tirar quebrante [...] usar garrafadas para tratar gastrite, verme ou outras doenças. Usam óleo de buriti ou banha de sucuri para tratar de queimaduras” (PÓS-GRADUAÇÃO, 22 fev. 2019). Evidenciam-se nessa canção a característica sertaneja da localidade, que respeita suas crenças, em contrapartida com a modernidade da cidade que acredita da medicina tradicional.

Há possibilidade de que os discursos até aqui analisados tenham outras interpretações, porém de acordo Orlandi (2005, p. 59), quando fazemos a análise de um discurso, não procuramos o sentido “verdadeiro” nas palavras do enunciador, “mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica”, considerando-se preponderantemente, a memória discursiva do analista e do enunciatário.

### 3.3.2 Juraildes da Cruz

*Meu sertão é vasto, começa no sertão do Tocantins, porém é sonoro e silencioso dentro de mim, minha região é o coração e minha nação é a universalidade.*

*Juraildes da Cruz*

Juraildes da Cruz<sup>119</sup> é o mais tímido dos compositores com os quais trabalhamos, porém sua produção é vasta e consistente no que se refere às suas raízes regionais. Sua voz é calma e prefere falar pouco ou responder as questões com músicas. Nasceu no dia 23 de novembro de 1954, em Aurora do Norte, antigo norte goiano, hoje Aurora do Tocantins. Estudou violão clássico e inspirou-se em músicas da Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 1970. Participou de mais de uma centena de festivais musicais, dos quais se destaca o Festival Tupi-79, no qual se apresentou com Genésio Tocantins, ao lado de artistas como Caetano Veloso, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Fagner e Jackson do Pandeiro. Quanto ao seu nome artístico, o compositor revela em entrevista à pesquisadora: “Meu nome artístico é Juraildes da Cruz resolvi usar meu nome mesmo, assim que me decidi mergulhar no universo musical, porque minha escolha era pra ser o mais original possível começando pelo nome” (CRUZ, 1º abr. 2019).

Imagem 53 - Juraildes da Cruz



Fonte: Jornal digital G1. Tocantins <sup>120</sup>

119 A biografia do cantor e compositor Juraildes da Cruz pode ser encontrada em diversos sítios da internet, assim, optou-se pela pesquisa e compilação dos dados encontrados.

120 Disponível em: < <http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/12/cantor-tocantinense-juraildes-da-cruz-lanca-cd-em-goiania.html> >, acesso em 08/AGO/2018.

Gravou seu primeiro disco, denominado “Cheiro da Terra” em 1990, com participação de grandes nomes da música brasileira como Pena Branca e Xavantinho, Rolando Boldrin e Margarete Menezes. Posteriormente diversos artistas brasileiros gravaram suas músicas. Ganhou o Prêmio SHARP, em 1998 com a música “Nóis é Jeca, Mais é Jóia”, na categoria de melhor música regional. Também em 1998, gravou o CD Lugar Seguro (DV Discos). Viajou o Brasil todo com o Projeto “Pixinguinha” e “Rumos musicais” nos anos de 2000 e 2008. Teve sua composição “Memória de Carreiro” em versão instrumental na trilha sonora da novela “A Favorita” da Rede Globo De Televisão. Em 2004 gravou o CD “Nóis é Jeca, mais é Jóia” pela gravadora Karup.

Passemos à análise dialógica das canções. A primeira canção analisada será “Nois é Jeca, mais é jóia”<sup>121</sup>, de 1998, que dá nome ao álbum de 2004 . É uma das canções mais conhecidas, pois foi e ainda é divulgada regularmente nos meios de comunicação, especialmente nas rádios regionais. Já foi apresentada algumas vezes no programa Sr. Brasil com Rolando Boldrin, a última vez foi na comemoração dos 13 (treze) anos do programa em janeiro deste ano. Para os estudantes de pós-graduação (22 fev. 2019) a composição

“Nóis é Jeca, mais é jóia” de Juraildes da Cruz é uma canção de resistência ao estigmatismo presente na sociedade que valoriza a cultura urbana em detrimento da cultura rural. Por meio da canção, ele apresenta vários preconceitos existentes no meio social, como o preconceito linguístico e regional.

O compositor utiliza-se de características do sertanejo tocantinense, cujos costumes e maneira de falar estão relacionados com um “atraso” em relação às cidades grandes e, especialmente a outros estados da Confederação que desconhecem o Tocantins e através dos tempos cultivaram um preconceito em relação a seus habitantes, conforme pudemos compreender por meio dos fatos históricos elencados nesta tese nos quais historiadores, viajantes e outros pesquisadores colaboraram para reforçar uma representação exagerada do homem sertanejo, quase sempre o caracterizando como ignorante, “violento, bárbaro, que não reconhece as leis, ao contrário dos ‘homens civilizados’ do litoral” (JESUS, 2006, p. 259).

---

121 Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=tgwB25z5j-E>>. Acesso em 29 mar./2019.

#### D. Nós é Jeca mais é jóia<sup>122</sup>

Andam falando que nós é caipira	Nóis gosta é de pescar traíra
Que a nossa onda é montar a cavalo	Vê a bichinha gemendo na vara
Que a nossa calça é amarrada com imbira	Nóis num gosta de mintira
Que a nossa valsa é briga de galo	Nóis tem vergonha na cara
Andam falando que nós é butina	Andam falando que nós é caipora
Mais nós num gosta de tramóia	Que nós tem que aprender ingles
Nóis gosta é das menina	Que nós tem que fazê xuxexo fora
Nóis é jeca mais é joia	Deixe de bestaje, nós nem sabe o portugueis
Mais nós num gosta de jibóia	Nóis somo é caipira pop
Nóis gosta é das menina	Nóis entra na chuva e nem móia
Nóis é jeca mais é joia	Meu ailóviú, nós é jeca mais é joia
Se farinha fosse americana, mandioca importada	Tiro bicho de pé com canivete
Banquete de bacana era farinhada	Mais já tô na internet
	Nóis é jeca mais é joia
Andam falando que nós é caipira	
Que nós tem cara de mio de pipoca	
Que o nosso rock é dançar catira	
Que a nossa flauta é feita de taboca	

Nos primeiros versos o enunciador busca adjetivos que remetem às falas pronunciadas por pessoas que, muitas vezes, desconhecem os hábitos e a variação linguística moradores do Tocantins e, para tanto, utiliza-se do dialeto caipira. Nesse sentido, retoma-se a ideia de que o caipira é considerado simplório, uma sub-raça como diria Euclides da Cunha em “Os sertões” (1984, p.1):

Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil.[...]. O *jagunço* destemeroso, o *tabaréu* ingênuo e o *caipira* simplório serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas. Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que não lhes permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo.

De acordo com o autor, além de o caipira ser uma sub-raça, desapareceria com o tempo porque não teria condições de acompanhar a evolução dos povos por serem atrasados, incapacitados, não terem condições intelectuais. Porém, atualmente essa visão modificou-se, ser caipira, muitas vezes é sinônimo de ser esperto, como é o caso do personagem Jeca Tatu de Monteiro Lobato (1918), imortalizado por Mazaropi (1950-1981).

Na canção de 2004, o compositor elenca situações que já não são mais usuais em todo estado do

122 Letra disponível em: < <https://www.letras.mus.br/juraildes-da-cruz/704230/> >, acesso em 05 abr. 2019.

Tocantins, embora ainda possam ser vivenciadas em certas localidades ([...] *nossa onda é montar a cavalo/ a nossa calça é amarrada com imbirá/ a nossa valsa é briga de galo*), situações que em tempos remotos da divisão do estado de Goiás em Comarca do Norte e Comarca do Sul podem ter sido vivenciadas pelos habitantes do interior do estado, mas, naturalmente com o passar dos tempos foi alterada pela chegada do progresso, como em qualquer outro estado do país.

Contradizendo essa visão, o enunciador mostra quem é o povo tocantinense (*Mais nós num gosta de tramoia/ Nós gosta é das menina/ Nós é jeca mais é joia*). O último verso tornou-se um lema dos tocantinenses que embora sejam considerados por pessoas preconceituosas “Jecas” em uma alusão ao caipira atrasado, são joias, ou seja, pessoas que sabem o que querem. A gíria “joia” também pode ser compreendida como preciosidade, pessoas que são valiosas, com muita cultura.

O clímax da canção está nos versos (*Se farinha fosse americana, mandioca importada/ Banquete de bacana era farinhada*). O enunciador faz uma crítica à sociedade brasileira que valoriza coisas estrangeiras e ignora as riquezas do nosso país, nesse caso a riqueza regional do Tocantins, a farinha que é utilizada em inúmeros pratos da região e que também conquista o paladar de turistas que visitam o estado.

Imagem 54: Paçoca de carne de sol



Fonte: Portal do Turismo do Tocantins<sup>123</sup>

Na próxima estrofe da canção, o enunciador elenca outras características que são atribuídas ao tocantinense por pessoas que fazem chacota do povo tocantinense ([...] *nós tem cara de milho de pipoca/ o nosso rock é dançar catira/ a nossa flauta é feita de taboca*). Na estrofe seguinte, esclarece que seu povo (*gosta é de pescar traíra/ Vê a bichinha gemendo na vara/ Nós num gosta de mintira/ Nós tem vergonha na cara*), ou seja, usa uma metáfora (traíra) para dizer que o tocantinense não gosta de pessoas falsas e não se importa com elas. A traíra de acordo com o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa em sua primeira entrada é um peixe que tem

[...] dorso negro, flancos pardo-escuros, abdome branco, manchas escuras irregulares pelo corpo, e é desprovido de nadadeira adiposa. Seus dentes são muito cortantes, é carnívoro e considerado um dos maiores inimigos da piscicultura. Comprimento: até 40cm (FERREIRA, 1999, p. 1983).

No sítio da internet G1 encontramos a seguinte definição:

123 Disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/gastronomia/pacoca-de-carne-de-sol/>>. Acesso em 05 jul. 2019.

“Dentuça” e “mal-encarada”. A traíra comum é, certamente, o peixe predador mais disseminado nas águas interiores do Brasil. É de escamas, corpo cilíndrico, boca grande e dentes caninos bem afiados. A cor fica entre o marrom ou a preta manchada de cinza. A traíra pode atingir 60 centímetros e pesar até cinco quilos. [...] Importante é ter um alicante de contenção para lidar com esse peixe, já que qualquer descuido pode resultar numa mordida, mesmo quando imobilizado. Talvez por essa razão tenha surgido o termo “trairagem”<sup>124</sup>.

Portanto, o termo popular “traíra” remete a um sujeito capaz de enganar e agir com más intenções. Nesse sentido, o enunciador ressalta que os tocantinenses são pessoas de brio (*Nóis tem vergonha na cara*) e, portanto não toleram pessoas mal intencionadas.

Na próxima estrofe o enunciador critica a internacionalização e transnacionalização da cultura, fenômenos que o antropólogo argentino contemporâneo Néstor Garcia Canclini (2003) diferencia. O primeiro como referente às grandes navegações transoceânicas do século XVI e às apropriações ou “trocas” culturais que ocorreram do contato entre os europeus e os povos de outras culturas. Já a transnacionalização, segundo o autor, surgiu no fim do século XX e caracteriza-se por ir além da internacionalização, como o surgimento de movimentos que não se encontram restrito nem hegemônico numa nação. Assim, a globalização é um resultado ininterrupto desses dois processos que a antecederam, mas agora têm uma dependência recíproca.

Dessa forma, o enunciador que coloca a música popular brasileira, nesse caso, a música regional, inerentemente relacionada a seu lugar de origem, como uma forma de identificar-se, seu sentimento de pertencimento ao seu estado, seu lugar no mundo. Juraildes, explica sua relação com o Tocantins:

[...] bebo dessa água desde menino, a vertente poética tem influência de minha mãe meus tios que cantavam curraleiras e as cantigas de roda do sudeste tocantinense. Convivi de perto com a criação do estado, com as primeiras manifestações artísticas. Cantei no lançamento da pedra fundamental da capital, Palmas ao lado do Genésio, Genival Lacerda e outros (CRUZ, 1º abr. 2019).

Para reforçar esse pertencimento, se coloca na posição de caipira que não precisa modificar seus hábitos, falar outra língua ou mesmo falar o português de acordo com a gramática normativa da língua portuguesa (*nóis tem que aprender ingles/ Deixe de bestaje, nós nem sabe o portugueses*).

Para finalizar, apresenta os adjetivos que, em sua opinião, devem ser utilizados em relação ao tocantinense, que embora seja caipira e mantenha seus costumes, é popular, esperto e está ligado ao mundo pela internet (*Nóis como é caipira pop/ Nóis entra na chuva e nem se móia/ Tiro bicho de pé com canivete/ Mais já tô na internet/ Nóis é jeca mais é joia*). Para os pós-graduandos:

A canção reforça a identidade social do sujeito de forma a valorizar tal cultura. No entanto, podemos observar que há uma luta para que essa identidade não se perca, pois há um processo civilizatório que deseja exterminar sua identidade, pois a linguagem e a cultura caipiras são vistos como sinônimos de atraso e ignorância (PÓS-GRADUAÇÃO, 22 fev. 2019).

A fala dos enunciatários reforça a defesa da identidade do enunciador. Juraildes da Cruz (2019) considera suas composições como respostas à opressão e injustiça, à ideia de ainda se considerarem o sertão como um lugar atrasado e com pessoas desprovidas de conhecimentos acerca de acontecimentos do mundo e prefere enfrentar essas situações com espírito crítico e satírico. Podemos compreender que as características sertanejas dos moradores do Tocantins são evidenciadas pelo enunciador, que se coloca na posição de um deles (é um deles), valoriza o seu modo de vida, os fazem originais e fortes. Na sequência, analisaremos a próxima canção.

---

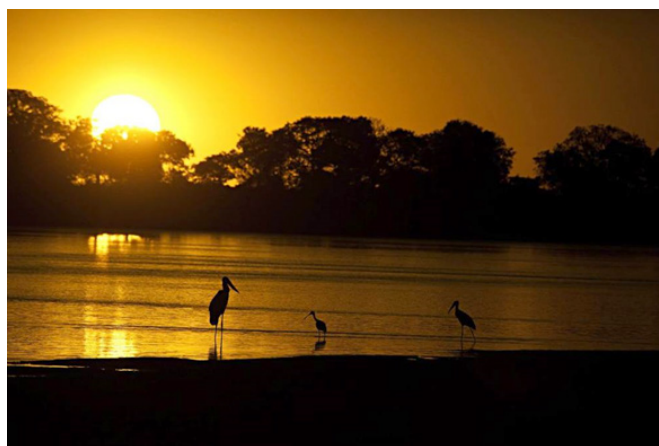
124 Disponível em:< <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/fauna/noticia/2015/02/traira.html>>. Acesso em 04 abr. 2019.



Cantão, o Parque Nacional do Araguaia e o Parque Indígena do Araguaia, formado pelas etnias Karajá e Javaés<sup>126</sup>.

Sobre esse paraíso natural, o enunciador inicialmente apresenta uma suposição por meio da locução verbal “deve haver”, como se perguntasse se seria possível existir um lugar tão especial no mundo onde pudesse encontrar paz para seu coração (*Deve haver/ Em algum canto do mundo/ [...] / Início de um sonho/ Que eu tenho em mim/[...]/ Segredo do vento/ Num coração*). A relação dialógica ocorre, nesse caso, entre o falante com sua própria fala, uma das possibilidades de dialogismo elencadas por Brait (2006). De acordo com a teoria bakhtiniana, esse tipo de relação faz parte da metalinguística, dessa forma, as relações dialógicas são extralinguísticas, pois ultrapassam os limites da Linguística e possuem objetos autônomos e metas próprias (BAKHTIN, 2002). Assim, permite que o enunciador seja ao mesmo tempo enunciador e enunciatário de suas palavras, supostamente, com a finalidade de chamar a atenção de outros enunciatários para o que considera imprescindível ao ser humano, a paz. Nas palavras dos pós-graduandos (22 fev. 2019): “O autor utiliza o verbo impessoal ‘haver’ e distancia-se da canção colocando dúvida na existência do lugar. Ao mesmo tempo aproxima-se do lugar desconhecido como se fosse um sonho”.

Imagem 55: Parque Estadual do Cantão



Fonte: Portal do Instituto Natureza do Tocantins (Naturatins)<sup>127</sup>

Na segunda estrofe, parece que o enunciador consegue encontrar o lugar paradisíaco que procura o “Cantão” (*No cantar dos passarinhos/ No Cantão/[...]/Sol com seu esplendor*). Na sequência, continua seu encantamento e trabalha com ideias de lugares que poderia estar (*Lua/ Terra*) fazendo referência a uma viagem que sempre inspirou e aguçou a curiosidade e a imaginação dos homens, porém para ele não faz sentido, pois tudo que imagina haver na Lua, existe no Cantão (*Pra que querer ir pra lua/ Se tem no Cantão*).

A seguir, retorna à suposição inicial descrevendo as belezas naturais existentes no Cantão (*Deve haver/ Um novo encanto no mundo/ [...] /cachoeiras, borboletas, colibris*) e o que essa natureza pode proporcionar a alguém que esteja precisando de um lugar para refugiar-se e deixar seus sentimentos fluírem (*Homens lavando as mágoas/ Na essência desse chão*). Então, o enunciador atrai para si a necessidade de estar nesse lugar (*Lugar onde eu possa/ Encontrar as estrelas/ E tê-las ao certo/ Bem junto a mim/ E não partirá/ Do nosso coração/ Nem dos olhos dos bichos/ Na primavera, no verão*), afirma então que os momentos vividos no Cantão serão guardados em seu coração.

126 Disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/praias-e-lagos-do-cantao/>>. Acesso em 05 abr. 2019.

127 Disponível em: < <https://naturatins.to.gov.br/galeria/parque-estadual-do-cantao/>>. Acesso em 05 jul.2019

Por fim, dirige-se ao enunciatório na intenção de persuadi-lo para que se lembre de suas palavras e se entregue aos seus sentimentos e emoções quando estiver mergulhado nas belezas do Cantão (*Lembre disso/ Do compromisso do coração*). O compositor comenta sua relação com a natureza e também a quem se destina sua canção:

[...] a natureza é a madrinha que dá sentido universal ao chão e é minha fonte de inspiração. Cantando seu chão você entra na corrente da natureza e vai mundo afora e o regional passa ser seu universo que é o mesmo universo de quem está do outro lado do lajedo.

[...]

Minha música destina-se aos inquietos, aos que buscam respostas pra suas perguntas adormecidas, aos que cultuam a natureza como fonte inesgotável de sabedoria, aos que procuram pacificar a batalha interior entre o mal e o bem com o objetivo de encontrar a paz (CRUZ, 1º abr. 2018).

Acredita-se que a fala do compositor complementa a análise realizada sobre a canção que tem intuito de transmitir a sensibilidade poética que norteia o trabalho do artista.

## **F. Araguaia mar128**

Nos mapas coloridos da infância  
Sua origem o curso das águas  
É contorno de sereia sua geografia  
No conforto da areia a poesia

Ria minha alegria  
Rio do meu coração

Aqui estou meu Araguaia  
Nem mil palavras reais ou imaginárias  
Expressaria a riqueza a sorte  
Do seu leito correndo no meu chão

Um jeito goiano de encharcar o calendário  
Fazer julho virar dezembro  
E abrir um sorriso temporão  
Que ancora nas curvas dos teus braços  
Me deixe como um peixe alimentar essa emoção  
Sorriso quente praia de água doce  
Doce ilusão do Araguaia Mar  
Do Araguaia bichos, pássaros  
Pesados ultraleves, Te vejo do alto  
Sonho prateado na lua do centro-oeste  
Mar dos goianos no quintal do meu regalo  
Vem passando com o seu jeito pacato  
Pelo desejo imenso de admirá-lo  
Ipanema do mato, te amar e o mar sol vermelho

Esta canção também faz parte do álbum “Cantão pro mundo” de 2005 pela gravadora independente Tratore. Juraildes da Cruz (1º abr. 2019) ao ser perguntado sobre as características regionais que gosta de ressaltar em suas canções diz:

128 Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/juraildes-da-cruz/araguaia-mar.html>>. Acesso em 05, abr. 2019.

É um regional filosófico. Quando percebi que no regional integra a História, a Filosofia, a Antropologia, a Arqueologia e até a Química, Matemática, a própria gramática e a Física, deixei de ficar incomodado com a palavra regional, a característica mais marcante é o espírito crítico.

Dessa forma, podemos verificar que na canção aqui analisada o enunciador utiliza conhecimentos de Geografia e Mitologia elencados em sua entrevista e a eles une a poesia. Sobre a Geografia recorda mapas coloridos com os quais estudara na infância sobre a origem do rio Araguaia<sup>129</sup>, que é um afluente do rio Tocantins, e o curso de suas águas, para tanto, inicialmente não diz o nome do rio, porém o enunciatário consegue preencher o vazio do texto com a observação do nome da canção. No terceiro e no quarto versos o enunciador utiliza-se de sua linguagem poética comparando o curso das águas do rio com o corpo de uma sereia<sup>130</sup> (É contorno de sereia sua geografia), ser mitológico dos rios e o contorno que as águas fazem na areia com a escrita de uma poesia, cujo sentimento lhe é inerente, isso podemos sentir pelo uso da palavra “conforto” (No conforto da areia a poesia).

Na estrofe seguinte, que é o refrão da canção, composta por dois versos e por aliteração<sup>131</sup>, o enunciatário demonstra sua alegria por ter o Araguaia em sua vida (*Ria minha alegria/ Rio do meu coração*). Na sequência, seus versos são de agradecimento pela oportunidade viver às margens do rio Araguaia (*Aqui estou meu Araguaia/ Nem mil palavras reais ou imaginárias /Expressaria a riqueza a sorte/ Do seu leito correndo no meu chão*).

Imagem 56: Rio Araguaia



Fonte: Portal Mundo Geo<sup>132</sup>

Nos versos seguintes, o enunciador faz um resgate de das condições climáticas do estado do Tocantins<sup>133</sup>, retoma a origem do estado do Tocantins como antigo norte goiano, inicialmente com as

129 A bacia hidrográfica do Araguaia-Tocantins está localizada na região centro-norte do território do Brasil. Estende-se pelos territórios dos estados de Goiás, Mato Grosso, Pará, Maranhão e Tocantins. É composta, principalmente, pelo rio Tocantins e seu principal afluente, o rio Araguaia. Disponível em: <[https://www.suapesquisa.com/geografia/bacia\\_araguaia\\_tocantins.htm](https://www.suapesquisa.com/geografia/bacia_araguaia_tocantins.htm)>. Acesso em 08 abr. 2019.

130 Segundo os gregos, as sereias eram peixes com cabeça de mulher que habitavam uma ilha deserta e atraíam os marinheiros para a morte com seu canto irresistível. Odisseu, passando perto dessa ilha, fez com que seus marinheiros tapassem seus ouvidos com cera, para evitar ser atraído e mandou que o amarrassem no mastro do navio, com os ouvidos destapados, sendo, portanto, o único homem a ter ouvido o canto das sereias e ter sobrevivido, pois, por mais que o canto delas o enfeitiçasse, ele não foi até elas (FUNARI, p. 18, 2002).

131 Da pesquisa realizada sobre o conceito de aliteração, o resultado mais frequente que se tem é o de que se trata de um fenômeno que consiste na reiteração de fonemas consonantais idênticos ou semelhantes. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aliteracao/>>. Acesso em 09 abr. 2019.

132 Disponível em: <<https://mundogeo.com/blog/2015/10/05/reuniao-do-comite-de-bacias-hidrograficas-acontece-nesta-semana/>>. Acesso em 05 jul.2019.

133 O clima **predominante no Estado do Tocantins** é o clima tropical com inverno seco, de acordo com a classificação de Köppen-Geiger. Este clima se caracteriza por apresentar uma estação chuvosa no verão, de

chuvas que caem nos meses de novembro a abril. Posteriormente, apresenta uma característica peculiar do clima tocantinense que faz julho ser o mês mais seco e conseqüentemente o mais quente do ano diferente, de outras localidades brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo que nessa época têm o período mais seco, porém mais frio do ano.

No Tocantins julho é a temporada das praias, o “verão” tocantinense. Quando as pessoas procuram o leito do Araguaia para construírem acampamentos como moradas provisórias e “curtirem” as férias com a família (Um jeito goiano de encharcar o calendário/Fazer julho virar dezembro/E abrir um sorriso temporão/Que ancora nas curvas dos teus braços/ Sorriso quente praia de água doce).

Essa memória discursiva capaz de preencher os vazios deixados pelo enunciador no texto musical, só existe de forma completa e sensível pelo conhecimento empírico do enunciatário que habita o estado do Tocantins ou por alguém que já teve oportunidade de viver esses momentos a beira do Araguaia, assim, essa interação com o texto ocorre de acordo com Bakhtin (1998, p. 114):

Como resultado do trabalho de todas essas forças estratificantes, a linguagem não conserva mais formas ou palavras neutras “que não pertencem a ninguém”. [...] Cada palavra remete a seu contexto ou a vários nos quais ela viveu sua existência socialmente básica.

Nesse caso, quando o enunciatário preenche os vazios deixados pelo enunciador, não recebe um enunciado neutro, pois as palavras já compuseram o discurso de um dos sujeitos (enunciador). Assim, as palavras já tinham uma existência básica e passam para o contexto do outro que retoma o discurso do sujeito e o complementa com seus conhecimentos de mundo, criam-se as vozes do enunciado.

O enunciador demonstra sua emoção por meio do texto (*Me deixe como um peixe alimentar essa emoção*) e essa emoção é sentida ou não pelo enunciatário, dependendo de sua relação com os sentidos expressos no enunciado. O compositor tem a possibilidade de influenciar o receptor por meio de sua arte, porém não consegue prever todas as possibilidades de leitura de seu texto.

Na sequência o enunciatário elenca a natureza que compõe o cenário do rio e o compara com um mar por sua imensidão (*Sorriso quente praia de água doce/ Doce ilusão do Araguaia Mar/ Do Araguaia bichos, pássaros*), cita também a interação do homem com essa natureza (*Pesados ultraleves / Te vejo do alto/ Sonho prateado na lua do centro-oeste*). A descrição do enunciatário funde a natureza com o ser humano em harmonia e beleza.

Em seguida, o enunciatário retoma a ideia de que o Araguaia é o mar dos goianos e que está localizado no lugar em que ele vive, em seu quintal, e passa devagar para ser admirado (*Mar dos goianos no quintal do meu regalo/ Vem passando com o seu jeito pacato/ Pelo desejo imenso de admirá-lo*). Nesses versos podemos verificar o sentimento de pertencimento do enunciatário ao lugar em que supostamente habita, às margens do Araguaia. Para finalizar, compara a praia do Araguaia com a mais famosa praia do Brasil, a de Ipanema, no Rio de Janeiro e lhe faz uma declaração de amor no pôr do sol (*Ipanema do mato te amar e o mar sol vermelho*). O pôr do sol no Tocantins é um espetáculo lindo às margens do Araguaia ou do rio Tocantins.

As canções regionais de Jurailde da Cruz, como pudemos verificar, apresentam uma visão um pouco diferente de Genésio Tocantins. Em suas palavras: “[...] o tema estritamente regional dá limites geográficos às suas ideias” (CRUZ, 1º abr. 2019), porém suas palavras nas canções analisadas sempre convergem para suas raízes tocantinenses. Observa-se que nas canções analisadas não se almeja um crescimento de indústrias e fábricas que gerariam empregos para o estado, cuja necessidade é notória, não reforçam essa ausência que poderia trazer mais “progresso”. Mas, ressaltam as belezas naturais que devem ser preservadas.

---

novembro a abril, e nítida estação seca no inverno, de maio a outubro (julho é o mês mais seco). Disponível em: <<https://www.infoescola.com/geografia/clima-de-tocantins/>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

### 3.3.3 Dorivã

Nascido aos 25 de julho de 1961, natural de Cristalândia, interior do Tocantins, Dorivan Borges é o mais jovem dos compositores cujas letras de música serão analisadas. Participou de várias coletâneas, seminários, festivais, projetos e eventos musicais no Tocantins, em outros estados brasileiros e na França, representando a música tocantinense no projeto “Ano do Brasil na França” em 2005, organizado pelo Ministério da Cultura, com apoio do Governo do Tocantins. De acordo com um sítio da *internet*, o compositor tem desenvolvido “um trabalho maduro como cantor e compositor”. As letras de suas canções demonstram o convívio com a cultura tocantinense.<sup>134</sup> Sobre seu nome artístico, o compositor esclarece:

Dorivã com til me veio de uma consulta com uma professora de numerologia, que me recomendou que eu deixasse de assinar Dorivan com “n”. Mas, por outro lado, além da questão astral, por coincidência, foi positivo, trouxe exclusividade ao meu nome nas redes sociais (BORGES, 02 abr. 2019).

O compositor é conhecido nas mídias (televisão, rádio e *internet*) como Passarim do Jalapão, referência à canção de sua autoria mais conhecida. Sobre a qual trabalharemos a seguir.

### G. Passarim do Jalapão

Passarim do jalapão	Teus morros povoaram sonhos
Me revele alguns segredos	Criando mistérios lendas
Teus mistérios e magias	Desenharam templos em pedras
Cante ao povo brasileiro	Coisas que eu nem sei cantar

Porque que a cachoeira	Rezadeira de bendito
E da velha	Faça um chapéu pra mim
Se da formiga em queda d'água	Que é pra poder usar
Como é que aqui nasceram dunas?	Quando eu for lá pro Bonfim
Se nem é beira de mar	

E nas águas do frevedor  
Porque que eu não consigo afundar?  
Cacimba que sacia a sede  
Dessa gente que a gente nem vê  
Guarde um pouco dessa água  
Deixe esse povo beber

No início da canção o enunciador utiliza a redução vocabular linguística regional da palavra pássaro “passarim” que está ligado linguajar popular utilizado geralmente nas cidades do interior dos estados brasileiros. Esse vocábulo foi utilizado por outros compositores brasileiros, como no álbum “Passarim” (1987) de Antônio Carlos Jobim<sup>135</sup>. O enunciador interage com o passarinho pedindo que ele revele aos brasileiros alguns fenômenos naturais (segredos) que ocorrem no Parque Estadual do Jalapão<sup>136</sup>,

134 Disponível em: <<https://www.bigdiadamusica.com.br/passarimdojalapo>>. Acesso em 16 de abril de 2019.

135 Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8480>>. Acesso em 16 abr. 2019.

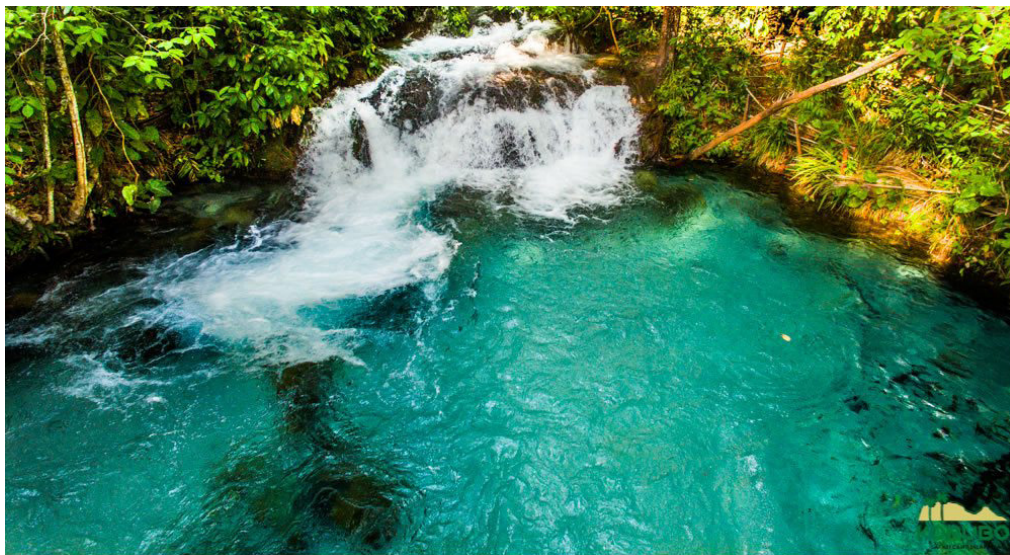
136 Destino já conhecido pelos apaixonados pelo ecoturismo e turismo de aventura. Localizada no Estado do Tocantins, a região encanta por suas águas abundantes, chapadões e serras com clima de savana, além da paisagem de cerrado, com direito a dunas alaranjadas, rios encachoeirados, nascentes e impressionantes formações rochosas. Disponível em: <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/encantos-do-jalapao/>. Acesso em 18 abr. 2019.

localidade turística do Tocantins com belezas naturais que despertam a curiosidade dos visitantes e de quem ouve falar. Foi apresentado aos brasileiros no ano de 2018 com a novela global “O outro lado do paraíso” e a partir de então, passou a ser um dos locais mais visitados do Brasil. Em seguida, dialoga com o pássaro sobre cada um deles. Pergunta o porquê do nome da cachoeira “Velha” e não obtém qualquer resposta. Sobre essa maravilha da natureza e as outras que serão elencadas, vários sítios da *internet* descrevem, optou-se por alguns deles:

A potência dessa queda d’água oferece espetáculo grandioso para os turistas, que podem chegar bem perto seguindo pela plataforma de madeira construída especialmente para observação da paisagem. Apesar de muito eficiente, a plataforma não permite ver toda a cachoeira, que é formada por dois semicírculos, um de costas para o outro. São 100 metros de largura e 15 metros de queda. Destaque para a árvore que cresce em meio à cachoeira, no paredão que separa as duas quedas. Os turistas que visitam o local apenas pela plataforma enxergam somente uma das quedas<sup>137</sup>.

No próximo verso, continua seu questionamento com um tom jocoso sobre outra cachoeira cujo nome é “da formiga” porque provém do rio Formiga (Se dá formiga em queda d’água). Suas águas têm um intenso verde esmeralda. A queda d’água não é muito grande, mas forma uma piscina que, “além da ótima temperatura, a água é tão transparente permite ver o fundo de areia calcária. Quem mergulha consegue ainda ver a grande pedra que dá tons de azul a um dos trechos da cachoeira”<sup>138</sup>.

Imagem 57: Cachoeira da Formiga



Fonte: Korubo<sup>139</sup>

Então, pergunta ao “passarim” sobre um fenômeno natural que não é comum em regiões longe do mar (Como é que aqui nasceram dunas? /Se nem é beira de mar). Uma das grandes atrações do Parque Estadual do Jalapão ou somente Jalapão, as dunas são formadas “pela erosão das rochas de arenito que formam a Serra do Espírito Santo. Com a ação do vento e uma conjunção perfeita de fatores, a areia é depositada sempre no mesmo local, dando origem à única formação de dunas no cerrado brasileiro”<sup>140</sup>.

Na próxima estrofe fala sobre o Fervedouro, outro fenômeno natural que intriga os turistas. Para

137 Disponível em: < <https://guia.melhoresdestinos.com.br/cachoeira-da-velha-219-6053-l.html>>. Acesso em 18 abr.2019.

138 Disponível em: < <https://guia.melhoresdestinos.com.br/cachoeira-do-formiga-219-6058-l.html>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

139 Disponível em: < <https://www.korubo.com.br/cachoeira-da-formiga/>>. Acesso em 09 jul. 2019.

140 Disponível em: <<https://guia.melhoresdestinos.com.br/dunas-do-jalapao-219-6055-l.html>>. Acesso em 18 abr. 2019.

esse questionamento, o enunciador utiliza uma linguagem regional “frevedor” (*E nas águas do frevedor/ Porque que eu não consigo afundar?*). Essa denominação é dada pelos nativos porque quando se olha para essas águas, elas parecem estar fervendo. Sobre esse segredo, há uma explicação:

A água que brota nas nascentes e se mistura à areia vem com tanta potência dos lençóis freáticos que permite aos visitantes boiarem sem nenhum esforço. De fora o frevedouro parece ter chão, mas ao entrar é possível perceber que o que se vê é apenas areia em suspensão na água. Impossível alcançar o fundo e, o mais impressionante, impossível afundar!<sup>141</sup>

Nos versos a seguir, o enunciatário apresenta uma relação dialógica contraditória, pois faz uma crítica à exploração das belezas do Jalapão as quais havia ressaltado, mais especificamente às águas, e pede que cuidem delas e que garantam a sobrevivência dos nativos, muitas vezes ignorados pelas pessoas que exploram o local. (*Cacimba que sacia a sede/ Dessa gente que a gente nem vê/ Guarde um pouco dessa água/ Deixe esse povo beber*).

Na próxima estrofe, continua falando das belezas naturais do Jalapão e dos mistérios e lendas criados pelos nativos para a formação de imagens nas pedras dos morros que circulam o lugar, com destaque à Pedra Furada que no pôr do sol “a luz passa por entre os buracos formados pela ação do vento na rocha e faz dos espaços molduras perfeitas para o registro do momento”<sup>142</sup> e à Serra do Espírito Santo<sup>143</sup> (Teus morros povoaram sonhos/ Criando mistérios lendas/ Desenharam templos em pedras). Finalizando a estrofe, confessa que há tanta beleza no local que é impossível descrevê-las (Coisas que eu nem sei cantar).

Imagem 58: Serra do Espírito Santo



Fonte: Guia de destinos<sup>144</sup>

141 Disponível em: < <http://www.melhoresdestinos.com.br/jalapao-dicas.html>>. Acesso em 18 abr. 2019.

142 Disponível em: < <http://www.melhoresdestinos.com.br/jalapao-dicas.html>>. Acesso em 18 abr. 2019.

143 O Mirante da Serra do Espírito Santo é o ponto ideal para ter a vista panorâmica do Parque Estadual do Jalapão. A partir dele, também é possível ter noção de como se formam as famosas Dunas do Jalapão através das forças hídricas e eólicas. Disponível em: < <https://www.korubo.com.br/mirante-da-serra-do-espírito-santo/>>. Acesso em 18 abr. 2019.

144 Disponível em: < <https://guia.melhoresdestinos.com.br/serra-do-espírito-santo-219-6069-l.html>>. Acesso em 9 jul. 2019.

Na última estrofe o enunciador pede a uma rezadeira<sup>145</sup> de bendito que lhe faça um chapéu para que ele possa acompanhar a romaria do Bonfim. No dicionário tocantinense de termos e expressões afins, o vocábulo “bendito” aparece como: “reza cantada nas comemorações das datas de santos, e que se inicia com ‘Bendito e louvado seja...’” (Póvoa, 1997, p.53) . Essas manifestações são tradicionais na localidade, assim como as rezadeiras. Portanto, o enunciador pede a uma moradora nativa, que além de rezadeira é artesã, como a maioria das mulheres da região, que lhe faça um chapéu de para que ele acompanhe outra tradição do interior tocantinense, a romaria do Bonfim, sobre a qual se falará na próxima canção analisada. Os estudantes de pós- graduação (22 fev. 2019) preenchem os vazios do texto (o não-dito):

[...] o autor finaliza fazendo referência a outros dois marcos do estado do Tocantins, o capim dourado utilizado da elaboração de diversas peças, tais como o chapéu, ora mencionado pelo autor e finaliza mencionando o Bonfim, que é um evento de importância para o estado, o qual (sic) ocorre no município de Natividade e reúne tradição e fé.

Observa-se que não foi mencionado o capim dourado e nem dito que o Bonfim é uma tradição, os receptores (enunciários) preencheram os vazios do texto com seu conhecimento de mundo. Nesse sentido, para melhor compreensão desse enunciado, o compositor esclarece que destaca em suas canções “Sentimentos de paz, alegria e felicidade; ritmo de identidade popular; representação da região norte e centro-oeste do Brasil; romantismo e sacralidade” (BORGES, 02 abr. 2019). Na representação da região do Jalapão, além das belezas naturais já apresentadas, há o “ouro nativo”, o capim dourado, que garante o sustento dos artesãos locais e é encontrado somente nessa região do país. De acordo com o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, em sua primeira entrada apresenta sobre o significado da palavra “jalapão”: Planta trepadeira, da família das convolvuláceas (*operculina macroparca*), de folhas membráceas e magnas, flores vistosas, afuniladas e raiadas, e cujo fruto é uma cápsula com sementes globosas, sendo tubérculo purgativo; batata de purga (FERREIRA, 1999, p. 1152). Porém, sobre a magia do “ouro nativo” denominado “capim dourado”, temos a seguinte descrição:

A planta, de nome científico *Syngonanthus s.p*, cresce nas veredas entre os meses de abril e junho e é colhida uma vez por ano, em agosto e setembro. Adultos e crianças se aventuram sob o sol forte do cerrado para recolher os ramos da planta, cuja reluzente palha é meticulosamente trabalhada pelos artesãos da região, que dão vida a belas, e desejadas, peças artesanais. A técnica utilizada por eles foi trazida pelos escravos, e desde então é passada de geração em geração nas comunidades quilombolas. Hoje, pelo menos 12 comunidades vivem sobretudo da venda de peças artesanais feitas a partir do capim dourado<sup>146</sup>.

Sendo o dialogismo um fenômeno social e individual, temos aqui o enunciador que lança sua visão sobre o Jalapão por meio de diálogos internos no enunciado. Inicialmente dirige-se ao “passarim” e posteriormente à rezadeira. Esse diálogo individual também é social, pois leva em consideração os sujeitos discursivos intratextuais, consequentemente os que ainda farão parte dele no ato da leitura/audição que são denominados por Bakhtin como superdestinatários. Fiorin (2006, p.177), explica que

[...] a maioria das opiniões dos indivíduos é social. Todo enunciado, além de um destinatário imediato, que é percebido com maior ou menor consciência, dirige-se a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, idealmente correta, é determinante em sua produção. Esse destinatário assume uma identidade que varia de época para época, de formação social para formação social, de grupo social para grupo social [...].

Dessa forma, o compositor imagina seu leitor/ouvinte ideal que seria aquele que compreenderia seu enunciado como foi concebido, porém esse fato não se concretiza porque os sujeitos não se fundem no enunciado, “cada um preserva sua própria posição de extra-especialidade e excesso de visão e a compreensão daí advinda” (FIORIN, 2006, p.178).

145 Rezador (s.m) o benzedor destaca-se do curandeiro pelo poder de suas orações. É servido por uma força de sugestão, favorecida pelo respeito que sabe infundir. Torna-se famoso pelas orações, e às vezes pelas mágicas, com que trata as enfermidades que acometem os animais, sendo capaz de curar pelo rastro uma rês que tenha desaparecido do curral, perdida pelo mato (Póvoa, 1997, p.280).

146 Disponível em:< <https://www.jalapao.com/capim-dourado/>>. Acesso em 19 abr. 2019.

Os estudantes de pós-graduação veem a canção como “[...] identidade cultural do Jalapão, sua história, suas belezas, as dificuldades enfrentadas por quem faz dele seu lar e como ele influencia a cultura do povo tocantinense” (PÓS-GRADUAÇÃO, 22 fev. 2019). Como vimos, a recepção do enunciado é individual e social, como já explicitado. A seguir, passaremos à análise da canção “Romeiro do Bonfim”.

## H. Romeiro do Bonfim<sup>147</sup>

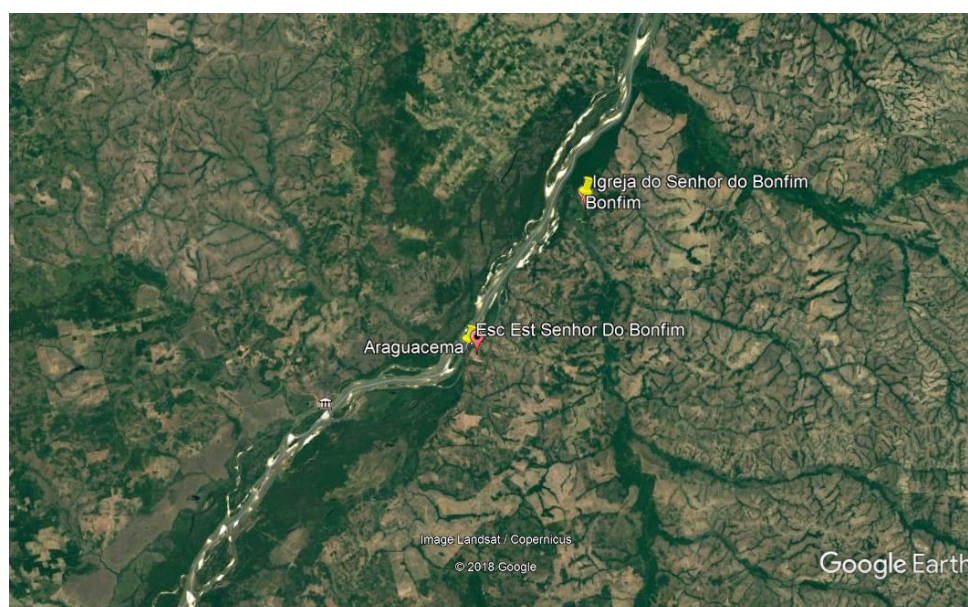
Senhor do Bonfim,  
Esse ano eu vou a pé,  
Vou pagar minha promessa,  
Vou levar a minha fé.

Já vesti meus filhos,  
Comprei roupas ‘pra’ mulher,  
Preparei as minhas tralhas,  
Esse ano eu vou a pé.

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

A canção expressa a fé dos romeiros na romaria do Bonfim. A romaria ocorre desde 1933, sempre no mês de setembro às margens do rio Piranhas que está situado no distrito de Bonfim a 40km de Araguacema<sup>148</sup>.

Imagem 59: Distância entre Araguacema e o Distrito do Bonfim



Fonte: Google Earth<sup>149</sup>

147 Disponível em: <<https://som13.com.br/doriva/romeiro-do-bonfim>>. Acesso em 23 abr. 2019.

148 Disponível em: <<https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/praias-e-lagos-do-cantao/principais-atrativos/araguacema/romaria-do-senhor-do-bonfim/>>. Acesso em 25 abr. 2019.

149 Disponível em: <[https://earth.google.com/web/search/araguacema+senhor+do+bonfim/@-8.73356423,49.49921214,182.11166091a,45984.85786489d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCShVwoeizTRAESVwoeizTTAGe\\_Fv70vjz1AIS8RmRGPQILA](https://earth.google.com/web/search/araguacema+senhor+do+bonfim/@-8.73356423,49.49921214,182.11166091a,45984.85786489d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCShVwoeizTRAESVwoeizTTAGe_Fv70vjz1AIS8RmRGPQILA)>. Acesso em 09 jul. 2019.

De acordo com Carvalho (2014, p. 82):

O Santuário do Senhor do Bonfim, além dos milhares de peregrinos que recebe durante seu tempo sagrado, é também, o lugar dos primeiros peregrinos que ali chegaram em 1932, a Família —dona do Santo, que o fundou a partir de 1933 e, está físico e simbolicamente territorializada nesse lugar.

[...]

No Senhor do Bonfim, a hierofania está associada e identificada na Imagem do Santo. Uma imagem de Jesus Cristo crucificado, esculpida em madeira, sem os braços e sem as pernas, de aproximadamente 12 centímetros de tamanho. Ele é a Imagem objeto de culto e, —de algum modo, o Santo se identifica com sua Imagem. Cada grupo envolvido tem sua percepção e definição dos símbolos e lugares sagrados. O povoado, por abrigar a Imagem do Santo é o geossímbolo da Romaria.

A família “dona do santo” (Francisco de Almeida<sup>150</sup>) encontrou a imagem no fim do século XIX quando passava por dificuldades, portanto a guarda do Senhor do Bonfim está com ela, como uma herança. Por meio dessa imagem foi criado o espaço, o estabelecimento de uma sociedade que reflete a formação da identidade do local. Na época da romaria a população multiplica-se.

Imagem 60: Encontro dos romeiros na igreja no Distrito de Bonfim



Fonte: Portal G1 – Tocantins<sup>151</sup>

A imagem do Senhor do Bonfim para os romeiros tem uma relação simbólica, está ligada à suas trajetórias de vida, às suas dificuldades e privações. Nesse sentido, entende-se que a territorialidade do sagrado refere-se a um mundo de experiências dos sujeitos, no qual a autoridade é conferida ao divino

150 [...] a imagem do Santo foi —achada pelo bisavô de seu Arcanjo Francisco de Almeida, patriarca da família, que a apresentou à autoridade do sacerdócio, no cumprimento de um rito de —batismo da imagem do Santo. Migrante inicialmente da Bahia, a Família percorreu os estados do Maranhão, Pará e Tocantins [...] e fixou-se nesse último, às margens do Rio Piranhas, município de Araguacema. Naquele local, a Família passou a habitar e, a partir da iniciativa do Senhor Arcanjo Francisco de Almeida, de festejar o Santo com rezas por uma semana em 1933 [...] somente depois formou-se a Romaria (CARVALHO, 2014, p.15).

151 Disponível em: < <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2013/08/fotografias-retratam-o-olhar-do-romeiro-do-senhor-do-bonfim.html>>. Acesso em 09 jul. 2019.

e que, a identidade é formada a partir de atributos culturais religiosos e reconhecida pela representação de práticas de rituais específicos, expressões vindas de um sistema de crenças vivenciadas no cotidiano (CARVALHO, 2014). O autor explica que o peregrino

acredita que se fortalece, expulsa os pecados, purifica sua alma e nasce novamente ao se pôr a caminhar e alcançar o lugar sagrado. Ao atingir esse espaço, para ele, é viver perto de um —Centro do Mundo, equivale, em suma, a estar o mais próximo possível de Deus. Reestabelecer o tempo sagrado equivale a tornar-se contemporâneo do Deus, portanto, a viver na presença dele (CARVALHO, 2014, p. 104).

Para alcançarem as graças que pedem e agradecerem ao Senhor do Bonfim as graças recebidas, os romeiros acreditam ser necessário sofrer fisicamente com o esforço durante a romaria “viajam em caminhões, cobertos com lona, ônibus fretados, barcos, canoas, carros próprios, motos, a cavalo, bicicleta e até mesmo a pé” (CARVALHO, 2014, p.107). Sobre a localidade do Bonfim, os estudantes de pós-graduação (22 fev. 2019), acreditam que “No local, a cultura religiosa fortalece o conceito da fé e do milagre, deixando marcas nas subjetividades dos sujeitos e de seus corpos”.

Na primeira estrofe da canção, o enunciador coloca-se como representante dos romeiros e para tanto cumprirá uma promessa acompanhando a romaria a pé que é a forma mais difícil de chegar ao Bonfim. Dessa forma, o enunciador encontra no superdestinatário a oportunidade de explicitar uma das características do lugar no qual habita. Ele exterioriza a crença no santo e sua disposição em provar isso (*Vou levar a minha fé*). Como se trata de um evento muito importante e muito aguardado pelos romeiros, eles destinam a esse momento sagrado tudo o que têm de melhor, especialmente a família que deve estar bem arrumada (*Já vesti meus filhos,/ Comprei roupas ‘pra’ mulher*), além disso, preparam subsídios para aguentarem a caminhada (*Preparei as minhas tralhas*).

Na última estrofe o enunciador reafirma sua fé e diz que apesar da exaustão da caminhada sentir-se-á realizado quando chegar aos pés do Senhor do Bonfim e os beijará em sinal de gratidão. Embora a imagem do santo não tenha pés, o devoto reverencia o espaço onde se encontra o sagrado, símbolo de sua fé que vale muito mais que a representação da figura de Jesus. (*Sou devoto do Senhor,/ Sou romeiro batizado/ E quando o sol romper a aurora,/ Sou peregrino cansado,/ Mas ao chegar beijo seus pés,/ Me sinto realizado*). Verifica-se que a fé do enunciador extrapola qualquer obstáculo e pode curar seus males.

Imagem 61: Santo objeto de culto na Romaria do Senhor do Bonfim



Fonte: CARVALHO, 2014, p.82

Ao ser questionado sobre o regionalismo e o sentimento de pertencimento expresso ao Tocantins

em suas canções, o compositor apresenta a característica presente nessa composição “Canto minha região e sua identidade cultural e patrimonial. [...] procuro atender o chamado dessa voz que vem do cantochão e do profundo coração, me ajudando acentuar e revelar minha tocaninidade” (BORGES 02 abr. 2019). Os acadêmicos de pós-graduação (22 fev. 2019), como enunciários (superdestinatários), ressaltam que a canção focaliza a identidade religiosa do povo tocaninense presente em uma de suas mais importantes manifestações no interior do estado do Tocantins. Dessa forma, é confirmado o sentimento de pertencimento do enunciador ao estado do Tocantins e reconhecida a construção da identidade da população do estado pelos enunciários.

A devoção do povo tocaninense tem raízes profundas que começaram a ser impostas no século XIX quando os jesuítas chegaram no Brasil, ignoraram as crenças dos indígenas e impuseram o catolicismo. Porém não houve aceitação para que se criasse uma homogeneidade nessa religião imposta pelos jesuítas, pois os indígenas continuaram, utilizando seus ritos juntamente com os ritos da igreja católica. O mesmo ocorreu com os escravos negros, que trouxeram outros ritmos e ritos para as manifestações de fé. Assim, cada imigrante pode contribuir para a construção do sincretismo religioso no país, porém ainda se sobressaem as “normas” da igreja católica nas celebrações religiosas.

Portanto, na Romaria do Bonfim são encontrados elementos simbólicos de diversas religiões, como é o caso das velas que são utilizadas na maioria das religiões para com intuito de cumprir o rito mágico de adoração e mais que isso, simbolizam as luzes celestiais que iluminam as dificuldades dos fiéis em seu dia a dia. São utilizados sons de instrumentos acústicos para a cantoria dos benditos, do terço e das ladainhas. Existe um acordo informal entre a igreja e a “família dona do santo” no que se refere ao tempo ao uso do tempo noturno para as rezas, que ocorrem inicialmente na igreja e logo após a família do santo reza o terço. Carvalho (2014, p.132) explica como são a sucessão dos fatos na processão

[...]os componentes de hierarquização são separados do conjunto maior dos fiéis. A procissão, assim como o carnaval—une o alegre ao triste, o sadio ao doente, o puro ao pecador e, mais importante, as autoridades ao povo. No Senhor do Bonfim, essas territorialidades estão expressas claramente quando se vê que na frente da procissão estão os membros da Família Almeida e os frades da Paróquia de Araguacema, representantes eclesiais e, depois, o — conjunto polissêmico dos fiéis. O Santo, ao mesmo tempo em que está separado do povo (por sua natureza), caminha com o povo e dele recebe na rua, suas orações, cânticos e piedade.

A seguir, analisaremos a última canção do compositor Dorivã Borges.

## I. Taquaruçu

Taquaruceu, Taquarusol, Taquaruçu	Pra contemplar essa beleza
Taquaramatazul	Na poesia da canção
O sol que sobe a serra	E a lua no mirante
Iluminando o vale	E os grilos cantantes
Brilha no sorriso das crianças	Salve a luz de Jorge e oxalá
Eu vi ah, eu vi os passarins	
Lavando as asas	Ouvi, ah ouvi um ancião
Nas cachoeiras e cascatas	Contando historias
	São paginas vivas na memória
Foi tudo infância e coração	Do povo humilde do lugar
E ai...Ah, e ai	Pro vai quem quer to indo agora
Me desdobrei em natureza	Rios vegetais gotas de aurora
	Vale, cacimba de alua.

Taquaruçu é um dos recantos mais apreciados pelos moradores do estado do Tocantins, especialmente de Palmas. Com clima agradável, os turistas e os moradores locais costumam apreciar suas cachoeiras, o turismo de aventura, os lugares místicos e a gastronomia local; além das atrações culturais oferecidas em várias épocas do ano, como o carnaval (fevereiro), o movimento pela vida (julho) e o festival gastronômico (setembro) que também oferece concomitantemente atrações culturais. Uma vez por ano a prefeitura de Palmas transfere-se para Taquaruçu para cumprir para um dia de atendimento no distrito que abriu mão de sua territorialidade e da sua condição de município para a construção de Palmas em 1990. Esse ato é regido pelo artigo 3º da Constituição Estadual e pela Lei Orgânica Municipal (Emenda nº 53). Esse dia é realizado no dia da implantação definitiva de Palmas 1º de janeiro. De acordo com o sítio de turismo do estado do Tocantins:

A apenas 32 km do centro de Palmas existe um lugarzinho aconchegante, de gente hospitaleira, cheio de cachoeiras de águas frias, que tem atraído a cada dia mais pessoas: o distrito de Taquaruçu. O nome indígena significa Taboca Grande e foi dado originalmente ao rio que banha a região. É um dos povoados mais antigos do Tocantins, onde havia grande quantidade de propriedades rurais e surgiu a partir de um ponto de parada de tropeiros que faziam o trajeto entre Porto Nacional e outros municípios<sup>152</sup>.

O compositor, embora utilize o discurso na forma monológica, a mais particular dos estudos de Bakhtin, o enunciador tem em mente um receptor a quem dirige seu enunciado “com base na identidade que veio a formar e nas coersões de suas relações sociais” (SOBRAL, 2005, p.107).

O enunciador inicia a canção com neologismos que exaltam a beleza natural do local, criados a partir no nome Taquaruçu (*Taquaruceu, Taquarusol/ Taquaramatazul*). Para os pós-graduandos (22 fev. 2019), a letra da canção expressa o espaço territorial e suas belezas naturais ressaltadas no céu, no sol, nas cachoeiras e cascatas. Infere que a dimensão geográfica com serras que formam um pequeno vale é um local acolhedor e feliz “retratado no sorriso das crianças” (*O sol que sobe a serra/ Iluminando o vale/ Brilha no sorriso das crianças/ Eu vi ah, eu vi os passarins/ Lavando as asas/ Nas cachoeiras e cascatas*).

Imagem 62: Pedra do Pedro Paulo- Taquaruçu



Fonte: Turismo do Tocantins<sup>153</sup>

Na segunda estrofe o enunciador apresenta-se como parte da natureza (Foi tudo infância e coração/

152 Disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-/principais-atrativos/taquarucu/>>. Acesso em 29 abr. 2019.

153 Disponível em: < <https://turismo.to.gov.br/regioes-turisticas/serras-e-lago-/principais-atrativos/taquarucu/pedra-do-pedro-paulo/>>. Acesso em: 11 jul.2019.

Me desdobrei em natureza), confirmando mais uma vez sua origem e sua necessidade de mostrar as belezas do estado do Tocantins “Terra, água, fogo, ar, sentimentos, situações, emoções, identidades culturais” (BORGES, 02 abr. 2019).

Na próxima estrofe o enunciador descreve um dos locais preferidos do turista, “o mirante, um espaço de observação no qual se vê a lua e todo distrito” (PÓS-GRADUAÇÃO, 22 fev. 2019). Chama a imagem do momento como uma poesia visual (*Pra contemplar essa beleza/ Na poesia da canção/ E a lua no mirante/ E os grilos cantantes*). No final da estrofe faz referência a São Jorge, santo da igreja católica e de outras religiões e de Oxalá, um orixá do Candomblé<sup>154</sup> que também é cultuado em outras religiões. Assim, o enunciador sugere o sincretismo religioso do estado, especialmente em Taquaruçu onde ocorrem muitas manifestações religiosas de diversas origens, como por exemplo, a queima dos tambores no carnaval que é realizada há 19 anos.

O ritual começa com a procura da Boiuna, uma cobra gigantesca que protege a natureza e faz parte do folclore nacional. A Boiuna foi instituída pelos habitantes do estado como um dos símbolos da cultura tocantinense. Essa busca é realizada pelo bloco Galos de Palmas, formado por cinco bonecos gigantes de até cinco metros de altura que representam cada uma das regiões de Palmas (Centro, as Aurenis (3) e Taquaruçu), também representam a força masculina e a terra.

Imagem 63: Preparação dos bonecos para a caçada da Boiuna



Fonte: 96 FM<sup>155</sup>

Os bonecos saem da praça central de Taquaruçu (praça Joaquim Maracaípe) e seguem até a aldeia Taboka Grande, onde encontram a Boiuna que representa a força feminina e a água. Então, há o encontro das forças da natureza expressadas pela representatividade do ritual (terra, força masculina e água força feminina) e tem início a queima dos tambores. De acordo com idealizador do evento Wertemberg Nunes, a festa é um evento turístico cultural que celebra equilíbrio paz e harmonia entre o homem e a natureza. O cortejo é conduzido por um ritmo denominado Capoeboicongo, que, de acordo com Nunes, é resultado de pesquisas, admiração e influência do congo do Espírito Santo, o boi do Maranhão, o congo do Carmo do Cajuru (MG) e da capoeira de Angola<sup>156</sup>.

Para confirmar a presença desse ritual na canção, o enunciador fala sobre o que é relatado pela tradição oral durante a queima dos tambores (*Ouvi, ah ouvi um ancião / Contando histórias/ São páginas*

154 Oxalá é o deus do branco, o pai dos orixás, ou seja, uma energia geradora que antecede, no tempo, os demais orixás. Oxalá procria, abranda, esfria e descansa. Os primeiros conhecimentos acerca deste orixá circunscrevem-se na própria simbologia do branco que, sendo o somatório de todas as cores, traz em si todas as possibilidades de cor. Disponível em <<http://www.hispanista.com.br/revista/FIOS%20DE%20TEMPO.pdf>>. Acesso em 30 abr. 2019.

155 Disponível em: <<https://96fm.to.gov.br/noticia/2018/2/8/tve-tocantins-e-tve-bahia-transmitem-o-melhor-carnaval-do-mundo-ao-vivo/>>. Acesso em 11 jul. 2019.

156 Disponível em: <<https://gazetadocerrado.com.br/2018/02/08/especial-gazeta-primeira-atracao-turistica-de-palmas-conheca-a-festa-dos-gigantes-com-queima-de-tambores-em-taquarucu/>>. Acesso em 1º de maio 2019.

*vivas na memória/ Do povo humilde do lugar*). Isso porque, após a queima dos tambores, os habitantes locais contam “causos” da região e mantém sua cultura oral. Artistas regionais convidados e visitantes também declamam poemas, cantam e fazem performances, o tema dessas apresentações artísticas é relacionado à festa.

Após essa celebração, os foliões, liderados pelos bonecos gigantes, seguem para o carnaval que se realiza na praça da cidade. A esses foliões o enunciador denomina de bloco do “vai quem quer” que também é o nome de uma escadaria que conduz os visitantes à cachoeira do Macaco (*Pro vai quem quer to indo agora*), em linguagem coloquial, afirma que vai para a festa. Termina a letra da canção falando sobre o amanhecer em Taquaruçu (*Rios vegetais gotas de aurora/ Vale, cacimba de alua*). Esse amanhecer conduz a paz por meio da natureza presente no vale, onde um poço de águas límpidas que reflete e refrata aos olhos do poeta a visão exuberante da Lua.

Dorivã é um artista que escreve preservando suas raízes culturais, sobre essa escrita explica:

Deixo fluir. Elaboro o tema a ser desenvolvido, preservando a autenticidade das pronúncias no linguajar dos termos e expressões populares, quando escrevo versos e componho melodias. Assim, preservo a linguagem popular que é a guia da identidade de todo meu trabalho (BORGES, 02 abril 2019).

Dessa forma, as letras de suas canções conduzem o enunciatário a uma viagem panorâmica sobre as belezas naturais do estado do Tocantins e sobre a cultura e a tradição que estão se consolidando no estado por meio de festas populares sagradas e profanas. O compositor acredita que as canções produzidas por cantores regionais ainda são inéditas aos olhos do Brasil e do mundo, mas que esse cenário tende a ser alterado com o passar do tempo pelo alcance que essas composições podem ter ao serem difundidas, especialmente pela *internet*.

Sabe-se que os discursos aqui analisados podem ter outras interpretações, porém de acordo Orlandi (2005, p. 59), quando fazemos a análise de um discurso, não procuramos o sentido “verdadeiro” nas palavras do enunciador, “mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica”, considerando-se preponderantemente, a memória discursiva do analista e, nesse caso do enunciatário que preenche os vazios deixados nos textos pelos enunciadores.

### **Em algum canto do mundo: a chegada**

Nesta tese, ao escolher uma linha de pesquisa para apresentar um país com tanta diversidade e um estado igualmente diverso, optou-se por contar a história por meio de culturas e tradições criadas por pessoas, muitas vezes, instruídas pelos governantes, foi o que vimos no primeiro capítulo sobre o Brasil e no segundo, sobre o Tocantins. Nesse percurso, procurou-se buscar em textos literários e letras de canções o que faz com que os habitantes do país e do estado do Tocantins tenham o sentimento de pertencimento, quesito básico para sentirem-se identificados com o lugar onde vivem.

Observa-se que o projeto de Nação, tantas vezes defendido por governantes, ainda continua sendo a principal bandeira da politicagem que se instaurou no país e que, a cada crise, busca salientar o lugar comum “Sou brasileiro, não desisto nunca” que surgiu em 2004 resgatando muitos outros *slogans* utilizados anteriormente, como por exemplo, “O melhor do Brasil é o brasileiro” de Câmara Cascudo (1898 – 1986). Durante a formação do povo brasileiro, o país “perdeu” costumes, tradições e crenças; inicialmente, com a invasão dos portugueses e o genocídio de indígenas; posteriormente, com a chegada de estrangeiros e o tráfico negreiro. Houve uma mistura de raças e conseqüentemente de culturas, o que transformou o Brasil em um país multicultural, multiétnico e multilinguístico. Com essas características diversificadas, o Brasil encontrou dificuldades para a construção da identidade nacional, que segundo os intelectuais da época, deveria ser única. Criam-se “receitas” para essa construção no século XIX. Dessa forma, a língua escrita, assim como a literatura foram fundamentais, pois o domínio pertencia àqueles que tinham conhecimento sobre a língua escrita e as linguagens artísticas, ou seja, detinham o poder basicamente, os brancos de classe social abastada, os fidalgos que tiveram oportunidade de se dedicarem aos estudos no exterior, os intelectuais da época. Então, a história do Brasil foi contada por escritores

estrangeiros e também por brasileiros que haviam estudado na Europa teve seu início no movimento literário Romantismo. Esse movimento, seguido primordialmente por artistas plásticos e por músicos tinha a intenção de criar uma Nação puramente brasileira, começando pela língua, passando por seu espaço físico, seu povo, sua gênese, sua identidade. Esse trabalho era atribuído do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). O projeto não obteve sucesso, pois não representava o povo brasileiro.

Com a República em 1889, a literatura absorve o momento histórico e, o Brasil, de acordo com o governo vigente, deveria ser ressaltado por suas características positivas, surge o ufanismo que é retratado no livro de Lima Barreto “Triste fim de Policarpo Quaresma”, cujo personagem principal representa um brasileiro genuíno, que acredita nas promessas do governo e se transforma no modelo de brasileiro, aquele que traz consigo duas características essenciais; porém dicotômicas, assim como o Brasil. No primeiro momento representa o homem da cidade, exemplo de funcionário público e num segundo momento torna-se sertanejo vivendo a vida simples do campo com atividades agropastoris, sempre atendendo as ordens do governo. Torna-se o brasileiro mais ufanista existente no país, até descobrir que foi enganado pelo governo que tanto admirava.

Em seguida, surge o Modernismo é um momento decisivo das expressões artísticas brasileiras. Os artistas passam a ter seu individualismo, porém com ideias compartilhadas por meio da arte sem se preocuparem com formas fixas, mas revolucionárias, mostrando ao mundo a riqueza cultural do Brasil. Isso ficou claro com a semana de Arte Moderna (1922). O representante do herói nacional passou a ser a criação de Mário de Andrade “Macunaíma” que era uma afronta aos movimentos parnasiano e simbolista que primavam pela estética dentro de moldes pré-estabelecidos.

Com a independência do Brasil de Portugal em 1822, as músicas que eram restritas a ambientes requintados, passaram a ser executadas em locais mais amplos nos quais a sociedade podia ter acesso. A música religiosa que antes era soberana perde espaço para outros ritmos, especialmente a ópera que unia a música e a representação teatral. Carlos Gomes é o artista que melhor representa essa época. A música popular brasileira recebeu influências de diversos falares, porém os que mais se destacaram foram as vozes da África que tomavam conta dos cantos de caráter social, como o “Coco”, por exemplo, que se proliferou na região norte do país.

O samba, hoje um dos símbolos do Brasil, foi criado no Rio de Janeiro e relegado por muito tempo como um ritmo que descaracterizava a música brasileira. Porém, na voz de Orestes Barbosa saiu dos morros e passou a frequentar os salões das cidades e assim unir os brasileiros por meio da música, uma expressão artística que atravessa barreiras sociais que se julgavam intransponíveis. Noel Rosa estreitou esses laços e fez do samba um ponto de união entre a tradição e as possibilidades oferecidas pelo ritmo. No fim do século XX tornou-se patrimônio cultural brasileiro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), além de outras conquistas.

Em 1950 ocorreu a revolução na música nacional na voz suave de João Gilberto, e, reconhecendo sua genialidade, muitos outros compositores juntam-se a ele. Entre eles, Tom Jobim com quem criou a maioria de suas composições. Infelizmente, os brasileiros não demonstram interesse pela suavidade da Bossa Nova, os jovens buscavam maneiras de protestar contra aquele momento político e a música tinha força para isso, surge então, a contracultura com reivindicações contra uma sociedade castradora. A insatisfação do povo ganha as ruas de forma intensa e revolucionária.

Naquele momento (1964), com o domínio do governo militar, a opressão aos movimentos populares crescia cada vez mais, com o uso de violência. Nesse cenário aparece um movimento que tem como arma, a arte, mais precisamente a música popular que expressa em língua portuguesa com mensagens claras e objetivas, a música de protesto. Na sequência chega o Tropicalismo liderado pelo baiano Caetano Veloso que usa, além do protesto, ritmos estrangeiros para misturá-los aos nacionais e inclui a arte pop em suas performances nos palcos. O nome do movimento veio das artes plásticas, precisamente de uma obra de Hélio Oiticica. Com esses movimentos culturais foi consagrada a expressão Música Popular Brasileira (MPB) que tomou conta de todos os espaços midiáticos do país, especialmente

a televisão, que estava em ascensão e, cujo poder de persuasão sempre foi surpreendente. As músicas dessa época possuem um valor inestimável para o país, pois uniam nas letras dos textos de poetas nacionais e internacionais em uma intertextualidade única. O texto e a melodia fundiam-se, as palavras em linguagem metafórica davam materialidade ao sentimento. Essa característica fez com que diversas canções pudessem ser reproduzidas sem que os militares percebessem seu alcance entre quem lutava contra a ditadura, especialmente os estudantes. Essa repressão somente terminou em 1985 quando ocorreram eleições diretas conquistadas por meio de muitos protestos populares. Após relembarmos a história do Brasil, partiremos para a história de uma localidade específica do país na região norte, o Tocantins. Inicialmente trataremos da questão do espaço regional criado em um ambiente agropastoril onde sempre prevaleceram interesses econômicos e políticos.

Antes da formação de qualquer espaço regional, estabelece-se um discurso e é por meio das relações discursivas dos interlocutores no âmbito político e histórico que há a organização de uma sociedade diversa que refletirá na formação da identidade local. No Brasil, existe uma dicotomia entre a cidade e o sertão que coloca de maneira geral, a cidade como local desenvolvido e o campo como atrasado em relação ao desenvolvimento em diversos sentidos. Sendo assim, o território topográfico utiliza as diferenças como produto da homogeneidade, mas isso não ocorre concretamente. Essa concepção é produzida pelo discurso dominador. Suertegary (2001) explica que o conceito de território foi mudado através dos tempos, porém ainda prevalece a superioridade do dominador em relação ao dominado. A história do Norte de Goiás, hoje Tocantins, tem origem no início do século XIX, com a descoberta das minas auríferas em Goiás. O Norte de Goiás era de difícil acesso, porém os Bandeirantes, com a ajuda dos povos indígenas da costa do país, conseguiram desbravá-la e por um longo tempo dilapidá-la. No século XIX, o Norte tinha uma relação dicotômica com o Sul. De um lado, o Sul promissor e de outro o Norte atrasado, esquecido.

Com a decadência da mineração em 1760, muitos mineiros, que saíram de diversas localidades do Brasil e foram para Goiás a fim de trabalhar no garimpo, voltaram para seus locais de origem, outros resolveram dedicar-se às atividades agropastoris e se isolaram nos campos, dessa forma, houve um esvaziamento dos centros urbanos, que passaram a ser frequentados pelos sertanejos apenas durante festas religiosas, comemorando as colheitas abundantes. Por ser uma terra desconhecida pelos estrangeiros, no final do século XVIII, Portugal enviou cientistas para sistematizarem os conhecimentos acerca da natureza intocada do local. Com a abertura dos Portos em 1808 muitos viajantes estrangeiros como Saint-Hilaire, Francis Castelnal e Johann Baptist Emanuel Pohl também entraram no Brasil com essa finalidade. Esses viajantes inicialmente focavam suas explorações na região litorânea, mas com o tempo foram adentrando no interior do país que guardava, segundo eles, muitos mistérios. O “descobridor” de Goiás, Bartolomeu Bueno da Silva, cujo codinome passou a ser Anhanguera (diabo vermelho, na língua tupi), para dominar os povos nativos, que ainda desconheciam muitos artefatos utilizados pelos não indígenas, ameaçou-lhes com um pote de aguardente com fogo, dizendo que, caso eles resistissem a dominação, incendiaria suas aldeias e seus rios. A história conta que os povos indígenas da região tiveram medo e acreditaram na ameaça. Dessa forma, a partir desse discurso imaginário, cria-se o mito fundador do estado de Goiás.

Diversos discursos foram inventados para a criação de mitos que valorizavam as terras brasileiras como o Eldorado, por exemplo. Na busca de lugares imaginários, os exploradores delimitavam espaços e tornavam o lugar invadido significativo, respeitado, criando a noção de historicidade. A religiosidade também faz parte do mito fundador, pois além do discurso em seus rituais sagrados, os enunciatários (padres, pastores etc.) utilizam-se de objetos para compor o momento da manifestação da fé. Dessa junção consegue-se a persuasão do interlocutor, porém, diferente do mito, a religião é uma instituição política que mantém o moralismo advindo da sociedade na qual se desenvolveu.

O mito político é pautado nos discursos proferidos pelas pessoas que se dedicam a seguir a carreira política e para isso, conquistar o povo. Para tanto, essas pessoas públicas utilizam-se da persuasão que é baseada em uma estratégia política que a precede. O enunciador (político) imagina (cria) o que seu

enunciatório (povo) quer ouvir em seus discursos. Dessa forma, faz promessas as quais, muitas vezes, não são cumpridas. Nesse sentido, os enunciatórios quando se encontram vulneráveis, em momentos de crise, especialmente financeira, têm a tendência a acreditar em mitos, na religião e na política para terem esperança de que no futuro tudo pode ser melhor.

Os elementos mitológicos, que fazem parte da criação do Estado do Tocantins, foram criados no decorrer da história. A cidade de Porto Nacional que, por sua posição geográfica (às margens do rio Tocantins), facilitou o seu desenvolvimento populacional e econômico e foi a base para a emancipação do então norte goiano. O mito fundador de Porto Nacional foi construído por meio de uma criação coletiva baseada nas histórias transmitidas oralmente através dos tempos. Porto Nacional destacou-se no decorrer dos séculos XIX e XX por, possuir uma localização geográfica privilegiada, pelo desenvolvimento da imprensa local e principalmente pelas articulações políticas de moradores locais que se destacavam no cenário nacional. Por meio de jornais como “O Estado do Tocantins” e dos movimentos sociais como a Comissão de Estudos do Norte Goiano (Conorte) os portuenses puderam articular discursos políticos que defendiam a emancipação da região para a criação do estado do Tocantins. Com a movimentação política e cultural, por meio de manifestações a favor da criação do estado do Tocantins, como a “Pró-Criação do estado do Tocantins”, a cidade ganhou diversos títulos, como o de “Capital cultural do norte de Goiás”.

Joaquim Teotônio Segurado foi considerado o primeiro a lutar pela emancipação do norte goiano. Seu interesse era ter autonomia para governar o Norte, independente das ordens do capitão-geral de Goiás, porém continuaria servindo à corte portuguesa. Segurado conseguiu seu intuito separando a Comarca do Sul e a Comarca do Norte, porém essa divisão foi diluída dos anos depois pela força política do padre Camargo Fleury que servira a corte portuguesa. No início da República, Goiás já possuía partidos políticos totalmente dominados pelos coronéis que representavam o poder político de grupos familiares. Os políticos, com sua argumentação persuasiva, conseguiam obter apoio do povo para falar em seu nome. Assim, os líderes políticos conseguiam articular o imaginário popular que confiavam na fé representada pelos dominicanos que passaram a habitar a comarca do Norte. Vai estabelecendo-se uma dicotomia entre o Norte e o Sul de Goiás, cuja principal característica era a cautela do Norte e a ambição do Sul. Então os defensores da criação do Tocantins criaram representações para apoiar essa ideia. A luta era com os “demônios do sul” que estavam impedindo que o norte destino, pré-estabelecido por Deus para seus habitantes, fosse livre. Assim, recorriam para as forças superiores que, segundo eles, apontavam para a criação do Tocantins.

No período de 1956 a 1960 lideranças políticas e intelectuais de Porto Nacional criaram um movimento autonomista para a criação do Tocantins, outras regiões do norte goiano se juntaram ao movimento e em 1980 criou-se a comissão de Estudos do Norte Goiano (Conorte) que tinha como bandeira o descaso do governo central com as carências do norte de Goiás. Por meio de campanhas publicitárias, a Conorte instigava o movimento separatista com frases como “Estou goiano, mas sou tocantinense”, com a finalidade de criar identidade tocantinense em oposição à goiana. Esses discursos eram perpassados por interesses políticos e econômicos de uma elite, sobretudo agropecuária. Mesmo contra as oligarquias do Sul, em 1956 foi lançado o movimento “Pró – Criação do Tocantins” que defendia as privações do Norte em relação ao Sul de Goiás, como, por exemplo, o abandono político-administrativo da região pelo governo-geral de Goiás. Também se pautavam nas diferenças entre as localidades como a geografia, os hábitos cotidianos de alimentação e a variação linguística.

Depois de muitas manifestações para a emancipação do norte goiano, em 05 (cinco) de outubro de 1988 foi criado o estado do Tocantins, cuja capital definitiva Palmas foi inaugurada no dia 1º de janeiro de 1990, à margem direita do rio Tocantins. O primeiro governador do estado foi Siqueira Campos, eleito por voto direto em 15 de novembro de 1988. A posse do governador contou com a apresentação musical do compositor tocantinense Genésio Tocantins que cantou “Lira do povo” (*Novas promessas e frutos/ Novas estradas e passos/ Farol neste estradear/ Senhor do amor e da guerra/ Invento um tempo de paz.*) e foi acompanhado pelo público presente.

José Wilson Siqueira Campos é considerado por muitos como o fundador (pai) do estado do

Tocantins. De acordo com Siqueira, coube a ele continuar o projeto iniciado de Teotônio Segurado, para tanto em 1970, quando foi eleito Deputado Federal por Goiás, utilizou como base de sua campanha as ideias difundidas pelo ouvidor, considerado pelo povo como o herói que lutou inicialmente pela criação do Tocantins. Assim, toma para si a “missão” deixada por Segurado e coloca-se como herói da pátria, construindo no imaginário popular por meio de seus discursos uma imagem próxima a um deus. Dessa forma cria-se o mito fundador do Tocantins. Para tanto, foram criadas publicidades com intuito de exaltar os feitos do político e o hino do estado deixa clara a figura do herói representada por ele.

Com a criação do Tocantins, o grande desafio do movimento autonomista era criar uma identidade tocantinense, o que não era uma tarefa fácil, especialmente, pela diversidade de pessoas advindas de outros estados do Brasil, seus costumes e tradições. Assim, era necessária a junção de tradições, símbolos, e diversos outros fatores que dessem impressão de uma homogeneidade e, dessa forma, uma representação do povo tocantinense, Hobsbawm e Ranger (2008) explicam essa invenção de tradição como algo composto coletivamente por meio de relações estabelecidas entre os fatos presentes e de um passado histórico apropriado. Então, considerando o momento histórico da criação do Tocantins e, especialmente, seu mito fundador, são construídos símbolos que representassem o novo estado e, conseqüentemente, tornar-se-iam tradição com a repetição sistemática da função de cada símbolo. Nesse sentido, forjam-se símbolos, mitos, imagens e fatos.

Siqueira Campos, ainda falando sobre a importância da figura de Teotônio Segurado como parte essencial da criação do Tocantins, toma para si a criação do estado e considera-se como “pai do Tocantins”. Em sua última eleição em 2010, venceu como governador com 50,52% dos votos. O *jingle* da campanha foi “*Volta Siqueira pra cuidar da gente [...] volta Siqueira é o seu destino que de novo quis [...] com você seu povo vai ser mais feliz*”. Sua campanha publicitária utilizava o codinome “Siquerido” e ao lado da palavra aparecia um bonequinho todo sorridente, assim como outros infláveis que decoravam os carros adesivados. A campanha foi realizada pelo marqueteiro Duda Mendonça e fez muito sucesso.

Na terça-feira 16 de julho de 2019, Siqueira Campos assumiu a vaga de Senador da República de Eduardo Gomes que foi para uma Secretaria do Governo do Tocantins. Em seu discurso de posse, inflamado, prometeu a criação de mais 13 (treze) estados no Brasil. Foi muito elogiado pelos parlamentares por sua atuação política na criação do Estado do Tocantins. Recentemente recebeu uma homenagem com uma exposição no Memorial Coluna Prestes que teve duração de 4 (quatro) meses, cujo título foi “Siqueira Campos, um estadista: do setentrião goiano ao Tocantins”. O cartaz de divulgação da exposição trazia uma pomba branca sobre o mapa do Tocantins, em amarelo, fazendo menção ao “Divino” (imagem 27), ou seja, a figura do pai, do filho e do espírito santo, uma representação do homenageado que ainda é considerado o protetor de muitas pessoas no estado.

Para conseguir a admiração do povo, Siqueira criou histórias que explicavam de maneira um tanto quanto miraculosas fatos históricos do estado, como por exemplo, a escolha da flor símbolo do Tocantins, o girassol, que diz ser advinda de uma pedra encontrada no território tocantinense com a figura da flor que, segundo o político, trata-se de um fóssil, uma designação divina. Foram criados muitos outros símbolos que se encontram no decorrer deste trabalho.

Siqueira desenhou, com o auxílio de colaboradores, o palácio do governo, denominado Araguaia e em seu entorno a Praça dos Girassóis na qual espalhou “obras de arte” em seus pontos estratégicos. Histórias foram criadas para cada um desses monumentos com representações de fatos que se desenvolveram desde a criação do estado. Contudo, quase todas essas esculturas ou monumentos foram inspirados em expressões artísticas brasileiras e internacionais. A Praça dos Girassóis é o marco zero de Palmas. Uma das estratégias utilizadas nos governos Siqueira foi o incentivo à cultura, especialmente à música tocantinense, como vimos no decorrer do segundo capítulo. Siqueira mantém suas posições ideológicas construídas por meio de sua história pessoal e política que se confundem. Em seu discurso coloca-se como o criador de tudo o que existe no Tocantins, especialmente sua capital, Palmas, ou seja, tudo existe porque “ele” existe.

Em 2002, quando estava em seu terceiro mandato como governador, Siqueira encomendou ao compositor Genésio Tocantins o “Hino ao Tocantins,” que se tornou canção-símbolo do estado pela Lei nº 1.367. A canção é um hino de amor ao Tocantins com suas belezas naturais, seu povo e especialmente uma homenagem ao “pai” do estado (*De Segurado a Siqueira o ideal seguiu/ Contra tudo e contra todos firme e forte/ Contra a tirania/ Da oligarquia/ O povo queria/ Libertar o Norte!*). Outras canções também tiveram intuito de reafirmar a tradição inventada para o Tocantins. Passemos, portanto, para a análise de canções que tem por finalidade verificar se, nesse momento as composições de artistas pioneiros estão criando a identidade musical do estado.

A proposta de análise das canções apresentadas nesta tese está focada nas letras compostas pelos artistas tocantinenses selecionados para esta pesquisa, ou seja, Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Trata-se da Análise Dialógica do Discurso (ADD) que possui como um dos preceitos as estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador para conseguir a “adesão” do enunciatário e para tanto tem auxílio da Estética da Recepção, ambas teorias idealizadas pelo “Círculo de Bakhtin” representado pelo linguista russo Mikail Bakhtin. Com a junção entre a letra construída pelo compositor (enunciador) e a interpretação dos receptores (enunciatários) cria-se a historicidade da canção. Dos compositores tocantinenses escolhidos para a análise das canções, Juraildes da Cruz e Genésio Tocantins consideram-se pioneiros do estado, enquanto Dorivã coloca-se como um compositor da segunda geração, porém os estilos composicionais utilizados por eles são semelhantes no que diz respeito ao conteúdo contido nas canções (belezas naturais, festas etc.). Trataremos aqui do enunciado que dá sentido ao texto e da enunciação (que é o momento da relação dialógica do discurso). A categoria das músicas analisadas é a regionalidade, que tem influência direta da Música Popular Brasileira (MPB), muito presente na vida dos compositores desde sua criação e da instituição do nome, especialmente no movimento Tropicalista no qual buscam inspirações por terem feito parte efetivamente do momento, especialmente nos Festivais de Música.

Atualmente a identidade não é mais vista como homogênea, única, mas como diversa, portanto, “identidades” que são formadas pelo contexto multicultural que vivemos. Dessa forma, podemos assumir “identidades” diferentes de acordo com o momento e o local no qual estamos inseridos, porém devemos ter claro que as “identidades” dependem das concepções políticas, sociais e culturais que formam nosso caráter, portanto temos que tomar cuidado para não nos deixar seduzir pelas “identidades” de outras pessoas de maneira involuntária. Assim, entendemos que a identidade está em constante movimento e temos que entender que ela faz parte da nossa existência e por isso carrega consigo nossa história de vida, que embora possa ser mudada em momentos futuros, têm raízes no passado e é isso que nos faz seres humanos únicos.

Ao despertarmos nossos sentidos para lermos ou ouvirmos uma canção resgatamos nossa identidade histórica que são “lugares da memória”, e nesse despertar podemos descobrir novos sentidos e ressignificar nossas memórias. As canções denominadas regionais são consideradas uma modalidade privilegiada de produção simbólica de discursos identitários. Esses discursos são veiculados em festivais de alcance regional, programas radiofônicos locais que via *internet* alcançam muitas localidades do país e do exterior e recebem apoio do governo do Tocantins no lançamento de CDs e outros meios de divulgação.

Com a criação do Tocantins foi necessária também a criação de uma identidade que representasse o povo que habitava o estado. Para tanto, foi necessário que se criassem estratégias para que fossem reunidos indivíduos em grupos que tivessem características e interesses comuns com a finalidade de que tomassem para si o sentimento de pertencimento ao estado, criando assim, uma historicidade.

Dessa forma, a elite intelectual da época, composta por autoridades políticas, comerciantes e compositores regionais, por meio de discursos, resgataram peculiaridades dos sertanejos do norte goiano com expressões culturais, falares e hábitos, formando assim um discurso fundador estruturado pela ideologia construída por eles. Essa nova identidade criada diferenciava os moradores do norte goiano dos goianos do sul e suscitava neles um sentimento de não serem indivíduos com interesses distintos,

mas com um interesse coletivo; a construção do estado do Tocantins. Esse sentimento de pertencimento e de fazer parte dessa construção desperta na população nortense o orgulho de ser tocaninense e a necessidade de fortalecer essa nova identidade e o novo espaço territorial conquistado. Nesse sentido, era necessário que se inventassem costumes que dessem continuidade ao passado histórico, resgatando tradições locais como as danças suscia e jiquitaia; comidas típicas, como o chambari e a paçoca de carne de sol; festas religiosas como a do Divido e do Senhor do Bonfin e reconstruindo as trazidas pelos europeus e outros estrangeiros como a festa de Nossa Senhora do Carmo e Nossa senhora das Mercês. Esse resgate é realizado no folclore, nas comidas típicas, no artesanato, nos sons musicais dos tambores e pandeiros e em composições musicais.

O discurso fundador é a instância da produção de sentidos do sujeito discursivo, dessa forma o enunciador produz seu discurso de modo que atinja o enunciatário e ele sinta-se representado por esse discurso. Considerando-se a criação da identidade tocaninense por meio dos discursos de compositores regionais pioneiros do estado, verifica-se que eles estão dispostos a solidificar a cultura do Tocantins, impondo-se como os criadores do cenário musical do estado, mas para isso, algumas peculiaridades devem conter na construção de seus discursos.

De acordo com Foucault (1999), existem rituais que devem ser seguidos para esse intento. Assim, os compositores regionais recriam o espaço simbólico sobre o qual irá construir seu discurso e reafirmar suas convicções sociais e políticas, dessa forma a utilização do interdiscurso é essencial, pois todo discurso recorre a outro (já dito), mas traz consigo a relação estabelecida entre os sujeitos discursivos. Assim, o enunciador busca, por meio de suas palavras, estabelecer uma interlocução com o enunciatário. Dessa forma, o compositor tem sempre em mente para quem está criando seu discurso. Nesse intuito, foram analisados discursos nos quais são apresentadas das belezas naturais do Tocantins, seu povo, suas lutas e conquistas, sua cultura, tradições e costumes e também, o sofrimento nas conquistas da população, por meio de personagens simbólicos.

A escolha dos compositores pesquisados neste trabalho foi pautada em uma pesquisa que considerou as características comuns entre eles que evidenciassem sua regionalidade e o comprometimento em apresentar o estado do Tocantins a seus enunciatários. Considerou-se também a relação desses artistas com seu público que é o que faz o discurso persuasivo e, conseqüentemente, dialógico. Entendendo que os sujeitos que se envolvem nesses discursos são atores sociais, depreendemos que a construção da identidade do Tocantins, nessa perspectiva, está em um processo constante de construção de significados que mantêm culturas e costumes já existentes desde o norte goiano e adquire novos sentidos de acordo com as atualizações que ocorrem na vida cotidiana da sociedade na qual estão inseridos. Dessa forma, não existe uma identidade fixa, pois a identidade é formada e transformada continuamente.

Os compositores que fazem parte dessa tese participaram da construção do estado do Tocantins por meio do envolvimento que tiveram em questões políticas e sociais expressas em suas de suas composições. Como pudemos ver no decorrer do trabalho, Genésio Tocantins esteve presente na cerimônia de posse do primeiro governador do estado e para a ocasião compôs “Lira do povo” que expressava o sentimento de conquista do povo tocaninense pela autonomia do estado. O compositor responde afirmativamente a hipótese desse trabalho em relação ao seu pioneirismo e coloca em suas composições outras constatações, entre elas suas influências advindas da MPB, especialmente da década de 1970 e o hibridismo, por serem compostas em um estado que recebe influências de diversas localidades do país, especialmente dos estados do Norte.

Genésio, que carrega o nome do estado, é político, apresenta um discurso repleto de dialogismo conferido por seus interlocutores que se sentem representados pelas composições regionais repletas de historicidade do estado e belezas naturais. O povo, seus costumes e tradições são apresentados como a essência do estado, como resistentes a processos (econômicos, políticos e sociais) que tentam devastar sua identidade primária; como vimos na canção “Coco livre S/A” que expõe as dificuldades das quebradeiras de coco babaçu para manterem seu meio de subsistência. As falas dos estudantes de pós-

graduação sustentam essa constatação com palavras que lhes conferem a alteridade.

Na canção “O rio que corre em mim”, o compositor, por meio de intertextualidade e metáforas, coloca-se como representante de parte da população da capital do Tocantins que teve sua vida devastada em sua construção. Verifica-se uma nostalgia contida nas representações, pois ele não se afasta de sua própria história de vida. Isso faz com que o enunciador seja a voz de enunciatários que viveram o mesmo momento histórico do estado. Em “Rezador”, retrata o sertanejo que vive no interior do estado, usa a variação linguística sertaneja e apresenta os costumes locais como folclore, no qual o médico formado pela universidade não é valorizado porque os moradores estão habituados a consultarem-se com um rezador que sempre indica remédios naturais.

Genésio é um compositor que traz em si a representação do Tocantins, sempre está envolvido nos momentos políticos do estado. Em suas apresentações costuma utilizar roupas despojadas e coloridas que lembram os protagonistas do movimento tropicalista, porém, em contrapartida utiliza sandálias de couro que remetem ao sertanejo. O artista tem uma produção musical vasta e é encontrado facilmente em eventos culturais do estado.

Embora tenha acompanhado sua trajetória como compositor há 11 (onze) anos, frequentando seus *shows*, nunca havia encontrado com Genésio pessoalmente e, quando tentei os primeiros contatos, havia dificuldades nesse encontro por, na maioria das vezes, estar em eventos fora da capital, onde reside. Nosso primeiro encontro foi algo inusitado. Eu estava num mercadinho da quadra onde trabalho e o vi entrando pela porta; cabelos molhados, de camiseta, bermuda e chinelos. No primeiro momento hesitei, mas vi ali minha primeira chance de conversar com ele. Então, aproximei-me e apresentei-me como pesquisadora, solicitando que ele me concedesse uma entrevista. Ele preferiu que eu enviasse as perguntas por *e-mail*, para que pudesse respondê-las com calma. Realmente, seu tempo é muito diferente do tempo da pesquisadora que vos fala, as respostas foram-me enviadas após alguns meses de espera, porém o prazer de lê-las foi superior a qualquer expectativa. A sensação era de que ele estava falando comigo presencialmente. Então, começamos a conversar via mensagens de celular e nos encontramos algumas outras vezes, nas quais sempre pude aproveitar sua sabedoria.

Juraildes da Cruz é uma figura linda, com semblante calmo e voz serena, mas engana-se quem pensa que suas composições são igualmente “tranquilas”. O compositor é autor de uma das composições mais conhecidas no Tocantins e que já foi apresentada por Genésio Tocantins para o Brasil por meio do programa televisivo “Domingão do Faustão” em 2.000, no qual foi finalista. Trata-se de “Nóis é Jeca, mais é jóia”, cuja letra retrata o preconceito existente em relação aos habitantes do Norte do país. Isso é feito por meio da variação linguística do tocantinense e de seus hábitos cotidianos. O compositor deixa claro, em tom jocoso, que esse preconceito existe por desconhecimento da cultura do estado e exalta o alimento mais típico no Tocantins, a farinha, que é consumida abundantemente pelos tocantinenses em qualquer horário do dia em sua versão mais popular, a paçoca. Quem vem ao Tocantins também é conquistado por essa delícia e a leva para todo Brasil e exterior.

Na canção “Cantão”, Juraildes apresenta um local desconhecido para a maioria de pessoas que habitam o Tocantins e outras localidades do país, o Parque Estadual do Cantão. O lugar possui a natureza protegida pelo ser humano que é apresentada na letra da canção em uma visão intimista do enunciador que a considera o sentido do universo. Os enunciatários tocantinenses, que em sua maioria não conhece o local por ser de difícil acesso, sentem-se convidados a conhecê-lo pela descrição poética do enunciador. Esse convite vai além das fronteiras do estado, ou seja, todas as pessoas que não conhecem essa beleza natural são convidados a encontrarem, parafraseando Sérgio Buarque de Holanda, um paraíso terreal.

A última letra analisada de Juraildes foi a composição “Araguaia mar”, que tem um forte aspecto regional expondo por meio de sua linguagem poética a visão sobre o estado de parte da população ribeirinha que conhece de maneira especialmente empírica, a geografia do rio Araguaia. Apresenta peculiaridades, como por exemplo, o aumento significativo das populações das cidades banhadas pelo Araguaia no mês de julho que é considerado “verão tocantinense”, pois o clima é seco; como em todo

país; porém quente, como em poucas localidades. As pessoas deixam as cidades de origem e acampam às margens do rio por muitos dias com o apoio de uma enorme infraestrutura. Os enunciatários sentem-se representados nessa canção por terem retratadas as características mais marcantes do estado segundo o enunciador: as belezas naturais e o “verão” constante.

Minha relação com o compositor Juraildes da Cruz foi diferente da aproximação que tive com Genésio Tocantins e Dorivã, pois se trata de um homem tímido, reservado que ligado ao mundo espiritual. Ele respondeu pontualmente às perguntas da pesquisa que lhe foram realizadas, por meio de mensagens pelo celular, o que demandou pouco tempo. Os encontros que tive presencialmente com ele foram a distância, em seus *shows* na capital Palmas. Mas, esse fato não prejudicou em nada a pesquisa, ao contrário, aguçou minha curiosidade acerca dessa pessoa com aparência frágil e cativante e alimentou minha admiração pelo artista que por meio de suas letras apresenta aos enunciatários o Tocantins de maneira sensível. Apesar de ser retraído no contato face a face, quando está no palco é uma explosão de beleza indescritível na fala e no canto, um pássaro que encontra a liberdade.

O terceiro compositor, cujas letras de canções também foram analisadas dialogicamente, é Dorivã, o mais sociável dos compositores. Pessoa de sorriso largo e de fácil aproximação. Muito conectado com a *internet*, deixa vídeos de seus *shows* disponíveis com frequência, falou muito comigo por mensagens de celular e pessoalmente. Sempre que precisava ou preciso de algum esclarecimento, ele responde com muita atenção e carinho. É o mais popular entre os compositores tocantinenses por ter um contato mais próximo com seu público e um trabalho efetivo relacionado com estudantes do ensino infantil, fundamental e médio, denominado “Música de expressão tocantinense”, que tem como objetivo apresentar às crianças e adolescentes temas regionais, por meio das letras e melodias de suas canções. Esse projeto é realizado por meio de rodas de conversa nas escolas municipais e estaduais e tem início com cantos tradicionais indígenas, passa pela música negra do sudeste do Tocantins e termina com a música regional contemporânea, tudo isso com música ao vivo cantada pelo compositor.

A primeira letra de canção analisada foi “Passarim do Jalapão”, cujo título é o codinome pelo qual o compositor é identificado por seus enunciatários. Na letra da canção o enunciador estabelece um diálogo fictício com o passarinho do Jalapão e a partir desse diálogo descreve as belezas naturais do Jalapão que atualmente é conhecido no Brasil pelas imagens veiculadas na novela “O outro lado do paraíso” da Rede Globo de televisão em 2018. Faz perguntas, sem respostas, para o porquê dos nomes curiosos de cada uma das belezas naturais locais, revela também o misticismo lá contido e chama a atenção para a exploração da natureza por proprietários particulares. Os enunciatários reconhecem as belezas naturais do Jalapão, especialmente, a cultura emanada por ele para todo estado, por meio da produção de um símbolo, o capim dourado.

Em “Romeiro do Bonfim”, Dorivã expõe a fé do povo tocantinense em uma peregrinação que ocorre todos os anos no mês de setembro e reúne milhares de pessoas que pedem ou agradecem graças alcançadas. O local onde termina a peregrinação tornou-se um território sagrado que movimenta o comércio local e reafirma a fé dos romeiros. O enunciador demonstra toda sua devoção na letra da canção e os enunciatários também se reconhecem nela.

A letra da canção “Taquaruçu” é uma declaração de amor do compositor/enunciatário para o local caracterizado com belezas naturais, como o céu, a lua, a mata e a lua, para isso utiliza-se de neologismos melódicos “Taquarucéu, Taquarusol, Taquaramatazul e Taquarulua”. Apresenta a tradição local “queima dos tambores” que acontece no carnaval e está se fortalecendo a cada ano, alimentado especialmente por Wertemberg Nunes, o idealizador do evento. Os enunciatários reconhecem na letra da canção a calma e o misticismo que é transmitido pela localidade, um dos destinos preferidos dos moradores do Tocantins para descanso.

Tive a oportunidade de assistir ao show “AmazoniCantoria”, no teatro Fernanda Montenegro em Palmas, no dia 22 de maio de 2019, no qual apresentaram-se no mesmo palco cinco representantes da

música tocantinense, entre eles, Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz e Dorivã. Foi uma grande emoção poder encontrar os compositores juntos e, tive a certeza, de que fiz as escolhas certas ao selecioná-los para este trabalho.

O palco, estava preparado delicadamente para aquele momento, à meia luz confortavelmente azul, caricatura de cada um dos artistas, cuidadosamente suspensos sobre os locais nos quais os artistas tomariam assento, instrumentos e cadeiras “dispostos com arte de decorador ataviavam o altar de onde jorraria a tocanineidade” (CAVALCANTE, 23 mai. 2019). O teatro estava com todas as poltronas ocupadas e o que se viu no início do espetáculo foi algo de encher os olhos e os ouvidos.

O crítico de arte e cultura tocantinense, Mizaél Cavalcante, que acompanhou todos os compositores que estavam no palco; durante suas trajetórias de vida e profissionais, como amigo de cada um; compartilhou em um aplicativo de mensagens, um dia após o espetáculo, a surpresa com a sofisticação da precursão e das interpretações de músicas que estava habituado a ouvir, as quais retratam as belezas do estado, mas agora, foram apresentadas na comunhão entre Genésio Tocantins, Lucimar, Dorivã, Juraildes da Cruz e Braguinha Barroso. Classifica o evento como

[...] “coisa para gringo ver”. Um espetáculo à altura desses artistas que, de minhocas, sararam minha miopia e passei a ver sucuris-boitiapóias-sucuruju-boitatás. Meninos artistas. Monstros. Saí de lá com a minha tocanineidade afagada e agradecida. Esses meninos vestiram este estado de fraque e cartola. E me orgulhei de tudo. Um show cuidadosamente bem concebido; delicadamente leve e elegante; interpretações como em noite de núpcias; produção competentíssima. Reprisando: “coisa para gringo ver” (CAVALCANTE, 23 maio. 2019)<sup>157</sup>.

Essa visão corrobora com as impressões desta pesquisadora, para mim, as canções tocantineses não podem ficar apenas no estado do Tocantins, pois transcenderam esse espaço com a maturidade de seus compositores, os enunciatários das canções já não devem vê-los como popularmente eram denominados “minhocas” (cantores da terra), mas como “boitatás” que representam sua cultura e podem apresenta-la em qualquer canto do Brasil e do mundo, pois lhes representa.

Imagem 64: Show Amazonicantoria



À esquerda Genésio Tocantins, ao seu lado Braguinha Barroso, no centro Juraildes da Cruz, ao seu lado direito Lucimar e Dorivã.

Fotografia: Joelma Modesto

157 Texto publicado com autorização de Mizaél Cavalcante.

No decorrer dessa pesquisa, muitas foram as dificuldades, mas, superiores a elas foram as conquistas. Foi um momento de transformação em minha vida, quando senti que o Tocantins é o meu lugar. Isso ocorreu à medida que conheci a cada dia pessoas e histórias, muitas vezes fantásticas, sobre a criação e estabelecimento desse estado ao qual estou ligada intimamente pelo coração. Considerando que a identidade é algo que construímos no durante toda nossa vida, não deixei de ser paulista, porém agora sou também tocantinense e posso falar sobre essa cultura admirável que me surpreende constantemente desde comidas típicas até expressões de arte. Ter conhecido a história do Tocantins, por meio de letras de canções regionais, foi extremamente importante para meu crescimento pessoal e profissional, especialmente, no contato com os enunciadores e enunciatários que me conduziram no conhecimento de culturas, lugares e tradições do estado do Tocantins. Assim, pude atingir os objetivos propostos neste trabalho e encontrar, como diz Juraildes da Cruz “Em algum canto do mundo”, um lugar que encanta o meu viver.

Pude conhecer a riqueza das letras produzidas pelos compositores regionais, confirmar que Genésio Tocantins e Juraildes da Cruz consideram-se pioneiros; enquanto Dorivã coloca-se como da segunda geração de compositores tocantinenses. A partir de então, verifiquei que os discursos quando enunciados tornam-se representações da cultura e das tradições criadas para o Tocantins para os enunciatários (habitantes do estado), dessa forma, eles sentem-se representados pelos discursos das canções regionais. Considera-se, portanto, que as letras das canções analisadas apresentam características peculiares do estado e, assim, fazem parte da construção de sua identidade, ocupando um papel fundamental, pois apresentam fatos históricos sobre a criação do Tocantins, suas riquezas naturais, sua cultura e tradições e, para tanto, utilizam-se com frequência termos regionais.

Dessa forma, não termino este trabalho aqui, trata-se de um ponto de partida para que possa contribuir efetivamente com a divulgação do estado do Tocantins no Brasil e quiçá no exterior. Iniciando com a elaboração de um material que poderá ser utilizado nas escolas de ensino fundamental do estado do Tocantins. Esse material será composto por biografias e letras de canções dos compositores regionais com sugestões de metodologias de ensino de língua portuguesa, artes, outras disciplinas e conhecimentos acerca da sociedade tocantinense.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela N. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Moderna, 2005.

ABREU, Regina. **Colecionando o outro: o olhar antropológico nos primeiros anos da República no Brasil**. In *Ciência civilização e República nos trópicos*. Alda Heizer, Antonio Augusto Passos Vieira. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2010.

ALMINO, João. **De machado a Clarice: a força da Literatura**. In: *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500 a 2000): A grande transação*. Carlos Guilherme Mota (Organizador). 2ª Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000. Pp. 43 a 79.

ANDRADE, Karylleila dos Santos. **Atlas toponímico de origem indígena do estado do Tocantins- ATITO**. Goiânia: Ed. PUC. Goiás, 2010.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Educação, interculturalidade e outros debates**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2018. pp. 73-94.

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed.- Recife: FJN, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALENCAR, José de. **O gaúcho**. São Paulo: Editora Positivo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ubirajara**. Universidade da Amazônia, disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00144a.pdf>>, acesso em 16/ago./2017.

ALMINO, João. **De machado a Clarice: a força da Literatura**. In: Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500 a 2000): A grande transação. Carlos Guilherme Mota (Organizador). 2ª Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2000. Pp. 43 a 79.

AMARAL, Mayka Danielle Brito. **Reforma Agrária e reconhecimento: o caminho da autonomia e liberdade das camponesas-quebradeiras de coco babaçu da região do Bico do Papagaio**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Usp, 2017. p. 382.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **A condição humana**. 10ª Ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e Sertões: entre a história e a memória**. Bauru, S.P.: EDUSC, 2000.

ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2002.

AURÉLIO, Daniel Rodrigues. **Dossiê Getúlio Vargas**. São Paulo: Universo dos livros, 2009.

BAGNO, Marcos. **Objeto língua**. São Paulo: Parábola, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética (A teoria do Romance)** São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra, 3. Ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4ª ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BASTOS, Philipe. **Em reunião, Siqueira adota o mesmo tom paternalista e relembra criação do Tocantins**. In: Conexão Tocantins. 03 set. 2010. Disponível em: <<http://conexaoto.com.br/2010/09/03/em-reuniao-siqueira-adota-mesmo-tom-paternalista-e-relembra-criacao-do-tocantins>>, acesso em: 20/ABR./2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, Hommi K. **O local da cultura**. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOLLOS, Liliana Harb. **A bossa nova através da crítica musical: renovação à custa de mal-estar**. Revista música e comunicação. Porto Alegre, nº13, setembro 2005, FAMECOS/PUCRS. pp. 56-61.

BORGES, Luiz Carlos. **O nheengatu: uma língua amazônica**. PAPIA- Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico. São Paulo: USP, 1996. Disponível em: < <http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1793>>, acesso em 24/JUL./2018.

BORGES, Dorivã. **Entrevista concedida em 02 abr. 2019**.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In.: **Bakhtin: outros conceitos chave**. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006. pp.09-31.

BRESSANIN, Cesar Evangelista Fernandes. **A ordem dominicana nos sertões do Norte**. Palmas: Nagô Editora, 2017.

BUCAR, Ruy. **“Minha música sempre foi meio guerrilheira”**. Jornal digital “Opção”, Jul./2011. Disponível em < <http://www.jornalopcao.com.br/posts/tocantins-entrevista/minha-musica-sempre-foi-meio-guerrilheira>>, acesso em 13/JUN./2018.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio: memória e História**. ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História – João Pessoa, 2003. Disponível em: < <http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.379.pdf>>. Acesso em 13 ago. 2019.

CAMPOS, Siqueira. **Siqueira mostra pedra misteriosa e conta fatos sobre a criação de Palmas**. Entrevista concedida a Sidney Neto. TV Anhamguera, 20/Mai./2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2016/05/siqueira-mostra-pedra-misteriosa-e-counta-fatos-sobre-criacao-de-palmas.html>, acesso em 03 ago. 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. 2003. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras.

CÂNDIDO, António. **Iniciação à Literatura Brasileira**. São Paulo: Humanitas, 1999.

\_\_\_\_\_. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Disponível em: < [http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio\\_Candido\\_-\\_Literatura\\_e\\_Sociedade.pdf](http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf)>, acesso em 30 Nov.2017.

CARVALHO, Elson Santos Silva; PARENTE, Temis Gomes. **Fiat Tocantins: histórias (d)e poderes**. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, 2012. Disponível em:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526887016>. Acesso em 19 abr. 2018.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Território da religiosidade: fé, mobilidade e símbolos na construção do espaço sagrado da romaria do Senhor do Bonfim em Araguacema, Tocantins**. Dissertação de Mestrado em Geografia, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia,2014. 159p.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – O Poder da Identidade Vol.II**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVALCANTE, Maria do Espírito Santo Rosa. **O discurso autonomista do Tocantins**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. (M. M. Galhardo, trad.). Lisboa:

Difel: Memória e Sociedade, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mito fundador do Brasil**. Folha de São Paulo, Suplemento +Mais, 26 de março de 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2603200003.htm>>, acesso em 02 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Ideologia e educação**. Educ. Pesqui. vol.42 no.1 São Paulo jan./mar. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-97022016000100245&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022016000100245&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em 19 set. 2019.

CONTIER, Arnaldo Daraya et al.. **O movimento tropicalista e a revolução estética**. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. São Paulo: Mackenzie, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

COSTA, Emília Viotti. **Da monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999.

COSTA LIMA, Luís (org.). **A leitura e o leitor: textos da Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Três, 1984.

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. **A República cantada do choro ao funk: a história do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

DUNKER, C. I. L. - **Discurso e Ideologia** In: Re-Discutir Texto, Gênero e Discurso. São Paulo: Parábola, 2008, v.2, p. 185-214. Disponível em:<<http://stoa.usp.br/chrisdunker/files/1874/10621/2008+-+Discurso+e+Ideologia+-+An%C3%A1lise+de+Discurso.pdf>>, acesso em 17/ABR./18.

ECO, Umberto. **Conceito de texto**. SP: EDUSP, 1984.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo, Perspectiva, 1986.

ÉLIS, Bernardo. **Revista Presença**, Goiânia, p. 15, set. 1986a.

ESTEVES, Cleydia. **O território brasileiro e a formação nacional: algumas aproximações a partir da produção intelectual no Brasil**. Revista de Geografia e Ordenamento do Território (RGO), nº 6 (2014). pp. 71-88. Disponível em: <<http://cegot.org/ojs/index.php/GOT/article/view/2014.6.007>>, acesso em 26 Fev.2018.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília, DF: UnB, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 1996. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Séc.XXI: o dicionário da língua portuguesa**. – 3ª Ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGURELLI, Roberto. **Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção**. Revista Letras-UFPR, Nº37. Curitiba, 1988. Pp. 265-285.

FIORIN, José Luís. Interdiscursividade e intertextualidade. In.: **Bakhtin: outros conceitos chave**. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006. pp.161-193.

\_\_\_\_\_. **A construção da identidade nacional brasileira**. Revista Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1º sem. 2009. Disponível em:< <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/download/3002/1933%3E>>, acesso em 16 Mar. 2018.

FRANÇA, Thiago Ramos de. **Palmacética**. São Paulo: Soul, 2018.

FLORES, Kátia Maia. **Estrangeiros no Tocantins no século XIX**. Nagô Editora e Livraria Ltda. Palmas/TO, 2013.

FREIRE, Doia; PEREIRA, Lígia Leite. História oral, memória e turismo cultural. In: MURTA, Stela Maris; ALBANO, Maria Celina (orgs). **Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.121-130.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Recife-Pernambuco-Brasil: Editora Global, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. (Trad. L.F.A. Sampaio). 5ª Ed. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 2a. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª ed. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

HOBBSBAWN, Éric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_, Sérgio Buarque de. **A visão do paraíso: os motivos endêmicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Alysson Luiz Freitas de. **O sertão e sua historicidade: versões e representações para o cotidiano sertanejo – séculos XVIII e XIX**. Revista História e Perspectivas, Uberlândia (35): 247-265, Jul.Dez.2006. pp.247-265. JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios até o início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Paisagens Patrimoniais e o jogo de tempo em Williamsburg (EUA) e Ouro Preto (Brasil). In.: **Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade**. Org.: Flavio Abreu da Silveira, Cristina Donza Cancela – Belém: EDUFPA, 2009. pp. 161-175.

MACIEL, Maria Eunice. **Os sabores do patrimônio histórico**. In: FILHO, M. F. L.; BEZERRA, M. (Org). Os caminhos do patrimônio no Brasil. Goiânia: Alternativa, 2006. P. 89-104.

MACHADO, Cristiano. **Genésio Tocantins faz show em Palmas revelando fase intimista**. Jornal digital “Surgiu” de 22/JUN./2017. Disponível em:< <http://surgiu.com.br/2017/06/22/genesio-tocantins-faz-show-inedito-em-palmas-revelando-fase-intimista/>>, acesso em 21/JUN./2018.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília p. de Souzae-Silva, Décio Rocha. 4ª. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida Severina**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Joao%20Cabral%20de%20Melo%20Neto.pdf>>. Acesso em maio 2019.

MIGUEL, Luís Felipe. **Em Torno do Conceito de Mito Político**. Revista Scielo, vol. 41 n. 3, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581998000300005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581998000300005&script=sci_arttext)>, acesso em 04/ABR./2018.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1, neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1981. p. 107.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)**. Rev. Bras. Hist. vol.24 no.47 São Paulo, 2004. Disponível em:< [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100005&script=sci\\_arttext&lng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100005&script=sci_arttext&lng=es)>, acesso em 16/MAR./2018.

\_\_\_\_\_; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate**. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci\\_arttext&lng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&lng=es)>, acesso em 14/Mar./2018.

\_\_\_\_\_. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência política e consumo cultural**. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. Disponível em:< [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf)>, acesso em 13/MAR./2018.

\_\_\_\_\_; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista Brasileira de História. Vol. 20, nº 39, São Paulo, 2000. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882000000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007)>. Acesso em 18 Jan. 2019.

NAVES, Sanuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e Sensibilidade Romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

OLIVEIRA, Frederico Salomé de. **“Aquele vida véia dali num é a vida daqui”**: As Influências da Igreja Católica e as Consequências da Modernidade e Urbanização na Religiosidade dos Antigos Moradores do Povoado Canela, em Palmas-TO. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista de “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Marília, para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, 2017. p. 342.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **“No coração, minha terra, no coração do Brasil”**: Tocantins, discursos identitários, canções. Revista Orfeu nº 1, Junho de 2016 p. 1-24. Disponível em: < <http://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/6728>>. Acesso em 14 jun. 2018.

OLIVEIRA, José Manoel Miranda de. **Estratégias separatistas e ordenamento territorial: a criação de Palmas na consolidação do estado do Tocantins- Uberlândia**, Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal de Uberlândia, 2012. 297p. Disponível em:< <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15955/1/t.pdf>>, acesso em 03/ AGO./2018.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na primeira república**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Maria de Fátima. **Rio Tocantins: lugar de memórias e identidades**. Revista Mosaico, v.1, n.2, p.163-168, jul./dez., 2008. Disponível em:<<http://docplayer.com.br/50713112-Rio-tocantins-lugar-de-memorias-e-identidades-dossie-maria-de-fatima-oliveira.html>>, acesso em 20/MR./2018.

\_\_\_\_\_, **Entre o Sertão e o Litoral: Cultura e cotidiano em Porto Nacional 1880/1910**. Coleção

Olhares. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2010.

OLIVEIRA, Rosy. **A “invenção” do Tocantins**. In: A (trans) formação da história do Tocantins. Odair Giralдин (org.). Goiânia: Editora UFG; Palmas: Unitins, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, R.J: Vozes, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Discurso Fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996.

PALACIN, Luiz. **Goiás 1722-1822: Estrutura e Conjuntura numa capitania de Minas**. Gráfica do livro goiano LTDA: Goiânia – Goiás, 1976.

PARENTE, Temis Gomes. **Fundamentos Históricos do Estado do Tocantins**. Goiânia: Ed. da UFG, 1999.

\_\_\_\_\_; MIRANDA, Cyntia Mara. **Impactos socioculturais e gênero nos reassentamentos da Usina Luis Eduardo Magalhães – TO**. Revista online Varia historica, vol.30, no.53, Belo Horizonte May/Aug. 2014. Disponível em:< [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752014000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752014000200011)>. Acesso em 12 jul. 2019.

REIS, João José. **Tambores e Temores**: A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). Carnavais e Outras Festas – ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Jean Carlos. **Estado do Tocantins**: política e religião na construção do espaço de representação tocaninense. Tese de doutorado apresentada ao Conselho de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Faculdade de Ciência e Tecnologia (FCT) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Presidente Prudente (SP) 2008, 148p.. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/pos/geo/dis\\_teses/08/jeancarlosrodrigues.pdf](http://www2.fct.unesp.br/pos/geo/dis_teses/08/jeancarlosrodrigues.pdf)>, acesso em 02/ABR./2018.

\_\_\_\_\_. **“O tocaninense não é goiano”**: a identidade regional e a criação do estado do Tocantins. Revista Espaço & Geografia, Vol. 15, nº 2, 2012. pp. 475-490.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SAINT- HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de Goiás**. Trad. Regina Regis Junqueira. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

SANTOS, Marco António Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Massangana, 2010.

SAQUET, Marcus Aurélio; SILVA, Sueli Santos da. **Milton Santos**: concepções de geografia, espaço e território. Revista Geo UERJ - Ano 10, v.2, n.18, 2º semestre de 2008. P. 24-42. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1389/1179>>. Acesso em 24 maio 2019.

SHIRAIISHI NETO, Joaquim. **Quebradeiras de Coco**: “babaçu livre” e reservas extrativistas. Revista online Veredas do Direito: Direito ambiental e desenvolvimento sustentável. v. 14, n. 28, 2017. pp. 147-166.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Girassóis de pedra**: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia da FCT – Unesp, Presidente Prudente, 2008.

SOBRAL, Adail. Ético e estético na vida, na arte e na pesquisa. In.: **Bakhtin: conceitos chave**. Beth Brait (org.), 2ed. São Paulo: Contexto, 2005. pp.103-121.

SOUZA, Tania C. Clemente de. **Carnaval e memória**: das imagens e dos discursos. XV encontro da ANPOLL, julho de 2000. Disponível em:< [http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL\\_2002/arquivos/pdf/002\\_analise\\_discurso/tania\\_clemente.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/002_analise_discurso/tania_clemente.pdf)>. Acesso em 17 maio 2019.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. **Espaço geográfico uno e múltiplo**. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidade de Barcelona, 2001. Disponível em: < <http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm>>. Acesso em 26 de fev. 2019.

ULHÔA, Marta Tupinambá. **Nova História, Velhos Sons**: Notas Para Ouvir e Pensar A Música Brasileira Popular. **Debates**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar,1971.













