

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA REGIÃO TOCANTINA DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGLe
MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS

KARLEYBY ALLANDA BARBOSA DE SOUSA

A POESIA MUSICAL DE IMPERATRIZ: um diálogo de saberes na constituição de um
povo

Imperatriz

2023

KARLEYBY ALLANDA BARBOSA DE SOUSA

A POESIA MUSICAL DE IMPERATRIZ: um diálogo de saberes na constituição de um
povo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLe, Mestrado Profissional em Letras, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha

Imperatriz

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

(bibliotecário)

S725p

Sousa, Karleyby Allanda Barbosa de

A poesia musical de Imperatriz: um diálogo de saberes na constituição de um povo. / Karleyby Allanda Barbosa de Sousa. – Imperatriz, MA, 2023.

119 f.; il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas) – Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL, Imperatriz, MA, 2023.

1. Poesias musicais. 2. Literatura. 3. Cultura Imperatrizense.
4. Imperatriz - MA. I. Título.

CDU 82-1(812.1)

Ficha elaborada pelo Bibliotecário: **Mateus de Araújo Souza CRB13/955**

KARLEYBY ALLANDA BARBOSA DE SOUSA

A POESIA MUSICAL DE IMPERATRIZ: um diálogo de saberes na constituição de um
povo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLe, Mestrado Profissional em Letras, da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Carvalho da Silva Rocha

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Kátia Carvalho da Silva Rocha (UEMASUL)
Doutora em Ciência da Literatura
(Orientadora)

Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana (UEMASUL)
Doutor em Letras – Teoria Literária
(Membro interno)

Prof. Dr. César Alessandro Sagrillo Figueiredo (UFNT)
Doutor Ciência Política
(Membro externo)

Dedico este trabalho ao Criador deste universo
pela força e pelo amor incondicional em minha
existência.

AGRADECIMENTOS

Ao meu amado pai Isaías (*in memorian*), pelo amor irrestrito em todos os momentos de minha vida.

À minha amada mãe, Fátima Boré, pelo apoio e amor maior.

Ao meu amor incomensurável, Kalyl Barbosa Lisbôa, filho de minh'alma.

Aos amados sobrinhos: Ludmilla, Hiarley, Victor, Ana Luíza, João Eduardo, meu Joãozinho e minha doce Ana Júlia, minha linda menina.

Aos meus irmãos: Wyldeyland, Wylkerland, Werland e Grace Dianny pelo apoio e amizade.

Ao Cleiton Lisbôa pelo apoio e incentivo ao meu crescimento.

Aos meus avós maternos (*in memorian*), Rodrigo Boré e Lindalva Barbosa Ribeiro pela inspiração na fé, na música e na poesia.

À Professora Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha por orientar-me e ser fonte de inspiração em minha vida acadêmica.

Ao Professor Dr. Gilberto Freire de Santana pelas aulas dotadas de conhecimento e paixão pela Arte e pelo Cinema.

À Professora Dra. Maria da Guia Taveiro pelas aulas carregadas de amor ao Letramento Linguístico e à Metodologia do Ensino e da Pesquisa.

Aos poetas queridos: Erasmo Dibel, Zeca Tocantins, Carlinhos Veloz e Dumar Bosa por contribuírem significativamente com suas poesias musicais para a consolidação deste trabalho.

À amiga Francisca pelo companheirismo e amizade na jornada do Mestrado.

Ao Jornal O Progresso e à Academia de Letras de Imperatriz por disponibilizarem o acervo do jornal para o enriquecimento desta pesquisa.

Ao Gabriel Sousa Dias e Daniel Sousa Dias por estarem presentes na Produção do Produto técnico-tecnológico.

Ao Mestrado em Letras da UEMASUL por fazer a diferença trazendo os matizes do progresso cultural para a Região Tocantina.

Aos colegas da segunda turma do Mestrado em Letras da UEMASUL por caminharem neste estradar em busca do conhecimento e da pesquisa dividindo este novo tempo em nossas vidas.

A todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho.

Alma de artista

Ter alma de artista é ser possuidor de uma sensibilidade extraordinária.

É expor-se em busca do encanto ou de algo encantado.

É chorar, desabafando nas composições, melodias e harmonias, as dores da alma.

É gritar de solidão, as inquietudes do peito.

É reconhecer o Criador sobre todas as coisas.

É revelar os recônditos do ser.

É expressar a admiração e carinho que sentimos por pessoas especiais.

É uma conexão de almas que se vivifica em cada encontro com o som, sentido e internalizado.

É aproximar-se do divino reconhecendo que é na eternidade que a plenitude faz morada.

Karleyby Allanda

RESUMO

Com esta pesquisa objetiva-se discorrer sobre o cotidiano, lutas, valores, sentimentos e saberes que expressem a cultura do povo de Imperatriz por meio de poesias musicais. A poesia e a música exercem importante papel, externando os sentimentos do poeta, aspectos positivos e negativos em relação a um determinado espaço que é gerador de afetos. A literatura e a música dialogam externando a paisagem e o que se tem nesta região, bem como, as vivências, saberes, experiências que contam sobre o processo de constituição da cultura de um povo. Para descrever sobre a cultura de Imperatriz a partir de composições musicais, foram feitas pesquisas no acervo do Jornal O Progresso, que fica localizado na Academia Imperatrizense de Letras, além de buscar-se artigos, dissertações e outros textos acadêmicos voltados para o cerne desta pesquisa: analisar e discutir a representação de Imperatriz nas canções. Para tanto, foram utilizados os teóricos: Stuart Hall (2016), Chiappini (1995), Moisés (2019), Pollak (1989), Halbwachs (1990) Sousa, (2005) Castro (2005) entre tantos outros. A análise descritiva sobre a cidade foi conduzida a partir destas composições musicais selecionadas que trazem elementos voltados para o aspecto valorativo do lugar, mas que traduzem também as mazelas sentidas e percebidas nos versos poéticos. A música é um elemento cultural que possibilita ao artista representar seu contexto de mundo, seu espaço. No resultado do estudo, elaborou-se um vídeo com os poetas Erasmo Dibel, Zeca Tocantins, Dumar Bosa e Carlinhos Veloz. Estes poetas prestam um depoimento sobre a contribuição da música em seus contextos de vida, e as grandes dificuldades encontradas na trajetória musical na cidade de Imperatriz. O vídeo intitulado “Os poetas e a cidade” resultou em um documentário enquanto instrumento didático-pedagógico como Produto Técnico Tecnológico para que possa ser utilizado na rede de ensino por diferentes áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Música. Poesia. Cultura imperatrizense.

ABSTRACT

This research aims to discuss the daily life, struggles, values, feelings and knowledge that express the culture of the people of Imperatriz through musical poetry. Poetry and music play an important role, expressing the poet's feelings, positive and negative aspects in relation to a certain space that generates affections. Literature and music dialogue, expressing the landscape and what is in this region, as well as, the experiences, knowledge, experiences that tell about the process of constituting the culture of a people. To describe the culture of Imperatriz from musical compositions, research was carried out in a collection of the *Jornal O Progresso*, which is located at the Academia Imperatrizense de Letras, in addition to seeking articles, dissertations and other academic texts aimed at the core of this research: to analyze and discuss the representation of Imperatriz in the songs. For that, the following theorists were used: Stuart Hall (2016), Chiappini (1995), Moisés (2019) Pollak (1989), (1994), Halbwachs (1990), Sousa (2005), music is a cultural element that enables the artist to represent his world context, his space. As a result of the study, a video was made with the poets Erasmo Dibel, Zeca Tocantins, Dumar Bosa and Carlinhos Veloz, where these poets give a statement about the contribution of music in their life contexts, and the great difficulties encountered in the musical trajectory in the city of Imperatriz. The video entitled “The poets and the city” resulted in a documentary as a didactic-pedagogical instrument as a Technological Technical Product so that it can be used in the education network by different areas of knowledge.

Keywords: Music. Poesies. Imperatrizense culture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	MINHA HISTÓRIA: ACORDES DE MEMÓRIA, IDENTIDADE CULTURAL E REGIONALISMO	16
2.1	Identidade cultural: acordes de identidade.....	16
2.2	“Arte aqui ainda é cortar dedo em caco de vidro”: acordes de memórias	22
2.3	“Minha cidade”: acordes de regionalismo	24
2.4	A música no nordeste.....	36
2.5	O Nordeste e sua representatividade musical	41
3	A MÚSICA IMPERATRIZENSE.....	46
3.1	As primeiras manifestações artísticas em Imperatriz	46
3.2	O PRITEI (Príncipe Teatro de Imperatriz) e a música	48
3.3	PRITEI e os espetáculos	51
3.4	A Assarti e o Teatro	54
3.5	Uma geração de artistas: retrato de memórias	55
4	POESIA E PAISAGENS DA CIDADE NA CANÇÃO	61
4.1	A poesia ensina a ver: o processo constitutivo de um povo	64
4.2	A função da poesia e do poeta: terreiro de sabores e dissabores	69
4.3	A poesia da canção: frenesi em um chão de vivências	76
5	METODOLOGIA.....	80
6	CANÇÕES E PAISAGENS IMPERATRIZENSES.....	82
6.1	<i>Release</i> de Erasmo Dibell	82
6.2	Análise da Canção “ <i>Minha Cidade</i> ” de Erasmo Dibel	83
6.3	<i>Release</i> de Carlinhos Veloz	91
6.4	Análise da Canção “Imperador Tocantins”, de Carlinhos Veloz	92
6.5	<i>Release</i> de Dumar Bosa	98
6.6	Análise da Canção “Impera, Imperatriz”, de Dumar Bosa	99
6.7	<i>Release</i> de Zeca Tocantins.....	102
6.8	Análise da canção “Depois do Tiroteio”, de Zeca Tocantins	103
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
8	PRODUÇÃO TÉCNICO-TECNOLÓGICA (PTT)	115
	REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

Hoje, como professora de Língua Portuguesa da rede estadual de ensino, entendo que, no curso de Letras, foi quando a Literatura floresceu de forma apaixonante, despertando em mim o desejo de ler e dialogar com o mundo por meio das infinitas possibilidades que a arte da palavra proporciona. E, como também sou intérprete e compositora, a música e a literatura fazem parte do meu cotidiano, criando muitas situações e experiências em que essas artes se somam e se completam. Dessa forma, o dia a dia em sala de aula me fez perceber que talvez a música, no contexto de ensino e aprendizagem, pudesse possibilitar e auxiliar para uma apreensão melhor e maior dos conteúdos trabalhados, aguçando a sensibilidade, a criatividade e a espontaneidade dos alunos, por se tratar de um instrumento/recurso facilitador e motivador.

O processo de encantamento pela música surgiu desde muito cedo, ao ouvir minha mãe cantar para mim e meus irmãos. Canções como “O bêbado e a equilibrista”, “Moinho”, “Barracão de zinco”, entre tantas outras canções da música popular brasileira. Além de sempre sentir a doce melodia do acordeom de vovô Rodrigo (*in memorian*), que alegrava minhas tardes com alguns chorinhos solados. Sempre tive um lar onde a música estava por todos os lados, exalando cheiros, gostos, sentimentos diversos no peito de uma menina sonhadora.

Ainda quando menina adorava ouvir os solinhos que minha mãe fazia na sanfona, aquela melodia carregada de paixão pela música traduzia-se harmonicamente as nuances da alma de minha mãezinha, embalando meu peito de criança. Recordo-me que sempre no mês de junho, meu tio Waldir Boré fazia shows pelas redondezas de Imperatriz e para nós era um momento de muita festa. Com uma animação absurda, meu tio alegrava nossos dias naquelas tardes trigueiras.

E foi vendo aquela festa com tantos instrumentos, família reunida, alegria, vozes diversas que despertou em minha alma o afã de exercitar meu canto, minha força, minha voz. Enveredar pelas trilhas que a música me possibilitou conhecer, desbravar e sentir com todos os meus sentidos e apreender o contexto fascinante que esta linguagem permite. A música é cura para as mazelas existenciais, é renascimento, bálsamo de todas as almas, a catarse, florescimento, pura evolução.

Dessa maneira, minha relação com a música se consolidou à medida que fui cantando em diferentes eventos, espaços culturais de Imperatriz e São Luís, conhecendo também cantores e compositores. E, por ser imperatrizense, especificamente as poesias

musicais de minha terra despertaram a atenção por retratarem o povo e a cultura de Imperatriz, o que fez brotar o desejo de, através dessa pesquisa, permitir que alunos, adolescentes nascidos na cidade ou que nela vivem, pudessem conhecer mais sobre a história do lugar onde moram. Sem dúvida, a poesia musical imperatrizense é um importante e rico recurso por expressar a multiplicidade de nossos saberes, de nossa cultura, de nossas belezas, de como nos constituímos enquanto povo. Além disso, ler/ouvir poesias musicadas é um exercício fascinante, que exige grande atenção no olhar e dedicação de quem a aprecia, pois, a poesia, segundo Paz (1982, p. 21), “revela este mundo; cria outro novo a partir de um já existente”.

Enquanto ser, nessa construção no tempo, nasci nesse universo da canção, já no que se refere ao despertar para literatura, tive como inspiração, a leitura de textos literários, auxiliada pelas teorias críticas que permitiram a possibilidade de contemplar uma investigação da poesia da canção mais aprofundada. Para tanto, auxiliada por conceitos como regionalismo, identidade cultural, paisagem, entre tantos outros.

Da minha imersão no universo da música e literatura, nutri o desejo de estudar as poesias musicais que descrevem a cultura da cidade em que nasci. Enquanto educadora e cantora, considero fundamental desenvolver um estudo que expresse as especificidades da poesia musical da cidade de Imperatriz, explorando como a literatura e a música dialogam, refletindo o processo de construção de nossa gente.

A música imperatrizense é carregada de sentimentos diversos pela cidade, que permeiam entre o amor e amargura diante dos infortúnios sociais, é uma música que retrata aspectos culturais do lugar, das pessoas que aqui chegaram, da paisagem descrita nos versos poéticos, dos reflexos identitários que são construídos a partir do olhar poético dos compositores. Além disso, são canções que registram o progresso vivenciado pela cidade, os anseios e angústias provados e traduzidos nas letras e melodias que nos fazem ver este lugar como ato inaugural, ou seja, como um lugar ímpar, devido as suas particularidades. Assim, como se pode observar em diferentes lugares, que são identificados por suas peculiaridades, graças a uma história específica de formação, desenvolvimento etc. Destarte, Moisés (2019, p. 17), afirma que “a poesia nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez”, o que se relaciona com a capacidade de enxergar as minúcias, nas entrelinhas, nos pormenores da cidade que é cantada nos versos dos artistas imperatrizenses.

Este estudo faz uma reflexão acerca da relevância do diálogo de saberes entre a poesia e a música no intuito de externar os sentimentos e a capacidade criadora dos artistas locais, que traduzem em suas canções a figurativização da cidade e sua paisagem em

diferentes aspectos. O eu-poético revela as inquietudes nas canções como também contempla aspectos positivos e negativos percebidos neste lugar, visto que:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida, compatibiliza as tendências contrárias com o gesto oral (TATIT, 1996, p. 11).

A poesia musical dessa terra é inspirada pelo fôlego do cotidiano, das vivências, dos saberes que expressam a experiência do seu processo de constituição cultural. A exemplo disso, a canção “Minha Cidade”, do compositor maranhense Erasmo de Dibel, retrata com precisão uma cidade que engatinha, que está sendo desbravada pelo seu processo de construção social e cultural. A poesia e a música exercem relevante papel nesse processo de descrição sobre um lugar e seu povo, nessas composições, o poeta concebe imagens através de situações experienciadas na cidade, lugar onde os sentimentos transitam entre o encanto, indignação e dor.

A literatura e a música dialogam externando a paisagem da cidade, seu processo de construção, a força e a bravura dessa gente, bem como os anseios, os sentimentos profundos e desencantos sentidos e percebidos através da poesia, nesta Região. As composições são dotadas da bravura desta gente, que sente orgulho em cantar em versos a valorosidade da cidade, do rio Tocantins, das pessoas com suas peculiaridades culturais, das mazelas, do amor sobretudo pelo “povo” e “pela terrinha”.

A música exerce um importante papel na vida humana por se tratar de uma linguagem universal, dotada de significação para o ser humano. Trata-se de uma ferramenta de grande relevância no ambiente escolar, por aproximar o estudante à arte, compreendendo melhor o espaço que ocupa e a realidade que vive. A escolha do tema desta pesquisa se dá em detrimento da possibilidade de trabalhar a canção imperatrizense como uma maneira de despertar no estudante o sentimento de pertença cultural, materializando a identidade de jovens nascidos em Imperatriz, como também, daqueles que a cidade acolhe. Enquanto artista da canção e professora da rede estadual de ensino, vivendo em Imperatriz, surgiu o desejo de pesquisar e analisar sobre Imperatriz, seu povo e cultura por meio de poesias musicais. Na sequência trato das motivações pessoais e acadêmicas que me levaram à escolha do tema.

Diante do exposto, o objetivo geral deste estudo é a realização de um mapeamento de parte das canções imperatrizenses, utilizando a análise de poesias musicais como meio de

explorar e descrever o cotidiano, lutas, valores, sentimentos e saberes, que caracterizam essa cultura. Como critério foi feito um levantamento das canções que de fato contemplassem a cidade de Imperatriz com suas peculiaridades diante do que se pretende analisar. Como objetivos específicos buscou-se selecionar algumas canções e depois identificar aquelas que retratassem aspectos muito singulares do lugar e a partir daí, analisá-las quanto aos aspectos históricos, sociais, musicais etc.

A escolha das canções, usadas nesta pesquisa, pautou-se naquelas que retratam de forma autêntica e representativa o cotidiano, os valores, as lutas e os saberes do povo de Imperatriz. São músicas que trazem marcas significativas do lugar, das experiências que só podem ser vividas aqui, identificando as principais características culturais, como tradições, costumes, crenças e práticas do povo de Imperatriz, que influenciaram sua formação. Desse modo, aspectos identitários, lugares de memórias, relações de pertencimento, representação, memória individual e coletiva, as paisagens constituídas nas canções, dentre tantos outros aspectos foram observados.

No que concerne aos capítulos, a pesquisa contempla no primeiro capítulo, intitulado “Minha história: acordes de memória, identidade cultural e regionalismo”, aspectos indispensáveis para auxiliar na compreensão do contexto histórico da cidade de Imperatriz. Dessa forma, serão revistas algumas reflexões relativas à memória, à identidade cultural e à regionalismo, sem esquecer as implicações que trazem para melhor se pensar a constituição da cultura musical de Imperatriz. No segundo capítulo, intitulado como “A poesia ensina a ver: processo constitutivo de um povo”, demonstra-se a poesia e sua relevância na construção de uma gente, bem como a função social da poesia e do poeta, externando “o pesar ou contentamento”. A poesia é de grande importância para a vida humana por possibilitar ao leitor enxergar o mundo por outro viés, por um caminho mais reflexivo e sensibilizador. Este capítulo volta-se, também, para a poesia da canção, esclarecendo como se constitui e como possibilita vislumbrar a história de uma cidade e de sua gente.

O terceiro capítulo “A paisagem na canção: inquietude no olhar poético”, vem trazendo aspectos relevantes de memória e identidade partindo da ótica da paisagem nas canções. Traz também a análise das canções que contemplam essa paisagem da cidade de Imperatriz, com aspectos que serão observados dentro da perspectiva da cultura local. Usando-se os achados teóricos sobre identidade cultural, paisagem, poesia, dentre outros. A arte musical imperatrizense será abordada, com apanhados colhidos no acervo bibliográfico do jornal *O Progresso*, observando-se a efervescência da cultura local nos períodos pesquisados, como também será destacado aspectos de resistência desses artistas que

sobrevivem da música alternativa. As memórias de uma geração de artistas serão abordadas, partindo-se da geração de oitenta e noventa, exteriorizando o cenário musical em cada período.

Já no quarto capítulo, apresenta-se a produção técnico tecnológico que se trata de um documentário com os artistas que tiveram suas canções contempladas para o desenvolvimento deste trabalho. Tem-se as entrevistas com Erasmo Dibel, Zeca Tocantins, Dumar Bosa e Carlinhos Veloz, que mediante um depoimento, cada artista valida sua experiência com a música. Os artistas falam de que forma se constitui a música e a poesia no imaginário poético. Como essa poesia musical se consolida na cidade e de que forma a cidade de Imperatriz é contemplada pela poesia e pela música produzida nesta Região. Fatores que afligem os poetas quanto ao fazer música e sobreviver desta arte são externados por estes. O documentário enquanto instrumento pedagógico, servirá para levar ao conhecimento dos discentes como se estruturou a composição da Arte local e como se constitui a cultura local, a partir dos depoimentos desses poetas, a fim de despertar no estudante inquietações sobre a identidade cultural local, a memória da cidade exposta através dos depoimentos, como também a paisagem constituída através do rio Tocantins, da cidade e da difícil realidade que abriga esses artistas.

A metodologia baseou-se na pesquisa qualitativa partindo do pressuposto da pesquisa bibliográfica, como também das entrevistas a cantores, atores sociais, que consolidam a afirmação de um tempo passado que foi experienciado pelos cancionistas. Dessa forma, quatro canções foram escolhidas de modo que descrevessem aspectos muito próprios dos costumes da sociedade imperatrizense. As canções destacam uma paisagem que espelha um lugar onde a regionalidade vai se consolidando dentro do que se observa que são as lutas, os valores, os costumes. etc. A música imperatrizense é observada em seu processo de formação inicial a partir das fontes citadas e através da análise alicerçada no aporte teórico.

2 MINHA HISTÓRIA: ACORDES DE MEMÓRIA, IDENTIDADE CULTURAL E REGIONALISMO

*Seu moço quer saber, eu vou contar num baião
 Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção!
 Eu vendia pirulito, arroz doce, mungunzá
 Enquanto eu ia vender doce, meus colegas iam estudar
 A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar
 A minha mãe tão pobrezinha, não podia me educar*

(João do Vale, Minha história)

A estrofe citada da canção *Minha história*, do poeta, compositor e cantor maranhense, João do Vale, traz para o foco do discurso, acordes de memória individual e coletiva, por retratar os lugares de memória do poeta, a difícil vida no interior do Maranhão, especificamente, na cidade de Pedreiras. Dessa forma, é possível constatar que, o poeta da pequena cidade, canta em seus versos a própria vida, o seu lugar, o seu chão. Ressalta-se que os acordes representam um grupo de notas, que devem ser tocadas simultaneamente, externando um soar harmônico. Assim sendo, a harmonia entre elementos que relacionem a identidade cultural do povo de Imperatriz, a memória dessa gente e a cidade enquanto espaço habitado e representado por todos que aqui moram é imprescindível para a compreensão de como se constitui essa gente. E partindo do pressuposto de que cada ser constitui a sua realidade, sua trajetória de vida, esta seção intitulada como “minha história”, quer pensar a música como um “chão de vivências” de cada indivíduo, como forma de representação de aspectos singulares da cidade, e para tanto serão revisitadas reflexões sobre a memória, a identidade cultural e regionalismo, tendo-se como espaço representado, a cidade de Imperatriz.

2.1 Identidade cultural: acordes de identidade

Falar das relações que se tem com o espaço em que o indivíduo ocupa, é imergir em um contexto de representação, em um contexto das memórias individuais e coletivas, revelando a identidade cultural a qual estamos inseridos, aspecto que, nessa pesquisa, se relaciona, especificamente, à cidade de Imperatriz e aos traços que evidenciam o sentimento de pertença daqueles que nela habitam, sejam as pessoas nascidas nas terras imperatrizenses ou simplesmente quem a escolheu como seu lugar no mundo.

Hall (2016) afirma que “a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar.”

Imperatriz, portanto, ocupa a essência do foco em análise enquanto lugar onde acontece a história significativa descrita pelos poetas em suas canções, dando sentido às experiências vividas neste lugar e àquilo que constitui cada ser. Para melhor entendimento deste espaço representado, expõe-se uma breve descrição da cidade de Imperatriz, segundo Sousa (2005, p. 5):

Imperatriz é uma cidade localizada no Sudoeste do Maranhão e teve sua ocupação intensificada a partir da segunda metade do século XX, em virtude da construção da rodovia Belém-Brasília (BR-010) e da dinâmica, impressa nesta cidade, a partir de então. O crescimento de Imperatriz foi notável entre as décadas de 1960 -1980. Este fato é explicado, em função das atividades socioeconômicas aqui desenvolvidas.

É válido ressaltar a relevância de se expor aspectos da constituição da cidade em detrimento de sua ocupação e sobretudo, sua formação, pois a partir do entendimento do processo de ocupação desta, é possível compreender a formação das identidades destes. Pode-se perceber, portanto, que a cidade presenciou um significativo avanço em decorrência da construção da rodovia, como também em diversos setores explorados na região.

Sousa (2005, p. 45) afirma ainda que “A rodovia Belém-Brasília exerceu papel preponderante em relação à atração dos fluxos migratórios, para a cidade de Imperatriz, e para sua região. Estes fluxos que antes eram conduzidos através do rio Tocantins, tinham como principais protagonistas os nordestinos. Com a instituição da rodovia, percebe-se a presença de outros migrantes, como é o caso dos paulistas, mineiros, goianos, paranaenses e gaúchos, entre outros”. Destarte, em observância aos fluxos migratórios expostos por Sousa (2005), observa-se a grande influência destes para explicar o multiculturalismo¹ e sobretudo a identidade cultural que vai constituindo a paisagem de Imperatriz.

A música imperatrizense tem muito da contribuição desses fluxos migratórios para a cidade e, sobretudo para a região Tocantina. O processo migratório de pessoas de diferentes lugares do país para a cidade de Imperatriz reforça uma cultura musical multifacetada, dotada

¹ Multiculturalismo é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais (HALL, 2003, p. 53). O multiculturalismo diz respeito aos meios, às ferramentas utilizadas para controlar embarços em razão de um grupo de diferenças e similaridades que caracterizam os grupos e as pessoas diante de sua etnia, gênero, religião, nacionalidade, entre outros fatores.

de diferentes nuances, com composições diversas, diferentes gêneros vão que constituindo o cenário musical na cidade.

Ressalta-se que identidade cultural, no aspecto conceitual, diz respeito à composição de peculiaridades de nossas identidades que passam a existir da relação de “nosso pertencimento” “a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p. 8)

Tratar do sentido do termo Identidade em um contexto cultural contemporâneo é imbricar os inúmeros questionamentos que surgem a partir de um conceito fixo. O conceito de identidade fixa, a cada dia tem sido fragmentado. Hall (2006, p. 7) preceitua dizendo que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Desta forma, percebe-se que a humanidade caminha para a decadência de uma identidade assentada e firme, tendo em vista o caráter de mudança frequente, é possível abstrair que diante das sociedades clássicas, pautadas nas tradições, a sociedade moderna quebra alguns padrões quanto às simbologias e valores propostos naquelas.

A identidade em um mundo contemporâneo nos leva a reverberar em Stuart Hall a complexidade e as possíveis fragmentações do termo. Para este mesmo autor o sujeito pós-moderno “é um sujeito sem identidade fixa ou essencial” (HALL, 2006, p. 12) isto é, sua identidade é móvel, contraditória e continuamente transformada pelos diálogos com a diversidade cultural”. Partindo do pressuposto dessas possíveis fragmentações do termo identidade, traz-se para a centralidade da reflexão, a cidade de Imperatriz, com a sua constituição pautada na diversidade cultural, oriunda de uma formação que se constitui por pessoas que migraram para cá e que trouxeram muitas contribuições de suas localidades.

‘O autor expõe três concepções de Identidade. Dentre elas tem-se: a identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. Quanto às ideias de identidade do sujeito do iluminismo, Hall (2006, p. 10) coloca que se trata de “um ser dotado de unicidade, repleto das capacidades da razão, de consciência e de ação, consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo contínuo ou idêntico”.

No que tange ao sujeito sociológico, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. Para Hall (2006, p. 11), o ser sociológico em sua essencialidade, “é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem”. Na concepção sociológica, a identidade preenche o espaço entre o

“interior” e o “exterior”. Os dois universos dialogam denotando uma harmonia entre “o mundo pessoal e o mundo público”.

Quanto ao sujeito pós-moderno, trata-se daquele

(...) 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, é definida historicamente e não biologicamente (HALL, 2006, p. 13, grifos do autor).

Hall (2006), ao expor as três concepções de identidade cultural, revela que mudanças significativas estão ocorrendo quanto ao fator identitário do indivíduo. Reforça, ainda, em seu estudo sobre a identidade cultural na pós-modernidade, que o ser em seu processo constitutivo de sujeito, não possui uma única identidade, mas de muitas. Hall (2006, p.12) afirma também que “correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais” lá de fora e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades objetivas de cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais”. Para o autor, “o próprio processo de identificação, por meio do qual projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (*ibidem*).

Assim sendo, o autor preceitua quanto à pluralidade das identidades e que a identidade ímpar, acabada, fincada é ilusória. Afirma ainda que “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante, e cambiante de identidades possíveis, em cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente”.

Com o advento da globalização, observam-se as significativas e inúmeras mudanças no contexto de vida humana. As transformações trazem consigo um novo cenário e isso influencia todos os aspectos da vida em sociedade. A exemplo disso, Hall (2006) explana sobre o caráter da mudança na modernidade tardia e enfatiza que um outro aspecto da questão da identidade está relacionado ao caráter dos deslocamentos na contemporaneidade, em particular, ao processo de metamorfose conhecido como mundializado e seu impacto sobre a identidade cultural. O autor defende que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Acredita ainda que esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais e as modernas” (HALL, 2006, p.14).

As sociedades modernas, para Hall (2006), simbolizam um cenário de mudanças, em que a identidade cultural desloca-se acompanhando a efemeridade dos acontecimentos em todo o mundo. Destarte, nas sociedades tradicionais, como o próprio termo preconiza, há a

manutenção dos valores de todo o contexto simbólico do passado que são significativos e perpassam gerações como forma de manter viva a tradição diante do tempo e espaço. Nesta, passado, presente e futuro seguem o fluxo contínuo de sucessivos acontecimentos legitimando as práticas sociais.

Desta forma, pensa-se em uma identidade cultural associada à música imperatrizense partindo do pressuposto do panorama migratório que trouxe consigo mudanças diversas em todos os aspectos da vida local.

Os fluxos migratórios explicam a alavancada expressa em diferentes setores da cidade de Imperatriz, sobretudo aclara o processo de ocupação deste espaço, bem como, legitima o que Hall diz, quanto às sociedades contemporâneas, que representam uma paisagem de mudanças que traduzem a identidade cultural em arrasto aderindo à momentaneidade do que se passa em todo o mundo. A música constitui-se enquanto parte no processo identitário nacional e local pela eficácia quanto à representação. “Trata-se de uma expressão consolidadora dessas identidades por descrever símbolos, significados, e, sobretudo pontos expressivos de nossas identidades que desabrocham diante da relação de “pertencimento” “a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p. 8).

Falar de identidade cultural na pós-modernidade é compreender o caráter de mudanças e, sobretudo vislumbrar pelo olhar de Hall (2006) que se assumem diferentes identidades pelo fato de elas se “deslocarem”, atravessando situações de cunhos diversos em diferentes contextos da vida em sociedade. Assumir diferentes identidades é, portanto, apreender o cenário de um mundo globalizado. Para Hall, (2006, p. 38),

(...) a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’.

Deste modo, é possível conceber que identidade é um conceito criado a partir do contato que o sujeito tem com o mundo exterior, algo que vai se formando, e como vai se constituindo, permanece com o indivíduo, ganhando força inconsciente em muitos contextos não reconhecidos na vida adulta. A identidade por sua vez não germina de algo que já está dentro de nós, mas da ausência de um todo, um conjunto, que é completado “a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p. 39). Trata-se de uma “identidade” que se busca constituir, através de histórias de vida que

estruturam pedacinhos diversos de nós mesmos decompostos numa unidade, objetivando-se trazer de volta “esse prazer fantasiado de plenitude” (HALL, 2006, p. 39).

Conforme afirma Hall (2019), quando expõe diferentes tipos de identidade, e em se tratando do sujeito com a identidade composta pela “interação” entre o sujeito e a sociedade, o estudioso ressalta a imprescindibilidade de observar a identidade cultural à qual este sujeito encontra-se inserido. No contexto moderno, Hall (2006) instiga sobre os acontecimentos vivenciados pelas culturas nacionais quanto às identidades nacionais. O autor afirma que “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006, p. 47).

Hall (2006) nos leva à reflexão de que as culturas nas quais brotamos compõem-se em uma das centrais de identidade cultural. Desse modo, tal pressuposto parte do princípio de que ao externarmos nossa identidade, metaforicamente nos imaginamos em alguma cultura, não que determinadas culturas estejam arraigadas no mais íntimo do nosso ser, mas que imaginamos como quinhão de nossa índole principal.

O autor expõe que as identidades nacionais são compostas e transformadas no interior da representação. A representação por sua vez está ligada a um conjunto de significados dentro do contexto representativo. Afirma-nos que “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, um sistema de representação cultural”. As pessoas não são apenas cidadãos(ãs) legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional.

Ressalta-se, portanto, que na percepção de Hall (2006), “elementos como a lealdade e a identificação eram oferecidos à tribo, ao povo, à religião e à região em um momento pré-moderno ou em sociedades mais tradicionais e, os referidos elementos foram dados gradativamente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional”. O autor nos expõe que diferenças regionais e étnicas de forma gradativa iam sendo postas com subordinação sob o Estado-nação, tornando-se um manancial de simbologias para as identidades culturais modernas.

De todas as contribuições de Hall (2006, p. 51), é importante compreender que falar das culturas nacionais é agregar os “sentidos com os quais se pode identificar, trabalhando o processo constitutivo das identidades”. Sentidos que compõem o cenário das histórias que são traduzidas a respeito das nações, onde as memórias dialogam entre o que ocorreu e o que ocorre, externando um cenário de imagens decorrentes dessa construção.

2.2 “Arte aqui ainda é cortar dedo em caco de vidro”: acordes de memórias

Inicia-se este tópico desta subseção com um verso da canção “*Minha cidade*”, do compositor Erasmo Dibel, por traduzir memórias do poeta sobre como é o fazer artístico na cidade de Imperatriz e quais os sentimentos são despertados a partir dele. Tais reflexões do poeta Dibel nos reportam às reflexões de Halbwachs (1990), quando afirma que:

Toda a arte do orador consiste talvez em dar àqueles que ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhes foram sugeridos de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz” (HALBWACHS, 1990, p. 47).

O autor nos leva a pensar conforme o que sua teoria prenuncia que muitas vezes conferimos a nós próprios o ponto de partida do que idealizamos, ajuizamos, sentimos ou nos encantamos, sendo que, tudo isso é alimentado pelo grupo. É válido ressaltar, mediante o que o teórico coloca, que em muitas das ocasiões, vibramos tão harmonicamente, que não nos damos conta da origem do ritmo, das oscilações, se está no individual ou no grupo. O que não percebemos é que “não somos senão um eco”, na verdade, somos reflexo do grupo que nos cerca (HALBWACHS 1990, p. 47).

Dessa forma, o queixume de Dibel “arte aqui ainda é cortar o dedo num caco de vidro”, que aparenta ser somente dele, é de fato, um lamento fundamentado a partir de sua experiência coletiva. A arte na cidade na época de Dibel, não era fácil, tratava-se de um ofício “marginal”, não muito bem-visto pela sociedade na época, sobretudo pelas dificuldades enfrentadas no campo artístico, e que, na realidade, ser artista seria assumir sua própria condição de loucura, pelos enfrentamentos diários encontrados na caminhada e por lidar constantemente com os preconceitos em relação ao difícil ofício exercido por amor à arte da música.

Segundo Izquierdo (1998, p. 89), “memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou)”. Assim, a memória é a capacidade de conservar o passado por meio de representações, mas essas representações, é claro, serão diferentes de acordo com as experiências de cada um. Logo, cada visão de um fato que passou é apenas uma versão dele. Falar sobre memórias, portanto, implica alusão com algo que já existiu, mesmo que o que esteja sendo lembrado já possua informações substanciais da imaginação de uma ou mais pessoas.

É válido ressaltar, que no contexto das representações, a memória exerce um papel imprescindível, por proteger os episódios do passado, reafirmando os valores, os costumes, as tradições, dentre tantos outros aspectos que identificam um povo.

Pollak (1989, p. 9) considera que “estudar as memórias fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função”, visto que:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividade de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irredutíveis (POLLAK, 1989, p. 9).

Entende-se, portanto, que compreender as memórias que se constituem com profundidade, é sobretudo avaliar a função destas. A memória dos grupos sociais revela as ocorrências e as explicações de um passado que se visa proteger, buscando-se robustecer as relações de pertencimento e demarcações sociais em diferentes proporções. Em se tratando das canções em análise e a relação destas com a memória, muitos exemplos poderiam ser citados, contudo, a canção de Zeca Tocantins *Depois do Tiroteio* leva este título que menciona a época da pistolagem em Imperatriz e que merece destaque por retratar um passado que ficou guardado na memória daqueles que presenciaram uma época e testemunham determinado período.

Esse período histórico vivido pelos habitantes da cidade remonta a uma época de muita violência e medo, momento que é resgatado com humor e perspicácia por Tocantins. Essas memórias do poeta explicam esse passado tão recorrente na vida dos imperatrizenses, são traços que reforçam a relação de pertencimento do poeta com a cidade, que são demarcados socialmente diante da função social deste com o lugar que ocupa no contexto humano.

A memória para Halbwachs (1992, p.2) “deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. O autor revela que os elementos que compõem a memória individual e coletiva, em primeira ordem, referem-se aos acontecimentos vividos pessoalmente e em segunda ordem “os vividos por tabela” que dizem respeito àqueles vivenciados pelo grupo ou coletivo ao qual o sujeito julga-se pertencer. Vivências que nem em todos os momentos o ser esteja imerso em tais acontecimentos, mas,

que no imaginário, ganha uma proporção relevante por fim, torna-se difícil identificar-se de fato o sujeito participou ou não.

A memória é de grande relevância para a compreensão do processo constitutivo da identidade. É imprescindível compreender-se o papel da memória e a relevância desta no que vislumbra a construção identitária de um povo. Destarte, a internalização da memória individual e coletiva descortina as vivências do sujeito e seu pertencimento na construção dessa identidade. Pollak (1992, p. 5) diz que “a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata de memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”. Desta forma, o sentimento de identidade diz respeito à imagem que constituímos de nós mesmos, para nós e para os outros. Imagem esta obtida na trajetória de nossas vidas referente a nós mesmos, a imagem que construímos e apresentamos aos outros e a nós mesmos, reforçando a própria representação, contudo para que sejamos notados no formato que desejamos ser notados pelos outros (POLLAK, 1992).

O diálogo percebido em Hall e Pollak faz vislumbrar que a memória de um povo seja algo edificado ao longo do tempo observando-se a memória coletiva e individual dessa gente nessa construção identitária.

2.3 “Minha cidade”: acordos de regionalismo

Mestiço

Trago o calor do Nordeste na palma da mão
Sou bela flor do agreste a fecundar o chão
Cartuncheiras, parábéluns
Trincheiras de cangaceiros
A fé que carrega no peito o povo romeiro

Brasileiramente lindo
Nordestino destemido
Da parte melhor dessa gente eu fui construído

Sou brilho do sol das caatingas em pleno verão
Luar despejando poesias no céu do sertão
Rede, esteira, praia, cama
Onde o amor se deitou
Tudo que você tem sido
E ainda não sou

Brasileiramente lindo
Nordestino destemido
Da parte melhor dessa gente eu fui construído

Zeca Tocantins

Fonte: You tube (canção ouvida e copiada)

Intitula-se este último tópico desta subseção com uma das canções em análise: “Minha cidade” por dialogar com as questões de pertencimento contidas na construção da identidade cultural do poeta em questão. Trata-se do título de uma canção do artista regional Erasmo Dibel. O som harmônico fica a partir de agora com acordes sobre o Regionalismo.

É neste ponto que é possível se pensar sobre a ideia de Regionalismo, tão cara a essa pesquisa, por impor refletir sobre as especificidades de um lugar, sobretudo as relações de pertencimento e identidade social. Para um melhor entendimento sobre a poesia e a canção imperatrizense faz-se necessário imergir nos acontecimentos passados, descritos através de bibliografias sobre a cidade de Imperatriz, como também, analisar o que foi ouvido de pessoas que fizeram parte desses engajamentos, desses movimentos ocorridos no processo de constituição da música na cidade. Os depoimentos de pessoas da área da música, do teatro, dos movimentos que consolidaram os festivais, dos manifestos artísticos, possibilitam conhecer como se deu essa trajetória musical na cidade.

O Regionalismo, por exprimir o universo identitário, externa as peculiaridades do lugar, com suas cores, saberes, sabores e mazelas. Trata-se de um universo forte, de resistência, luta e enfrentamentos de diferentes naturezas. A exemplo disso, no que concerne à região Nordeste, a seca, a migração etc. Cada região por sua vez, simboliza um espaço que se constrói em torno de das ideias que vão formando o lugar. Para tanto, identificar e valorizar um determinado lugar é internalizar a cultura que constitui este espaço. Como exemplo disso, cita-se o poeta, letrista e cancionista Zeca Tocantins, fazendo-se menção à canção *Mestiço* que é citada inicialmente no topo desta seção.

É válido lembrar que Zeca Tocantins expressa em suas canções, os mais variados embates da vida humana, sejam de cunho político, social, entre tantos outros. Ademais, a canção *Mestiço* descortina os confrontos sentidos e vividos pelo poeta em seu solo, dificuldades que em suas canções tornam-se um testemunho de vida no reduto em que vive o poeta. A canção por sua vez, por desvelar a interação do poeta com um lugar que julga pertencer, traduz lutas muito específicas do seu chão. A exemplo disso, o calor, a seca, o agreste existente na vida do nordestino, expresso na falta de água, impedindo que a vida seja fecunda em sua essencialidade, mas que traz para o centro da reflexão o pertencer a determinado lugar, a reconhecer o amor e a riqueza, nutrindo por meio da fé, algo peculiar da região em questão. Um espaço em que a Arte, sobretudo a música vai se construindo em meio as dificuldades.

Esta canção em específico traz um retrato do que o poeta não desanima pelas dificuldades as quais a região comunga. Desse modo, é válido lembrar que as canções escolhidas e analisadas, nesta pesquisa, partem do pressuposto de aspectos relevantes que retratam a cidade de Imperatriz, aspectos que ajudam compreender melhor fatores históricos, dentre outros descritos nestas e que descortinam as marcas do tempo desta importante cidade do Sul do Maranhão.

“A região não é o espaço, mas sim o tempo, a história” (BOURDIEU, 1998, p. 115). Observa-se, portanto, que a região em seu aspecto conceitual não está atrelada ao sentido natural apenas, é sobretudo um espaço de abrangência maior, com questões que perpassam dimensões de cunho político, econômico, social etc. Compreender a constituição dessa gente, utilizando-se a análise de poesias musicais é percorrer caminhos da história de Imperatriz, assimilando as marcas do tempo que as canções nos fazem perceber.

Trazendo para a reflexão, evoca-se a cidade de Imperatriz, por permitir compreender-se o lugar, como também o tempo e a história que circunda este espaço, possibilitando conhecer-se como vai constituindo sua paisagem regionalista. A cidade que é cortada pelo rio Tocantins, teve o seu processo de desbravamento pelas águas deste, dessa forma existiram desbravadores nutrindo o desejo de imergir neste solo, no intuito de absorver as riquezas oriundas da fertilidade das terras avistadas de longe.

As incursões religiosas e os colonizadores tiveram, portanto, o rio Tocantins como principal artéria de ligação da população que vinha do litoral e desejosa de penetrar no interior, puderam chegar até esta cidade. Estas incursões feitas ao longo do rio demonstraram claramente os interesses dos colonizadores em relação à conquista e ocupação deste município. O rio Tocantins, como os demais rios da Amazônia, representou, deste modo, o caminho indutor no processo inicial da ocupação de Imperatriz (SOUSA, 2005, página).

Isso faz lembrar muitas composições musicais em que o rio surge como elemento fundador da própria sensação de pertencimento dos habitantes da cidade. Suas águas são fonte de alimento, de sobrevivência, de comércio, de encantamento, de paixões e de mágoas. Há quem diga “aquele que bebe das águas do rio Tocantins, nunca mais deixa a cidade”. É um batismo cultural e regional, é uma marca do espaço, algo que é latente na memória de todos os que nutrem um sentimento de pertencimento com este lugar, que acolhe pessoas de todos os cantos do país e do mundo.

Este espaço vai até mesmo além dos limites que delimitam a região, o lugar, e que na verdade estabelecem fortes vínculos quanto à relação de pertença. Isso remete à canção de Dumar Bosa que afirma: “sempre há de ficar em ti, quem desejar semear o amor, há de sumir

de vez de ti, quem espalha o ódio e o rancor”. Esses versos sugerem uma prece do poeta que expressa seu desejo: quer que todos aqueles que não amam esta cidade e que não estão aqui para espalhar o bem, sumam deste espaço, deste lugar, o que valida o zelo, o cuidado que se tem por esta cidade.

Ressalta-se, portanto, que o objetivo de expor esta citação de Sousa, estudioso da região, é no intuito de trazer para a reflexão, o que delimita o tempo e a história de Imperatriz, marcada pelo processo civilizatório, consolidando a evolução e gerando o Regionalismo, que por sua vez, destaca os valores, costumes, aspectos culturais de uma região, dos grupos sociais. Para Pozenato (2003, p.7) o Regionalismo em seu aspecto conceitual “tem sido utilizado para identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região.

O Regionalismo pode ser identificado como uma espécie particular de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço-simbólico, bem entendido com base no critério da exclusão ou da exclusividade.” Neste ponto, atenta-se para o que Pozenato destaca que é o fato de confirmar a força do regionalismo quando afirma que este gere um espaço simbolicamente de comprometimento com o que constitui determinada cultura, determinada literatura, determinada música, pela arte, enfim, pela cultura, pois esta constata e valida os vínculos que são estabelecidos com determinada região. O Regionalismo está ligado aos preceitos, às vivências de um lugar. Desta forma, vislumbra-se que neste é possível demarcar-se o sentimento de pertencimento social e cultural que o estrutura. Trata-se de um manifesto dotado de força por mover, inspirar expressivamente pessoas em detrimento das causas coletivas que entrelaçam o sentir, o pertencer a um determinado lugar ou região.

Em se tratando da região Tocantina, e especificamente, a cidade de Imperatriz, pode-se afirmar que é lugar marcado por trajetos que o constitui como espaço e configura o regionalismo literário e musical, formado pela união da classe artística, nos engajamentos culturais que buscavam constituir um espaço cultural para que a Arte local fosse mostrada ao público. A exemplo disso, tem-se o Teatro Ferreira Gullar, que é fruto desses engajamentos, assim como a própria Assarti (Associação artística de Imperatriz). Destarte, dando visibilidade ao trabalho autoral que ia se delineando em torno da cultura imperatrizense. O Teatro por sua vez, seria o espaço que daria visibilidade aos trabalhos artísticos, enquanto que a Assarti daria voz a estes artistas. Imperatriz, segundo Adalberto Franklin, (2005, p.12) em Breve história sobre Imperatriz, afirma que:

Somente a partir do surgimento da povoação de Pastos Bons, originada da entrada dos sesmeiros da Casa da Torre no território do Piauí, que afugentavam e

aprisionavam índios para alargar as áreas de criação de gado, foi dado início ao processo de povoamento do Sul do Maranhão.

Depois de tomar as terras dos indígenas do Sul do Piauí e instalar diversas fazendas, os sesmeiros e vaqueiros do senhor da Casa da Torre, sob o comando de Domingos Afonso Manfrense, também conhecido como Domingos Sertão cruzaram o Parnaíba e ocuparam as belas pastagens do lado maranhense, território que denominaram “pastos bons”.

A vila de Pastos Bons tornou-se o centro de irradiação do povoamento do Sul da Província. Lá eram organizadas “as bandeiras” de guerra aos índios e as “entradas” para a ocupação da nova fronteira a ser colonizada.

Instalaram novas fazendas e fizeram surgir, nas primeiras décadas do século XIX, as povoações de Riachão, São Pedro de Alcântara (atual Carolina) e Chapada (hoje Grajaú).

A região do Sul do Maranhão vai constituindo-se através desse povoamento que se forma pela tomada das terras dos indígenas, o que nos leva a refletir sobre o processo de dominação, revelando as disputas por territórios de hegemonia, quanto ao que diz respeito à região materializada, daqueles que buscam manter a ordem dentro da sociedade, reforçando um discurso que buscava em determinada época, manter o domínio sobre as relações em sociedade. Relações que legitimam uma ideologia que testemunha a desigualdade no que diz respeito às relações de poder. Para tanto, Bourdieu (1989, p.10): explica as produções simbólicas relacionando-as com “interesses da classe dominante. As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo.” A classe dominante por sua vez, sempre buscou a hegemonização através de um discurso impositivo que visou o domínio dos governados.

Aqueles que sempre detiveram o poder se sobrepondo aos chefiados por eles. Os símbolos representam ferramentas de domínio, usadas no calor dos interesses, objetivando integrar a sociedade através da adesão ao discurso imposto. As ideologias que emergem do coletivo se opõem aos discursos dominantes e buscam interesses particulares do coletivo que por sua vez discutem representar causas comuns e globais ao coletivo que constitui determinado grupo em sociedade.

Segundo o site da Prefeitura de Imperatriz,

A história e o desenvolvimento do município revelam-se ainda nos ciclos econômicos da cidade. Na década de 1950 e até início de 1980, Imperatriz vivia o ciclo do arroz criando-se o Corredor Agrícola com recorde de produção na Estrada do Arroz, que liga Imperatriz à Cidelândia. Em 1970, o Ciclo da Madeira ganha força na economia da cidade aumentando inclusive as vagas de emprego até 1981, quando tem início o Ciclo do Ouro e, Imperatriz torna-se polo abastecedor do garimpo da Serra Pelada, declinando na década de 1990 com o aumento do comércio de mercadorias, serviços e em 2000 com a chegada das indústrias (PREFEITURA DE IMPERATRIZ, 2023, s/p).

Dessa forma, Imperatriz, desde o princípio de sua formação, foi marcada economicamente por produtores de arroz, de madeira, até surgir o Ciclo do Ouro. A cidade torna-se fonte de abastecimento do garimpo da Serra Pelada e, posteriormente, com o crescimento da comercialização de produtos, as indústrias despontam. Para tanto, o domínio do espaço impõe refletir sobre os Ciclos pelos quais vivem os habitantes, o que revela o domínio da região marcado pelos fazendeiros e comerciários.

Ademais, para compreender-se sobre o que valora em uma região, faz-se necessário observar que os conflitos diante de aspectos políticos, econômicos, sociais configuram um território de contestação em diferentes áreas do conhecimento humano, sobretudo, no seguimento científico. É possível perceber a partir de tais pressupostos conforme afirma Bourdieu (1989, p.108)

que a região é o que está em jogo como objeto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos é claro, que por terem que ver com o espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de “regionalização” e movimentos “regionalistas”, economistas e sociólogos.

Dessa forma, tal pensamento impõe refletir sobre as diversas áreas que tentam explicar os fatores simbólicos que representam o termo região, cada uma com seu grau de interesse, daí, surge essa percepção que destaca o quão importante seja observar a abrangência do vocábulo. No entanto, esse olhar sobre a região por diferentes áreas, para Bourdieu (1989), exprime busca de vantagens, desmistificando o que tange ao conhecimento, pois o interesse acontece por todos os lados.

Para Pozenato (2003), associar região ao espaço emerge da própria área da Geografia, que se constitui em uma geografia física por limitar os territórios em decorrência da paisagem, e se destaca também a Geografia Humana que se atém aos espaços regionais que se constitui com dados históricos, etnográficos, linguísticos, econômicos, sociológicos. Ademais, em se tratando de insatisfação dos dados fornecidos pelas diferentes fontes, é permitido se constatar a existência de “região histórica, região cultural, região econômica e assim por diante, com fronteiras distintas no mesmo território físico”. (POZENATO, 2003, p. 2).

Ao ser notada a complexidade do termo região, observa-se que o elemento central nele é entender que a representação dos espaços constituídos diz respeito a categorias, esferas

e agrupamentos que se configuram como regionalidade. Há, portanto, um deslocamento quanto ao aspecto conceitual do termo. Pozenato (2003 p.3) afirma que

a regionalidade pode ser definida como uma dimensão espacial de um determinado fenômeno tomada como objeto de observação. Isto implica em admitir que o mesmo fenômeno, visto sob a perspectiva da regionalidade, pode ser visto sob outras perspectivas. A existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços ou acontecimento puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade.

A partir desta perspectiva, é possível perceber que a ideia de região sofre um deslocamento, podendo legitimar outros sentidos, que não se limitam exatamente ao espaço ou ao que ocorre dentro desse espaço, mas, sobretudo ao olhar captado desse lugar. É o espaço, o lugar, analisado por outros critérios, não somente por aspectos mensurados pela extensão espacial. Portanto, as representações simbólicas não envolvem propriamente o real, mas a força das simbologias concebidas em cada território, o que se leva a pensar sobre uma cultura dominante. Dessa forma, Bourdieu (1989, p.10) assegura que

(...) a cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata em todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções.

Para um entendimento dessa luta simbólica, parte-se do pressuposto dos discursos que objetivamente buscam atingir seus próprios interesses e para tanto, para que uma cultura seja legitimada historicamente é importante que se observe os meios sociais e de poder, esquadrihando as práticas, a política que há em cada discurso, como também as representações sociais, levando-se em consideração que tais fatores podem ser modificados conforme os desígnios das lutas simbólicas por um espaço. Destarte, percebe-se os reflexos das construções do simbólico nas práticas e saberes, o que permite ratificar o reconhecimento permanente ou passageiro destas.

Quanto à história e à região, é possível perceber que se revelam como espaços de feitura os quais destacam a realidade existente nas relações da sociedade, consolidando-as no intuito de revelar, descrever e sobretudo visibilizar um espaço, de modo que este enquanto espaço simbólico é fruto do desdobramento histórico e social.

A ideia de região por Bourdieu impõe refletir o sentido das lutas simbólicas presentes nas regiões do país. Cada região com sua realidade, sendo descrita com propósito de alcance

de dominação, seja ele em âmbito científico ou regionalista. A região Nordeste, por sua vez, é um espaço marcado por determinadas lutas, como também pela pluralidade cultural, com uma diversidade repleta de nuances que refletem essa mistura de raças e culturas. Indígenas, europeus e negros compõem tal entrelace das raças.

O Brasil é fruto do processo colonizador e cada região neste país carrega traços marcantes dessa cultura dominante, gerando as lutas simbólicas descritas por Bourdieu (1989) que afirma que os discursos atingem seus objetivos, seja quanto ao aspecto regionalista, que busca uma legitimação identitária, ou seja no campo do conhecimento, que almeja discorrer sobre os vínculos regionais. Para tanto, o discurso de dominação busca cumprir o interesse a que se propõe, aliás, todos os discursos apresentam-se desejosos de consolidar o seu império, seja na política, seja no conhecimento, seja administrativamente, pois o Brasil e sobretudo as regiões, são derivados desses discursos de dominação.

A partir desse viés, é possível se pensar como se constituiu a região Nordeste no que tange a uma construção identitária e quanto ao alcance do sentido do regional. A região Nordeste não se submete viver sob os domínios desse poder hierarquizante do Estado-nação, isso reforça o conflito existente entre regionalidade e nacionalidade, pois, no Brasil, as discussões sobre construções regionais se tornaram visíveis desde a busca por uma liberdade política e sobretudo cultural. A exemplo disso, Ruben Oliven (1992) APUD Pozenato, assevera que

A afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar as diferenças culturais. Esta redescoberta das diferenças e atualidade da questão da federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional (OLIVEN, 1992, p.43).

A partir do pensamento de Oliven, é possível destacar que as discussões e respostas dadas à homogeneização cultural, reforçam a identidade regional, acentuando as diferenças culturais, evidenciando a diversidade cultural existente no mesmo solo, Brasil. Dessa forma, o regional contradita o nacional, e ainda que cada região seja dotada de suas construções socioculturais, há unidade nas relações que é comum a todos, como por exemplo, nos aspectos econômicos, políticos e culturais, respeitando-se os espaços construídos na sociedade moderna.

A partir dos aspectos que acentuam as construções socioculturais em determinados espaços, é possível se pensar através das reflexões de Bauman, quando destaca as relações de pertencimento conferido através das construções identitárias. Bauman (2005, p.17) diz que “é

comum afirmar que as “comunidades” (às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem) são de dois tipos. Existem comunidades de vida e de destino, cujos membros “vivem juntos numa ligação absoluta”, e outras que são “fundidas unicamente por ideias ou por variedade de princípios”.

Dessa forma, observa-se que as comunidades idealizadas a partir de construções socioculturais assim o são por revelarem um apanhado de sentidos, significados, em que florescem sentimentos, desejos, anseios que, comungados com o coletivo refletem nos feitos da comunidade, espelhando essas construções sociais. Desse modo, é possível observar também que há a constituição das identidades em comunidades que carregam consigo ideias fixas, e que permanecem ali, unidas, pelo fato de tudo ter sido repassado de geração para geração, estando todos entrelaçados pelo destino, não por escolha, mas pela natureza da transmissão que tem como objetivo maior: preservar sua cultura, impedindo que haja manipulação por outras ideias e experiências que não sejam as suas. Para tanto, a transmissão cultural é uma forma de resistir a homogeneização.

Nesse contexto de construção de identidade em um determinado espaço, o regional apresenta-se de uma maneira mais abrangente, trazendo às claras que o espaço é muito importante neste trajeto das construções das identidades socioculturais, mas que este transcende o entendimento geográfico, podendo ser encontrado interna e externamente à Geografia.

Dessa forma, imagina-se a construção identitária de Imperatriz, e percebe-se que os traços regionais e culturais, na verdade, são elementos que resistem a tantas mudanças. Para isso é possível lembrar do São João, dos Festejos Religiosos, da Cavalgada, da Feira do Livro, dos Festivais de Música, dentre tantos outros eventos que fazem parte da tradição cultural da cidade. Levando-se em conta, inicialmente, a música imperatrizense tem uma forte relação com as quermesses, o que é afirmado pelo site da Prefeitura de Imperatriz:

(...) as manifestações culturais são frutos de uma cidade iniciada com aldeamentos religiosos e ocupações vindas dos mais diversos locais. Portanto, mais que em outras cidades, Imperatriz tem identidade cultural e religiosa interligadas, expressando-se em: Festas Juninas, Cavalgada, Carnaval, Festivais Musicais e Shows, Feiras comerciais e Tecnológicas, Salão do Livro, Festejos Religiosos; além de tantos outros costumes e gastronomia repleta de comidas típicas resultado de imigrantes de todo o país.”

Dessa forma, observa-se que Imperatriz é uma cidade plural quanto à constituição sociocultural, marcada por eventos que caracterizam a cidade com seus costumes e tradições. As festividades têm uma relação com o que cultua esse povo, expressando a força da

diversidade cultural existente neste lugar, o que se explica por meio da formação da cidade através dos fluxos migratórios. Além disso, é válido destacar que a cultura de Imperatriz é cambiante, acompanhando as transformações que a cidade demonstra no século XXI, contudo há traços, costumes, predileções de atividades e formas de viver que se mantêm preservadas ainda que apresentem também algumas mudanças e variações. Para tanto, a Música imperatrizense inicia-se com o enlace dos engajamentos do Príncipe Teatro de Imperatriz (PRITEI) com espetáculos voltados para temáticas religiosas, os artistas da música imperatrizense atuavam no Teatro. Esta discussão será reforçada mais adiante.

E quanto à região como um espaço sociocultural, como um lugar que ultrapasse os limites demarcados pela própria geografia, é possível se pensar nesta como uma rede de relações, que se constitui conforme as características, os enlaces e crescimento na constituição deste espaço. Desse modo, em se tratando da cultura da região Nordeste, faz-se necessário compreender a relação desta cultura numa perspectiva histórica, até mesmo para que se possa observar o que permeia determinada relação, como se estrutura e principalmente o que move. Assim, Pinsky (2013, p.143) afirma que “a história Regional é a que vê o lugar, a região e o território como a natureza da sociedade e da história, e não apenas como o palco imóvel onde a vida acontece. Ela é História Econômica, Social, Demográfica, Cultural, Política, etc., referida ao conceito chave de região”.

Desse modo, falar em história regional é estar sensível quanto ao olhar para um determinado lugar, percebendo que o chão onde se habita está condicionado ao que nele se realiza, e essa relação é a parte mais valiosa nesse processo por estruturar a história e as vivências de determinada sociedade, valorando o que é apreendido, o que é criado, o que fundado por esta. Ademais, todos os aspectos da vida humana atrelados a este espaço, são importantes, sobretudo aqueles que permitem identificar uma determinada comunidade, possibilitando enxergarem-na em suas características peculiares.

Diante disso, é importante se pensar que os artistas e os intelectuais quando se alimentam da memória de um lugar transformam-se em importantes agentes para dar a visibilidade regional, o que se aplica a diversas regiões do país, como também se verifica, em se tratando do Nordeste. Para tanto, Albuquerque Jr (2011, p.93) afirma que:

(...) o discurso tradicionalista torna a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento. Ele faz dela um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada. Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição, e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta.

Dessa forma, observa-se que o discurso que propaga a tradição possibilita dizer este espaço, apropriando-se das lembranças, para consolidar uma imagem deste lugar. Permitindo, ainda, que os membros de uma sociedade visualizem acontecimentos pretéritos, testemunhados por meio deste espaço. Esses eventos do passado são propagados e reiteram a existência identitária do espaço, conduzindo a vida presente, reafirmada e construída a partir deste discurso tradicionalista, que é fornecido pela história. Contudo, é preciso observar que aqui há uma crítica a uma visão de Nordeste, que foi criada e reforçada pelo discurso da tradição, ou por um discurso regionalista sedimentado e engessado, que impede qualquer outra visão de Nordeste de hoje. A exemplo disso, André Tessaro Pelinser afiança que:

Para pensar o Regionalismo em sua inserção histórica na literatura do Brasil, é necessário dar conta da complexa relação entre ciência, política e arte, que teve por síntese discursos de intolerância somente hoje assim percebidos. A contenda sobre a nacionalidade e sobre como representá-la em termos artísticos, surgida no bojo do Romantismo, quando da Proclamação da Independência em 1822, ganha, como se vê, novos elementos e se desenvolve, até meados do século XX, marcando as viradas estéticas e críticas registradas na história da literatura brasileira. (PELINSER 2015 p.17).

Assim, falar de regionalismo e da introdução da história literária e artística é compreender o estreitamento que há entre a ciência, a política e a arte e sobretudo, o papel que exercem na vida em sociedade. Os discursos tradicionalistas eram intolerantes por delimitarem à Arte o papel de representação do espaço de forma fidedigna, não percebendo que a Arte é um além-fronteiras, que ultrapassa qualquer imposição ou limitação geográfica que a condicione a seguir padrões predeterminados.

Em relação à Região, Pelinser (2015, p.33) afirma que

as regiões são também inventadas em diversos sentidos. Para além do ato de criar pela denominação e pela divisão oficial, para além do poder autorizado do rei, do presidente, do autor legítimo, enfim, que é capaz de tornar real a ficção que é qualquer divisão do mundo, a literatura e a Arte em geral impõem e modificam essas mesmas fronteiras.

Para tanto, o pensamento do autor reforça o quanto a Arte permite ultrapassar o sentido direto do termo região, e o quanto o termo se reporta para diferentes caminhos, com realidades diversas, que por vezes, nem comungam com a realidade ali representada. É só observar a própria obra musical de Luís Gonzaga, que permite que se visualize um novo Nordeste, ou seja, uma região que se insere no contexto musical do artista como um espaço

onde alguns mal-entendidos são esclarecidos quanto à construção da identidade do homem e do Nordeste ultrapassando o tradicional e o moderno.

Albuquerque Jr. em sua obra “a invenção do Nordeste e outras Artes” afirma: (2011, p.78)

A invenção da região Nordeste, a partir da reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte, feita por um novo discurso regionalista, e como resultado de uma série de práticas regionalistas, só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitaram a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda, a necessidade de se pensar uma cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país.

Assim, o Nordeste emerge com novas perspectivas, novas constituições, partindo das respostas da desterritorialização², com um novo olhar sobre o espaço, um novo regionalismo, pautado nos sentimentos que movem a sociedade em torno da nação, afirmando, portanto, aspectos que permeiam a constituição do que diz respeito ao nacional, como a identidade, a raça, despertando reflexões sobre a cultura.

É possível perceber pelo olhar de Albuquerque Jr. (2011) que o Nordeste que o autor descreve não se trata de um Nordeste real, que se refere tão somente a um espaço, localizado geograficamente, mas, sobretudo, um lugar onde as práticas discursivas institucionalizadas possibilitem ver, permitam dizer a respeito deste espaço, de forma mais legítima. Uma região que desabrocha diante de um esboço dessa nacionalização, buscando construir um espaço político e cultural hegemônico.

Constrói-se um novo recorte do espaço brasileiro, o Nordeste, através de forças que são agregadas ao redor deste novo espaço, buscando-se a hegemonia de um espaço forte, de resistência ao domínio da nação. Dessa forma, a força emanada de muitos que acreditaram neste recorte do território brasileiro possibilitou obras contra as secas. Obras que visavam assegurar o espaço em razão das estiagens que assolavam a região. E como o próprio

² Desterritorialização-significa o processo de abandono do território.

“O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é um conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK 1986:323)

Dessa maneira, ao observar-se o conceito de território destacado por Guattari e Rolnik denota-se que o território represente as ideias, os pensamentos, os projetos, as representações que vão de encontro com os comportamentos. Para tanto, a desterritorialização seria abandonar determinadas ideias, pensamentos, etc, rompendo com o território que há, em busca de um novo.

Albuquerque Jr. (2011, p.80) afirma: “descobrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaça das forças invasoras que vêm do exterior. Descubrem-se “região” contra a “nação”.

Além disso, observa-se à luz de Albuquerque Jr. que a união de um povo que sonha com um espaço construído, idealizado com afeto e a força da união se consolida, configurando-se como uma região, com uma paisagem marcada pelo calor em duplo sentido, simbolizando o poder constituído pela união, por outro lado, em sentido direto, o calor que assola um chão, sublinhado pela seca que inspira luta, força e conexão por um espaço que gere igualdades diante de tantas diferenças.

No que concerne à música como regionalista produzida no Brasil, é importante considerar seu valor por ser símbolo de luta e resistência, revelando o poder simbólico que traduz as origens e o poder de criação de um povo, como também traços que expressam as influências obtidas pelo contato com outras culturas. As letras das canções são marcadas pelo modo de ser e de viver de um povo, com seus costumes, tradições, crenças, aspectos linguísticos específicos, dentre outros elementos. O cenário que compõe a música regionalista é diversificado, plural, espelhando pluralidade do nosso país. Dessa maneira, assim como se verifica em outras regiões, o Nordeste apresenta suas peculiaridades musicais, ritmos diversos, letras e melodias que reforçam a identidade cultural de cada lugar.

O Brasil é um país de expressiva riqueza, sobretudo no que se refere a costumes, crenças, terras, cultura etc. Dividido em cinco regiões, cada uma com suas peculiaridades musicais, influenciadas pelos contextos que resultam do contato com outras culturas, cada região salvaguarda a originalidade de suas criações. A música regional revela o seu poder simbólico pela força ao resistir a um cenário tão adverso culturalmente falando.

Embora os enfrentamentos como o preconceito e a desvalorização da música regionalista sejam visíveis, ela revela uma identidade cultural de grande expressividade, que representa, por sua vez, a grandeza do lugar, o pertencimento que une os grupos sociais, aderindo-os à região em que vivem, testemunhando peculiaridades da região que identificam o homem de determinado ambiente e o que o cerca. Expressa que é possível haver respeito para com a criação e o poder criador, respeitando-se a capacidade e criatividade humana.

2.4 A música no nordeste

Oh Deus, perdoe este pobre coitado
Que de joelhos rezou um bocado
Pedindo pra chuva cair sem parar

Oh Deus, será que o senhor se zangou
E só por isso o sol se arretirou
Fazendo cair toda chuva que há

Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho
Pedir pra chover, mas chover de mansinho
Pra ver se nascia uma planta no chão

Meu Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe
Eu acho que a culpa foi
Desse pobre que nem sabe fazer oração

Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água
E ter-lhe pedido cheinho de mágoa
Pro sol inclemente se arretirar

Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno
Desculpe eu pedir para acabar com o inferno
Que sempre queimou o meu Ceará

Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho
Pedir pra chover, mas chover de mansinho
Pra ver se nascia uma planta no chão

Meu Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe
Eu acho que a culpa foi
Desse pobre que nem sabe fazer oração

Meu Deus, perdoe eu encher os meus olhos de água
E ter-lhe pedido cheinho de mágoa
Pro sol inclemente se arretirar

Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno
Desculpe eu pedir para acabar com o inferno
Que sempre queimou o meu Ceará
Que sempre queimou o meu Ceará
Que sempre queimou o meu Ceará
Que sempre queimou o meu Ceará

Fonte: [LyricFind](#)
Compositores: Gordurinha / Nelinho

Uma das marcas da música nordestina é carregar a essência da saudade daqueles que se deslocaram de sua terra de origem para buscar novos rumos na vida, rumos que visavam condições melhores, um melhor lugar para se viver longe da fome, da miséria e das mazelas existenciais. Para Albuquerque Jr. (2011, p.171)

O Nordeste foi construído como espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao Sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente.

O Nordeste emana simbologias diversas, dentre elas, se destacam aquelas que se referem à incessante luta da população de baixa renda por melhores condições de vida. É, em verdade, uma região marcada pela seca, pelo desemprego, pelo difícil acesso à saúde e à educação etc. O Nordeste por ser um espaço caracterizado por essas mazelas é representado, em muitas canções, como o cenário marcado pelo saudosismo, carregado de sentimentos profundos daqueles que migraram do lugar do qual são parte, em busca de condições melhores de sobrevivência.

Contudo, a música regional não tematiza somente a dor e a saudade. Ela também apresenta outras temáticas, relacionadas à própria labuta diária daqueles que vivem na região, explorando a maneira como encontram o prazer, a fé e festejam a vida. São composições que registram as relações familiares, profissionais e amorosas, e em muitos casos, refletem criticamente os problemas e encontros dos cidadãos num espaço inóspito que ainda apresenta muitas limitações associadas ao acesso à saúde, à educação, à segurança pública etc. Além disso, as canções regionais são influenciadas pelas peculiaridades de cada lugar: as comemorações folclóricas, os sotaques e variações linguísticas, o encantamento por aspectos da natureza local etc.

Em uma perspectiva geográfica, tratar da regionalização da música significa perceber como ela se consolida em um país recortado, dividido, onde cada lugar tem suas especificidades que determinam como a canção regional vai se estruturar. Segundo Rogério Haesbaert (2010, p.4) “regionalizar significa assumir a natureza do regional, hoje ao mesmo tempo como condicionado e condicionante em relação aos processos globalizadores”.

Assim, a representação da música seria feita por meio desta atuação no meio social, sendo um recorte no espaço geográfico condicionado a esta divisão do espaço escolhido, tomando como ponto de partida diferentes aspectos relacionados ao lugar representado e isto tem a ver com aspectos sejam eles naturais, econômicos, políticos, sociais, culturais, etc., estando estes atrelados simultaneamente ao que é condição quanto aos processos globalizadores. Diante do processo de globalização, regionalizar significa fortalecer os vínculos territoriais por meio deste recorte no espaço, por sua vez, é um momento em que o regional legitima-se trazendo essencialmente aspectos que são analisados em detrimento do lugar. A região, por sua vez, simboliza o espaço condicionado às representações simbólicas, determinadas por sujeitos que se revestem de atributos para tal. Dessa forma, a estruturação deste espaço engloba o que é visto e vivido pelos habitantes deste chão. Cada chão com suas

espacialidades, seus vínculos, dotados de simbologia que estruturam as demarcações que o cercam. Tais demarcações representam a aderência do sujeito ao lugar que este ocupa.

A região Nordeste fora formada e sobretudo vista como um lugar particularizado. Albuquerque Jr (1999) atenta para o simbolismo do espaço enquanto paisagem do Brasil que se constitui imaginariamente quanto sua “invenção”. Albuquerque Jr, (1999, p.46) afirma que:

A região se institui, paulatinamente, por meio de práticas e discursos, imagens e textos que podem ter ou não relação entre si, um não representa o outro. A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível. (...) Nem sempre o enunciável se torna prática e nem toda prática é transformada em discurso. Os discursos fazem ver, embora possam fazer ver algo diferente do que dizem. (ALBUQUERQUE JR., 1999, p.46)

Para tanto, os discursos, práticas, o campo imagético, bem como, o que se fala sobre esta região apresenta uma grande inconsistência entre o que é dito e visto. É possível se perceber que mesmo que os discursos possibilitem se enxergar as relações de poder, eles giram em torno de construções coletivas que refletirão as imagens do lugar que se consolidam e se estruturam na memória da sociedade.

Desse modo, as imagens produzidas no interior das canções de Luís Gonzaga e de tantos outros artistas que se propõem a levar ao conhecimento da sociedade um Nordeste que não condiz essencialmente com o que é mostrado nos discursos tradicionais, mas, um lugar que permite que se veja algumas construções que espelham a memória social que desnuda a cultura. Assim, “a arte cumpre também, enquanto autoconsciência a memória que é da história humana” (HELLER, p.17,2008). Uma vez, criado, o espaço floresce em meio à subjetividade dos sentimentos, do imagético e do que é produzido pelos seres em sociedade. O espaço é constituído fundamentando-se na materialidade dos acontecimentos e na simbologia desta prática que se efetiva em discurso. Albuquerque Jr. (2011, p.62) afirma que:

O discurso regionalista não pode ser reduzido a enunciação de sujeitos individuais, de sujeitos fundantes, mas sim a sujeitos instituintes. Nesse discurso, o espaço surge como uma dimensão subjetiva, como uma dobra do sujeito, como produto da subjetivação de sensações, de imagens e de textos por inúmeros sujeitos dispersos no social. Este discurso permite que as mesmas imagens e enunciados sejam agenciados por diferentes sujeitos e eles são apenas articuladores no meio desta dispersão de enunciados, conceitos, temas e formas de enunciação.” (ALBUQUERQUE ,2011, p.62).

Desse modo, as discursividades apresentam-se como fatores indispensáveis na composição do espaço, não se limitando aos estreitamentos individuais, de sujeitos que julgam ser fundadores de tais, mas, sobretudo das experiências dos sujeitos com o espaço.

Para tanto, discutir o lugar ecoa as subjetividades de quem o discute, revelando o que fora dito e vivido por este, o que implica na construção identitária que se estabelece em cada chão. De igual modo, o espaço Nordeste surge não se limitando apenas a um sujeito ou grupos de sujeitos, surge de inúmeros aspectos que se organizam das reais carências trazidas pelo tempo. O discurso emerge em meio a um novo regionalismo, pautado em temas regionais.

A música nordestina torna-se símbolo de identidade, tendo como maior representante, o cantor, compositor e acordeonista, Luiz Gonzaga, considerado o “rei do baião”. Segundo Albuquerque Jr. (2011, p.173):

(...) o rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista vinda do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio, como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em polos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país. É nelas que nasce, concentra-se e se dispersa o que se vai chamar de Música Popular Brasileira.

Dessa forma, destaca-se o papel importante assumido pelo rádio, tanto na veiculação de informações quanto na manutenção da unidade nacional, aproximando as regiões e diminuindo as diferenças entre estas. O rádio sempre fora um propagador da cultura do país. Trata-se de um meio de comunicação comercial que manipulado pela censura, não defendeu a classe popular, mas, foi um meio que, mesmo em meio a censura, difundiu a cultura popular na década de trinta, alia-se à política nacional. Para tanto, se torna um cenário revelador de uma cultura plural, por sua vez, um lugar de visibilidade artística e de manifestações musicais de todas as regiões do Brasil. A Rádio Nacional entre outras estações de rádio, tornam-se espaços significativos da música, espaços que farão desabrochar, agregar e divulgar a Música Popular Brasileira.

Em meio a essas discursividades, a música nordestina floresce em um cenário e surge em meio ao processo de melhoria dos meios de comunicação, sobretudo do rádio, que veiculará o som produzido na região. A música nordestina torna-se símbolo de identidade, tendo como maior representante, o cantor, compositor e acordeonista, Luiz Gonzaga, considerado o “rei do baião”.

“A música que até então se diferenciava da canção, era considerada apenas a de caráter erudito. A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e com o popular passa a

redefinir toda a produção cultural e artística” (ALBUQUERQUE JR. 2011, p.173). Dessa forma, a música popular brasileira começa a ser gerada pelas classes populares e brota em um contexto voltado para o nacionalismo e popularismo que rearranja a produção artístico-cultural, tendo em vista que a música que até aquele momento se distinguia da canção, era percebida, notada, somente a de alma letrada (ALBUQUERQUE Jr., 2011).

Dessa forma, com o intuito desse voltar-se para a sensibilidade nacional, o gosto musical é acometido por mudança, que alcança grupos populares, elites e classe média, vislumbrando um novo olhar sobre a beleza, de tal modo que a criação popular do país alcançasse valorização. A música fora marcada pelo desbravar de uma sonoridade nacionalista no universo da música letrada na década de trinta, o que possibilita perceber a preservação pelos modernistas da feitura de um emaranhado de significantes que desnudam a música popular brasileira em suas peculiaridades quanto ao ritmo, melodia, timbre e forma. Na verdade, foi pensada uma música que retratasse a identidade nacional, que expusesse traços fortes dessa gente, esmiuçando aspectos de brasilidade em resposta ao que fora produzido com base em moldes estrangeiros.

Desse modo, as canções, por sua vez, “seja erudita ou popular, deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à “construção de uma nação civilizada”. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional.” (ALBUQUERQUE JR.2011, p.173). Para tanto, a música produzida, independente do gênero, sendo clássico ou popular, deveria disseminar doses de patriotismo, da fé que move esse povo, da luta refletida no trabalho e bravura dessa gente, da relação de subordinação entre os membros de um grupo. Uma música que ainda que se inspirasse em algum padrão clássico, deveria ser vista como algo autenticamente brasileiro. A exemplo disso, tem-se as canções produzidas nos mercados, feiras desta região que se inspiram nos cantos gregorianos.

Adiante, veremos a importância da representação musical no Nordeste, tendo Luís Gonzaga como o artista que expõe esta Região ao Brasil e ao mundo. Além de expor a imprescindibilidade da Arte na regionalização da cultura de um povo.

2.5 O Nordeste e sua representatividade musical

Na década de quarenta emerge como representante da música popular nordestina, Luiz Gonzaga, que se consolida como “o rei do baião”. Filho de agricultores sem condições financeiras boas, Gonzaga cresce em um ambiente de luta que o prepara para enfrentar o Rio

de Janeiro. Por volta do ano de 1939, depois de ter saído do exército, lugar que serviu como corneteiro por um bom tempo, viaja para a cidade de São Paulo, onde adquire seu tão sonhado instrumento, uma sanfona, instrumento que delineará toda a trajetória identitária e musical de Gonzaga.

Luiz Gonzaga sempre fez do sertão sua maior inspiração, retratou a seca e os enfrentamentos de um povo que traz consigo a luta, resistência e a fé em dias melhores para as dificuldades vivenciadas pelo povo nordestino. Por meio de suas letras carregadas de realidade, sentimento e saudade sentida, experienciada, como parte do sertão nordestino, evidencia temas regionais. A exemplo disso, destaca-se a migração, a seca, a fé, entre tantos outros temas que constituem uma paisagem identitária e que anuncia as origens expressas em suas canções, dotadas de simbologias que expõem o espaço com suas peculiaridades. Gonzaga é um grande representante da música nordestina por ter manifestado em seus versos “a dor e a delícia” de uma região. Culturalmente falando, o espaço denominado Nordeste é registrado nas canções de Luiz Gonzaga como uma marca, um lugar sentido positivamente pelo cantor, apesar das dificuldades.

Contudo, muito diferente do olhar apaixonado de um cantor nascido no Nordeste, há também a visão estereotipada, preconceituosa, de algumas pessoas ou grupos que nascem e vivem em outras regiões do país, os quais nutrem aversão à cultura nordestina. Assim, eles constroem um discurso marcado pela repulsa contra o que lhe é diferente, buscando desprestigiar o nordestino, rejeitando, portanto, suas marcas identitárias.

Conforme Larrain (2003, p.32), essas reflexões fazem lembrar que a identidade de uma gente “é um discurso sobre si mesmo ou sobre o grupo na interação com outros grupos, que só é possível por meio de uma estrutura de significados comuns e da linguagem. Estudar a identidade é estudar como as formas simbólicas são mobilizadas para sua construção. (LARRAIN, 2003, p. 32).

Dessa forma, Luiz Gonzaga buscou retratar em seu discurso musical a essencialidade de seu povo, em uma interação com outros grupos, o cantor do Nordeste “assume a identidade de voz do Nordeste”, que quer fazer sua realidade chegar ao Sul e ao governo. Sua música “quer tornar o Nordeste conhecido em todo o país”, chamando atenção para seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e “cantando suas coisas positivas” (ALBUQUERQUE JR. 2011, p.178). A criatividade rítmica do grande representante do Nordeste ecoou em todo o país e em todo o mundo. Ritmos como o xaxado, o xote e o baião fizeram de Luiz Gonzaga um artista além de seu tempo, pelas criações expressivas dotadas de regionalismo. Ademais, o artista do Nordeste se disponibiliza a levar as mensagens ao Estado,

visando, além de reconhecimento para a região, interceder pelo povo nordestino junto ao Estado.

A região Nordeste é cantada em sua mais expressiva força por Luiz Gonzaga, portanto, por influência do amigo “Pedro Raimundo, Gonzaga resolve, em 1943, assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do “Nordeste”, criando para isso uma indumentária típica que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros” (ALBUQUERQUE Jr. 2011, p.174).

Gonzaga propagou o amor e a essência do sertão com suas peculiaridades. Por meio de sua musicalidade conseguiu sair do “beco” denominado sertão e transfigurar o “belo” que suscita o louvor à região nordeste, à essência nordestina com seus encantos e desencantos, por meio da música, externando a grandeza do sertão, apesar das lutas. Ademais, o Nordeste sempre foi um lugar que inspirou Gonzaga em suas composições musicais, inspiração que constitui uma paisagem onde o migrante nordestino não perde o que habita em seu mais íntimo ser. Para tanto, embora a figura do migrante, seja um marco nas canções de Luiz Gonzaga, pode-se perceber que a identidade nordestina o acompanha permitindo que este tenha contato com outras identidades, as culturais, territoriais e sociais.

Segundo Albuquerque Jr. (2011, p. 180)

(...) o espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato surge abordado por seus temas e imagens já cristalizados, ligados à própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. Um Nordeste do povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura.

O maior representante do Nordeste fez da música o maior instrumento propagador da cultura de um povo. Através das canções que desnudavam a paisagem da seca, vivida no sertão nordestino. Para tanto, as imagens atreladas ao retirante, à falta de chuva, à fé, sobretudo evidenciando Padre Cícero, a honra do homem trabalhador, a simbologia do cangaço e à valentia popular. Essas ideias trazem elementos simbólicos que representam, através de Gonzaga, o que Hall (2016) chama de “significados compartilhados” por expressar elementos que desenharam um povo e sua cultura. Desse modo, “a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos - o compartilhamento de significados-entre os membros de um grupo ou sociedade.” (HALL,2016, p. 20).

Hall (2016) destaca que em cada sociedade há uma pluralidade de significados que são partilhados em razão de quem julgamos ser, sentir, pertencer e sobretudo, tais sentidos se

alinham, tornam comuns as ações humanas, intervindo nos comportamentos, produzindo resultados concretos e viáveis. Destarte, os significados sonoros trazidos por Luiz Gonzaga, bem como as temáticas abordadas, provocam no ouvinte, um sentir comum, de estreitamento, de aproximação da realidade regional nordestina. Os recursos sonoros como “os aboios, gritos, estalar de chicotes, tinir de chocalhos, latidos de cães, mugidos de vacas, cantorias, pinicar de violas” (ALBUQUERQUE JR. 2016, p.181).

Desse modo, numa perspectiva geográfica, o regional exprime uma parte de um todo, com suas limitações geográficas e políticas, contudo, isso não inviabiliza que a parte menor, tenha grandeza, indo florescer com suas nuances de riquezas e valores, trazendo uma bagagem de progresso em âmbito cultural. Assim, o que foi absorvido, vivenciado no contexto social, ao longo dos anos, exerceu sua parcela de contribuição quanto àquilo que foi significativo para a construção de algo peculiarmente nosso. A região nordeste sempre foi marcada por expressivos embates quanto a sua constituição, pois, a expressão hegemônica da região Sul e Sudeste, que sempre tentou perpetuar seus discursos preconceituosos, acentua um olhar discriminatório que implementa a diferença.

Para Albuquerque Jr. (2011, p. 61) “a emergência da formação discursiva nacional-popular, a partir dos anos vinte, provoca o surgimento de uma consciência regional generalizada, difusa no espaço, que consegue ir se ligando às várias existências individuais, mas principalmente à própria vida coletiva”. Desse modo, lembrando que o ideológico e o estético de uma determinada região comungam fatores indissociáveis, Chiappini (1995 p. 155) reforça que “o único modo de não distanciar preconceituosamente o leitor do homem do campo, é estabelecer pela arte uma ponte amorosa que lhe permita sair dos seus guetos citadinos, comunicando-se com e aprendendo sobre outros becos deste mundo”. A autora acredita que por ínfimo “por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco” (CHIAPPINI, 1995, p. 155).

Há grandeza nos espaços, independentemente do tamanho desses, isto é, a arte possibilita que se traduza determinada representatividade das pessoas, dos lugares, das ideologias, dos anseios. Dessa forma, é possível sair dos estreitamentos sejam eles de cunho social, político, cultural, ideológico e que se alcance o universal. A arte possibilita a aproximação dos diferentes becos, viabilizando o conhecimento desses espaços restritos e, sobretudo, refletindo a grandeza dos lugares.

Os lugares refletem a construção dos grupos, bem como se deu a formação de um povo. Halbwachs (1990, p.80) afirma que “a história, sem dúvida, é a compilação dos fatos

que ocuparam o maior espaço na memória dos homens”. Para tanto, se a história registra o que ocorreu entre os grupos através das memórias, as reflexões acerca de determinados episódios da vida em sociedade, faz-se necessária para uma melhor compreensão da constituição de um povo.

3 A MÚSICA IMPERATRIZENSE

A partir deste ponto busca-se descrever sobre o princípio das manifestações artísticas na cidade de Imperatriz, por impor refletir sobre a constituição musical da cidade, bem como a relação existente entre o PRITEI, os engajamentos firmados na união e na força de jovens estudantes, na década de setenta, que percebiam um profundo mover dos sonhos, como também, sentiam na Arte, uma saída para um universo crítico, tão essencial e humanizante.

Destarte, destaca-se o desabrochar dos grupos de Teatro com seus espetáculos, grupos musicais, entre tantos outros. Para tanto, os engajamentos culturais em prol de um espaço para as manifestações artísticas da cidade invadem os discursos destes artistas que de forma amadora se lançam para a Arte buscando uma hegemonia que emerge do coletivo e que visava discutir espaços de cultura, como também uma Associação artística que representasse estes.

3.1 As primeiras manifestações artísticas em Imperatriz

O cenário artístico imperatrizense pode ser compreendido após trilhar-se um passeio diante da memória, da história e da Arte. Para tanto, algumas bibliografias de cunho local compuseram as pesquisas. Dentre estes apanhados, o canal da Memória Assarti, na plataforma digital *YouTube*, e o site da Memória Artística e Cultural de Imperatriz-MA³ contribuíram significativamente para a efetivação deste trajeto de informações sobre as manifestações artísticas e culturais ocorridas na cidade e sobretudo, faz com que se vislumbre o princípio da música popular imperatrizense.

A cidade de Imperatriz em seu engajamento musical tem seus frutos primeiros brotados da “Escola de Música Carlos Gomes, sob orientação do maestro Moisés da Providência.” (BARROS 2012, p. 133). Segundo a autora do livro “Eu Imperatriz”, Edelvira Marques, “o conjunto Bossa Show, com sete figurantes, é a grande árvore brotada daquela sementinha. Seu maestro, o conhecido Raimundo Gomes, tocava pífano quando Moisés chegou. Trocou-o pelo sax e formou o conjunto” (BARROS, 2012, p. 133).

De acordo com Barros (2012), o começo fora marcado por alguns nomes que começavam a caminhar na música. Nomes como maestro Virgílio, acordeonista, que com uma pequena sanfona de oito baixos tornara-se uma figura inesquecível, assim como o “cego Manduquinha, outro acordeonista de merecida atenção, que fez sucesso no sertão, assim como

³ Cf. em: <https://memoriaassarti.com.br/>.

também o sanfoneiro Café, que consolidou seu trabalho na zona de garimpo. Benedito Santana, Aníbal Nogueira de Sousa, Agostinho Reis, do Conjunto Bossa Show, José Guimarães e Luís Paulo, estes dois últimos com discos gravados.

O livro da escritora Edelvira Marques retrata pontos marcantes da história da cidade, dentre tantos aspectos destacados no livro, os artistas que fizeram com que a música fosse despertada em determinado momento. Segundo depoimentos dados aos sites acima supracitados, artistas, atores sociais, professores, descreveram como era o cenário artístico e musical em Imperatriz e como este esteve atrelado aos movimentos em prol da arte na cidade. Os movimentos que emanaram forças na luta pela consolidação de espaços culturais na cidade eram constantes. No que tange à criação da Escola de Música, segundo Pedro Hanaye, em entrevista concedida ao site Memória Artístico e cultural, afirma que:

Por volta do ano de 1976, as primeiras manifestações culturais na cidade se deram das quadrilhas, as conhecidas manifestações folclóricas, a dança de origem francesa que ganhou uma nova caracterização após o olhar de Pedro Hanaye, com uma nova roupagem. A partir daí que foi introduzida nas escolas, a poesia, além da arte musical, criamos a escola de pintura e criamos também o Festival da Canção. O Festival de música já foi em 1977, quando Carlos Amorim entrou para a Prefeitura, porque tentamos resgatar o Maestro Moisés Araújo, que já tinha morado em Imperatriz e fui buscá-lo na Barra do Corda, “o índio Moisés” era um grande músico maranhense e veio pra cá para criarmos a Escola Carlos Gomes, aqui nessa sala de Teatro que nós já havíamos iniciado a construção, construção, não, levantado de pau a pique, de tábua, pedaços de madeira que a gente arrecadou e ninguém dava bola.

Diante do exposto, como o próprio protagonista Pedro Hanaye coloca ao site em questão, as manifestações artísticas aconteceram por volta dos anos setenta. As primeiras manifestações ocorridas na cidade de Imperatriz foram por meio das quadrilhas, que tiveram neste período um rearranjar por meio das observações que o próprio Hanaye informa. Um período de plantio da Arte de uma forma em geral, tendo em vista que para a consolidação da Escola de Música de Imperatriz se fez necessário o resgate do Maestro Moisés, grande artista da música maranhense, que teve participação significativa na construção não somente da Escola de Música de Imperatriz, como também no Projeto de vida de muitos artistas em âmbito regional. Nesse período não havia espaços culturais para as manifestações artísticas que desabrochavam. Um espaço cultural se resumia a um Galpão que começara a desabrochar por meio das lutas e muita resistência dos amantes da Arte.

Imperatriz comungou, nesse período, de espetáculos que tinham um caráter denunciativo das mazelas vividas na Região. Assim, foram manifestações artísticas que revelaram grandes nomes do Teatro, da poesia e da música popular maranhense e imperatrizense. O momento político vivido pela cidade a colocava em uma situação de

abandono, pois, segundo Hanaye, foi um tempo de intervenção estadual, onde os prefeitos eram nomeados. Os espetáculos eram criados com o intuito de reivindicar direitos em função de determinados descasos na época. Hanaye (2021, s/p) afirma que:

(...) a gente não aplaudia o sistema político. Também não tinha reivindicação de partido de esquerda, o único partido era o MDB, que era conduzido pelo Freitas Filho e a Arena 1 e Arena 2, que tinha o Remi Ribeiro também do outro lado. Depois que foi derrubado a questão política em Imperatriz, aqui foi condecorado como portal da Amazônia.

O pioneiro do teatro em Imperatriz, Pedro Hanaye externa as inquietações existentes na sociedade naquele momento, como também esclarece muitas questões desconhecidas sobre o fazer teatral. O que nos leva a sentir através de determinadas memórias que a Arte por si apenas acontecia. Não havia convivência em relação ao sistema político em vigência, pois, o intuito era mesmo de reivindicar, de trazer às claras o que não estava bem em determinado momento. Dessa forma, por vezes, incompreendido por alguns, aplaudido por outros, é possível perceber pelo depoimento de Hanaye, que o fazer artístico cumpriu o seu papel.

Ressalta-se que, nessa época, segundo Franklin (2005, p.70), Imperatriz chegou ao alvorecer do século XX. Embora com sinais de prosperidade e pujança, distante e sem ligação por estradas com a capital, esquecida pelo poder público do Estado. Por causa do isolamento, que perdurou ainda por muito tempo, era cognominada de “Sibéria maranhense”, para onde os governantes enviavam muitos servidores indesejados. Dessa forma, Franklin (2005, p.75) preceitua ainda que

Desde sua elevação a cidade, Imperatriz ainda esperou três décadas para se ver ligada por estradas ao restante do Maranhão e do país, o que veio a ocorrer somente a partir de 1953, com a abertura de uma estrada ligando-a a Grajaú. Nesse período, porém, a cidade recebeu importantes benefícios patrocinados pelo governo federal, pelo próprio município e mesmo por empresas privadas.

Desse modo, observa-se que por um bom período, de fato, Imperatriz comungou do abandono por parte do poder público. O progresso por aqui acontecia a passos lentos antes da abertura da rodovia, o que leva a refletir que os esforços no que tange à Arte foram incansáveis diante da produtividade e dos desdobramentos neste profundo sonho artístico.

3.2 O PRITEI (Príncipe Teatro de Imperatriz) e a música

Nesta subseção será tratada a relação do PRITEI (Príncipe Teatro de Imperatriz) e a Música enquanto construção cultural da cidade. Desse modo, observar-se-á a forte relação da Companhia de Teatro com os jovens estudantes e aprendizes da Arte.

A música enquanto manifestação artística, contou com o FECAI (Festival da Canção de Imperatriz) que revela grandes nomes que até aquele presente momento eram desconhecidos no cenário musical maranhense. É válido ressaltar que na constituição da Escola de Música de Imperatriz, segundo Pedro Hanaye (2021, s/p),

(...) queríamos formar da escola de música, elementos daqui que soubessem cantar sua terra. Fizemos o Lindô. Trouxemos o Bumba-meu-Boi que não existia um Boi no tempo de Simplício Moreira, ainda. Estávamos numa época em que o povo estava introduzindo muito americanismo, a música americana e as pessoas não davam muito valor ao cordel, a nossa arte, à arte nordestina, foi por isso que a gente criou a Escola de Música, querendo resgatar a poesia nossa, a nossa cultura, a nossa arte.

Desse modo, Flores (p.14, 2006) afirma que: “[...] identidade cultural é uma ação coletiva, determinada em conjunto com um marco institucional que regula as atividades dos atores locais que participam do processo de construção”. O desejo de Hanaye era tão somente que um grupo de artistas abraçasse uma causa maior: a constituição de algo pertencente a um lugar, a um povo diante da possível ameaça de fluidez. A construção identitária, neste formato de resgate das raízes, busca uma solidez diante do estrangeirismo. Este chão ia se constituindo pelas experiências neste reduto e conseqüentemente iam formando a região diante da organização dentro deste lugar. É possível dizer, então, que o estrangeirismo está relacionado ao que viesse de outros países, algo diferente do que estivesse sendo produzido no Brasil. A exemplo disso, a música americana.

A música imperatrizense sempre esteve ligada ao Teatro, partindo do pressuposto de que os precursores da música popular local também estiveram imersos nos espetáculos. Segundo Hanaye (2021, s/p), pioneiro do Teatro em Imperatriz:

(...) os artistas Zeca Tocantins e Neném Bragança, todos começaram no teatro. Em 1976, Zeca foi embora para Goiânia e quando chegou de Goiânia, criou o grupo de música Trempe de Barro e nós criamos o Festival da canção imperatrizense. O Neném Bragança já era uma pessoa muito ligada à música e já cantava também, e ganhou o primeiro festival da canção em Imperatriz. (FECAI). Vinha gente de Araguaína, de várias cidades circunvizinhas para competir no festival de música de Imperatriz.

Neném Bragança e Zeca Tocantins, por sinal, comungaram das lutas existenciais dentro dos espaços reivindicatórios por um local para as apresentações artísticas e culturais da cidade de Imperatriz. Inicialmente, com a associação de teatro e música, eles fizeram dessas duas artes, o próprio projeto de vida por muitos anos. Com a criação do Festival da Canção, observa-se que a efervescência musical desabrochava para um novo contexto, o da visibilidade, principalmente, por parte dos próprios artistas que, acreditavam no fazer cultural ao qual se propunham. Segundo o próprio Zeca Tocantins, cantor, compositor, poeta e pioneiro do movimento cultural e artístico de Imperatriz:

Era o ano de 1976 quando fui convidado por um amigo chamado Neném. O Neném já integrava o movimento aqui. E eu vi um clássico e depois vi o espetáculo “Gente no Sertão”. Esse espetáculo foi fantástico. Ele causou grande impacto no Festival em São Luís porque ele já trazia esses elementos, por exemplo, o Lindô que é uma dança folclórica, da nossa região, já veio para o palco e as denúncias de invasão de terra, também era muito sério dentro desse espetáculo. Artistas como Getúlio Cruz se tornaram grandes profissionais dentro do Teatro. Getúlio Cruz é um ator profissional, reside em Brasília há muitos anos. Eu me encantei com o espetáculo e, logo ingressei no Movimento. Esse Movimento tinha muitos jovens que gostavam de ler, de escutar uma boa música e isso me encantou muito de querer participar.

Zeca Tocantins afirma seu despertar para a música, surgindo a partir de um convite do grande amigo e companheiro de caminhada, Neném Bragança, que se tornou parceiro não somente nesse período, mas numa parceria que perdurou até a partida de Bragança para a eternidade. Todo o contexto abordado no espetáculo ao qual Zeca assistira, despertou o encanto e a magia no peito do jovem artista.

Hanaye afirma, no site www.memoriaassarti, que “O espetáculo que nós fizemos, foi um espetáculo inovador sobre Jesus Cristo, baseado na Paixão de Cristo, ele ficava num topo único, e ele no topo, como uma pirâmide social, o povo sofrendo embaixo, clamando por Jesus Cristo e os debates políticos”. Zeca Tocantins e Neném Bragança criaram o grupo de música “Trempe de barro” e de acordo com o que afirma o próprio poeta Zeca Tocantins:

Montamos o grupo “Trempe de Barro”, que era uma proposta de fazer música autoral. Fui fazer espetáculos, escrever texto de teatro com essa ideia de fazer essa coisa autoral. Eles viviam sempre trocando de grupos, mas os que vinham, sempre mais ávidos, porque eles tinham notícias de que aqui já existia um movimento autoral, que tinha essa coisa da personalidade, da identificação da cidade e de maneira que nos estimulava muito a produzir essa coisa autoral e o teatro veio. Esse movimento de teatro sempre teve esse pulso, sobe e desce.

A criatividade desses jovens artistas que buscam fazer um trabalho autoral para evidenciar algo produzido em nosso lugar, com peculiaridades que vão delineando o fazer

artístico e musical dos grupos teatrais, tendo em vista que nesse período estes artistas em específico, que atuavam no PRITEI também cantavam. O fato de existir um movimento autoral ecoou por diversos lugares e, como o próprio Zeca Tocantins afirma, os artistas que vinham e passavam pelo PRITEI, mostravam-se desejosos em participar do movimento, uma vez que, o fato de criar algo daqui, pensado, produzido, de maneira autoral, estimulava.

Os altos e baixos na Arte eram comuns, sobretudo em Imperatriz. Lugar que segundo Hanaye “não dispunha de ajuda financeira numa perspectiva política, pois “ninguém tinha aparato de Prefeitura, de ajuda de custo, de nada, nossas criatividades eram nossas. Fazer roupas, improvisar cenário, tudo muito rudimentar”. Ademais, com determinada afirmação, leva-nos a pensar que foi um tempo em que a Arte tinha alma. O fazer artístico pulsava, embora soubessem que as condições não fossem as mais privilegiadas.

3.3 PRITEI e os espetáculos

Nesta subseção trataremos da Companhia PRITEI e dos espetáculos que se constituíram por meio dos jovens sonhadores imperatrizenses, bem como como se deu a formação de alguns espetáculos que ocorreram na cidade de Imperatriz, por volta dos anos setenta.

No ano de 1972, Pedro Hanaye afirma que sua experiência no magistério, na Escola Bernardo Sayão, provocou a necessidade de fazer um trabalho cultural, principalmente por ter percebido a carência de leitura nas escolas.

Daí do entrosamento com a juventude, com os próprios alunos, criamos o espetáculo “Arautos do grande rei”. Um espetáculo centrado na vida de São Francisco de Assis. Na verdade, trata-se de uma sátira em referência aos frades. “Isso me leva à perdição”. “Os frades se chocaram com a posição do Teatro amador”, afirma Pedro Hanaye.

Os espetáculos de cunho religioso se dão em detrimento de Pedro Hanaye ter uma forte ligação com a igreja. Ademais, a primeira apresentação do espetáculo foi no Clube Tocantins. Os jovens da época muito eufóricos, declamando seus textos.

Para tanto, o teatro naquele período do contexto cultural e artístico da cidade de Imperatriz era amador e contou com a participação de muitos jovens sonhadores. Em 1972, fundou-se o Grupo Teatral João Mohana, advindo do grêmio juvenil católico. Eram jovens dissidentes do movimento da igreja. Hanaye afirma que “existia já nas escolas um tipo de dramalhões por iniciativa de Aldeman Costa e Edmilson Franco, jovens estudantes daquela

época.” Ademais, Edmilson Franco reforça esse pensamento do que fora vivido naquele tempo juvenil dizendo:

Verificando toda essa questão da parte artística teatral, principalmente na década de setenta, início dos anos oitenta, a nossa participação [ela] foi muito passageira, não teve assim, muita consistência porque nesse tempo, nesse período apesar de que era toda uma efervescência muito grande da movimentação estudantil da questão cultural propriamente dita. Era um momento de muita repressão naquela época da Ditadura Militar e esses jovens, eles tinham aquele sentimento de combater um certo sistema, por incrível que pareça, o estudante era um tanto quanto mais atuante e essa questão do grupo de Teatro João Mohana, a gente participou assim de forma muito rápida, muito embora a gente tivesse um contato constante, permanente como Professor Pedro Hanaye porque ele passou pelo Bernardo Sayão. Eu era estudante do Bernardo Sayão como também o Aldeman Costa e no Bernardo Sayão, além dessa passagem meteórico pelo grupo de Teatro João Mohana, nós tínhamos um Departamento artístico no próprio ginásio. Eu fazia parte do Grêmio Estudantil e Aldeman Costa era o Presidente, se reelegeu por vários mandatos e eu também me reelegi como orador do Grêmio por vários mandatos. A gente produzia as próprias peças. Aldeman era um cara extremamente criativo, tanto na escrita das peças, na criação, como também na produção. Então foram várias peças teatrais produzidas por ele, escritas por ele. Lembro-me bem da “árvore do demônio”, “Tenho raiva de Deus” entre outras peças. Nesse período, naquela movimentação cheguei a escrever duas peças teatrais. Em um primeiro momento escrevi “A cruel sentença” (era uma peça que sempre versava pela discriminação, sempre tinha essa tônica da discriminação) e essa peça cheguei a apresentar, inclusive não tinha espaço, cheguei a apresentar num Salão Paroquial, onde hoje é o Centro de Pastoral, onde tá funcionando a APAC (em frente à Igreja Santa Tereza D’Ávila). Depois escrevi a peça “A força do amor” era outra peça que tinha a questão do preconceito e tinha uma situação pesada de um jovem que foi discriminado por uma família rica). Essa peça foi escrita com muita dificuldade, muita luta, tudo naquela época datilografado, com a luz de lamparina.

Desse modo, destaca-se o envolvimento dos jovens estudantes da década de setenta em Imperatriz com o fazer artístico e cultural da cidade. Peças autorais, escritas e produzidas por estes, onde a grande contrapartida era o prazer em atuar nos movimentos engajadores que possibilitavam a reivindicação por justiça sociais.

No ano de 1974 ocorreu o segundo espetáculo intitulado “Adão e Eva”, Hanaye afirma ter escrito o texto junto com Ocalino Vasconcelos. “E após o ano de 1974 criamos o terceiro grupo. O espetáculo “O pagador de promessa, de Dias Gomes. Daí fizemos um outro espetáculo. A gente queria angariar dinheiro para fazer um salão de Arte. Pedimos à Laura Oliveira, ela se tornou vereadora, naquelas épocas em Imperatriz. Pedimos pra ela interferir sobre esse terreno aqui que era o Projeto Rondon, era da missão dos americanos, e adquirimos esse terreno aqui para fazermos quadrilha e nessa quadrilha angariar dinheiro, fazíamos festa e fazíamos Teatro. Daí foi que aludindo as questões dessa época criamos um movimento associativista, que demos o nome de Príncipe Teatro de Imperatriz, que Jurandir Gomes balizou de PRITEL.

Além, observa-se por meio de Hanaye que a identidade cultural naquela época e a capacidade criativa desses jovens artistas sonhadores era algo admirável, pois além de

criativos, possuíam grande sensibilidade para o fazer artístico. A produção artístico-cultural fluía apesar do abandono ao qual imergia a cidade e os seus habitantes. A arte não tinha apoio por parte do governo, mas ainda assim, os jovens artistas iam em busca de validar esta Arte, produzindo, criando, interpretando, etc.

Depois do espetáculo João do Mato fizemos o Pagador de promessas e fizemos Inês de Castro, que sempre precisava de um elenco muito grande. E foi justamente em uma dessas idas em 76/77 que entra a Didi. A personagem que Expedita fez foi do sexto grupo após a vinda de São Luís, que criamos a peça “Pedro do mato” HANAYE, (2021, em entrevista concedida ao Memória Artística e cultural de Imperatriz).

Segundo Hanaye, o PRITEI era uma espécie de escola, por ensinar e por oportunizar ao jovem a desenvolver o seu próprio seu talento. Nesse período, os jovens demonstravam um profundo desejo pelo fazer artístico. Para tanto, no ano de 1976/1977 é quando surge Didi, atriz e artista plástica que participou do sexto grupo de Teatro, daí criou-se o espetáculo *Pedro do Mato*, sendo encenado em diversos lugares, dentre eles, pátios de escolas e praça pública. A partir daí, foi possível se fazer uma avaliação com o público sobre o que haviam entendido sobre o espetáculo, foi possível observar o entendimento do povo quanto a mensagem que estaria sendo repassada. O “Gente no sertão” tratava-se de uma sátira que trazia um arcabouço de críticas ao sistema político da época, pelo descaso para com aqueles que morriam na porta do hospital sem serem atendidos. Foi criado também o espetáculo “Inês de Castro, do Padre Ramuan”. Hanaye (2021, s/p) afirma que

(...) depois que foi derrubado a questão política em Imperatriz, como era em toda a cidade de fronteira. Aqui foi condecorado como portal da Amazônia. O prefeito eleito naquela época foi o Dr. Carlos Gomes de Amorim. E o Carlos Gomes de Amorim deu apoio para a gente. Apoio assim, deixava solto. Aí foi quando nós fizemos o espetáculo “Pedro do Mato” e com a nossa ida a São Luís, o Diretor do Movimento artístico do Maranhão achou que deveria ter um II Festival em Imperatriz, ou seja, a segunda Mostra de Teatro em Imperatriz.

Desse modo, observa-se pelo que aponta Hanaye que a censura era algo latente na época, e os espetáculos tinham um caráter denunciativo dos infortúnios ocorridos na sociedade da época. E como não aplaudiam o sistema político, não eram tão bem quistos, mas a amizade que Hanaye afirma ter com algumas pessoas influentes, faz com que eles intervenham ou deixem passar despercebidos os textos das peças teatrais.

Pedro Hanaye enfatiza que

por volta do ano de 1976, com essa nossa ida a São Luís, a primeira vez, incentivou o jovem, mas, nós tínhamos a graça do Jurivê de Macedo que queria matéria para o Jornal O Progresso e ele dava ênfase às nossas brincadeiras, foi aí que nós conseguimos a Dra. Ruth para nos ajudar a levantar a primeira casa de espetáculos de Imperatriz em 1976. Foi aquele Galpão antigo. Aí ficamos até 1982, o último espetáculo acontecido aqui. Dali surgiu o Selin Galhães, Zeca Tocantins, Neném Bragança, todos esses jovens que aflorou a Arte na pele da cidade de Imperatriz, saíram do colo do PRITEI, saíram de nossas iniciativas.

Ademais, artistas como o Selin Galhães, Zeca Tocantins e Neném Bragança fizeram parte desse contexto do PRITEI, desabrochando o canto, a musicalidade, as produções e atuações nos próprios shows, tendo em vista que vivenciaram a “atuação” como uma experiência importante de formação para a vida. Os espetáculos do PRITEI tiveram um grande aliado quanto às divulgações na cidade que foi o Jornal O Progresso, na pessoa de Jurivê de Macedo que sempre se dispôs com a mídia. Outra grande aliada à questão cultural foi a Dra. Ruth que surge nesse contexto para unir forças na concretização de um projeto, que era um espaço cultural para a cidade de Imperatriz.

3.4 A Assarti e o Teatro

A Associação Artística de Imperatriz (ASSARTI), uma associação ligada à cultura e à Arte Imperatrizense surge da necessidade de os artistas terem um alicerce que os representassem e, sobretudo, os amparassem. Ela se consolida por meio de inúmeras discussões dos artistas no sentido da efetivação de um espaço para as apresentações culturais e artísticas. A Assarti brota da união e da força transformando todas as vozes, numa perfeita entoação, em que ecoa o desejo maior: a construção do Teatro Ferreira Gullar.

Segundo Hanaye, no princípio tudo se resumia a um Galpão em um terreno baldio, onde aconteciam os espetáculos e se faziam festas no intuito de angariar fundos para a construção do espaço de cultura. “Daí o PRITEI funcionava aqui com as peças teatrais que funcionavam ao relento, ao ar livre. Fazíamos as luminárias de galão de tinta. Nós coloríamos a estopa, o saco de açúcar para fazer os trajes dos alunos, dos personagens do Teatro. Era muito rudimentar.” (HANAYE, 2021).

Época em que o fazer artístico era um processo difícil pela falta de apoio e incentivo por parte do poder público, o que não inviabilizava a idealização, a resistência e sobretudo a luta. Segundo Ariston de França:

Quando vim para Imperatriz na década de oitenta, e quando cheguei em Imperatriz me encontrei com o Movimento cultural já existente através do Teatro-PRITEI. Isso estava iniciando uma discussão em torno da própria política cultural de Imperatriz. Engajei-me nos Movimentos sociais, principalmente na Pastoral da Juventude, que

foi meu primeiro espaço, através do grupo pré-jovem da Paróquia de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e lá começamos a movimentar alguns jovens da época para darmos início à questão do Teatro também em Imperatriz, aí criamos um Movimento, um grupo de Teatro chamado Fontes, onde a gente se reunia esporadicamente. A gente começava a discutir fazendo alguns espetáculos de forma bastante amadora mesmo. Conheci o Movimento cultural através do Iramar, que foi a primeira oficina que participei já com o grupo Oásis, eu não era do grupo, mas o grupo Oásis movimentou esta oficina na época. Imperatriz tinha o espaço do Projeto Rondon, que nós utilizamos para realizar esta oficina.

Com o depoimento de Ariston pode-se perceber que se tratava de um tempo em que os jovens eram ousados, com uma criatividade incontestável, produziram um contexto admirável de entusiasmo e coragem. Ariston afirma ainda que:

Em meados de março de 1983, a gente já tinha uma discussão bastante pronta e se tinha um movimento bastante grande de artistas, artistas, novos, até por conta da própria final da oficina foi montado um espetáculo de poesia e música, o Iramar trabalhava muito essa questão da musicalidade e a intenção era justamente reunir os artistas para fomentar a arte de Imperatriz e discutir o momento cultural que Imperatriz passava que era justamente a criação de um espaço como a Associação Artística de Imperatriz. (ARISTON, 2021).

Destarte, observa-se que, todo o fazer artístico daquela época pautou-se em extensas lutas por espaços culturais, por visibilidade, por incentivo por parte do poder público. Os movimentos florescem como um despertar para a Arte, para a vida local.

3.5 Uma geração de artistas: retrato de memórias

Nos exatos anos oitenta, a cidade de Imperatriz viveu acontecimentos marcantes na poesia e na música local. Uma década marcada por grandes intérpretes, compositores, poetas, atores, artesãos, admiradores e apoiadores da poesia, da música e, sobretudo da arte local. Foi um período marcado por grandes pensadores do fazer poético, musical, artístico-cultural da cidade de Imperatriz.

Mediante este marco, a história dessa gente vai consolidando-se no espaço citadino e o fazer artístico vai firmando-se, marcando terreno para os possíveis artistas que possam surgir. A sociedade presenciou, viveu, imergiu em acontecimentos culturais jamais vistos. A efervescência da cultura local foi algo significativo para o fazer artístico, para a cultura do povo desta região.

Conforme disposto no Jornal O Progresso (1986, p. 3), nos anos oitenta a mil novecentos e oitenta e nove, a cidade de Imperatriz comungou de acontecimentos de grande incentivo aos artistas que aqui residiam. Festivais de poesia e música compunham o cenário local. Grandes festivais de poesia e música floresceram a arte imperatrizense. A cidade de

Imperatriz foi palco de grandes festivais de música popular. A exemplo disso tem-se o Festival Aberto do Balneário Estância do Recreio (FABER), ocorrido no ano de mil novecentos e oitenta e seis. Um festival que foi palco de muitos artistas de diversos lugares do país. Artistas como: Carlinhos Veloz, Inácio de Nóbrega foram revelações do referido festival, entre tantos outros. Durante cinco anos, a cidade contou com este grande revelador e divulgador de compositores e intérpretes dos mais diversos Estados do país.

O I FABER, segundo o Jornal O Progresso (1986), aconteceu nos dias dezessete, dezoito e dezenove de outubro de mil novecentos e oitenta e seis. Foram dias intensos e de grande vigor para a música popular imperatrizense. Dessa forma, a região contou com a participação de grandes nomes da música popular brasileira na cidade, na ocasião, shows como o de Zé Geraldo, Raimundo Sodré, e Diana Pequeno, ao final de cada noite de eliminatória, fizeram da cidade de Imperatriz um verdadeiro “palco das canções”. Os artistas concorrentes protagonizaram o evento da música e ao findar de cada noite, um show da música popular brasileira “oxigenava o cenário”. Ressalta-se, ainda, que neste festival, destacaram-se: Celim Galhães, Erasmo Dibel, Dumar Bosa, Carlinhos Veloz, Henrique Guimarães, Eduardo Molone, Zeca Tocantins, Neném Bragança e tantos outros.

A expectativa dos idealizadores e organizadores do festival foram superadas diante de um público de aproximadamente trinta mil pessoas que se fez presente para prestigiar e aplaudir os artistas participantes do festival e os grandes nomes da música popular brasileira. Para tanto, como vencedores deste grande evento da música, o primeiro lugar ficou por conta da canção “Depois do tiroteio”, de Zeca Tocantins, em segundo lugar, ficou para Erasmo Dibel, com a canção “Aletia”, e em terceiro lugar, com a canção “O dia do juízo final”, ficou para Carlinhos Veloz.

O II Faber foi realizado no ano de mil novecentos e oitenta e sete, nos dias quatro, cinco e seis de setembro, do referido ano. Houve trinta e dois concorrentes, sinalizando que o festival de fato assumiu o crescimento esperado pela comissão organizadora. Com o objetivo de firmar o evento em solo fértil, a comissão organizadora deste foi muito bem formada, composta por Rossivelt Dias, Ernando Timóteo, Edmilson Franco, Neném Bragança, dentre tantos outros que contribuíram para a organização e realização deste evento. Ainda por cima, esteve na presidência da comissão do festival, Carlos Lima. Como atrações da música brasileira estiveram presentes: Quinteto violado, Moraes Moreira e Sá e Guarabira. Foram shows que contaram com um grande público, superior ao do Faber anterior. Como vencedores, em primeiro lugar, com a canção “Imperador Tocantins” ficou com Carlinhos

Veloz, em segundo lugar, a canção “Asa aberta”, Zeca Tocantins, e em terceiro lugar foi para a canção “Pedra caída” com Inácio Nóbrega.

No que concerne ao terceiro III FABER, este foi realizado nos dias 02, 03 e 04 de setembro, de mil novecentos e oitenta e oito, com trinta e dois concorrentes. O festival continuou com uma forte comissão organizadora, contando com a contribuição de Neném Bragança, Roosevelt Dias, Marcos Herbst, Edmilson Sanches, Clélio Silveira, Luiz Carlos Oliveira, Tom Andrade, Luiz Brasília e como presidente desta Pedro Américo Sales comandou a direção. Shows como o de Geraldo Azevedo, Pepeu Gomes e Amelinha tornaram o evento grandioso diante do contexto da música popular brasileira.

Os ganhadores desta vez foram: em primeiro lugar, Chico Aafa, com a canção “cantiga para um menestrel, em segundo lugar, “sabor açai” com Eudes Fraga e em terceiro lugar, a canção “Abolição”, de Luís Carlos Dias. É válido lembrar que a Diretoria do Balneário contou com apoio significativo para que este evento viesse a ser consolidado na cidade e sobretudo na região. No IV Faber, sendo realizado nos dias 01, 02, e 03 de setembro de mil novecentos e oitenta e nove, com trinta e dois concorrentes. Em primeiro lugar, com a canção “A viola e Eu”, venceu Carlinhos Veloz, em segundo lugar, a canção “Bailarina”, de Eudes Fraga e em terceiro lugar, a canção “Bandeira”, de Valter Mustafé. Além disso, a cidade e o evento contaram com os shows de Zé Ramalho, Gilberto Gil e Moraes Moreira.

O V FABER ocorreu nos dias 19, 20 e 21 de setembro de mil novecentos e noventa e um, com trinta e dois concorrentes. Dessa forma, neste FABER houve cinco classificações. Em primeiro lugar, Erasmo Dibel foi o vencedor, com a canção “Filhos da precisão”, já em segundo lugar ficou João Nogueira, com a canção “América”, em terceiro lugar, Jackeline com a canção “Brincadeira de roda” foi a vencedora, o quarto lugar ficou para Cheiro do Vale, com a canção “Noturno fluvial” e em quinto e último lugar ficou Nando Cruz, com a canção “Blues do coração”. O prêmio de aclamação popular ficou com Jackeline, com a canção “Brincadeira de roda”.

Como atrações da música popular brasileira, as noites foram regadas com a boa música, com shows como o de Papete, Oswaldo Montenegro e Ed Mota. Desta vez, o festival teve à frente da comissão organizadora os diretores Edeomedes Aguiar, Ernando Timóteo. Edson Arouche, José Marcos, Graciliano, Edmilson Franco, Clemente Viegas, Genú, Genésio Batista, Queiroz, Gilberto Castro, Lourival Bezerra, Francisco de Assis, Hermes Lima, tendo como Presidente desta comissão, o senhor Carlos Lima de Almeida.

Além do Festival Aberto Balneário Estância do Recreio, outros festivais como Festival Aberto de Imperatriz (FAIMP), ocorrido na Avenida Beira-rio, Festival Caneleiros de

música da terra, ocorrido no Caneleiros Bar, fizeram de Imperatriz palco de muitas canções, de muitos poetas, compositores e músicos. Realizado nos anos noventa, por volta de mil novecentos e noventa e cinco, o Festival Aberto de Imperatriz, promovido pela Associação artística de Imperatriz (ASSARTI) e Sistema Tucanu´s de Comunicação. Conforme o Jornal O Progresso (1995), Wilson Zara, presidente da ASSARTI, relatou ao jornal que “esta é uma rara oportunidade que os cantores e compositores imperatrizenses têm de mostrar talento e criatividade, além de outros participantes de diversas localidades do Estado e do restante do país”.

Segundo entrevista concedida ao jornal O Progresso (ano), Wilson Zara, presidente da ASSARTI, na época, relatou que o festival FAIMP representou “uma forma de incentivo a nossa arte e cultura, que aos poucos vai conquistando o seu espaço, como o CD Canta Imperatriz que registra dezessete trabalhos inéditos de compositores, intérpretes e instrumentistas imperatrizenses da atualidade.” Artistas diversos foram descobertos nos festivais, neste, por exemplo, dezessete artistas foram apreciados pelo público e agraciados com a gravação do CD Canta Imperatriz. Trata-se de um trabalho que reúne artistas como: Dumar Bosa, Nando Cruz, Carlinhos Veloz, Wilson Zara, Jacqueline, Chiquinho França, Selim Galhães, Erasmo Dibel, Luiz Carlos Dias, Clauber Martins, Henrique Guimarães, Núbia Távolla, Ed Franklin, Neném Bragança, Washington Brazil, direção e produção feita por Zé Américo.

A cidade contou também com um Canta Imperatriz II – O canto da nossa Terra, que trouxe para a centralidade pondo em evidência mais quatorze artistas. Um trabalho que foi gravado e mixado no MStúdio, em Imperatriz-MA, com produção executiva da Fundação Cultural de Imperatriz. Artistas como Eduardo Lobo, Zeck Farias, San Stevan, Nany Vieira, Sanzio Rossiny, Clauber Martins, Karleyby Allanda, Erasmo Dibel, Washington Brazil, Mauro Izzy, Reginaldo Parente, Charles Brown, Chico Martan e Grupo Couro e Corda.

São memórias de um tempo ao qual a música local, mesmo com dificuldades em âmbito financeiro, dificuldades em políticas públicas de maior incentivo à Arte da região, ainda assim, viveu um período de grandes “ventos buliçosos”. Foi um período em que a poesia e a música buscavam espaços não somente na cidade, mas sobretudo, buscava-se uma consolidação de algo mais palpável, algo que pudesse representar os que aqui decidiram fincar suas raízes e ser parte no processo de formação dessa gente.

Para Geertz (1997, p. 142) em se tratando de arte como um sistema cultural, “é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias,

mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz. Mediante o que descreve Geertz (1997, p. 142) “artistas sentem como ninguém”, e que muitas vezes, o que foi dito ou escrito sobre sua obra e vida, torna-se irrelevante diante da proporção desta. Pensamento que reverbera o dizer tornando-se “indizível” perante a relevância da própria Arte.

Em Imperatriz, por volta dos anos oitenta e noventa, alguns espaços continuaram sendo territórios de artistas independentes, artistas que produziam, criavam, compunham e faziam com que seus versos, suas canções traduzissem o melhor da cidade, de experiências diversas em um contexto de globalização. O cenário artístico-cultural foi composto de figuras que amavam o território da poesia, da música, do teatro, fortalecendo os movimentos que se instalavam neste chão. Figuras desveladas em Gilberto Freire de Santana, jornalista, cineasta, professor, autor teatral sensível ao fazer cultural. Luís Brasília, jornalista, escritor, produtor cultural e amante do fazer artístico. Ernando Timóteo, produtor cultural, cantor e radialista. Carlos Lima, ousado produtor cultural e amante da Arte.

O teatro Ferreira Gullar tornou-se um espaço das manifestações artístico-culturais da cidade, o único teatro da cidade é símbolo de grandes esforços e lutas. Localizado na rua Simplício Moreira com a Luís Domingues, no centro de Imperatriz. Conforme o jornal O Progresso (1980), o Teatro de Imperatriz, na gestão de Epitácio Cafeteira, governador, na época, fez promessas de liberação de uma verba no valor de um milhão de cruzados seria destinada para a construção do espaço cultural. Segundo dados do jornal O Progresso, a área do teatro que leva o nome do poeta maranhense foi dada à ASSARTI pela Prefeitura. A construção do teatro foi uma promessa do poder público e é algo bastante esperado pelos artistas da região.

Em virtude de todos os acontecimentos serem marcantes e retratarem momentos importantes em determinados lugares. Ecléa Bosi (1994, p. 418) afirma que “cada geração tem, de sua cidade, a memória de acontecimentos que permanecem como pontos de demarcação em sua história. O caudal das lembranças, correndo sobre o mesmo leito”. Desse modo, todos os episódios ocorridos na cidade de Imperatriz, no setor artístico corroboram com o que Bosi destaca, pois, de fato, os acontecimentos fixam os marcos na história de um povo. Sem determinados eventos na vida humana, não teríamos registros que traduzissem a história. As lembranças das ocorrências na vida humana acontecem abundantemente dentro dessa delimitação que inquieta.

É válido lembrar que mediante o que se observa através dos registros colhidos no *Jornal O Progresso* e em observação aos acontecimentos culturais na cidade de Imperatriz, em outras épocas, foi mais produtiva no que se refere à música regional e ao contato com grandes expressões da MPB, através do Faber, principalmente.

4 POESIA E PAISAGENS DA CIDADE NA CANÇÃO

Com base em Pollak (1989) “memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividade de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, clãs, famílias, nações etc. A referência do passado serve para manter a coesão dos grupos”.

A memória do povo imperatrizense vai se constituindo conforme os acontecimentos do passado são reverberados, o que remete ao pensamento de Pollak, ao tratar a memória como um processo coletivo, reforçado, firmado nos sentimentos de vínculos, que integram a coletividade.

Segundo Halbwachs (2003), a memória individual, não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos, que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente.

Em consonância ao pensamento de Halbwachs, destaca-se a indissociabilidade da memória individual a outros grupos, pois, a explicação desta, depende da recorrência aos acontecimentos de outros para obter-se referências destacadas pela sociedade. No entanto, a memória coletiva, ainda para Halbwachs (2003 p. 30), “é como se estivéssemos diante de muitos testemunhos”. Para este autor, a memória individual é construída a partir da memória coletiva. O autor nos faz perceber que toda construção não caminha sozinha, para compor-se a memória de um todo, faz-se necessário muitos testemunhos, configurando-se a memória coletiva.

Para que a memória dos que habitam na cidade de Imperatriz fosse destacada e entrasse em questão, recorre-se através das canções em estudo, que simbolizam e traduzem a constituição de espaços reais e/ou imaginários, contemplativos, fruto da inquietude do olhar poético que transcende o visual. Collot (2013), afirma que “a experiência da paisagem não é, portanto, unicamente visual, e o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é marcado pelo horizonte, e que convida a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento”.

Para Candau (1988), no que tange aos diferentes tipos de memória, dentre as que este autor destaca, existe a memória propriamente dita ou de alto nível, que é essencialmente uma

memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos etc.). Desta forma, no que concerne à memória, o autor afirma ainda que a expressão “memória coletiva” é uma forma de representação, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo.

É válido ressaltar, portanto, que, evidenciar memórias de nossa gente, recordando ou reconhecendo-as, é concentrar lembranças autobiográficas ou uma memória que evoque os “saberes, as crenças, sensações, sentimentos” (COLLOT, 2013, p. 148). Desta forma, aspectos preponderantes são destacados nas poesias musicais em análise, revelando-se o pertencimento poético, vislumbrando-se uma memória de alto nível que contempla, por sinal, aspectos comuns a essa gente.

Para Bosi (1994), é preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida. Elas foram formuladas por outrem, e nós, simplesmente, as incorporamos ao nosso cabedal. Denota-se, assim, que lembranças e ideias segundo o autor se inspiraram na interação do indivíduo com o meio. Trata-se de algo que não provém de um modelo, um formato a ser seguido, mas, de algo que internalizamos com o tempo, agregando vivências e desafios. Ainda para Bosi (1994), por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a quem tem acesso pode reter objetos que são para ele. E só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.

Para Hall (2006), em se tratando da identidade de um povo, no que se refere à identidade sociológica, ela preenche o espaço entre “interior” e o “exterior” entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura/ou, para usar metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura.

A cidade de Imperatriz através das canções em estudo é descrita em seu contexto simbólico, onde se constata a paisagem que o tempo traduz com seus valores identitários reforçados por aspectos marcantes, que são percebidos na inquietude do olhar poético. A

poesia materializa-se, transpondo elementos indispensáveis ao desnudar dos anseios poéticos. A poesia vai permitindo que se perceba os valores que foram constituindo essa gente, bem como os anseios que sempre marcaram a cidade.

Refletir a identidade do povo imperatrizense, requer o evocar da identidade sociológica de Hall por colocar em voga o espaço “interior” e “exterior” entrelaçando o mundo pessoal e público. O internalizar dos significados e valores aderem-se ao povo deste lugar, equilibrando os sentimentos subjetivos dessa gente com os lugares objetivos que ocupam no contexto social e cultural.

Para Halbwachs, no que tange à memória e ao espaço, o autor afirma que “quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da ideia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos de sua consciência, comanda e regula sua evolução. A imagem das coisas participa da inércia destas. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio.” HALBWACHS (1990, p.133)

Quanto à constituição da memória e ao espaço, portanto, é possível perceber que o povo deste lugar é capaz de transformar seu reduto, em semelhança a si, sujeitando-se e adequando-se ao que venha resistir a este, centralizando-se em um cenário criado e construído por esta gente. Desse modo, o que acontece exteriormente reflete na constituição do sujeito. Os cancionistas em questão, nesta pesquisa, espelham em suas canções o que constitui este espaço, refletindo a própria imagem, descrevem com muita propriedade a imagem da cidade, ela por sua vez constitui o espaço em questão que atinge com profundidade a consciência destes, direcionando e controlando o seu progresso. Ademais, tudo é reflexo do meio, inclusive a inércia. Não se trata apenas do indivíduo em sua individualidade, mas, como representante de um todo, de um coletivo que caminha sob os reflexos da materialidade das coisas e de sua estabilidade.

Com base em Pollak (1989) memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividade de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, clãs, famílias, nações etc. A referência do passado serve para manter a coesão dos grupos.

Ressalta-se, portanto, a imprescindibilidade da música, das canções, no contexto humano, social, histórico e cultural de um povo, pois, as canções possibilitam fixar através de suas letras e melodias um tempo que já se foi, mas que, se eterniza nestas, refletindo a memória coletiva dessa gente e possibilitando aos que habitam este chão ou que venham habitar, conheçam um tempo que não mais existe. O poeta por sua vez, consagra esse instante através de sua memória individual desnudada nas canções. Para tanto, a canção simboliza uma sustentação, um consagrar do que foi vivido através das memórias reveladas nas canções. Desse modo, é possível se imaginar, conhecer a paisagem que foi constituída, a partir do poema, da canção que implica numa participação do ouvinte ao imaginar determinada época.

4.1 A poesia ensina a ver: o processo constitutivo de um povo

Neste capítulo, objetiva-se trazer para a centralidade, a relevância da poesia e do poeta, compreendendo o papel destes na sociedade, destacando a função que desenvolvem na vida humana. Pretende-se ainda, destacar reflexões sobre a poesia. Entendendo-se a música como a poesia da canção, fica evidente, para esta pesquisa, a necessidade de se estudar a teoria da poesia.

No que legitima o aspecto conceitual, a poesia é compreendida como a arte que lida com os versos, com a subjetividade, desnudando o íntimo do poeta, ou seja, o que ele idealiza, sente profundamente, traduzindo o estado de espírito em que se encontra. Para Octavio Paz (1982, p.21) “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza, exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro”.

Diante do exposto pelo autor, percebe-se que a poesia em sua essencialidade representa uma infinita sucessão de acontecimentos que revela a transformação do ser e da vida humana. Esta arte emana poder por conferir a quem a toca ou é tocado por ela, o conhecimento do caminho capaz de mudar não somente a própria vida, mas, acima de tudo, a vida do outro. Presume-se, portanto, que a poesia seja o momento transformador de cada vida no contexto humano.

Sendo a poesia a representação do instante que traduz o mundo, o poeta ocupa o âmago da sociedade por possibilitar ao que Octávio Paz (1982, p. 21) preceitua como “voz do povo, língua dos escolhidos” dando voz ao outro. Desta forma, para Octávio Paz (1982, p. 25), “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época -ou seja, o estilo do seu tempo-, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única”. Desse modo, observa-

se que o poeta é um ser único na sociedade por passar os valores desta, como também conhecimento. E por outra perspectiva, o leitor é aquele que participa com sua leitura, criando também caminhos para se perceber o que se esconde no poema, a partir das palavras e construções empregadas pelo poeta.

Ainda em se tratando ao lugar que o poeta ocupa na sociedade, segundo Paz (1982, p. 55) “o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser.” O poeta, em seu ofício, está a serviço de seu povo, de sua gente. Para Paz (1982 p.54) “o poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois, o compartilha”. Observa-se, portanto, que o poeta tem um ofício que é transformador, ele se apresenta como ser cujo fazer é capaz de mudar o cenário que representa, transformá-lo, criando o novo, a partir do que já existe e não é notado. De fato, a escrita poética é reveladora dos sentidos silenciados nas palavras.

A poesia interfere na vida do leitor e do ouvinte significativamente segundo Paz (1982, p. 33),

(...) graças ao poema podemos ter acesso à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. Pois bem, o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação.

Evidencia-se, no entanto, que para a consolidação do existir poético, a interação em um diálogo entre leitor ou ouvinte se faz necessário, tendo em vista que o poema simboliza um viés aos humanos, particularizando uma condição de existência para que se torne poesia, que é o quinhão destes, ou seja, o quanto cabe a cada um. Sem esta participação do leitor ou do ouvinte, não haveria a prática do poético. No que diz respeito à música, o teórico compara metaforicamente a poesia à música, quando Paz (1982, p. 21) afirma “Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo”, e isso só confirma a aproximação e a intimidade de duas artes que têm em comum o trabalho com o ritmo e com a melodia, atraindo por mexer com a intimidade e a subjetividade de quem as ouve ou lê para, assim, despertar diferentes sentires e sensações. Portanto, sem dúvida, essa experiência floresce do diálogo do ouvinte com as duas artes, visto que, do poema e da canção, a poesia desabrocha.

No que concerne às relações observadas entre memória e identidade cultural na poesia, pode-se observar pelo olhar de Hall (2006, p. 48), que não desabrochamos com as identidades nacionais, as constituímos e as modificamos no íntimo da representação. Desse modo ressalta-se segundo Paz (1982, p. 33) que “Toda vez que o leitor revive de verdade o

poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas sempre ir além de si, um romper muros temporários para ser outro”. Nesse contato com a experiência poética, é recriado um novo caminho, visto que o leitor ou ouvinte adquire outras formas de ver o mundo, transformando-o e sendo por elas transformado, pois a língua é um traço cultural que identifica os grupos e pode nutrir características dessa gente. Dessa forma, se dá a consolidação de uma identidade cultural, tendo em vista que esta brota dessa relação de pertencimento, de intimidade do indivíduo com elementos constituintes da cultura que, no caso, é evidenciado pela língua. Quanto à relação da memória com a poesia, parte-se do pressuposto de Paz (1982, p. 33) quando afirma:

Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, hesita e mata com Árjuna, reconhece os rochedos natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, reverte o tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem.

A memória cultural e a identidade cultural são importantes por estarem presentes na poesia, relacionando os acontecimentos entre passado e presente, estas permitem que sejam protegidas as heranças que simbolizam a história dos grupos em sociedade, como também se constitui esse povo. Paz (1982, p. 33) acredita que a experiência do poema se atrela ao passado, ao registro do que foi vivido, experienciado por um povo, e, a literatura percorre o tempo salvaguardando o registro dos acontecimentos. O poema é o caminho que possibilita que os acontecimentos se consagrem, eternizando os momentos registrados pela história.

Convém lembrar que a poesia pode interferir expressivamente na vida do leitor possibilitando que este desenvolva o deleite pela leitura dos poemas, melhorando a compreensão dos textos poéticos e aguçando o olhar crítico diante da vida e da realidade que o cerca, como também, o enriquecimento do repertório linguístico, aprofundando o contato com a linguagem mais estruturada, dotada de conhecimento, do fazer poético e do universo ao qual encontra-se inserido.

Adiante, segue-se com algumas considerações sobre o papel da poesia e o poeta. Em um contexto contemporâneo no qual a tecnologia avançada certifica diversas evoluções, em que se prima pela qualidade, pela eficiência e rapidez, torna-se válido ressaltar a imprescindibilidade do papel da poesia no dia a dia do homem. A poesia chama o homem a experimentar outro tempo, o da contemplação e das pausas, bem como, faz com que exercite sua criatividade e sensibilidade. Há milênios, a poesia é um ofício que continua sendo uma forte expressão na vida humana. Considerada a “velha arte de Homero e Virgílio” atravessa o

tempo e afirma-se enquanto arte primitiva. Para tanto, Paz (1982, p.53) afirma que “as palavras do poeta pertencem a um povo e a um momento de um povo. Por outro lado, são anteriores a toda data”. O autor nos faz pensar o quanto os acontecimentos da história dos povos são recriados pela poesia, através das palavras, ela é uma arte que se alimenta das circunstâncias que refletem a própria condição humana e tudo aquilo que habita a sociedade. Desta feita, percebe-se, que a palavra poética transcende, possibilitando estarmos diante da atemporalidade.

Para Moisés (2019, p.14-15), a poesia é “das mais primitivas e rudimentares formas de manifestação cultural (voz, palavra e não mais)”. Para o autor, o exercício poético tece marcas de crescimento, ajustando-se às condições, conservando significativamente o “impulso de origem: presença e representação, por meio da palavra, de uma voz humana quase sempre individual, por vezes coletiva ou anônima, que para sobreviver ou até para existir precisa encontrar ouvidos humanos que a propaguem e multipliquem”. Assim, percebe-se que a resistência da poesia se dá em razão de ser um porto desvelador em “ouvidos humanos” que a divulguem e a repassem comumente na vida humana.

Em meio à civilização em um planeta onde tudo acontece freneticamente e a liquidez compõe um cenário de efemeridades, a poesia e o poeta simbolizam um certo temor aos meios de produção que acontecem intensamente. Apesar de atemorizar o formato de produção que o novo mundo compõe, para Moisés (2019, p. 13), “a poesia surpreendentemente continua a ser praticada e consumida em moldes e em escala nada inferiores aos dos períodos precedentes”. Desse modo, a poesia mostra a sua força e para que veio, diante do novo contexto do mundo atual.

O autor leva à reflexão quanto ao caráter pedagógico da poesia e externa que ela e a pedagogia embora possuam pontos que comunguem do mesmo propósito: levar a conhecer, se divergem em muitos outros aspectos, pois, o modo como a poesia leva-nos a ver, não se trata de uma percepção direta, na verdade, somos convidados a “figurar (formar ou compor a figura de) alguma ideia que não nos é oferecida diretamente, mas por intermédio de uma imagem refletida no espelho da comparação” (MOISÉS, 2019, p. 13). Assim sendo, “ver como se víssemos pela primeira vez” nos possibilita perceber algo como se nunca tivéssemos observado, dessa forma configura-se o olhar sensível, sempre apreendendo algo novo, com a particularidade de cada momento do olhar.

Na poesia não há fórmulas para que esta seja sentida ou percebida enquanto arte, o fator de maior relevância segundo Moisés (2019, p. 25), “o único pré-requisito é estar apto a ver, enquanto ato inaugural”. Ou seja, ver nas minúcias, nos detalhes, no que não está

exposto. No entanto, ressalta-se que em meio a um cenário que propaga o pensamento de que a humanidade se veste do lucro e da produção, a poesia torna-se símbolo de resistência diante da mecanização do pensamento e, sobretudo, por não se submeter a tais fatos. A insubmissão parte do pressuposto da rejeição a um contexto robotizado em que a vida humana se apresenta.

Moisés (2003) ressalta que a poesia possibilita modificar pelo meio dos vestígios da renovação e do alinhamento do que já fora visto, isto viabiliza o confronto contínuo com a imitação do que é “perfeito” colocado pelos que comungam de pensamentos de uma sociedade “esvaziada de memória, consagrada ao consumo e à descartabilidade de todas as coisas” (MOISÉS, 2003, p. 42). A literatura está inserida no contexto de vida de um povo e, principalmente reflete a cultura dessa gente com seus saberes, ideologias e crenças. Refletir a cultura de uma nação é espelhar peculiaridades de realidades de uma sociedade, como também, tornar visível os reflexos das especificidades dos grupos que compõem um todo.

A cultura segundo Hall (2016 p. 19) “é vista como algo que engloba “o que de melhor foi pensado e dito numa sociedade”. “É o somatório das grandes ideias, como representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia - é “a alta cultura” de uma época”. Fundamenta-se, portanto, que a cultura de um povo é de grande valia para afirmar os significados partilhados, revelar sobretudo o pertencimento de um povo a um determinado lugar. O processo constitutivo de um povo revela o formato de vida humana, traduz como vivemos, agimos e pensamos em sociedade.

No intuito de reforçar o caráter da representação e abordar o aspecto conceitual desta, destaca-se a importância de compreender-se o papel que esta exerce no contexto da linguagem, dos sentidos e no contexto cultural, algo que se trata neste ponto dessa pesquisa. Pois bem, a representação, segundo Hall (2016, p. 31) “significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas”. Desta forma, observa-se no contexto da representação que um povo espelha valores comuns do grupo ao qual faz parte, refletindo a cultura de seu povo, o que permite que se conheça os valores partilhados, tornando possível compreender o contexto de vida dos povos e de suas respectivas culturas.

Correlacionando a poesia com o caráter da representação, Paz (1982, 42) afirma que “a essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas”. Desse modo, entende-se que a representação na poesia consiste no “expressar”, ou seja, em desnudar o que se esconde e não é percebido no mundo, nos objetos, nas pessoas e nas situações. Por sua vez, a literatura

resulta do trabalho com a palavra, expressando como o autor sente e representa o real, os recônditos sentimentos, afetuosidades, deste ou da sociedade. Representar, por sua vez, simboliza usar a linguagem para revelar algo sobre o meio em que se vive despindo os significados que se produz e se comunga com outras pessoas.

Conforme preceitua Candido (1954, p. 146) entende-se por literatura

(...) fatos eminentemente associativos: obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”.

Na verdade, através da linguagem literária, o poeta pode representar o universo ao qual faz parte, traduzindo as imagens captadas, os símbolos, os sentidos, aquilo que o inquieta é apreendido pelo seu olhar atento, capaz de revelar novas imagens na efemeridade do momento, ou seja, no momento da percepção dos objetos que o rodeiam. A linguagem espelha significados que, de fato, já são de comum entendimento sobre o que cerca a existência humana. Apreender o contexto das percepções através das palavras, das imagens, impulsiona o que os homens têm em comum, viabilizando o processo de comunicação.

Diante da relevância da poesia na sociedade e do lugar que ocupa, Paz (1982, p. 49) afirma que “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de ideias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas.” Desta feita, ressalta-se a importância da poesia na vida humana, ocupando o íntimo do ser humano, transmitindo valores, sentimentos, conflitos humanos e experiências humanas. Por refletir o coletivo, a poesia revela a sociedade, figurando metaforicamente os acontecimentos do mundo. É arte que possibilita novos caminhos, novos olhares diante do que se pretende apreciar no espaço de cada um, no seu terreiro de detalhes.

4.2 A função da poesia e do poeta: terreiro de sabores e dissabores

*Ai dona fea, fostes-vos queixar
que vos nunca louv'en[o] meu cantar;
mais ora quero fazer um cantar
em que vos loarei todavia;*

*e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!*
João Garcia Guilhade⁴

Inicia-se este tópico com uma estrofe de uma cantiga trovadoresca de maldizer, de João Garcia Guilhade, no intuito de reforçar neste ponto o relevante papel da poesia e como ela se constituía no século XII. As cantigas reforçam a ligação robusta da música e poesia. A estrofe é de uma cantiga de maldizer, que o trovador diz mal de alguém, de forma direta, explícita. Adiante, o período trovadoresco para uma melhor compreensão de como surge a poesia, vislumbrando a sua função, bem como as alegrias e tristezas que inquietam o contexto poético.

No período trovadoresco, a poesia era cantada, acompanhada por instrumentos musicais. No entanto, essa arte rudimentar instalava-se rapidamente ao ser sentida, ouvida “pelos ouvidos humanos”. Moisés (2019, p. 79) afirma que “ao longo dos séculos, da Antiguidade à alta Idade Média, a poesia destinou-se quase exclusivamente a ser ouvida”. Afirma ainda que a vasta produção das cantigas trovadorescas, “dos séculos XII-XIV, foi consumida por um sem-número de ouvintes, nas cortes ou nas ruas, de geração em geração, extasiados diante da presença real do trovador, do jogral ou do menestrel”. O autor expressa que a poesia impressa substitui a forma falada ou cantada, revelando o novo formato de circulação da poesia e, sobretudo uma nova modalidade de apreender, agora, pelos olhos e não mais pelos ouvidos. A leitura de poesia passou a ser um ato solitário, tendo em vista que a presença do poeta já não se faz necessária, como antes.

Ademais, é válido destacar, o meio de circulação da música e da poesia, tendo em vista que o poeta é antes de tudo, um trovador, e a poesia é indissociável da música pelo fato de sempre caminharem juntas e alcançarem patamares bastante significativos no que tange à finalidade a que se propõem. A poesia, posteriormente atinge um outro formato de circulação, onde o espaço e o formato se modificam.

Dessa forma, Moisés (2019, p. 77) externa que a circulação da poesia se dava em formato impresso, de forma que leitores silenciosamente reforçavam o ato da leitura pelo poder da concentração e isolamento característico deste ato individual. Há implicações para a identidade do poeta que antes era ouvido e no contexto atual passa a ser lido. O referido autor diz que

⁴ Cf. em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1520>.
As cantigas trovadorescas

(...) a vigência dessa identidade não se limitava ao momento da audição, cuja função, quanto a isso, era fornecer ao poeta a confirmação do lugar por ele ocupado na sociedade, mas estendia-se a um tempo anterior, fundamento e justificativa do pacto firmado com a comunidade, bem como, ainda, a um tempo posterior, garantindo pela expectativa de que esse mesmo pacto haveria de se perpetuar, enquanto perdurassem os valores culturais em que o processo se inscrevia (MOISÉS, 2019, p. 77).

Dessa forma, observa-se que o contato que o poeta mantinha com a sociedade revelava o fazer poético, destacando o importante papel exercido pela poesia e pelo poeta, na vida das pessoas, dos grupos sociais, de uma coletividade. Como a poesia passa a circular no formato impresso, o perfil desse leitor passa a ser outro, liam poesias de forma concentrada, com o rigor da concentração que esta exige. Mas, por outro lado, é posto em risco o papel do poeta e da poesia, tendo em vista que a liquidez que caracteriza o mundo, não aceita abertamente o ócio criativo, ou seja, a liberdade para se produzir intelectualmente, algo que requer a poesia, pois ela leva à reflexão, a pensar conscientemente. O poeta, por sua vez, estabelece com a sociedade, uma relação de entrega, de fidelidade ao seu povo. A poesia leva o povo a pensar criticamente sobre os fatos ocorridos na sociedade. Para tanto, os valores culturais são imprescindíveis para reforçar e revelar a solidez dos grupos.

Ressalta-se, portanto, o impactante feito desta arte na sociedade e na vida humana. Eliot destaca a função particular e a geral, estabelecendo a diferença, nos permitindo observar que “a poesia pode ter um significado social deliberado e consciente”. Assevera ainda que em um primeiro momento a poesia foi usada “em rituais religiosos”, nas antigas formas de epopeia e saga que contribuíram para a sustentação da história, segundo esse autor, antes de se tornar “uma diversão comunitária”. Afirma-nos ainda que “antes do uso da linguagem escrita, o formato de versos regulares foi de grande valia para a memorização. Já, nas sociedades mais desenvolvidas, a exemplo da Grécia, “a função social da poesia era reconhecida e evidente. O drama grego é oriundo dos rituais religiosos e que continua relacionado às cerimônias públicas, às celebrações tradicionais religiosas”. “A ode pindárica aparece girando em torno de específicas ocasiões sociais” (ELIOT, 1991, p. 28-29).

A linguagem é de suma importância no contexto de comunicação por representar um todo simbólico responsável pela interação entre os indivíduos. É caminho trilhado pelos seres humanos na transmissão de significados. Para Paz (1982, p. 35) “a primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa.”, Paz nos leva a refletir sobre o comportamento humano diante de um contexto gerador de significados, pois, o signo linguístico representa a busca de elementos essenciais ao entendimento humano, que geram imagem e representação desta em uma situação

comunicativa, a consciência concebe um único significado aos termos, sendo que, o que pensamos ou apreendemos, todavia, invalida-se, sem a linguagem.

A linguagem é a ponte que estreita a comunicação. Em se tratando da linguagem, o mais importante para Paz é mostrar as diferenças percebidas na linguagem poética. A linguagem poética trabalha com o sentido, o símbolo, recusando-se ao aprisionamento num mero significado. Na poesia, as imagens se misturam, não há a separação em significado e significante, quando o poeta cita a palavra “rosa”, ela é uma imagem que desencadeia sentidos e outras possibilidades de se ver e perceber uma rosa, inclusive desvelando o que usualmente não se associa à rosa. É um ir além da própria significação.

A poesia possui inúmeras funções, dentre tantas, pode-se destacar que ela, segundo Paz (1982, p. 21), é “coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos, mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!”. Paz nos faz refletir sobre a alternância metafórica usada com o intuito de definir, caracterizar a poesia. Revela o todo e particulariza, despe-se e veste-se, cria imagens diferentes, e ainda há quem duvide do poder revelador dela, do alcance que propõe. O poema, desta forma, é uma faceta que serve para esconder o que de fato se sente, uma prova, um experimento dessa dualidade. O poema centraliza o expressar poético dando vazão à poesia.

Três autores comungam do mesmo sentimento quanto à grandeza de significação da poesia. Paz (1982, p. 21) a vê como uma “operação capaz de mudar o mundo, que revela este mundo e cria outro”. Eliot (1991) nos afirma que na poesia há sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa. Ressalta ainda que “há dois aspectos indispensáveis para a existência da poesia: amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade” (PAZ, 1982, p. 21). Moisés (2019) já mostra que a poesia nos permite ver como se víssemos pela primeira vez, como ato inaugural, partindo do pressuposto do renovo, do aguçar da sensibilidade, percebendo um novo contexto, um olhar primogênito em cada instante, ao criar outra experiência.

Quanto ao papel do poeta, este ser, por lidar com a arte da palavra, carrega uma verdadeira missão em seus feitos, com uma capacidade criativa de valor e comprometimento para com o seu povo. Segundo Eliot (1991, p. 38), o dever do poeta, como poeta, é só indiretamente voltado “para seu povo, seu dever direto é para com sua língua, que lhe cabe em primeiro lugar preservar, e em segundo, ampliar e melhorar”. Afirma-nos, ainda, que dentre tantas funções que são atribuídas ao poeta, além de externar o que o outro sente, ele pode modificar determinados sentimentos, dando consciência, possibilitando que leitores

comunguem de emoções inaugurais, não experienciadas ainda. Ressalta-nos que os sentimentos e pensamentos são externados em uma língua comum ao povo, que revele a língua cotidiana desse, traduzindo “a estrutura, o som, o idioma de uma língua denotando a personalidade do povo que a fala”.

Eliot (1991, p. 34) reforça que “todos encontram a expressão mais consciente dos seus sentimentos profundos na poesia de sua própria língua mais do que em qualquer outra arte ou na poesia de uma outra língua”. E nesse prisma o autor nos coloca que “numa civilização saudável, a poesia maior terá algo a dizer a todos os cidadãos, em qualquer nível de educação” (*ibidem*). Observa-se, portanto, que o poeta estabelece através do seu ofício, uma ponte amorosa que nos leva a aguçar os sentimentos, fazendo-nos perceber “um novo mundo” a partir de um mundo já existente. É evidente que o tempo e o processo civilizatório e globalizador nos fazem provar de mudanças diversas e dessa forma, a sensibilidade humana muda com o processo de evolução. Eliot nos faz perceber a relevância do poeta para a sociedade, pois com sua existência, a cultura se mantém viva, outros poetas e grandes autores continuam sendo produzidos, a língua não se deteriora e a literatura permanece com fôlego de vida, atravessando gerações, explicando o passado e refletindo o presente.

A poesia habita os mais diferentes espaços, buscando conforme ao padrão de qualidade e vicissitude, inspirar a linguagem e a sensibilidade de toda a nação. Para Eliot (1991, p. 38), “a qualidade de nossa poesia depende da maneira pela qual o povo usa sua língua: pois o poeta deve usar como material sua própria língua como está sendo falada no momento”. Quanto à perspectiva da função social da poesia, o autor reforça que esta pode preservar como também revitalizar a beleza de uma língua, desenvolvendo-a. Neste viés, nos chama atenção para a relevância de conservar-se a cultura, pois acredita que a função da poesia não seja de desagregar os seres, mas de agregar, mantendo viva a comunicação entre os povos, perpetuando culturas diversas, por acreditar que “a variedade é tão essencial quanto a unidade”. A poesia para o autor “é uma constante lembrança de todas as coisas que só podem ser ditas em uma língua, e que são intraduzíveis”.

O poeta exerce um importante ofício pelo fato de operar diretamente com a imaginação e poder de criação dotada de liberdade criadora. Destarte, Moisés expressa a admiração pelo poder de alcance da poesia, bem como sua liberdade e manuseio para com a imaginação. “O círculo infinito é o reino da liberdade, poesia é só um convite e um desafio”, (MOISÉS, 2019, p. 135). O autor nos leva a perceber a operacionalização de um mundo habitado pelo real e o fantasioso que reflete o imaginário do seu criador e o desafio de uma liberdade criadora. O poeta é visto por Moisés não apenas como um ser que prova de um

panorama solitário, mas, sobretudo, como ser que se solidariza através do fazer poético, possibilitando que novos sentidos sejam destacados no real e que o ilusório, o fantasioso, povoe o reino criador. Ainda afirma que “a poesia continua a ser o reino da liberdade, e liberdade quer dizer solidariedade, via de mão dupla” (MOISÉS, 2019, p. 135). Com base no referido autor:

(...) em contraste com a descomunal velocidade de tudo em volta, a consciência em si, antes de ser consciência poética, tende a ser bloco monolítico, estático, a pulsar quase imperceptivelmente: letargia, pálido vestígio de um tempo em que os ritmos interiores - pensar, sentir, imaginar, se alteavam, soberanos, sobre todos os ritmos do universo. (MOISÉS, 2019, p. 134).

A tirania das redes nos convenceu de que “ritmo interior” é o inimigo definitivamente banido. “Privacidade” deixou de existir, é só um conceito obsoleto: não há mais distinção entre foro íntimo e espaço público. Dessa forma, a realidade de um contexto de vida que caminha com bastante rapidez, inviabiliza a calma que leva ao ócio criativo, ao pensar reflexivamente, a perceber o mundo com olhos sensíveis, onde a poesia possa surgir. A efemeridade dos acontecimentos na sociedade, a intensidade das ações na vida contemporânea, vem se sobrepondo à calma que permite a consciência poética. A internet e a quantidade de redes sociais impossibilitam uma vida centrada, com privacidade.

A resistência poética traduz a força que perdura na poesia, trazendo para a centralidade uma vista cercada de luta por espaço, deste modo, ainda que a poesia deva estar em todos os lugares, essa verdade não condiz com o cenário de desvalorização, pois a poesia liberta contraria a escravização das redes sociais. Moisés (2019, p. 134) afirma que “a poesia revigora a energia proporcionada pela luta sem trégua contra a hostilidade reinante e continua a ser aquele círculo infinito cujo centro está em toda parte e cuja circunferência em parte alguma. Seu lugar é qualquer lugar. Mas, ao contrário das redes sociais, a poesia não obriga ninguém a nada. Concentrar-se nela, prestar atenção, dedicar-lhe tempo corre por conta da livre escolha do leitor e não há nada que o poeta possa fazer para reforçá-lo a isso.”

O poeta habita um reduto de sabores e dissabores. De um lado, o prazer em derramar-se em seu ofício, usando a poesia como um instrumento de valor, que transpõe a própria condição do existir, levando o ser a pensar, a enxergar, a recriar um novo contexto através do pensamento crítico, possibilitando que infinitas capacidades de ver possam ser alcançadas diante desse instrumento de valor: a poesia. Ao mesmo tempo, o dissabor existente circunda esse terreiro, com uma paisagem marcada pelo descaso para com a poesia e seu criador. Moisés (2019, p. 133) afirma que “não há lugar para a poesia” e reforça nos dizendo

que o objetivo das redes sociais é nos furtar a mente, confundindo-nos com a disseminação de informações e estímulos que nos mantêm aprisionados e inseridos nesse contexto de dispersão.

A efemeridade dos acontecimentos traz à tona um desencorajamento ao contexto poético e literário em consequência “de uma percepção imediata, instantânea, dotada de apelos visuais que se multiplicam sem cessar”. O contexto poético se atém expressivamente ao “tamborilar os dedos ágeis, no teclado ou no touchscreen, enquanto os olhos varrem hiperexcitados, a infinidade de imagens que geram mais imagens, logo descartadas, para que tudo recomece no instante seguinte” (MOISÉS, 2019, p. 134).

Desse modo, ressalta-se que a descartabilidade gerada pelo que traduz as redes sociais, segundo Moisés (2019), não fornece muitas alternativas, o que obriga a poesia a se adequar conforme o que dita as redes sociais ou sair do cenário. Ou seja, como a poesia requer tempo, por se tratar de um produzir intelectualizado, a efemeridade deste mundo moderno, que concebe todas as coisas na “velocidade da luz”, torna difícil uma produção de qualidade e que leve à reflexão.

Os dissabores são visíveis no mundo contemporâneo. É possível observar o emaranhado tecnológico pelo qual a poesia enfrenta. Como trata-se de uma arte que leva à consciência e sensibilidade, não dispõe de atrativos mercadológicos. Por vezes, uma arte que envereda no viés do não utilizar, ingerir, pois não dispõe de outro entretenimento senão a própria leitura, reflexão, sentir, perceber o mundo por outros caminhos, diferentemente do que o contexto capitalista e, sobretudo desprovido de profundidade dispõe na internet, que tenta prender a atenção dos leitores, sem levá-los à reflexão, a pensar.

Sobreviver em um espaço capitalista é resistir, sobretudo às nuances de um “falso progresso”, que por um lado, ilude aos que menos questionam e se contentam com o vazio devastador que determinado solo impõe. Para Bosi (1977), “a poesia parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender”. Nesse sentido, vale ressaltar que para Leopardi (1823 *apud* BOSI, 1977, p. 111):

Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia. Como pode o poeta adotar a linguagem e seguir as ideias e mostrar os costumes de uma geração para a qual a glória é uma fantasia, a liberdade e o amor da pátria não existem, o amor verdadeiro é uma puerilidade; em suma, onde as ilusões se esvaíram todas, e as paixões, não só as grandes e nobres e belas, mas todas as paixões se extinguíram? Um poeta, enquanto poeta, pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é, tal e qual no seu caráter? Como então, pode o poeta ser caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta?

Leopardi (1823 *apud* BOSI, 1977, p. 111) externa ainda que a cultura burguesa era dotada de egoísmo e abstração, à qual ele chamava de “metafísica”. Uma cultura em que o homem é átomo voltando-se para si, deletado da sociedade, absorvendo os demais homens e os objetos como diversas outras formas de vida e espírito. Segundo o autor existe um ínfimo lugar para o desembaraço, evolução, quando se mede todas as coisas “pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação afetiva direta com a Natureza e o semelhante” (LEOPARDI *apud* BOSI, 1977, p. 111). Por isso, o egoísmo e a abstração despertam formatos de sentimentos, ações e fala diferentes das situações em que se germina poesia. A poesia, para ele, é a prática da empatia, das semelhanças, da proximidade. Destarte, o autor quer demonstrar que a poesia é um gesto solidário, capaz de mudar realidades, a partir desse viés, percebe-se a dificuldade de ser poeta num mundo tão difícil, artificial e mesquinho.

4.3 A poesia da canção: frenesi em um chão de vivências

Eu sei que vou te amar
 Por toda a minha vida, eu vou te amar
 Em cada despedida, eu vou te amar
 Desesperadamente
 Eu sei que vou te amar

E cada verso meu será
 Pra te dizer
 Que eu sei que vou te amar
 Por toda a minha vida

Eu sei que vou chorar
 A cada ausência tua, eu vou chorar
 Mas cada volta tua há de apagar
 O que esta tua ausência me causou

Eu sei que vou sofrer
 A eterna desventura de viver
 À espera de viver ao lado teu
 Por toda a minha vida

Vinicius de Moraes

As populares canções em seu processo criativo no transcorrer do século XX, viveram dois momentos diversos. Findos dos anos de 1920, o processo criativo girava em torno do casamento entre melodia e palavra. Esse fazer criativo se consolidava ao som de um acompanhamento (violão) que visava constituir um campo harmônico propondo a

ritmicidade. Dentro dessa composição, os arranjos eram constituídos com a intenção de dar ênfase a aspectos existentes no cerne do que está sendo pensado, observando-se a ligação existente no que diz respeito à voz, melodia, letra e violão (ou percussão). Ademais, a gravação nesse período exerce um papel imprescindível, assinalando o desempenho da canção com o intuito de comercializá-la, propagá-la em discos e rádios.

Por volta da década de 1960, comungando de um segundo momento dentro do contexto da poesia da canção, os aparatos tecnológicos se ampliavam no que concerne às gravações, às performances. Tratava-se de um período em que a produção instrumentalizada composta essencialmente por melodia e letra deixa de ser objeto final de produção, alcançando a condição, de objeto inicial, essencial para o contexto de produção. (MOLINA, 2016). Para tanto, Molina (2016, p. 81) afirma que “a gravação deixa de ser um registro para se tornar, ela mesma, a própria composição. O fonograma é a música”.

Destarte, a canção constitui-se ao longo do tempo por uma relação equilibrada da palavra com a música. Ressalta-se, portanto, que havia todo um cuidado quanto à produção, à criação. Em relação às canções que compuseram esse primeiro momento, Molina (2016, p.16) afirma que “um samba de Noel Rosa ou uma canção praieira de Dorival Caymmi. Aqui a escuta sugere uma atenção equilibrada tanto para a letra, para a história que está sendo contada, quanto para o ritmo e a melodia. É importante atentar para o fato de que, nesses casos, é comum que a melodia se apoie em notas das tríades da tonalidade, de modo que sua execução já sugira por si só, os encadeamentos harmônicos que a carregam.”

Para tanto, o equilíbrio notado entre letra e melodia desabrocha a canção. O equilíbrio acentua-se quanto à percepção da letra, o que se está dizendo, ritmo e melodia. Para Tatit (2002)

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (TATIT, 2002 p.9).

Desse modo, o fato de o cancionista tentar encaixar melodia e texto o torna um ser habilidoso, capaz de perceber minuciosamente a natureza do acolhimento, com jeito e percepção. No que concerne ao cantar, ele desvela o gesto marcado pela oralidade

permanente, que se organiza dominado por tensão, mantendo a natureza das coisas que requer autocontrole entre os aspectos da melodia, da língua, da música e da entoação informal, simples. O cancionista, por sua vez, arquiteta, percebe com riqueza de detalhes, com grande desenvoltura, figurando o malandro, o apaixonado, o gozador etc., enfim, sempre gesticulando a figura que se propõe, engenhosamente movimentando a oralidade e ganhando a atenção do ouvinte. Molina em seu estudo sobre “a composição de Música Popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns na pós década de 1960”, propõe três divisões, visando descrever determinadas criações envolvendo música e letra quanto ao processo constitutivo.

A canção intitula-se fonograma, de modo que o enlace entre texto-melodia se constitua. Determinado enlace primordialmente centra-se na sílaba-nota. O que vem caracterizar todas as canções que compõem esse primeiro momento na história da canção. Ademais, trata-se de um período que requer equilíbrio no que diz respeito à letra, ao que é dito, ao ritmo e melodia. Neste período, o campo melódico se alicerça em “notas ⁵das tríades da tonalidade” propondo o sequenciamento harmônico acometido. A exemplo disso, Molina destaca o fato de alguns sambistas comungarem deste primeiro momento, que envolve o enlace de letra e melodia, como é o caso do sambista Ismael Silva que chama a atenção pelo fato de “algumas composições serem compostas apenas de uma voz que inventa uma melodia, acompanhada de algum instrumento de percussão, como tamborim, pandeiro, etc.”

É válido destacar outras constituições oriundas do enlace entre música e texto, o que é reforçado por Molina (2014, p.11) quando diz: “[...]um peso maior no trato da palavra, nas rimas improvisadas sobre uma base musicalmente um pouco mais rígida -ora com padrões melódicos preexistentes e previamente definidos para acolher a palavra, ora sobre ‘levadas’ em repetição (loopings) que funcionam como suporte para o canto/fala” (MOLINA, 2014, p.11).

Dessa forma, o entrelaçar de melodia e texto faz com que o cancionista dê uma atenção especial às palavras, nas rimas espontâneas, constituindo-se em um alicerce melódico que requer por vezes uma postura forte, com aspectos melódicos que antecedem e que são observados no intuito de encaixar a palavra. Reforçando a ideia de Molina, Tatit (2002, p.9) afirma que:

⁵ Notas das tríades-são acordes formados por três notas. Os acordes mais básicos são os maiores compostos com a tônica, que é a nota que dá o nome do acorde, uma terça maior e uma quinta justa. Assim, o acorde de Dó maior é formado pelas notas dó (D) mi (E) e sol (G).
<https://www.viamusical.com.br/cursos/harmonia/formacao-de-acordes-triades>

E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.

Desse modo, Tatit reforça o pensamento de Molina quando se refere ao sequenciamento melódico arranjado, tendo pontos de tensão, onde o cancionista cuidadosamente retira o que possivelmente possa abolir a naturalidade da canção. A entoação por sua vez, é o grande destaque que amplia a fala em direção ao canto.

O documentário “palavra (en)cantada retrata bem a importância da palavra no contexto musical trazendo aspectos significativos do cancionista brasileiro, o que vem legitimar a força da palavra na construção das composições. Ademais, a cultura popular brasileira é dotada de valores inquestionáveis no fazer musical. São destacados aspectos da poesia encontrada nas obras musicais. Vários depoimentos de artistas do cenário da Música Popular Brasileira destacam a importância da palavra cantada. Dentre eles Chico Buarque, Adriana Calacanhoto, Antonio Cícero, Arnaldo Antunes, José Miguel Wisnik, Luís Tatit, Maria Bethânia, Tom Zé, entre tantos outros. O contexto histórico musical brasileiro é enfatizado evidenciando o rap, as canções carnavalescas, a Bossa Nova, o samba, o Tropicalismo. É evidenciada a poesia existente nas composições musicais, em que a força da palavra e da melodia desvelam a canção.

Dessa maneira, a canção é objeto de estudo no universo acadêmico desde 1960. Trata-se de um conceito plural que se embasa no melhor entendimento entre poesia e música. Para tanto, o poeta Octávio Paz investiga relações entre o som e palavra. Dessa forma, muitos são os contextos de estudo que investigam o enlace da palavra e som, o que justifica também o estudo e análise das canções imperatrizenses como uma maneira de conhecer as particularidades da paisagem cultural da cidade.

5 METODOLOGIA

Quanto à metodologia, este estudo se desenvolverá a partir de pressupostos da pesquisa qualitativa tendo em vista que para discorrer sobre o cotidiano, lutas, valores, sentimentos, saberes que expressem a cultura do povo de Imperatriz é indispensável “[...] captar o universo das percepções, das emoções e das interpretações [...]” expressas nas composições musicais (CHIZZOTI, 2008, p. 82). A fim de selecionar composições musicais que expressem o cotidiano, os valores, as lutas, saberes do povo de Imperatriz, bem como, a paisagem da cidade descrita nas canções, no seu aspecto real e utópico, constituindo-se seu processo de formação como também as singularidades e inquietações pela ótica desses artistas. Para tanto, será feita a leitura e análise dessas composições, buscando bibliografias, trabalhos acadêmicos, jornal local e de circulação na cidade que investiguem a cultura local e, especificamente, a poesia e a música imperatrizense.

O acervo do jornal “O Progresso” por meio da AIL- Academia Imperatrizense de Letras foi disponibilizado, possibilitando o apanhado dos movimentos musicais, como também um pouco mais sobre os artistas na área da música. No entanto, ressalta-se que embora o acervo bibliográfico do referido jornal seja imprescindível para a coleta de informações, alguns arquivos se perderam com as marcas do tempo. A pesquisa de campo se configura com as entrevistas com atores sociais e sobretudo com os cancionistas que compõem as canções em análise. As entrevistas, por sua vez, revelam a constituição dos movimentos musicais, as bandeiras levantadas e os desafios no cenário musical.

Após as entrevistas obteve-se dados importantes que permitiram conhecer aspectos significativos da formação da música imperatrizense que aclaram a conjuntura dessa música na cidade e na região. Para a realização das entrevistas foi enviado um roteiro aos poetas envolvidos neste estudo. O roteiro permitiu que estes cancionistas tivessem um direcionamento quanto ao que seria abordado no momento da entrevista. Cada poeta cancionista deixa o seu depoimento validando aspectos cruciais para um melhor entendimento das manifestações musicais em Imperatriz no princípio desta constituição artística. Diante de tais depoimentos foi possível perceber que o florescer da música regional corresponde aos esforços desses artistas que sempre nutriram o amor pela Arte, por uma identidade local e sobretudo a união no sentido de construir algo neste chão.

Os sites <https://memoriaassarti.com.br/> e [youtube.com/@memoriaferreiragullar](https://www.youtube.com/@memoriaferreiragullar) esclarecem como tudo começou, os esforços dos artistas envolvidos nos movimentos em prol da Arte na cidade, o que revela as lutas travadas no que tange à estruturação de espaços

culturais e de lazer em Imperatriz. Dessa forma, os sites muito colaboraram para um melhor entendimento de como consolidou-se estes espaços e os movimentos culturais em Imperatriz.

O levantamento das canções se deu em detrimento daquelas que de fato louvassem aspectos da identidade, da memória, do regionalismo, da cultura, desnudando a paisagem e a natureza poética exposta na poesia das canções, ou seja, na entoação melódica do que é dito e como é dito. Para tanto, foram selecionadas quatro canções de poetas que estão engajados nos movimentos culturais desde o processo de formação da cidade. São as canções: Minha cidade, de Erasmo Dibel, Imperador Tocantins, de Carlinhos Veloz, Impera Imperatriz, de Dumar Bosa, e Depois do tiroteio, de Zeca Tocantins. A análise das canções permitirá observar a identidade cultural dos habitantes, destacando o multiculturalismo existente em decorrência de fatores sociais, políticos, econômicos, entre outros, tendo em vista que a cidade é marcada pelo povoamento de pessoas de vários lugares.

Esta pesquisa é relevante por trazer para a comunidade acadêmica um tema inédito e pela contribuição para uma compreensão da cultura local através da poesia e da música. O enlace destas revelam a poesia que há nas canções escolhidas, destacando aspectos muito peculiares de Imperatriz, e que sobretudo reforçam aspectos constituintes do lugar e da população. As canções têm um caráter descritivo de pontos muito significativos da cidade que possibilitam conhecer um lugar que existiu realmente e que hoje, eternizou-se através dessas letras entoadas numa melodia que remete todo e qualquer ouvinte a um contexto memorialístico de um lugar que foi tudo o que descreveu os cancionistas e que hoje, será apenas lembrado no calor da veneração daqueles momentos.

Algumas conversas com pessoas que estiveram envolvidas nos movimentos musicais daquela época foram de suma importância pois, a partir desses diálogos foi possível observar que o amor pela Arte, sobretudo pela música, movia os engajamentos, consolidando os acontecimentos na Região. Edmilson Franco, Carlos Lima, análise das canções permitirá observar a identidade cultural dos habitantes, destacando o multiculturalismo existente em decorrência de fatores sociais, políticos, econômicos, entre outros, tendo em vista que a cidade é marcada pelo povoamento de pessoas de vários lugares.

6 CANÇÕES E PAISAGENS IMPERATRIZENSES

Adiante temos a análise das quatro canções que denotam paisagens diversas da cidade de Imperatriz. Paisagens que desnudam aspectos singulares do espaço, bem como a memória, a identidade cultural, como também os costumes e sobretudo a descrição de uma cidade que se eternizou nas canções, tendo em vista que muitas paisagens se consolidaram na natureza do enlace da poesia e da canção e que espelharão uma cidade que em muitos aspectos não figura com a paisagem descrita.

6.1 *Release* de Erasmo Dibel

Erasmo Dibel é um dos artistas mais populares e um dos grandes compositores maranhenses surgidos a partir da primeira metade dos anos 90. Natural de Carolina/MA, o violonista, intérprete e compositor já foi gravado por vários artistas, entre eles Alcione, Gilmelândia, Maurício Mattar, Patrícia Costa, Rita Benneditto e Papete, que produziu seu primeiro disco solo, em 1993.

A diversidade de ritmos, o lirismo de sua poesia, o seu peculiar suingue ao violão, além do carisma pessoal e performance são os diferenciais que credenciam Erasmo Dibel a buscar espaço e reconhecimento na multifacetada música que se produz nos dias de hoje.

Em 2020, Erasmo Dibel lança o álbum "Sará", em dois volumes pela Saravá Discos. Parceiros e amigos de longa data, Zeca Baleiro e Erasmo Dibel se reencontraram em maio de 2019, por ocasião da gravação do documentário musical "Maranhão - Ventos que Sopram", de Neto Borges. Do reencontro nasceu uma nova canção, "São Nunca", que fará parte do álbum "Sará", e a parceria para o lançamento do álbum pelo selo de Baleiro. "Sará" trará várias releituras da obra de Erasmo, arrançadas e produzidas por Moisés Mota, Marcelo Rebelo e o próprio, mais duas canções inéditas produzidas por Zeca e Adriano Magoo: "São Nunca" e "Juntinhos", a primeira canção enviada para as rádios.

Nas plataformas digitais já é possível ouvir os singles "Intriga", que tem a participação da moçambicana Lenna Bahule nos vocais; "Filhos da Precisão, Refresco de Memória e Juntinhos" com interpretações solo do Erasmo; "Navegante" com a colaboração de Papete; "Beijo na Boca" com a colaboração de Rita Benneditto; "São Nunca" em parceria e com a colaboração de Zeca Baleiro; e "Reclame" com a colaboração de Raimundo Fagner. A arte do álbum tem a assinatura do artista plástico Elifas Andreato, o mago das capas de disco no Brasil.

Adriana Bueno | Assessora

6.2 Análise da Canção “*Minha Cidade*” de Erasmo Dibel

Minha Cidade

Minha cidade engatinha
 E Monjuba de palavras sábias sofre
 Vede Elias perdido num boi tão iô-iô
 E tia merenda das tardes não veio
 Senhorinha das flores
 Dos cem noivos meninos de rua
 Da rua coronel Manoel Bandeira
 Na praça do cine Muiraquitã
 Amanhã tem Tarzan
 E antes a gente ouvia
 Os jogos da copa no megafone
 Da voz Manarlene
 As se si só sucessos sucessivamente
 Sem cessar na língua do s
 E vamos em frente atrás vem gente
 Com inveja da gente
 Dizia o locutor de cá
 Pros da voz Iracema que não era o livro
 E por falar em arte
 Arte aqui ainda é cortar dedo num
 Caco de vidro ou cair em um pé de
 Goiabeira e quer queira ou não
 O artista ainda é um Elias
 Uma senhorinha qualquer
 E os loucos do povo não
 Passam de santos de casa

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/carlinhos-veloz/799308/>

O compositor Erasmo Dibel, ao fazer uso do pronome possessivo “minha”, atribuído à cidade de Imperatriz, reflete sua condição de “pertença”, externando o sentimento experimentado diante do espaço denominado “cidade”. O uso do pronome possessivo “minha” aliado ao substantivo “cidade”, compõem o verso que figura a paisagem de “pertença” que significa, segundo o dicionário *on-line* DICIO (2023, s/p), “qualquer coisa

que, por disposição de lei ou destinação natural, encontra-se ligada ao uso de outro como acessório (mais usada no plural); pertence”.

O verso “minha cidade” desvela o que Hall (2006, p. 8) denomina “pertencimento”, ou seja, o poeta Dibel sente-se como parte deste lugar, tendo em vista que as identidades culturais valoram “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a “culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo nacionais” (HALL, 2006, p. 71). De igual modo, convém lembrar, segundo o que Hall (2006, p. 71) expõe sobre o aspecto identitário, mostrando que “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos, traduzindo “as geografias imaginárias” (SAID, 1990): suas “paisagens” características, seu “lugar”, de casa/lar”. Observa-se, portanto, que o poeta Dibel, ao assumir seu sentimento de pertença, constitui sua identidade cultural, tendo em vista que as identidades culturais que vamos nos constituindo ao longo de nossas vidas, não estão impregnadas em nós, mas as imaginamos como parte de nós.

As figuras citadas na canção como Monjuba, Elias do boi, Tia merenda das tardes, Senhorinha das flores, são pessoas que constituíam o sentimento-paisagem da cidade como imagens, ideias-cenas do passado que de acordo com Collot (2013, p. 57), sugerem essa “comunicação íntima entre o dentro e o fora”, ou seja, o sentimento do poeta, em meio à ideia que constitui a cena das figuras humanas que compõem o cenário paisagístico. Monjuba era um negro sábio, com palavras bonitas, aconseladoras, daí, o verso “E Monjuba de palavras sábias sofre”. Monjuba⁶, na paisagem imaginária do poeta, embora dotado de sabedoria em suas palavras, sofre, em detrimento da própria condição humana: a loucura.

É válido lembrar que segundo informações do próprio poeta, ele não tivera tanto contato com Monjuba, mas julgou importante destacar a relevância da imagem desse homem de “palavras sábias”, vocabulário interessante, que o fazia acreditar pertencer às artes. Segundo dados do livro *Eu, Imperatriz*, de Edelvira Marques, (2012, p.71) “aproximadamente em 1936, apareceu aqui uma figura estranha. Vestia um amontoado de roupas sujas e esfarrapadas. Do pescoço, pendiam-lhe correntes e cordões pendurados de bugigangas. Era preto, encarapinhado, usava barbicha, anelões em todos os dedos e se dizia pernambucano. Causou estranheza a todos e pavor às crianças. Aproximou-se da casa do juiz, Dr. Waldemar de Carvalho, que o protegeu. Depois, adaptou-se e tomou Imperatriz como sua cidade. Dormia onde se lhe aprazava; bebia pinga, fumava cachimbo, horas esquecidas. Era honesto,

⁶ Monjuba - personagem que compõe a paisagem da canção-, também poderia ter sido um hippie. Barros (2012, p. 71) levanta essa dúvida quanto à identidade sugerida pela escritora Edelvira, e isso se explica, principalmente, pelos trajes que Monjuba usava, coincidindo com algumas características das vestimentas do movimento hippie da época. Barros (2012, p. 71) questiona em sua obra: “Monjuba seria um precursor dos hippies?”

fino de trato, sabia ler, apresentava-se com o nome de Francisco, mas para todos era o “Monjuba”. Havia os que acreditavam que era feiticeiro e se um destes pedia fogo para o seu cachimbo, saíam a benzer-se, excomungando-o. Viveu assim muitos anos. Morreu em 1968. José Lopes lhe custeou o enterro, que foi muito concorrido.

A partir deste momento, o poeta volta-se para Elias do boi, outra figura, que, apaixonada pelo Bumba-meu-boi do Maranhão, ainda que imerso em seu universo imaginário, sente-se, percebe-se como representante do bumba-meu-boi, em Imperatriz. O Bumba-meu-boi⁷ compõe a paisagem cultural do Maranhão, especificamente da capital, São Luís. Elias do boi, sempre junto ao seu boizinho pequeno transitando pelas ruas.

Com um sorriso no rosto, caminhava incansavelmente pela cidade em uma pequena procissão composta por Elias do boi e algumas crianças pobres, às vezes enfeitadas para a ocasião. Conhecido por toda classe artística e muito querido por todos que compreendiam a paixão que ele sentia pelo folclore, pelo São João do Maranhão. Elias do boi se aporta na canção como um ser que figura parte de um regionalismo cultural, trazendo um destaque muito particular para o folguedo maranhense.

Arendt (2015 p.113) afirma que “o Regionalismo parece estar em contínua tensão com elementos espaciais e temporais, no seu propósito de elaborar representações de si e dos outros, afirmar certas particularidades, delimitar um território e definir relações com o meio ambiente. São comuns, nesse sentido, a ritualização da história e dos mitos fundadores, o culto aos heróis e a criação de monumentos e de lugares de memória.” Desta forma, é válido destacar que os elementos que constituem o espaço, a região e o tempo, ao se proporem ao caráter da representatividade, reforçam o que é próprio de determinado lugar demarcando o território ao qual pertencem, consolidando assim, as relações com o lugar.

Trazer para o centro tais elementos fundadores dessa história, reverenciar os representantes que constituem este espaço, bem como materializar determinados elementos, é de grande valia. Elias do boi figura como um ser que “representa a cultura maranhense” por simbolizar através da figura do boizinho que andava segurando, um elemento que representa uma festa emblemática da cultura popular maranhense. E, assim, ainda que perdido em seu universo imaginário, Elias do boi nos traz à memória a materialização do Bumba meu boi.

⁷ Bumba-meu-boi (https://pt.wikipedia.org/wiki/Bumba_meu_boi_do_Maranh%C3%A3o) é uma festa folclórica do Estado do Maranhão, peculiar da cidade de São Luís, capital. A festa do Bumba-meu-boi conta a história do escravo Pai Francisco que era casado com Catirina que estando grávida deseja comer a língua do boi. Vivendo em uma fazenda de gado, Pai Francisco mata um boi de seu patrão para satisfazer aos desejos de Catirina. Quando seu Senhor se dá conta do desaparecimento do boi, exige que Pai Francisco traga o boi de volta. “O enredo resgata uma história típica das relações sociais e econômicas da região durante o período colonial, marcadas pela monocultura, criação extensiva de gado e escravidão, mesclando a cultura europeia, africana e indígena.”

A Senhorinha das flores é uma referência a uma senhora que colhia flores, aquelas “flores trepadeiras” para enfeitar-se, porquanto segundo dados do poeta, ela adorava colher tais flores e sentir-se perfumada e enfeitada, com as flores que colhia. De acordo com o dicionário dos símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2001, p.437) “a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao do estado edênico”.

As flores colhidas por Senhorinha das Flores nos fazem refletir sobre a pureza dessa senhora ao colher as flores e revestir-se delas. O fato de simbolizar a infância, que traduz o que há de mais inocente em nossa essência, tendo em vista que as crianças são mais puras, verdadeiras em seus feitos. As referidas flores, segundo Dibel, eram as preferidas pela “meninada” que adorava brincar também com elas. “Tia Merenda das tardes” se refere a uma figura feminina, sempre com uma lancheira em punho, desbotada pelo tempo, contendo uma garrafinha onde ela colocava o suco que colhia todos os dias em suas andanças, pedindo e guardando seu alimento, fruto de doações.

O verso “os cem noivos meninos de rua remetem aos “anéis” com os quais Senhorinha se enfeitava. Havia, na época, o “ploc”, goma de mascar, que tinha um anel como um brinde, um brinquedo com que as crianças brincavam de se enfeitar. Senhorinha enchia os dedos com tais anéis e adorava ganhar os anéis de brinde dessa goma de mascar, daí a meninada dava à Senhorinha os referidos anéis. Ela enchia os dedos, enfeitando-se.

A partir desta memória do poeta Erasmo Dibel, brota o verso “Os cem noivos, meninos de rua”, desse modo, eram tantos anéis, e diante da simbologia do anel, que remete à aliança, compromisso, surge a ideia “dos cem noivos”, tendo em vista que Senhorinha nutria o desejo de se casar. Convém lembrar que todos esses personagens destacados na canção simbolizam tipos. Para Richard Dyer (1977), “um tipo é qualquer caracterização simples, vívida, memorável, facilmente compreendida e amplamente reconhecida, na qual alguns traços são promovidos e a mudança ou desenvolvimento é mantido em seu valor mínimo” (DYER, 1977, p. 28).

“Os meninos de rua” eram os meninos que brincavam na rua destacada pelo poeta. Os “meninos da rua Coronel Manoel Bandeira⁸”. Dentro de uma perspectiva histórica, a rua Coronel Manoel Bandeira, importante rua da cidade, leva o nome em memória ao segundo intendente a governar Imperatriz, pois, esta, de acordo com Castro (2017), era comandada

⁸ Coronel Manoel Bandeira, segundo o livro *Eu, Imperatriz* (2012 p.50) “era filho dos vinte e cinco filhos do ilustre fazendeiro e político Amaro Batista Bandeira. Rapazinho ainda, foi estudar em Portugal. Cursou a célebre Universidade de Coimbra e, voltando à sua terra natal, foi um dos mais dinâmicos prefeitos. Entre outras benfeitorias, traçou e abriu a rua que hoje tem o seu nome.”

pelo presidente da Câmara de Vereadores até o período da Proclamação da República, sendo que Amaro Batista Bandeira foi o primeiro a ser eleito.

Ao ser proclamada a República, as câmaras municipais fecham e depois dos anos de 1900, ocorrem novamente as eleições para vereadores e para os novos governantes, que são intitulados como: intendentess e vice-intendentess. “Os primeiros intendentess foram Dionísio Pereira, Manoel Bandeira, Fortunato Bandeira e Coriolano Milhomem” (CASTRO, 2017, s/p). Neste momento, observa-se que, o nome da rua vai construindo a memória da cidade, a memória de uma personalidade, nomeando uma das principais ruas da cidade de Imperatriz. Dick (2001, p. 79) revela que “é o simbolismo das formas linguísticas que transforma nomes em lugares existenciais e indivíduos em personalidades sociais”.

O verso “na praça do cine Muiraquitã⁹” se refere à Praça da Cultura, que também ficou conhecida como “praça do cine” por situar o único cinema que constituía parte da paisagem da cidade, na época. Como já foi mencionado sobre o pensamento de Dick em relação a lugares, reforça-se, desse modo, enfatizando que, a força das expressões linguísticas, vivifica os nomes dos lugares, convertendo-os em vultos sociais.

Desse modo, é válido ressaltar que, historicamente, os nomes de ruas, praças, lugares que compuseram ou compõem diferentes pontos da paisagem da cidade se devem às relevantes contribuições destes para a cidade. Para a sociedade na época, o coronel Manoel Bandeira teve sua parcela de contribuição no processo de desenvolvimento de Imperatriz. Numa perspectiva social, o cine Muiraquitã, foi ponto de lazer e diversão da sociedade no período das memórias de infância do poeta Dibel, o que reforça a importância da “praça do cine”, outro ponto de encontro e lazer, que era um deleite para os apreciadores das tardes na referida praça.

O filme em questão, exposto pelo poeta era “Tarzan”. Este era o filme que seria exibido no cine Muiraquitã, um filme interessante na mocidade do poeta. Tarzan era o super-herói da época. Um período que traz as marcas do tempo, onde o cinema de rua estava no auge. Local em que as pessoas se reuniam e buscavam diversão. Depois, é possível também supor ou imaginar que esses meninos iam brincar e conversar na Praça da Cultura. Era outro tempo, com outro ritmo e possibilidades de diversão. Hoje, no local do cinema, funciona um restaurante. Nada daquele tempo ficou.

⁹ Praça do cine Muiraquitã-conhecida em tempos atrás como Praça Castelo Branco. Tornou-se ponto de referência cultural devido aos acontecimentos artísticos, que eram realizados no referido lugar. Também foi identificada como praça do cine Muiraquitã pelo fato de o cine ser instalado em frente à Praça do cine.

Antigamente, no local funcionava uma casa de show e ainda existia bilheteria. Contudo, o fascínio ao cinema e a lembrança do Tarzan foram preservados na canção de Dibel. Com a lembrança do filme, o poeta eterniza o referido acontecimento com essa memória que “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais.” (POLLAK, 1989, p. 3).

Os versos “E antes a gente ouvia/Os jogos da copa no megafone” retratam o formato de como eram transmitidos os jogos, na época, através de um “megafone”, um sistema de som, com formato de cone, tendo por finalidade ampliar o som da voz. O alto-falante é uma espécie de porta-voz erguido por um mastro, peça alta, vertical, de madeira, usado para fixar esse sistema de som. Assim sendo, o megafone era de extrema valia, no contexto da cultura local no período, pois, a partir desse sistema de som constituíram-se as “vozes de Manarlene e a voz de Iracema”, que transmitiam programas musicais, os comerciais e avisos para a comunidade. Esse sistema foi muito usado nas cidades do interior do país.

Nos versos “Da voz Manarlene, sa, se, si, so, sucesso, sucessivamente, sem cessar na língua do “s” “e vamos em frente que atrás vem gente com inveja da gente”, eram proferidos diariamente por um locutor chamado Edmilson Franco, com o programa “MPB no Dial e Saudades e poesia sucessivamente sem cessar”. Um programa de rádio diferenciado, com muita música popular brasileira e a imagem de bom dia e bom diálogo, daí “MPB e Dial”, desta recordação surgem tais versos da canção. O verso “dizia o locutor de cá” sugere que os locutores mandavam recados um para o outro, ou seja, o locutor da voz Manarlene enviava recado para o locutor da “voz Iracema”, no intuito de externarem que a “voz de cá” era sucesso, sem cessar. Ambas ficavam “próximas”.

Determinadas “vozes” tornaram-se ponto de encontro das pessoas da cidade, que iam até as simbólicas rádios pedir e oferecer músicas, tendo em vista, que não havia outro meio de pedir e oferecer músicas se não fosse de corpo presente. O fato de as “vozes” terem sido por um bom tempo, um ponto de encontros e lazer, fez parte do costume do povo imperatrizense por um bom período, até o progresso rondar este espaço.

“O locutor de cá”, da voz Manarlene, dizia aos locutores da voz Iracema, que ali naquele espaço era um sucesso sem cessar. Diziam isso aos locutores de lá, da voz Iracema, o que o poeta espelha com os versos: “dizia o locutor de cá pros da voz Iracema”. Ademais, através dos versos “que não era livro e “por falar em arte” sugere através destes, que falar de arte nessa época ainda era algo muito difícil devido aos enfrentamentos diários neste contexto. Para o cancionista Dibel, “arte aqui ainda é cortar dedo em caco de vidro ou cair de um pé de

goiabeira”, ou seja, o poeta faz um trocadilho entre a arte entendida como traquinagem de menino (cortar o pé ou cair de um pé de goiabeira) e a arte dos loucos de casa (Elias do Boi, Senhorinha das Flores etc.).

Assim, o poeta mostra o quanto é difícil, na cidade, se fazer e viver de uma arte genuína, seja a música, o teatro, ou qualquer outra manifestação artística. A arte, na cidade, na sua época de menino, mais se identifica com a espontaneidade dos tipos citados, visto que conseguem transcender a mesmice do dia a dia. Um período em que falar em arte era doloroso, principalmente na época em que esta canção foi composta, em virtude do fazer artístico ser visto como um ofício marginal, de pouca aceitação até mesmo nas famílias. A discordância parte do pressuposto sobretudo das dificuldades encontradas na trajetória artística. Ao referir-se a “cair de um pé de goiabeira” o poeta rememora o que sua mãe dizia quando ele subia em um pé de goiaba, automaticamente, havia uma associação ao “- não vai fazer arte, menino!”. Ao escrever tais associações ao fazer artístico, o compositor revela o difícil ofício de lidar com Arte, sobretudo no lugar que vive, a cidade de Imperatriz.

Nos versos: “O artista ainda é um Elias”, “Uma senhorinha qualquer”, o poeta reporta-se aos tipos humanos que imersos em uma paisagem de invisibilidade e perdidos em seus contextos imaginários, representam os artistas desta cidade, que também são “tipos humanos” vistos como desequilibrados. Recorre-se a um trecho de uma canção de Caetano: “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é¹⁰”, na tentativa de explicar uma paisagem de tristezas e alegrias provados no cenário artístico na cidade de Imperatriz.

Ademais, os versos “E os loucos do povo”, “não passam de santos de casa” estão atrelados ao ditado “santo de casa não faz milagre”. O poeta acredita que Arte é um caminho dividido entre a delícia e a dor, um trajeto de muitas lutas, muitas incertezas, e que as “pratas da casa”, aqueles artistas que estabelecem com esta cidade uma relação de pertença, de sentimentos mais profundos, forjados no amor, dificilmente serão valorizados, tendo em vista que tudo que é nosso, que floresce neste solo, pouco é valorizado ou quase nunca. O artista será sempre um Monjuba, uma Senhorinha das flores, um Elias do boi, uma Tia Merenda das tardes apresentando assim um ponto em comum aos artistas deste chão: “a saída de si”, a performance em outro ser, através de sua arte.

A canção *Minha cidade*, do compositor Erasmo Dibel, explora as inquietudes de um olhar no recorte do tempo, traduzindo uma paisagem identitária da cidade de Imperatriz, das pessoas, do lugar, das aspirações peculiares de um poeta que anseia pela valorização dos

¹⁰ Cf. em: <https://www.youtube.com/watch?v=bTh8J6Yo-xM>.

artistas locais. Seu olhar inquieto denuncia que eles são “loucos”, percebidos pela sociedade como “santos de casa”, como o dito popular prenuncia: “santo de casa não faz milagre”, determinado ditado, exprime que será mais fácil um reconhecimento, enquanto artistas, contando com apoio de pessoas de fora, de outros lugares, do que propriamente serem apoiados pela cidade. Os artistas que aqui se encontram, são vistos como os “santos de casa”, dificilmente serão notados por olhares insensíveis. O poeta tenta explicar a desvalorização dos artistas locais ao se referir aos artistas citando o ditado “não passam de santos de casa” para expressar que “os loucos do povo, não passam de santos de casa”, ou seja, quem é da região, dificilmente fará sucesso, por não serem valorizados no lugar que habitam.

A paisagem na canção vai se constituindo no cenário de desenvolvimento do espaço urbano, onde pontos importantes da cidade são simbolicamente traduzidos, reafirmando a urbanidade. Uma cidade que “engatinha”, pois o progresso ainda era lento. As principais ruas da memória do poeta são ruas importantes na constituição da cidade. A rua *Coronel Manoel Bandeira*, a praça do cine Muiraquitã, a voz de Manarlene, a voz Iracema, são personagens importantes aos olhos do poeta, vão compondo a paisagem urbana, revelando que nem sempre os olhos estão abertos para apreciarmos o que não vemos ou veremos com toda evidência, conforme afirma Georges Didi-Huberman (2000, p. 34) “o que vemos, o que nos olha”. Esse mesmo autor reforça ainda dizendo:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos-ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável-ou seja, voltada a uma questão de ser-quando ver é –quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é:quando ver é perder. Tudo está aí (HUBERMAN,2000, p .34).

O poeta Erasmo Dibel nos leva a imbricar na reflexão de Habermas, ao exibir figuras do cenário paisagístico de sua canção “minha cidade”, o que reflete que há necessidade de um olhar mais sensível, que experimente o que muitos ainda não enxergam. O ver representaria o sentir que algo não está sendo notado em sua essencialidade porque alguma coisa nos foge. Tudo faz parte do processo de figurativização do ambiente, mas faz-se necessário, uma percepção mais aguçada quanto ao que sentimos que se esvai, escorrega, foge, e não o apreendemos como deveríamos.

O olhar inquieto do poeta desnuda figuras que transitam em um ambiente circundante que o impelem a traduzir, através da escrita, as angústias e alegrias, frutos dos

sentimentos mais profundos do poeta. Desse modo, o olhar sensível do poeta faz um mergulho na invisibilidade de pessoas que, na canção, transitam invisíveis à sociedade. O poeta percebe, sente, apreendendo o que poucos veem.

6.3 *Release de Carlinhos Veloz*

Ele nasceu Luiz Carlos Alves da Silva, às margens do rio Capibaribe, no Recife, em 1965. Filho de militar do exército foi morar em Corumbá, no Mato Grosso do Sul, ainda no primeiro ano de vida. Dois anos depois, mudou-se para o Rio de Janeiro. Em 71, regressou para sua terra natal e passou a receber toda a influência da rica cultura pernambucana.

Em 85, novamente um rio torna-se ponto de partida em sua vida: ele fez-se Carlinhos Veloz às margens do Tocantins, uma de suas maiores fontes de inspiração. E este foi um ano de grande importância para ele. Foi no Maranhão que Carlinhos Veloz começou a sua carreira solo como cantor e compositor, vencendo grandes festivais de música da região tocantina. Estava definitivamente traçado o início de sua trajetória em busca de um espaço no cenário da música brasileira.

Mas ele não se dá por satisfeito e continua buscando novas linhas melódicas rítmicas e poéticas. E seu caminho vai se fazendo cada vez mais firme. Em 89, Carlinhos Veloz vive um grande momento: a oportunidade de mostrar seu trabalho para todo o País, no programa da apresentadora Xuxa.

Em 1990, convidado pela produtora da Xuxa, Marlene Matos, o artista transferiu-se para o Rio de Janeiro e a "Cidade Maravilhosa" passou a ser seu novo lar. Mas ele jamais esqueceu suas raízes. Tanto é que, dois anos mais tarde, em 1992, lançou no Maranhão seu primeiro disco: "Carlinhos Veloz".

Sucesso absoluto de crítica, foi indicado como revelação regional para o "Prêmio Sharp de Música" e bateu o recorde de vendas em todo o estado do Maranhão. Três anos depois, Carlinhos Veloz lançou o seu segundo CD independente: "Vê Luz", que foi vendido em todo o país, nos Estados Unidos e na Europa. O disco foi premiado no Maranhão como o mais executado do ano pela música "Viagem de novembro" e garantiu ao artista o prêmio de melhor intérprete de 1995.

Em 96, a convite do produtor cultural Fernando Bicudo, estreou como o primeiro vaqueiro da ópera popular "Catirina", apresentando-se em grandes salas brasileiras como o Teatro Nacional de Brasília e o Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. E em homenagem ao grande compositor e maestro, no "Tributo a Carlos Gomes", ele se apresentou ao lado de

grandes estrelas da música erudita, como Eduardo Álvares, Ruth Stark e, a prima-dona da Ópera House de Nova York, Aprille Milo.

Em 1997, Carlinhos Veloz participou, ao lado de grandes nomes da MPB, do projeto Pixinguinha, percorrendo várias capitais brasileiras. Um ano depois, ele deu voos mais altos, apresentando-se na Expo Brasil, no Carrossel do Louvre, em Paris, na França, na época da copa do mundo, e na Expo 98, em Lisboa, Portugal. Neste mesmo ano, a convite da cantora maranhense Alcione, Carlinhos Veloz pisou o palco do Canecão, no Rio de Janeiro, com o "Baião de 2", um duo formado com o parceiro César Nascimento. Eram as comemorações pelos 25 anos de carreira da Marrom, com o show "Celebração". O espetáculo foi como um passaporte para uma série de apresentações em vários estados brasileiros e gerou um CD da dupla.

Suzane Jales

Jornalista, escritora e produtora cultural.

6.4 Análise da Canção “Imperador Tocantins”, de Carlinhos Veloz

Imperador Tocantins

Do lado daquela cidade
 Existe um rio de eternidade
 Amores e barcaças
 E barrancas e capins
 Tucunaré piau e um matagal que é sem igual
 Riacho do cacau a desaguar
 No Tocantins
 Toca essa água
 Toca essa mágoa
 Toca e deságua Tocantins
 E quando é noite enluarada a água toda
 Prateada atrai a menina para
 O Tocantins
 E tudo então se faz canção às cordas de um violão
 Nas mãos de um poeta lá
 No Tocantins
 E os nobres filhos da princesa
 Frutos da mãe natureza cheios
 De beleza

Vão pro Tocantins

A tarde cai e o sol se vai

Oh! Deus do céu abençoi

O imperador de imperatriz

O Tocantins

Fonte: <https://www.vagalume.com.br/carlinhos-veloz/imperador-tocantins.html>

Imperador Tocantins é uma canção de Carlinhos Veloz, que leva o nome do rio Tocantins que é fonte de vida para a população imperatrizense e grande inspiração para o poeta. Um rio que impera pela beleza e grandeza. Segundo Franklin (2005 p.25) “o rio Tocantins nasce numa altitude aproximada de 1.100 metros, na serra Paranã, cerca de 60 quilômetros ao norte de Brasília, com o nome de rio Maranhão, tomando o nome de Tocantins após confluência com o rio Paranã. Após um percurso total de cerca de 2.400 quilômetros, desemboca na baía de Marapatá (rio Pará), nas proximidades de Belém.”

Percebe-se, no entanto, através dos dados sobre este rio que, de fato, sua dimensão externa suas potencialidades, tendo em vista que o percurso do rio banha diversas cidades em diferentes lugares, o que revela sua extensão. Um rio de eternidade, porque eterniza-se no pensamento do poeta pelo processo de encantamento. O Rio Tocantins corta a cidade com sua força, gerando vida e encanto aos que contemplam o cenário. O rio simboliza para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 781) “o fluir de suas águas, é ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte”. Trata-se do imperador da majestosa Imperatriz, eis a junção e a completude de uma paisagem da cidade e o rio. A figura do Imperador se faz presente pela imponência do rio em si como também por remeter à questão do império, tendo em vista que em um contexto histórico o Brasil foi colônia de Portugal, e desta forma a imagem do Imperador, da Imperatriz, da princesa, da nobreza traz essas percepções na canção.

Ainda em se tratando de uma perspectiva histórica, FRANKLIN (2005, p.19) afirma que “o rio Tocantins foi o caminho pelo qual os colonizadores conseguiram alcançar e tomar posse das terras do cerrado e da pré-Amazônia, regiões conhecidas somente um século depois da chegada de Cabral.” Observa-se, portanto, que o rio Tocantins é sobretudo um marco histórico no desbravar desse processo colonizador, tendo em vista que, o intuito dos portugueses era a conquista de riquezas, e o rio foi caminho que possibilitou esse acesso nessa busca na Região. Franklin, (2005 p. 19) afirma ainda que

(...) há um consenso entre os historiadores de que a primeira expedição a navegar o Tocantins rio acima foi comandada pelo francês La Blanjartier, em 1610, pouco antes da fundação de São Luís (1612), e Belém (1616). La Blanjartier teria subido o Tocantins a partir de sua foz e alcançado a Serra dos Pacajás (Carajás) esbarrando nas cachoeiras e corredeiras de Itaboca, local de difícil passagem para embarcações.

É válido ressaltar a importância do rio na constituição da história do Brasil e de nossa região, dessa forma, o Tocantins assume um papel relevante no cenário econômico e social e sobretudo histórico. Ressalta-se ainda que, trata-se de um rio que teve seu reconhecimento ainda pelos colonizadores, pois, segundo Franklin (2005 p.20), “em 1613, Daniel de La Touche, o fundador de São Luís, chefiou uma grande expedição de reconhecimento do Tocantins. A partir da foz, essa expedição conseguiu ultrapassar as cachoeiras de Itaboca, já sob o comando de La Planque, e chegar à confluência do Araguaia, onde se dividiu em duas: uma para subir e explorar o Araguaia, a outra, o Tocantins.”

Por meio do contexto histórico, observa-se que o rio Tocantins sempre fora um ponto desejoso de alcance de terras, riquezas e partindo do pressuposto da valorosidade do rio que divide grandes terras, o reconhecimento deste foi feito ainda pelos colonizadores, que desbravavam este lugar e puderam constatar de onde partia a foz e para onde ela ia.

O pronome demonstrativo “daquela”, no primeiro verso, indica que o poeta já se encontra em um ponto distante da cidade, pois se trata de um pronome demonstrativo que sinaliza que a pessoa que fala encontra-se relativamente distante do lugar ao qual se refere, que no caso é a cidade de Imperatriz. A cidade por sua vez, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 239), “é um dos símbolos da mãe”, com seu duplo aspecto de proteção e de limite. Em geral tem um princípio feminino. Da mesma forma que a cidade possui os seus habitantes, a mulher encerra nela os seus filhos”. Imperatriz simboliza essa figura materna por acolher, cuidar, recepcionar sem distinção os filhos que recebe ou gera.

No verso “existe um rio de eternidade,” o rio carrega em si uma simbologia dotada de sentimentos pelo poeta e eterniza-se na cena gravada na parede da memória¹¹ poética, constituindo um cenário contemplativo que transcende o que não é dito, mas, sentido em profundidade pelo eu-lírico. Para Halbwachs (1990, p. 49),

(...) a ideia que representamos mais facilmente, composta de elementos tão pessoais e particulares quanto o quisermos, é a ideia que os outros fazem de nós: e os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós.

¹¹ O termo faz referência à canção *Como nossos pais* do cantor e compositor “Belchior”.

O rio figura como paisagem que o poeta julga importante para si, e que segundo o que Halbwachs nos faz vislumbrar, embora seja uma lembrança de Carlinhos Veloz, é tão coletiva quanto se imagina. Pois, o poeta reflete o que o cerca, o que captura, apreende em significados e isso espelha os sentimentos da sociedade, através de um sentimento pessoal. Pierre Nora, (1993, p. 7) nos diz que “o sentimento de continuidade se torna residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória”. Percebe-se pela ótica de Nora que se faz necessário o armazenar contínuo, como também o atualizar dos acontecimentos vividos pois, a memória consolida a preservação dos acontecimentos, do que foi vivido. A memória salvaguarda informações, impedindo que o que foi vivido seja esquecido, apagado.

Desta forma, a memória torna-se o caminho de acesso para que a história registre, narre, descreva os feitos humanos passados, como também os presentes. Em “amores e barcaças” e “barrancas e capins” simboliza-se o eternizar dos momentos que suscitam paixão, olhar de contemplação ao observar as barcaças, que denotam o movimento, as ribanceiras do rio cobertas de capins, sua vegetação nativa. As barcaças derivadas de barca, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 121) “é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos”. Em se tratando de uma embarcação, Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 122) afirma ainda que “a vida presente também é uma navegação perigosa. Desse ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de segurança. Favorece a travessia da existência, como das existências.”.

No que concerne ao verso “Tucunaré¹², piau¹³ e o matagal que é sem igual”, o poeta revela as espécies de peixes, típicos da região. O peixe, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p.703), “é símbolo do elemento água, dentro do qual ele vive”, o peixe está associado “ao nascimento ou à restauração cíclica”. Desta forma, o peixe representa a fertilidade, simbolizando a fartura, o alimento nas mesas do povo imperatrizense. Vale ressaltar que com a fartura de peixes, a pesca representa a sobrevivência e subsistência dos ribeirinhos, tendo em vista que muitas famílias através desta atividade geram uma renda que as assegura.

O verso “riacho do Cacau a desaguar no Tocantins” se refere a um dos riachos da região, por sinal, um importante riacho que desemboca no rio Tocantins. O desaguar está

¹² Tucunaré- (<http://famacom.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Cartilha-Peixes.pdf>)

“Peixe de grande porte, com até 70 centímetros de comprimento. Tucunaré é um dos peixes preferidos dos pescadores esportivos. É um peixe voraz, que se alimenta de outras espécies e de insetos. Possui uma mancha redonda na cauda bem característica.

¹³ Piau: “peixe de médio porte, com até 40 centímetros de comprimento. Possui escamas e uma coloração amarelada, com várias faixas escuras transversais sobre o corpo. Sua carne suave e saborosa é bem apreciada. Alimenta-se de frutos sementes e insetos.”

atrelado ao fato de esvaziar-se do que está cheio, pesado, repleto. A música eterniza a importância desse riacho, salvaguardando através da canção um registro das lembranças do riacho Cacaú, que hoje já não é o mesmo. O fluxo de suas águas não é o mesmo. Além disso, ele é muito poluído. A canção fixa uma paisagem da cidade que não existe mais. O poeta canta uma cidade de outro período, cuja paisagem, dessa forma, foi retida em sua memória, possibilitando que habitantes mais jovens de Imperatriz possam imaginar esse tempo já passado. Veloz nos faz refletir com os versos “Toca essa água”, “toca essa mágoa”, “toca e deságua, Tocantins”, o contato com as águas.

Diante disso, o toque é um momento de grande simbologia tendo em vista que água de acordo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 15) é “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Esses aspectos constituem antigas tradições, o teórico afirma ainda que “as águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção”. A água nos versos revela-se enquanto fonte de vida, um momento de catarse registrado pelo poeta, de purificação através da água que simboliza a cura para os males mais profundos. Ao tocar a água também é tocado em seu mais íntimo, o que é expresso no verso “toca essa mágoa”, a água purifica a alma, tocando o mais profundo e desaguando, esvaziando o ser de seus males mais profundos.

A exemplo disso, pode-se reforçar o quanto a água seja fonte de vida, ela se revela até mesmo numa perspectiva espiritual, ao se observar a passagem em que Jesus encontra-se com a mulher Samaritana em um poço e diz: “aquele que beber da água que eu lhe darei não terá mais sede... A água que eu lhe darei se tornará nele fonte de água em jorrar em vida”. (JOÃO, cap. 4 *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 17). A água é fonte de vida eterna que sacia a sede e, sobretudo as dores da alma, Veloz, ao externar “toca essa mágoa”, propõe a cura, se lança junto as águas para que elas, por serem fonte de energia, curem-no, jorrando vida, renovação.

Nos versos “E quando é noite enluzada a água toda prateada”, “atrai a meninada para o Tocantins” o poeta revela algo costumeiro que acontecia nas noites de lua cheia, tendo a lua nesta fase, o poder de iluminar ainda mais as águas, as crianças eram atraídas a tomarem banho nas águas do rio nestas noites contemplativas. Um registro na memória do poeta se revela como poesia. A lua figura como

(...) um símbolo dos ritmos biológicos: Astro que cresce, decrece e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir – a –ser, do nascimento e da morte... (...) Para os gregos, a noite (nyx) era filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia).

Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor suas proezas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 561).

Portanto, à noite, a lua e as águas traduzem elementos que permitem compreender os desejos, os sentires poéticos de Veloz. A lua com seu brilho intenso a iluminar as águas do rio Tocantins, com seu ciclo renovável assim como a prática, o costume do banho nas águas sempre que a lua estava em sua fase plena, totalmente cheia, à noite, um momento ímpar que floresce os desejos, os sonhos mais profundos, as angústias, como também a doçura e os enganos. As águas do rio Tocantins encontravam-se, como diz o poeta “prateadas”, presume-se que o reflexo da lua nas águas tenha dado essa coloração. Como foi mencionado anteriormente, as águas representam fonte de vida, de cura, de renovação.

“E tudo então se faz canção às cordas de um violão, nas mãos de um poeta, lá do Tocantins”. Aqui, Veloz nos expõe o estado de poesia em que se encontrava, diante de um olhar contemplativo, de admiração, diante do encantamento que se encontrava. Dessa forma, as cordas do seu violão promovem a interação da letra e melodia, e a canção soa em acordes, tendo como o rebento, a poesia. O poeta se encontrava no rio Tocantins, no momento de criação, em que tudo flui, floresce, o que possibilita, conforme Moisés, uma visão inaugural do rio Tocantins, como se a partir da canção, todos pudessem vê-lo ou senti-lo pela primeira vez, desvelando tudo que, na ordem do dia, não é notado ou sentido.

Nos versos “E os nobres filhos da princesa, frutos da mãe natureza”, “cheios de beleza, vão pro Tocantins”, o poeta nos leva a refletir que a nobreza, adjetivo dado aos filhos de Imperatriz, cidade que ele chama de princesa, de fato são frutos, rebentos de tudo que constitui este lugar, a beleza das pessoas, o calor humano que aqui habita, o frescor que buscam nas águas do rio Tocantins ao irem à praia, para usufruir dos benefícios que o rio traz. A tarde cai, como diz o poeta, anunciando que o dia se finda, o sol, se vai, com toda sua riqueza e exuberância, pois é um dos costumes do povo imperatrizense, a contemplação ao pôr do sol, no fim da tarde, na Avenida Beira-rio, que por sinal é algo encantador. Para Chevalier e Gheerbrant (2001;836), “o sol é a fonte da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes –ou espirituais –recebidas pela Terra”. A cidade de Imperatriz é o lugar que vai constituindo esta paisagem, estruturando historicamente como era constituída a segunda maior cidade do Estado do Maranhão.

Nos últimos versos, o poeta roga ao Criador, as bênçãos ao rio, Imperador da Imperatriz, o rio Tocantins. A figura de Deus, que é evocado nos versos de Veloz, isso remete a Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 332) quando afirma que

Toda afirmação verdadeira a propósito de Deus pressupõe que se tenha penetrado até esse núcleo essencial... É aí que tocamos a tendência de cada um a exceder os limites e as condições particulares do seu domínio próprio ou ainda a necessidade de enraizar-se no absoluto de uma plenitude sem limites: aquela que encontramos no ser subsistente.

Assim, ao figurar Deus em seus versos, o poeta reconhece o ser superior como força que move universo e roga para que as bênçãos cheguem ao rio. A fé revela-se nos versos quando o poeta reconhece o poder do Altíssimo e o evoca externando a sua dependência do ser absoluto. Ao pedir proteção divina, o poeta manifesta seu cuidado com o rio, mostrando o zelo que tem por ele em sua manifestação de fé. Ele sabe que não tem poder para proteger o rio da cidade que ele mantém uma relação de pertença, que lhe é importante pelas riquezas e dádivas concedidas, contudo, o afeto que nutre, o impele a pedir a bênção ao ser divino. A fé é um gesto de amor, como se o rio se personalizasse no próprio Imperador. E assim, a poesia da canção fixa a imagem do rio, que é uma importante paisagem de Imperatriz.

6.5 Release de Dumar Bosa

O cantor e compositor Dumar Di Paiva é natural de Balsas no Maranhão. Com 40 anos de carreira tem em sua discografia cinco CDs lançados no segmento da MPB, sendo o primeiro intitulado “De Bem com a Vida” gravado em São Luís/MA em 1999. Dumar teve uma passagem significativa na cultura musical maranhense, participando de Festivais e Projetos Culturais, e realizando seu primeiro show autoral no Teatro João do Vale Esteve ao lado de grandes nomes da música maranhense como, Cesar Nascimento, Cesar Teixeira e Carlinhos Veloz, Josias Sobrinho. Assina várias parcerias com outros artistas com Nando Cruz, Cesar Roberto e uma parceria com Chico Poeta na música Sonhos Em seguida Dumar se muda para Fortaleza onde começa a trilhar novos rumos para sua carreira, se apresentando em bares e casas noturnas como também no Hotel Brasil Tropical e no Hotel Praia das Fontes, onde passou seis anos. Nessa mesma época grava três CDS intitulados Amor de Arara Azul, Naufrágio e Gente Em 2005 vai para Portugal onde passa uma temporada de 3 meses fazendo vários shows, dentre esses se apresenta no HOTEL JARDINS da RIA em Portugal Dumar Di Paiva tem sua versatilidade alinhada a um refinado gosto pela música brasileira, atualmente

vem se apresentar em casa bares e casas noturnas de Fortaleza com um Set List que vai da MBP, BOSSA NOVA, passando pelo POP NACIONAL, XOTE, BAIÃO e canções autorais. Vale a pena conferir a tenacidade e o talento desse especial artista, que há anos vem contribuindo com sua musicalidade e poesia para a música Brasileira

Dumar Di Paiva

Cantor e compositor.

6.6 Análise da Canção “Impera, Imperatriz”, de Dumar Bosa

Impera Imperatriz

Impera Imperatriz

Se toca e assume o teu trono cultural

Mostra a tua cara pro Brasil

Com trabalho, mansidão

E descarta a violência

Santa Teresa D Ávila

Há de trazer a tua bênção, a tua paz

Urgentemente há de cortar o mal pela raiz

Impera Imperatriz

Se toca Imperatriz

Que a gente quer te ver feliz

Sempre há de ficar em ti

Quem desejar semear o amor

Há de sumir de vez de ti

Quem espalha o ódio e o rancor.

Fonte: Letra de canção fornecida pelo próprio compositor Dumar Bosa (enviada pelo WhatsApp, em 28 de março, de 2023)

A ideia do império aparece explícita na canção de Dumar, apontando traços de um colonialismo que sempre invadiu as regiões, desbravadas pelo processo colonizador, que buscou sempre a descoberta de novas terras, novos lugares, novas conquistas. O que é traduzido pela imagem da Imperatriz, nome que é dado à cidade e que remete à figura feminina do Imperador. A figura do imperador, por sua vez, em muitas situações, é associada ao rio Tocantins, importante rio que atravessa a cidade.

A figura da Imperatriz traz a imponência, o poder, a grandeza de um sistema político que no passado não tão distante, buscou o domínio do nosso país em todos os sentidos, a partir desse ponto é possível se imaginar que o poeta Dumar tenha feito essa associação pelo próprio poder que institui a ideia do império em si, associando-o à cidade do Sul do Maranhão.

Aos olhos do poeta, para fazer jus à cidade de Imperatriz, ela deve imperar, fazer valer o título. Um alerta é dado à cidade pelos versos do poeta, pois ela deve “se tocar “e “assumir o trono cultural”, deve mostrar sua grandeza para o Brasil com “trabalho e mansidão”, o que remete à paciência, a um processo gradativo. Segundo Hall (2016, p. 19):

“Cultura” é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, e há várias maneiras de precisá-lo. Nas definições tradicionais do termo, “cultura” é vista como algo que engloba “o que de melhor foi pensado e dito” numa sociedade. É o somatório das grandes ideias, como representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia- é a “alta cultura” de uma época.

Dessa forma, percebe-se o quão importante seja a cultura de um povo, pois, os reflexos de construção dessa gente é algo que foi pensado e comungado no seio da comunidade. Ideias que envolvem diferentes seguimentos da arte humana, da arte que sensibiliza, que leva a refletir, que floresce e aguça as percepções. O poeta Dumar, ao referir-se ao trono cultural ao qual a cidade deva assumir, leva-nos a pensar no celeiro de artistas talentosos e criativos que povoam este espaço.

Talvez, o sentir do cancionista, seja, na verdade, um apelo expressivo que revela um desejo profundo de mudança, de sensibilização que objetiva que a cidade tome o posto ao qual se propõe, que é o de imperar. É importante lembrar que Imperatriz é a segunda cidade do Maranhão no que se refere ao crescimento econômico, visto que o comércio da cidade e diversos serviços atendem às cidades de toda a região Tocantina. Contudo, no que se refere à cultura, Imperatriz continua quase estagnada, se pensarmos em outras cidades do mesmo porte que ela.

Para tanto, assumir o trono cultural remete à consolidação de uma construção identitária do lugar, deste chão e suas especificidades. Para tanto, assumindo a postura cultural, a cidade de Imperatriz vai construindo sua paisagem identitária local, valorizando e percebendo o que compõe esta paisagem neste espaço-território. Para Côrrea e Rosendhal (1988 p.8)

a paisagem cultural ou geográfica resulta da ação, ao longo do tempo, da cultura sobre a paisagem natural. Nas palavras de Sauer: a paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado.

Desse modo, percebe-se que as ações feitas no transcorrer do tempo, além de simbolizarem as construções resultantes dos movimentos na cultura de um povo, a paisagem cultural brota das feitura. A cultura é o objeto em questão, o espaço configura-se como o lugar, no caso, a cidade de Imperatriz, seria esse chão cultural onde consolidar-se-ia a paisagem cultural da região.

A cidade vai sendo descrita nos versos como um espaço de grandeza, onde as pessoas que semeiam o amor, permanecerão vivas nesse contexto de grandeza, aqueles que semeiam bons sentimentos, sempre existirão, enquanto por outro lado, o poeta alerta que se deva descartar a violência. A violência na cidade em determinadas épocas, principalmente por volta dos anos setenta, oitenta e noventa, quando havia muitos crimes de encomenda e por diversos outros fatores. Devido à construção da rodovia Belém-Brasília, o fluxo migratório representou um avanço significativo em todos os seguimentos, inclusive, no avanço da violência. A exemplo disso, para se falar sobre o fator violência, utiliza-se aqui, um trecho da entrevista da escritora Natália Mendes (2016, s/p):

(...) o perfil dos alvos da pistolagem era sempre alguém que tava contendo com o poder constituído, seja um político, como no caso do Renato, (Renato Cortez Moreira) que contendeu com políticos poderosos, contendeu com empresários poderosos, seja alguém que está contendo com latifúndios, como é o caso do Josimo (Pe. Josimo). O alvo sempre estava em posição de conflito com outros grupos sociais. É sempre alguém que se colocou em posição de dívida com a ordem social e os poderes vigentes.

O apelo do cancionista Dumar em um de seus versos ao pedir que a violência seja descartada, reflete memórias de um passado recente, um passado triste, que constitui uma paisagem de tristeza de outrora. Aspectos da construção identitária são descritas nos versos, ao remeter-se à padroeira da cidade, que é Santa Tereza D'ávila, a força protetora dos fiéis, que “há de trazer a tua bênção, a tua paz”. O poeta acredita que o divino corte o mal pela raiz, lançando fora tudo aquilo que não edifica os espaços da cidade.

Nesse contexto de fé, a paisagem religiosa indiscutivelmente apresenta-se interligada ao território, constituindo-se o território religioso, que Rosendhal (2003 p.187) nos esclarece dizendo que o “território religioso, entendido como espaço vivido no cotidiano da fé, contribui para fortalecer as relações e os fluxos que se instauram pouco a pouco no espaço e que dão origem a uma identidade religiosa e a um sentimento de pertencimento ao grupo

religioso envolvido”. Em Imperatriz, a fé sempre foi algo latente, um espaço habitado pelo sentimento de união e profundo desejo de paz. Conhecida como uma cidade consideravelmente boa para se viver, ainda carrega em suas memórias, lembranças de tempos violentos, que se valem da fé para a proteção de todos os males. Destarte, à luz de Rosendhal, os espaços religiosos constroem-se das vivências na fé, consolidando as conexões, florescendo uma identidade religiosa que se estabelece diante da relação de pertencimento dos grupos.

Os territórios religiosos se constroem destas relações que vão se estruturando no cotidiano dos grupos enlaçados nesse espaço, resultando numa paisagem que se consolida nas suas experiências comunitárias. Rosendhal (2001) nos diz ainda que a igreja Católica sempre manteve uma relação com o território brasileiro, seus vínculos com o território brasileiro é fruto da divisão deste espaço. O Estado por sua vez interfere nas relações territoriais e a igreja também detém esse monitoramento no que lhe compete, no caso, no território religioso, neste há mudanças resultantes da afirmação do poder. São mudanças significativas que irrompem séculos de estagnação, respondendo a duas funções imprescindíveis, sendo uma de cunho religioso e outra de cunho político.

Aos olhos de Dumar, a cidade deve imperar, deve estar atenta aos acontecimentos que vão constituindo este espaço, essa gente. O sentimento mais profundo do eu-lírico é de ver a cidade feliz. O desejo externado, nos últimos versos, é que permaneçam no espaço da cidade os que semeiam o amor. No tocante aos que “espalham o ódio e o rancor”, o desejo do poeta é: ‘que estes sumam da cidade para que não sejam soprados ares de ódio.

6.7 *Release de Zeca Tocantins*

No dia 14 de maio de 1958, na casa de Martinha César e Raimundo Lopes Barra, em Xambioá/TO, nas barrancas do rio Araguaia nascia o segundo filho do casal, que recebeu, na pia batismal, o nome de José Bonifácio César Ribeiro, nome este, segundo o pai, em homenagem ao patriarca de independência.

Com cinco anos de idade, depois de uma passagem da família por Marabá/PA, o menino se estabeleceu com a família em Imperatriz/MA. Cresceu no bairro da União ouvindo o violão de seu Crisoste e do Miguel Estivador, dono de uma bela e possante voz. Cresceu a acompanhando os vesperais dançantes do Clube União, animados por alunos do sargento Mauro.

Como naquela época, menino trabalhava desde cedo, José Bonifácio, ou Zequinha, como era conhecido, pescou com o pai e cortou tijolo nas várias olarias que se aglutinavam nas margens do rio Tocantins. Assim conciliava o trabalho bruto e diário com as aulas na Escola União, no período da noite.

Mas o adolescente já despertava para outra arte, que não era de construir tijolos e telhas. Desta forma, em 1976 ingressou no PRITEI – Príncipe Teatro de Imperatriz, companhia teatral comandada pelo teatrólogo Pedro Hanaye. No teatro foi ator, diretor e ator teatral, estreando com a peça “Imperatriz por um triz”.

Em 1980 formou, com Neném Bragança e Dudu, o grupo Trempe de Barro, vencendo neste ano seu primeiro festival de música. Daí então morre o José Bonifácio e nasce o Zeca Tocantins. Em 1982, ao lado de artistas locais, participa ativamente da fundação da Associação Artística de Imperatriz – Assarti.

Logo depois se torna presidente da entidade e inicia a luta pela retomada do terreno da Assarti, que fora entregue para a Diocese de Imperatriz. Sua luta não foi em vão. O terreno foi reconquistado e ainda foi premiado com a construção de um teatro batizado pelos artistas de Ferreira Gullar, em homenagem ao poeta maranhense.

Desde então dedicado à música, ao lado do inseparável parceiro Neném Bragança, venceu vários festivais. Ganhou o primeiro lugar no I Festival Aberto Estância do Recreio – FABER (1986), com sua música “Depois do Tiroteio”.

Zeca Tocantins

Cantor e Compositor.

6.8 Análise da canção “Depois do Tiroteio”, de Zeca Tocantins

Por isso toque toque, toque não me toque
 Não me ponha nesse ibope, eu sou do bloco popular
 Não me censure de poeta intransigente
 Se essa terra e essa gente foi o que aprendi amar
 Dizem as más línguas que aqui o tiroteio
 Já está ficando feio
 Que nem dá pra comentar
 Eu tenho paz, tenho amor, tenho aconchego
 Em todo mundo a quem eu chego
 Há sempre alguém a me esperar
 Lá no Terraço, tem o abraço

E na Fly Back, tem brotinhos pra sonhar
 E se acaso pinta uma crise de grana
 Monto um show de uma semana
 Lá no Ferreira Gullar
 Por isso toque, toque, toque não me toque
 Não me ponha nesse ibope, eu sou do bloco popular
 Não me censure de poeta intransigente
 Se essa terra e essa gente foi o que aprendi amar
 Praça de Fátima me retrata a todo instante
 Tomo um gole no Imigrante
 Vou pro Bairro da União
 E o céu se borda de estrelas cintilantes
 E a mãe lua mais brilhante
 Que ilumina o meu Torrão
 O Tocantins se reveste aí neste espelho
 Refletindo branca areias
 Pro poeta se inspirar
 Sei que essa Terra cheia de tanta beleza
 Por certo, Santa Tereza, há de sempre abençoar
 Por isso toque.

A canção *Depois do tiroteio* traz aspectos importantes da cidade de Imperatriz, aspectos que expressam a paisagem urbana deste lugar como também revelam uma determinada época em que este chão ficou conhecido como a “terra da pistolagem”, em função dos sucessivos crimes que aconteceram na cidade. O cancionista Tocantins intitulou a canção “Depois do tiroteio” em detrimento de momentos que marcaram profundamente a cidade, pois a canção é um registro memorialístico, que reflete um pensamento individual do poeta, mas que, na verdade, espelha um retrato da sociedade imperatrizense de um recorte no tempo.

Para Halbwachs, quanto à memória coletiva e o tempo, ele nos afirma que “para estabelecer as divisões do tempo, é melhor nos guiarmos pelas mudanças e movimentos que ocorrem nos corpos materiais e se reproduzem de modo bastante regular, permitindo nos reportarmos sempre a eles.” (HALBWACHS 2003 p.117). Desse modo, os acontecimentos marcados pelo tempo em uma sociedade registram um recorte algo vivido, espelhando um registro do que aconteceu e foi experienciado pela sociedade e que traz determinadas marcas de uma época, mas, que demonstra também as mudanças ocorridas no cenário de outrora e que permitem ser revisitados sempre.

O cancionista afirma, nos versos “Por isso toque, toque, não me toque”, “não me ponha nesse ibope, eu sou do bloco popular”, que o “toque” está relacionado ao contato direto, à proximidade das relações, e que independente de qualquer situação, o cancionista está consciente quanto ao bloco que o atinge, o alcança. O tocar está relacionado a dois sentidos: a música que é tocada(executada) e o toque de tocar alguém, do contato físico. Ele reconhece ser de um “bloco popular”, da cultura popular, o que demonstra o sentimento de pertencimento, confirmando o sentimento que nutre pelas pessoas da cidade de Imperatriz que é o de amor. Pessoas as quais o poeta julga amar, reforçando, portanto, o pertencimento para com esta Terra e para com sua gente. Dessa forma, sendo o poeta um representante da minoria, contida no popular, representa por sua vez, a diferença. A exemplo disso, Bhabha Homi (1998 p. 21) afirma que

(...) os termos de embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder ou do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na “minoria”.

Ademais, o grupo social ao qual o poeta Zeca Tocantins se diz pertencer é o da diferença, algo que para Bhabha não pode ser observado sem que se perceba os detalhes pois, não se trata de algo que já esteja determinado, permanente. O poeta Tocantins engaja-se, colocando-se como arauto de um grupo diferente, não se guiando pelo que é imposto, pelo tradicional, por uma hegemonia cultural baseada em um discurso dominante. Ele, sobretudo representa, as camadas mais simples, das relações construídas no seio das relações humanas, que se pautam nas conexões culturais estabelecidas através das relações de pertencimento a um grupo menor, um grupo que manifesta um diálogo constante.

Os versos “não me censure de poeta intransigente” e “se essa terra e essa gente foi o que aprendi amar” trazem para a centralidade o fato de o poeta fazer questão das minorias, das pessoas mais simples, poderia ser chamado de intolerante para com outros blocos, guetos, outros grupos sociais, mas que, na verdade, ele almejava apenas declarar o seu amor para com o “bloco popular”.

Ao mencionar os versos “Dizem as más línguas que aqui o tiroteio” e “Já está ficando feio que nem dá pra comentar”, no que diz respeito ao “tiroteio” e sobre o fato de não

poder comentar a respeito desses acontecimentos na cidade, o poeta traz à memória episódios que marcaram a cidade e que se estruturaram no “silenciamento”. A exemplo disso, Pollak (1989 p.5) afirma que “essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio do passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas”.

O pensamento de Pollak mostra o quão vivas permanecem as lembranças predestinadas ao silenciamento e que através da tradição oral se mantêm latentes. O autor acredita que diante de discursos dominantes que têm o intuito de manter o silêncio diante dos fatos, a memória dos acontecimentos apoia-se na resistência e continua sendo revivida em cada discurso, por meio da oralidade de determinados grupos, sempre em uma espera oportuna para a propagação de tais fatos.

Nos versos “Eu tenho paz, tenho amor, tenho aconchego” e “Em todo mundo a quem eu chego” e “há sempre alguém a me esperar”, o poeta julga levantar a bandeira da paz, do amor, do aconchego, da recepção calorosa, tendo em vista que carrega em seu íntimo a leveza proposta pela Arte e o sentimento de pertencimento nutrido por essa gente que aprendeu a amar. Para tanto, o poeta afirma ser do bloco popular, de uma “operação capaz de mudar o mundo”, “voz do povo” (PAZ 2019, p.21). No entanto, para Geertz (1997 p.178)

(...) o artista trabalha com a capacidade de seu público-capacidade de ver, de ouvir, de tocar, às vezes até de sentir gosto e de cheirar, com uma certa compreensão. E embora alguns elementos destas capacidades possam ser realmente inatos-normalmente é uma vantagem não ser daltônico-elas são ativadas e passam a existir verdadeiramente com a experiência de uma vida que se passa entre determinados tipos de coisas para serem olhadas, ouvidas, tocadas, administradas, e sobre as quais se possa pensar, ou as quais se possa reagir.

Pela popularidade e por não se preocupar com holofotes, o artista do rio Tocantins muda a realidade de episódios tristes que marcaram a cidade, com sua poeticidade, com sua canção que revela um mundo diferente, visto por outros ângulos, o que suscita uma paisagem de paz, de amor, de abraços, de flertes, e que até mesmo nas duras crises de dinheiro, consegue encontrar saída para as dificuldades através da Arte, seu primoroso ofício. O poeta exerce uma importante função social por trazer às claras, as alegrias e as mazelas existenciais

em uma sociedade, dessa forma é um ser capaz de perpetuar cada momento trazendo consciência e reflexão sobre os acontecimentos na vida humana.

Nos versos “Lá no Terraço tem o abraço” “e na Fly Back tem brotinhos pra sonhar” e “E se acaso pinta uma crise de grana”, “monto um show de uma semana lá no Ferreira Gullar”, o cancionista Zeca Tocantins recorda de lugares que marcaram a memória poética, lugares como o “Terraço¹⁴”, a Fly Back, como também o único teatro existente na cidade de Imperatriz que é o Teatro Ferreira Gullar, elencando lugares de memórias. Para tanto, Pierre Nora (1993, p. 21) reitera afirmando que lugares de memória:

(...) são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, matéria, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação investe de uma aura simbólica.

É possível destacar que os lugares de memória abrangem o que há de concreto, como também a representação dos lugares e sua operância em sintonia, possibilitando que estes permaneçam vivos através da simbologia, da natureza carregada de significados que permite vivificar estes espaços. Desse modo, são muitas as simbologias trazidas pelo poeta, os espaços eram lugares de entretenimento da cidade, onde as pessoas buscavam diversão e lazer. Ademais, determinados lugares trazem consigo suas simbologias, revelando as ações no tempo, guardados pela memória.

Nora (1993 p.12) afirma ainda que “os lugares de memória são, antes de tudo, restos.” Esse mesmo autor reitera dizendo que “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história”. Destarte, conhecer os pontos aos quais a memória esteja atrelada, possibilita o enlace com o aspecto histórico de um povo, bem como de sua formação ao longo do tempo.

Assim, em se tratando da canção em análise as casas de shows as quais o poeta se refere, não mais existem, mas cristalizaram-se na memória como maneira de capturar pontos importantes da cidade em um passado não tão distante. O Teatro Ferreira Gullar é símbolo de lutas e muita coragem de muitos artistas, que em um período da história dessa gente constituiu-se enquanto espaço cultural da cidade. Para tanto, o Teatro em si, traz consigo uma trajetória de grandes lutas, desde a apropriação do terreno até a construção, lutas que demonstram a necessidade de engajamento dos artistas sempre que este espaço necessita de melhorias. Segundo Ariston de França em entrevista concedida a esta pesquisa, afirma que:

¹⁴ Terraço, Fly Back-foram casas de shows de Imperatriz nas décadas de oitenta e noventa.

Com relação ao teatro, especificamente na década de oitenta, o movimento estruturado PRITEI, o grupo musical Trempe de barro já fazia toda essa pejeira cultural de Imperatriz que já estava relativamente consolidado e que já estava trabalhando a possibilidade de construir uma Associação artística de Imperatriz, que foi a partir da própria Feira de Arte e também junto com a Feira de Arte surge a ASSARTI (Associação artística de Imperatriz) que era responsável pela execução dessa Feira. O engajamento de artistas possibilitou a construção do Teatro. Nos reuníamos sempre para discutir sobre a política cultural da cidade. Tudo é fruto dos movimentos que discutiam melhores condições para que os artistas tivessem um espaço para suas apresentações.

Nos versos “Praça de Fátima me retrata a todo instante”, “tomo um gole no Imigrante” e “vou pro bairro da União”, a Praça de Fátima, o Bar do Imigrante e bairro da União são outros lugares de memória citados por Tocantins, espaços que confidenciam costumes que o poeta tinha de beber no bar do Imigrante, algo que acaba refletindo um costume do povo imperatrizense que é a frequência em bares da cidade, um reflexo de um costume do poeta, mas que, na verdade, simboliza uma representação dos costumes do imperatrizense. Dessa maneira, confirmando Hall (2016, p. 32) o “representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto.” Para Zeca Tocantins, a paisagem que é algo costumeiro ao seu olhar, na realidade, demarca o movimento de pontos memoráveis, trazendo uma paisagem carregada de sentido por transpor suas vivências, seus costumes, sua alegria ao perceber significado nas coisas mais simples da vida.

As experiências do poeta florescem com o tempo a memória coletiva, consolidando um recorte do legado cultural deste chão. Ressalta-se ainda dentro dessa perspectiva memorialística a relevância da memória seletiva destacada por Pollak, como também, o dinamismo concernente à harmonização da memória coletiva e a memória individual. Dessa forma, Halbwachs (2004 p.12) afirma que: “Para que nossa memória se beneficie da dos outros não basta que nos tragam seus testemunhos; é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum”.

Desse modo, o pensamento de Halbwachs nos leva a perceber que não bastam apenas os testemunhos diante das constatações daquilo que foi cristalizado na memória, faz-se necessário que se observe a sintonia da memória individual com as outras memórias, ou seja, com as memórias coletivas, dessa forma, é possível destacar que a memória individual não caminha sozinha, necessitando um reforço sempre contínuo com outras memórias,

fortalecendo as lembranças e fazendo com que estas sejam reestruturadas diante de um firmamento.

O poeta das barrancas do rio Tocantins nos versos “E o céu se borda de estrelas cintilantes” e “E a mãe lua mais brilhante que ilumina o meu Torrão” percebe os céus com suas belezas, as estrelas cintilantes que iluminam o “torrão” ao qual se refere. O céu, por sua vez, simboliza a imensidão, as infinitas possibilidades presentes no universo. Segundo CHEVALIER, (2001, p.227), é “símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença em um Ser divino celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra (graças às chuvas que ele despeja)”, além disso, afirma que “O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente é capaz de alcançar.

O simples fato de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso”, enquanto o bordar esteja atrelado ao estruturar o céu com as estrelas. As estrelas reforçam o processo de encantamento, pelo brilho que externam. Para Chevalier, (2001, p.404) “no que concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua qualidade de luminar, de fonte de luz”. A partir deste ponto é possível perceber dois aspectos importantes: a essência poética e a relação de pertencimento. Destarte, a relação de pertença estabelecida para com a cidade de Imperatriz se configura no verso “que ilumina o meu Torrão”. É válido destacar que na canção de Humberto de Maracanã ¹⁵há versos que também citam “meu Torrão”. Versos como: “Maranhão meu tesouro, meu Torrão”. O poeta Tocantins, natural da cidade de Xambioá-TO, veio aos cinco anos de idade com a família para Imperatriz. Foi acolhido por esta cidade, como um filho gerado no ventre desta Terra. O pertencimento surge diante dos laços estabelecidos para com essa região e sobretudo para com “essa gente que foi o que o poeta aprendeu a amar”.

Ademais, para Lestinge (2004, p. 40) no que concerne ao aspecto conceitual do sentimento de pertencimento:

A priori esse conceito -pertencimento- pode nos remeter a, pelo menos, duas possibilidades: uma vinculada ao sentimento por um espaço territorial, ligada, portanto, a uma realidade política, étnica, social e econômica, também conhecida como enraizamento e outra, compreendida a partir do sentimento de inserção do sujeito sentir-se integrado a um todo maior, numa dimensão não apenas concreta, mas também abstrata e subjetiva.

Observa-se, portanto, que em um primeiro momento, o sentimento de pertencimento para Lestinge revela duas perspectivas, estando uma atrelada ao sentimento em detrimento

¹⁵ Humberto de Maracanã-cantador de Bumba- meu- Boi. Cantor, compositor e Amo.

do espaço, da região, voltada para aspectos políticos, étnicos, sociais, econômicos, entre outros, e em uma outra perspectiva, o sentimento de pertencimento estaria relacionado à questão de colocar o sujeito como parte de um grupo, de uma comunidade, de um contexto que transpõe o aspecto da concretude dos fatos e valora sobre a imaterialidade e subjetividade.

O sentimento de pertencimento que o cancionista Zeca Tocantins representa, se refere principalmente à segunda perspectiva de Lastinge, que compreende a abstração e a subjetividade em relação ao lugar, ao espaço onde ele se encontra inserido. No pensamento em questão, flui um verso de Camões que coaduna com este pensamento: “é querer estar preso por vontade”, o que exemplifica a relação de pertença, do colocar-se no contexto desta sociedade por vontade, por amor a essa gente, que o próprio poeta julga amar.

Nos versos “O Tocantins se reveste aí neste espelho” e “Refletindo branca areia pro poeta se inspirar” traz a inspiração maior: o rio que banha a cidade, que além de fonte de vida, no sentido mais amplo da palavra, por alimentar, gerar energia, é a fonte de inspiração do poeta. Chevalier (2001, p.781) afirma que “entre os gregos, os rios eram objeto de culto; eram quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. Costumava-se oferecer-lhes sacrifícios, afogando em suas águas, touros e cavalos vivos. Não se podia atravessá-los senão após ter cumprido os ritos da purificação e da prece. Como toda divindade fertilizante, tinham o poder de submergir, irrigar ou inundar, e de transportar os barcos em suas águas ou de afundá-los: suas decisões eram sempre misteriosas”.

Tocantins demonstra em seus versos a inspiração poética apreciando os elementos da natureza, elementos como o céu, as estrelas cintilantes, a paisagem da noite, tendo como espelho o próprio rio Tocantins, que é um alento para o cancionista. O rio Tocantins além de fonte de inspiração para as criações poéticas reflete o que Chevalier afirma no Dicionário dos símbolos, um culto, uma divindade, filho do Oceano por desaguar no mar. O rio figura como um lugar de catarse, um lugar purificação e de encantamento do poeta.

Ademais, a notoriedade do rio Tocantins em todos os seus sentidos é perceptível, seja na materialidade de sua representação ou na imaterialidade. O rio é um marco histórico e de grande serventia aos habitantes da cidade e de toda população que tem o rio como fonte de sustento. Imperatriz é banhada por este importante rio que é o Tocantins, nascente de vida, esperança e sobretudo inspiração aos olhos do poeta.

Nos versos “Sei que essa Terra cheia de tanta beleza” e “Por certo Santa Tereza há de sempre abençoar” nos mostra uma região marcada pela fé, mencionada nos versos de Zeca Tocantins pois, a Terra demarca o espaço, a regionalidade. Para Chevalier (2001,p.878) “a

Terra simboliza a função maternal”, e Santa Tereza, a padroeira da cidade, citada na canção representa também a mãe do povo imperatrizense. Esse culto começou quando

<https://imperatriz.ma.gov.br/blog/nossa-memoria/festejos-de-santa-teresa-davila-nossa-memoria.html>

Frei Manoel Procópio do Coração de Maria desembarcou no atual Porto do Curtume com sua comitiva para fundar uma povoação por determinação do presidente da Província do Pará, Jerônimo Francisco Coelho. Missionário Carmelita, Frei Manoel Procópio trouxe consigo a imagem de Santa Teresa D’ávila, a bíblia sagrada e a boa nova de Jesus Cristo, em sua missão evangelizadora.

Em outubro, Frei Manoel Procópio celebrou no lugarejo que ele denominou de Vila de Santa Teresa, o primeiro festejo em honra a Santa Teresa D’Ávila, que se tornou com a povoação agora cidade, a padroeira de Imperatriz. Porém, entre Frei Manoel Procópio até aos dias de hoje, quando a Matriz de Santa Teresa tem como pároco o Padre Francisco Rodrigues da Silva foi uma longa caminhada pautada em grandes dificuldades. A história dos festejos e da igreja não foi registrada durante décadas.

Dessa forma, observa-se a forte relação de Santa Tereza com a cidade, pois há todo um contexto que envolve a Santa com este lugar, inclusive, ao aportar no Curtume, aos cuidados de Frei Manoel Procópio, a imagem da Santa acompanhava o Frei que vinha com a finalidade de fundar um povoado que teve como nome, Vila de Santa Tereza, antes de se tornar cidade. A missa celebrada em honra à Santa, marca profundamente este chão, tornando Tereza D’ávila a padroeira da cidade.

O poeta Tocantins, em seus versos reforça a importância da fé e destaca a presença da Santa quanto às bênçãos que protegerão a cidade, o lugar onde ele se encontra. É importante enfatizar que a fé mencionada destaca a crença local, alicerçada nos preceitos do Sagrado. Para tanto, é válido ressaltar a relevância da cultura da fé, que se estrutura no engajamento de um povo em busca de uma mesma razão de proteção. Santa Tereza D’Ávila representa a intercessão divina, a representação do sagrado acessível ao povo.

A canção *Depois do Tiroteio* desnuda a experiência do eu-lírico quando passeia pela cidade de forma descompromissada, somente pelo prazer de visitar ambientes os quais lhe dão alegria, o que remete ao *flâneur* de Baudelaire que é um ser andarilho, vagando, apreciando a paisagem da cidade, bem como suas mazelas e encantamentos. O poeta é um *flâneur* regionalista por passear, observando a cidade em diferentes pontos, aspectos, como também é um habitante da cidade, que comunga de relações mais específicas e determinadas neste espaço. Os lugares são observados pelo *flâneur* e descritos na canção. Assim, o trajeto do *flâneur* Tocantins visita as casas de shows da época, o Teatro Ferreira Gullar, a Praça de Fátima, o Bar do Imigrante, bairro da União e por fim, o Rio Tocantins como uma consagração daquele “importante vagar” (grifos meus).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta pesquisa, ainda afloram muitas inquietudes que revelam o quão vasta é matéria analisada, por isso, esperamos que as reflexões realizadas possam contribuir para o entendimento da memória musical imperatrizense. A cada depoimento, uma memória revelada por meio de experiências que constituem a formação da cidade de Imperatriz. Dessa forma, foi possível sentir a relevância deste estudo sobre a música imperatrizense, tendo em vista, principalmente, o poder revelador da poesia e da canção no que se refere à compreensão da vida das pessoas que vivem (ou viveram) na cidade, das paisagens locais e dos acontecimentos fixados nas canções. Cada poesia, cada canção, abre caminho a uma reflexão que nos permite compreender os acontecimentos que brotam da alma poética, revelando a história da cidade e das pessoas que a fizeram (e fazem) ser o que é.

Com esta pesquisa foi possível fazer um mapeamento de aspectos da cidade a partir da análise de quatro poesias musicais que descrevem o cotidiano, lutas, valores, sentimentos e saberes que legitimam em parte a cultura local. Ademais, as canções analisadas contemplam a cidade, descrevendo aspectos muito peculiares deste chão. Dentre estes, buscou-se imergir em traços que discorrem sobre o regionalismo, identidade e memória, partindo do pressuposto da paisagem percebida em cada canção. Desta forma, dentro do percurso da análise, a paisagem descrita nas canções revela uma cidade que se constituiu no passado, cujos aspectos, no tempo presente, não existem mais.

Destarte, destaca-se a essencialidade de todo o material pesquisado, desde o Jornal O Progresso aos livros de Franklin, Edelvira, os sites da Prefeitura, da Assarti que trazem, especificamente, a memória artística e cultural da cidade. Enfatiza-se, também, cada depoimento que calorosamente veio ao encontro desta pesquisa com tanto afinco. Para tanto, reitera-se o nosso agradecimento a cada ser envolvido no sentido de contribuir para a efetivação deste trabalho.

Dessa forma, ressalta-se, ainda, que o primeiro capítulo, intitulado “Minha história: acordes de memória, identidade cultural e regionalismo”, por meio do pensamento de alguns teóricos, busca uma compreensão da perspectiva histórica da cidade, revisitando aspectos memorialísticos que revelam a identidade cultural da cidade, bem como descortinam aspectos de grande relevância para a compreensão da constituição cultural da cidade. Nesse capítulo, foi possível aprofundar um pouco mais sobre o percurso da música regional no Nordeste, como também, a construção musical de Imperatriz na década de setenta e oitenta.

No que concerne ao segundo capítulo “A poesia ensina a ver: processo constitutivo de um povo”, destaca-se a relevância da poesia na compreensão das diferentes realidades humanas, como também a imprescindibilidade do poeta enquanto “ourives da palavra” (grifos meus) e, principalmente, mostrando-o como aquele que possui o olhar mais aguçado, capaz de revelar a história da cidade, os personagens, as paisagens e os acontecimentos fundamentais para se compreender a memória deste espaço real e também simbólico.

No que concerne ao terceiro capítulo aborda-se sobre a importância da Música imperatrizense, bem como as primeiras manifestações artísticas na cidade de Imperatriz, como também, permite ao leitor apropriar-se da Companhia de Teatro -PRITEI e a relação desta companhia com a música e com o Teatro. É observado também neste capítulo o papel imprescindível da Assarti e do Teatro.

Quanto ao quarto capítulo, intitulado “A paisagem na canção: inquietude no olhar poético” foi possível perceber aspectos de memória e identidade local, aspectos muito específicos que descrevem a cidade quanto à formação dessa gente. Desse modo, neste ponto foi possível tomar consciência de uma cidade que traz marcas de um tempo que trouxe mudanças significativas quanto à estruturação deste espaço. Ademais, a partir deste ponto, na análise das canções, foi descrita uma paisagem do passado que permitirá ao leitor sentir as mudanças no tempo presente.

No que tange ao quinto capítulo, temos a Metodologia que descreve os caminhos que seguiram esta pesquisa expondo assim, todo o percurso que permite consolidar este estudo.

Quanto ao sexto capítulo intitulado “Canções e paisagens imperatrizense trata da análise das canções escolhidas, que foram selecionadas a partir do pressuposto da relação de aspectos muito próprios da cidade de Imperatriz, destacando-se a paisagem de outrora que se eternizou nas canções. São quatro canções analisadas numa perspectiva social, cultural, memorialística, identitária, etc.

Esta pesquisa, portanto, é relevante por contribuir significativamente com a comunidade imperatrizense, proporcionando esclarecimentos sobre um tempo que será sempre trazido no calor da memória e de uma paisagem que por algum tempo constituiu esta cidade. Dessa forma, a paisagem dos anos setenta, oitenta, noventa, não mais existe, apenas reflexos presentes na memória de alguns depoimentos colhidos junto àqueles que estiveram em determinado período, testemunhando a consagração daqueles instantes. Trata-se de um estudo que deseja contribuir para que os estudantes, de um modo em geral, vislumbrem aspectos identitários, memorialísticos, bem como a constituição musical da cidade de Imperatriz. Desta forma, ressalta-se a colaboração desta pesquisa para a comunidade

acadêmica por levar ao conhecimento dos acadêmicos informações referentes à Arte local e, sobretudo, à cultura local, à memória de Imperatriz, desnudada em cada depoimento que reforça o testemunho de um tempo eternizado na arte, especificamente, nas canções.

8 PRODUÇÃO TÉCNICO-TECNOLÓGICA (PTT)

Na construção da Produção Técnico-tecnológica idealizou-se e construiu-se um documentário intitulado “*Os poetas e a cidade*” que partiu do desejo de registrar, sobretudo, a memória de artistas regionais, contemplando o fazer artístico e cultural da cidade de Imperatriz e a relevância da poesia da canção no contexto da vida humana local, como esta pode refletir o contexto humano, tendo em vista que a poesia e a música são duas artes que dialogam demonstrando a interação do sujeito ao meio, ao contexto social onde se encontra inserido. Desta forma, o fato de escolher duas artes de relevância, partiu do pressuposto de que permitem reflexões sobre a própria condição de existência, visto que elas possibilitam que o ser no tempo reconstrua o próprio cenário da cidade diante de reflexões /testemunhos desses artistas envolvidos no documentário.

A ideia do documentário partiu, na verdade, da análise das canções desses poetas, durante o processo de escrita da dissertação. Nesse momento, sentiu-se a necessidade de ouvir a voz dos poetas, seus testemunhos em relação às músicas criadas, tendo a cidade como elemento provocador. Além disso, desejou-se registrar como eles foram se constituindo enquanto poetas, compositores, intérpretes e músicos. O testemunho vem reforçar o olhar desses poetas para a cidade e sua gente, bem como a forma como conseguiram fixar a paisagem cultural e social da cidade de Imperatriz por meio dos seus versos e musicalidades. Como critério para a estruturação do documentário, foi enviado um roteiro aos poetas Zeca Tocantins, Erasmo Dibel, Dumar Bosa e Carlinhos Veloz e a partir deste roteiro, eles se organizaram quanto ao que pontuariam nas falas, estruturando o depoimento.

O critério utilizado para selecionar as canções desses compositores foi observar exatamente as canções que contemplassem a cidade de Imperatriz, descrevendo aspectos muito singulares do lugar, com suas peculiaridades, costumes, crenças, tradições, enfim, canções que dialogassem com características da cidade e seu povo. Quatro canções foram selecionadas, no caso são elas: *Minha cidade*, de Erasmo Dibel, *Imperador Tocantins*, de Carlinhos Veloz, *Impera, Imperatriz*, de Dumar Bosa e a canção *Depois do Tiroteio*, de Zeca Tocantins.

Foi produzido um vídeo em que os poetas dão seu testemunho em relação à música, à cidade, na ocasião a pesquisadora interveio, mediando as falas no vídeo, daqueles que foi possível, pois, dois dos cancionistas inseridos no documentário, não residem mais em Imperatriz. No que se refere a esses que se encontram morando fora de Imperatriz, foi solicitado que mandassem o vídeo, constando o que se propôs no questionário, e para os

poetas que aqui se encontram foram feitas as entrevistas para uma melhor organização do roteiro do vídeo. Imagens do rio Tocantins foram capturadas em diferentes formas para a constituição do vídeo, pontos significativos da cidade foram registrados como demarcação do que se aborda nas canções desses compositores que cantam a cidade em seus diferentes contextos. Contextos que passeiam entre o olhar de contemplação como também em caráter denunciativo das mazelas sofridas e vivenciadas pela população imperatrizense.

No que concerne à experiência com esta produção está sendo positiva, apesar dos obstáculos encontrados, a experiência quanto à estruturação deste produto a ser oferecido à rede de ensino está se constituindo de forma muito interessante.

Em se tratando de como possa ser usado este documentário pelos professores de diferentes áreas do conhecimento, acredita-se que será um vídeo que poderá ser utilizado em sala de aula, atentando-se para pontos relevância no aspecto cultural. Pode-se trabalhar aspectos identitários, relações de pertença, os costumes, as crenças, entre tantos outros aspectos peculiares da cidade de Imperatriz. Os estudantes também terão a oportunidade de conhecer um pouco da constituição da paisagem da cidade e a importância de apreenderem diversos pontos da cultura para uma melhor compreensão do lugar onde vivem, observando os valores que compõem a memória, identidade social, a região, a música, a poesia local, enfim, diferentes aspectos podem ser abordados e trabalhados em sala de aula pelos professores. Além disso, conhecerão músicos e poetas que cantaram a cidade.

REFERÊNCIAS

- ANALISEAGORA (Blog). **Brasil é rico em som, letras e músicas entre as suas cinco regiões**. 2020. Disponível em: <https://www.analiseagora.com/2016/05/o-brasil-tem-diversos-sons-musicais.html>. Acesso em: 01 maio 2023.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2018. 441p.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, A. **O ser e o tempo**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. 322p.
- CANDAU, V. **Rumo nova didática**. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.
- CANDIDO, A. **Inicialização à Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1954.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 204p.
- CARVALHO, O. de. **A decadência da música brasileira: o que aconteceu?** 2022. Disponível em: <https://www.brasilparalelo.com.br/artigos/decadencia-da-musica-brasileira>. Acesso em: 23 out. 2023.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números**. 16. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. 996p.
- CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, nov. 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>. Acesso em: 09 maio 2023.
- CHIZZOTI, A. **Pesquisa em ciências humanas de sociais**. São Paulo: Cortez, 2008.
- COLLOT, M. **Poética e Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COUTINHO, A. **Conceito de literatura brasileira**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 112p.
- COUTINHO, A. **Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Edioouro, 1985.
- CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução de Magda Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- D'ONÓFRIO, S. **Teoria do Texto 2**. Rio de Janeiro: Ática, 1995.
- DAGLIAN, C. **Poesia e Música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. A disciplina da pesquisa qualitativa. IN: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: ArtMed, 2006.

DOMÍCIO, P. F. **A linguagem literária**. Rio de Janeiro: Ática, 2008.

ELIOT, T. S. **De poesias e poetas**. Tradução e Prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. 357p.

FERREIRA, A. E. A. **Agripina Encarnación Alvarez Ferreira Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. 225 p.

GALHÃES, S. Painel Cultural. **O Progresso**. Imperatriz, p. 9-9. ago. 1991.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997, 366 p.

GOMES, S. M. F. **A música regionalista nordestina como construção da identidade do povo nordestino**. 2015. 33 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas Interdisciplinares da Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Ensino Médio, Técnico e Educação À Distância, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/8703>. Acesso em: 03 mar. 2023.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990. 192 p.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.

HALL, S. **Cultura e representação**. Apicuri: Puc-Rio, 2016. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. 260 p.

HALL, S. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

IMPERADOR Tocantins. Intérprete: Carlinhos Veloz. Compositor: Carlinhos Veloz Formato: Vinil, LP. Álbum. Alumar Cultura, 1992, faixa 7.

IZQUIERDO, I. **Questões sobre a memória**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 1998.

MENDES, Natália. **Imperatriz, a terra da pistolagem?: entrevista com a escritora Natália Mendes**. Entrevista com a escritora Natália Mendes. 2016. Texto de Juliana Eugênio. Disponível em: <https://imperatriznoticias.ufma.br/imperatriz-a-terra-da-pistolagem-entrevista-com-a-escritora-natalia-mendes/>. Acesso em: 23 out. 2023.

MINAYO, M. C. de S.; GOMES, S. F. D. R. **Pesquisa Social**. Petrópolis: Vozes, 2007.

MINHA cidade. Intérprete: Erasmo Dibel. Compositor: Carlinhos Veloz. Formato: Vinil, LP. Álbum. Alumar Cultura, 1992, faixa 7.

MINHA História. Intérprete: João do Vale. Compositor: João do Vale. Formato: Vinil, CD. Álbum: João Batista do Vale. 1994, faixa 1.

MOISES, C. F. **Poesia, para quê?** A função social da poesia e do poeta. São Paulo: Unesp, 2019. 226 p.

NEGREIROS, C.; LEMOS, M.; ALVES, I. **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012. 255 p.

O PROGRESSO (1986; 1995; 1980)

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, nov. 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 03 maio 2023.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, nov. 1989. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 09 maio 2023.

PREFEITURA DE IMPERATRIZ. **Cultura**. 2023. Site da Prefeitura Municipal de Imperatriz. Disponível em: <https://imperatriz.ma.gov.br/portal/imperatriz/cultura.html>. Acesso em: 23 out. 2023.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. In. SILVA, T. T. da. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. pp. 73-103.

SOUSA, J. de M. **A cidade na região e a região na cidade: a dinâmica de Imperatriz (MA) e suas implicações na Região Tocantina**. 2005. 222 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Estudos Sócio-Ambientais, Universidade Federal do Goiás, Goiânia, 2005. Disponível em: <https://posgeoantigo.iesa.ufg.br/n/4487-2005-jailson>. Acesso em 20 mar. 2023.

TATIT, L. A. de M. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. 328p.

TATIT, L. A. de M. **Semiótica da canção. Melodia e Letra**. São Paulo: Editora Escuta, 1996.