



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA DAS POPULAÇÕES AMAZÔNICAS**

ANGELA MARIA DA SILVA

**MÚSICA REGIONAL E SERTÃO:
A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE DO TOCANTINS DO FINAL DO SÉCULO
XX ATÉ AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI**

**Porto Nacional, TO
2024**

Angela Maria da Silva

Música regional e sertão: a representação da identidade do Tocantins do final do século XX até as primeiras décadas do século XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Populações Amazônicas da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em História.

Orientador: Prof. Dr. Vitor Hugo Abranche de Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre da Silva Borges

**Porto Nacional, TO
2024**

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

- S586m Silva, Angela Maria da.
Música regional e sertão: a representação da identidade do Tocantins do final do século XX até as primeiras décadas do século XXI. / Angela Maria da Silva. – Porto Nacional, TO, 2024.
113 f.
Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) Profissional em História das Populações Amazônicas (PPGHSPAM), 2024.
Orientador: Vitor Hugo Abranche de Oliveira
Coorientador: Alexandre da Silva Borges
1. Música e História. 2. Música regional tocantinense. 3. Identidade regional. 4. cultura regional. I. Título

CDD 901

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

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

Angela Maria da Silva

Música regional e sertão: a representação da identidade do Tocantins do final do século XX até as primeiras décadas do século XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História das Populações Amazônicas da Universidade Federal do Tocantins (UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em História.

Data de aprovação: 18/03/2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre da Silva Borges, UFT (Coorientador)

Prof.^a. Dr.^a Rita de Cássia Guimarães Melo, UFT

Prof.^a Dr.^a Andrisa Kemel Zanella, UFPel

*Ao Sr. Manoel Severino, meu pai, e à Sra.
Severina Lira, minha mãe, pessoas que
nasceram e cresceram no campo, explorados
nos canaviais do litoral pernambucano.
Contudo, souberam ensinar os filhos a lutar
sempre contra qualquer tipo de exploração e,
o mais importante, a não partilhar a
exploração dos outros.*

Se é verdade que sempre há mais de uma
forma de interpretar um texto, não é verdade
que todas as interpretações são iguais.
(Paul Ricoeur)

AGRADECIMENTOS

A caminhada para se chegar a qualquer lugar ou a qualquer objetivo pode ser traçada individualmente, mas a colaboração e parceria de muitas pessoas e instituições vão estar sempre presente na trilha que percorremos. A trilha deste tempo no mestrado do PPGHISPAM/UFT não foi diferente. Por isso, deixo registrado meus agradecimentos a alguns que foram fundamentais na conquista, no sonho e na luta por ele.

Muitas pessoas incentivaram, apoiaram e contribuíram com positividade e carinho. Entre tantas, como grupo destaco minha família, parentes, amigos e todos os colegas de curso (pela parceria e aprendizado). Porém, alguns nomes citarei aqui não como ordem de importância, mas por estarem tão próximos do meu cotidiano que partilharam mais do que saber, ajudaram a minimizar desesperança, medo e falta de coragem de seguir até o final.

Por isso, todas as palavras sinônimas de agradecimento até se tornam escassas, para meus pais, que devo a vida, para Antônio Vicente, meu amado esposo, que se desdobra para me ver realizada, e para as minhas filhas Maria Laura e Lauren Cássia, que estavam sempre prontas a alegrar meus dias atarefados entre o lar, o trabalho e o curso e pesquisa.

Agradeço profundamente a minha amada irmã Luzia Maria, que sempre me apoiou e ajudou com suas habilidades tecnológicas e seu amor incondicional; meus companheiros de jornada no mestrado, Ester Braga, Dhambrya Morgana e Flávio Alexandre, que enfatizavam sempre: vamos conseguir! E minhas amigas Maria de Lourdes e Tereza Aguiar, pelo apoio e orações.

Destaco aqui as pessoas que fazem as instituições que estão ligadas à minha vida profissional e a este curso de mestrado, como todos os profissionais da SEDUC/TO, SRE-Dianópolis, que viabilizaram minha licença para aperfeiçoamento profissional, e aos companheiros de trabalho e meus alunos do Colégio Estadual Coronel José Francisco de Azevedo em Conceição do Tocantins, onde iniciei meu gosto por pesquisa com temática da música e me realizo como professora há 25 anos. À coordenação e à secretaria deste mestrado, através de Reyjane Medrado, que, sempre prestativa, humana, atendeu todas as solicitações em relação aos trâmites do curso. Ao grupo de estudos MITECHIS, em especial um de seus membros, Prof. Dr. Luiz Gustavo M. da Silva, que é daquelas pessoas que vale a pena conhecer.

Não poderia deixar de incluir na minha gratidão os meus professores, onde destaco por proximidade o Prof. Dr. George Leonardo S. Coelho e a Profa. Dra. Thálita Maria Francisco da

Silva, que acompanharam, incentivaram e me apresentaram o mundo acadêmico com visão de crescimento desde uma das minhas graduações. À Profa. Dra. Rita de Cássia Guimarães Melo, pessoa incrível em generosidade e criticidade, que conheci no trajeto do curso e carregarei suas “lições” sempre comigo, ela foi contribuição e carinho que marcou muito como força para não desistir de seguir esta etapa. Também, ao Prof. Dr. Vasni Almeida, que na disponibilidade de seu diálogo, na hora da minha insegurança, tanto me auxiliou no ajuste do projeto de pesquisa e direcionamento dela.

Agradeço com respeito ao orientador, Prof. Dr. Vitor Abranches de Oliveira, que sempre calmo e compreensivo me fez entender que as decisões, busca e construção de aprendizado depende de mim. E ao meu coorientador, Prof. Dr. Alexandre da Silva Borges, as palavras aqui serão poucas para dizer o quanto me ajudou em sua orientação, o quanto me passou confiança através de suas palavras e o quanto serei sempre agradecida. Por isso, o muito obrigada será através da minha fé ao pedir ao Criador que o abençoe sempre mais.

Por fim, no mais alto grau de importância: Obrigada Meu Deus!

RESUMO

A presente dissertação foi desenvolvida no curso de Mestrado Profissional das Populações Amazônicas (PPGHISPAM), da Universidade Federal do Tocantins, no campus de Porto Nacional. O estudo apresenta a linguagem musical como elemento cultural que vincula características de tempo e espaço. Portanto, como fonte histórica, demonstra que contextos de vivências podem estar presentes nas músicas regionais sendo reflexo de identidade. Assim, através da música regional do Tocantins, representadas por aqueles que são considerados pioneiros da musicalidade regional, buscamos analisar como a identidade sertaneja tocantinense está representada nas músicas dos compositores Genésio Tocantins, Braguinha Barroso, Juraildes da Cruz e Dorivã. A representação da identidade sertaneja do Tocantins, a partir do final do século XX até a vigente década do século XXI, considerou as reflexões de autores como Oliveira (2016), Storniolo (2020) e Lima e Meneses (2020), que apontaram a identidade tocantinense pautada na história da criação do estado e reconheceram a música regional como traço dessa identidade. Assim, dentro desse processo histórico, a questão norteadora deste estudo indaga como a linguagem da música regional tocantinense mostra a identidade do sertão como espaço histórico. Para que esse tema fosse desenvolvido, os objetivos nos levaram a buscar, em quatro músicas regionais do Tocantins, a representação característica que lhes dão identidade regionalista e o quanto a imagem desse espaço pode estar atrelada a espaço e interesses de poder. Também, a ver o quanto a narrativa nas letras de músicas dos representantes regionalistas demonstra o espaço sertão dentro de um contexto territorial pré-existente à criação do estado do Tocantins, visto que a historiografia do norte goiano até 1989, com tradições e costumes marcados também por uma sociedade agropastoril, tornou-se cenário do espaço sertão tocantinense. A pesquisa qualitativa se utilizou de reflexões bibliográficas que embasou afirmar o que na linguagem das músicas representou de sertão na identidade sertaneja do Tocantins. Essas músicas demonstraram um sertão que não se restringe apenas a espaço fisiográfico. Mas, apontaram uma identidade que perpassa contextos de espaços, onde esses, mesmo se transformando culturalmente, carregam a essência de vivência sertaneja.

Palavras-chaves: Linguagem musical. Música regional. Identidade sertaneja.

ABSTRACT

The present dissertation was developed within the Professional Master's Program in Amazonian Populations (PPGHISPAM), at the Federal University of Tocantins, in the Porto Nacional campus. The study presents musical language as a cultural element that links characteristics of time and space. Therefore, as a historical source, it demonstrates that contexts of experiences can be present in regional music, reflecting identity. Thus, through the regional music of Tocantins, represented by those considered pioneers of regional musicality, we seek to analyze how the Tocantins "sertaneja" identity is represented in the songs of composers Genésio Tocantins, Braguinha Barroso, Juraildes da Cruz, and Dorivã. The representation of the Tocantins "sertaneja" identity, from the late 20th century to the current decade of the 21st century, considered the reflections of authors such as Oliveira (2016), Storniolo (2020), and Lima and Meneses (2020), who pointed out the Tocantins identity based on the history of the state's creation and recognized regional music as a feature of that identity. Thus, within this historical process, the guiding question of this study asks how the language of Tocantins regional music shows the identity of the hinterland as a historical space. For this theme to be developed, the objectives led us to seek, in four regional songs of Tocantins, the characteristic representation that gives them a regionalist identity and how much the image of this space may be linked to space and power interests. Also, to see how much the narrative in the lyrics of songs by regionalist representatives demonstrates the hinterland within a territorial context pre-existing the creation of the state of Tocantins, since the historiography of northern Goiás until 1989, with traditions and customs also marked by an agropastoral society, became the setting for the Tocantins hinterland space. The qualitative research used bibliographic reflections that supported affirming what in the language of the songs represented the hinterland in the Tocantins "sertaneja" identity.

These songs demonstrated a sertão that is not restricted only to physiographic space. However, they pointed out an identity that permeates contexts of spaces, where these, same culturally transformed, carry the essence of the sertanejo experience.

Keywords: Musical language. Regional music. "Sertaneja" identity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Apresentação, por Siqueira Campos como Deputado Federal-GO, de proposta de criação do Tocantins – 1972.....	53
Imagem 2 - Siqueira Campos – 94 anos, “criador do estado do Tocantins”	53
Imagem 3 - Artistas tocantinense no evento de posse do governador Siqueira Campos – 2011. Braguinha Barroso; Genésio Tocantins; Juraildes da Cruz; Dorivã.....	57
Imagem 4 - Show AmazoniCanToria com Genésio Tocantins, Braguinha Barroso, Juraildes da Cruz, Lucimar e Dorivã	58
Imagem 5 - Apresentação de Genésio Tocantins e Braguinha Barroso, com a canção Sertão Forte. Programa Raízes – Canal Oficial – Palmas – TO	70

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CCUFG	Centro Cultural da Universidade Federal do Goiás
FNDE	Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MITECHIS	Grupo de Estudos Mídias Tecnologia e Ensino de História da Universidade Federal do Tocantins
ONG	Organização Não- Governamental
PPGHISPAM	Programa Federal do Goiás
PROEC	Pro- Reitoria de Extensão e Cultura
Redesat	Fundação Radiodifusão Educativa do Estado do Tocantins
Secom	Secretaria da Comunicação- Tocantins
SEDUC/TO	Secretaria de Estado da Educação do Tocantins
SRE	Superintendência Regional de Ensino
UFG	Universidade federal do Goiás
UFT	Universidade Federal do Tocantins

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 LINGUAGEM E REPRESENTATIVIDADE: A MÚSICA POPULAR ENTRE O NACIONAL E O REGIONAL.....	21
2.1 A linguagem da música	21
2.1.1 Música significações.....	24
2.1.2 Música: cultura na língua do poder	25
2.2 Música como linguagem e fonte histórica.....	27
2.2.1 Música: inovação na visão do documento histórico.....	30
2.3 Alguns pontos sobre música popular no contexto nacional.....	33
2.4 A representatividade na música popular: significação e imaginário.....	36
2.5 A identidade na representação da linguagem musical.....	39
2.5.1 O poder transpassa a representação da identidade.....	40
3 MÚSICA POPULAR REGIONAL NO TOCANTINS E A INDÚSTRIA CULTURAL	43
3.1 Identidade regional e música	43
3.2 Música regional no reflexo da identidade	46
3.3 A representação na música com interferência da indústria cultural.....	47
3.4 O que é a música regional tocantinense no contexto de consumo cultural e sonho de poder?	51
4 ABORDAGEM DA REPRESENTAÇÃO DO TOCANTINS NAS CANÇÕES	61
4.1 Representação da música regional tocantinense.....	61
4.1.1 Representantes canceiros do Tocantins	63
4.2 Um olhar sobre a poética musical diante da identidade tocantinense	66
4.3 O Tocantins sertanejado	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	91
APÊNDICE – PRODUTO FINAL.....	97

1 INTRODUÇÃO

A ideia de pesquisa com música como elemento de memória e linguagem cultural de representação de identidade social surgiu na vida acadêmica como graduanda do curso de Educação do Campo com habilitação em Artes Visuais e Música da Universidade Federal do Tocantins e, associado a isso, a minha prática como docente da Educação Básica da rede estadual, na área das Ciências Humanas no ensino médio em Conceição do Tocantins.

Tais ambientes me levaram a introduzir a música no processo de ensino, como experiência proposta no trabalho de conclusão de curso, precisamente o estilo sertanejo raiz, como recurso metodológico nas aulas de História e Geografia com o objetivo de promover caminhos que colaborassem na contextualização e compreensão de conteúdos sobre o Brasil a partir da década de 1980. A utilização do estilo sertanejo raiz e o recorte a partir da década de 1980 até o início do séc. XXI se deu porque os objetos de conhecimento da educação básica na segunda série do ensino médio nas Ciências Humanas são bastante voltados para o referido período.

Como professora de escola pública há mais de três décadas, com vivência sertaneja, filha e neta de negros analfabetos que viveram no campo e me proporcionaram parte da infância nesse contexto, carrego a afetividade e as marcas de um sertão pernambucano somadas à admiração pela vivência das pessoas do sertão do município de Conceição, interior do Tocantins, onde passei a residir desde 1998.

O trabalho em sala de aula com a opção musical sertanejo raiz e a aplicação de pesquisa-ação para a conclusão de graduação foram estímulos oriundos das escutas da infância pelo gosto do meu pai, através do único e estimado objeto de entretenimento, o rádio de pilha. Também as leituras de letras musicais desse estilo e a consulta de opinião feita aos alunos e seus familiares sobre o estilo sertanejo raiz me motivaram a trabalhar com música na sala de aula.

A música com seus mais variados estilos e nas diversas épocas pode ser, para o processo ensino e aprendizagem, uma ferramenta didático-metodológica no âmbito educacional sobre vários períodos, lugares e caracterizações culturais. Foi por acreditar na música como recurso relevante para o processo educativo que se defendeu a aplicabilidade de uma pesquisa-ação nos anos de 2017 e 2018, utilizando canções sertanejas de raiz para estímulo ao discente no envolvimento, análise e compreensão de conteúdos da história e da geografia do Brasil a partir da década de 1980, juntamente com o estudo de conjunto de referencial bibliográfico para escrita e conclusão da monografia no curso Educação do Campo da Universidade Federal do

Tocantins. Decorrente disso, veio o estímulo para o aprofundamento da relevância da música popular como linguagem de representação e identidade social para a história.

Assim, o desejo da pesquisa sobre a música regional como representação do sertão surgiu ligado ao trabalho executado com a música sertaneja de raiz. Isso levou ao projeto para análise de canções dos representantes da música regional tocantinense e o que tem de identidade do sertanejo nas letras das músicas, as quais foram consideradas como linguagem musical dos artistas representantes regionais da canção tocantinense.

O estado do Tocantins tem sua criação emancipatória a partir de 1988, com uma historiografia que possui elo com o estado do Goiás, onde integrava parte desse espaço territorial. Portanto, o fato histórico de sua criação pode ser, aqui na pesquisa, considerado ainda recente e fazer parte da justificativa de se analisar a identidade tocantinense. Buscar diálogo sobre a representação da identidade do Tocantins talvez requeira um recorte do final do século XX até as primeiras décadas do nosso século, pois como mais nova unidade da federação brasileira, traz para dentro da formação histórica um processo de propagação de identidade local, que remete ao seu surgimento com uma identidade que já preexiste.

Como objetivo, a pesquisa propõe-se a analisar como a linguagem da música regional tocantinense mostra o Tocantins como espaço historiográfico em relação a identidade sertaneja. Acredito que essa análise colabora para reflexões que junto a outros diálogos relacionados a temática, já consolidados no campo acadêmicos, vai trilhando para estudos futuros cada vez mais esclarecedores quanto à definição da identidade tocantinense dentro do amplo cenário nacional e, mais precisamente, como parte do cenário das populações amazônicas.

As fontes musicais para isso estão centradas nos representantes das canções regionais considerados por Storniolo (2020), Oliveira (2016) e Lima e Meneses (2020) como artistas culturais da regionalidade musical do Tocantins. Juraildes da Cruz, Genésio Tocantins, Dorivã, Lucimar e Braguinha Barroso são compositores e cantores considerados consagrados na representação quanto à cultura regional. Buscar nas canções desses representantes a imagem de identidade do sertanejo, baseado no pensamento de autores que discutem a regionalidade cancionista visando como contexto o campo, o sertão e elementos característicos, permite buscar ver na linguagem dessas canções a análise documental, considerando que para alguns autores esses compositores trazem em algumas músicas a historicização do discurso fundador e as ocorrências de criação do Tocantins.

Reitero que o procedimento de análise levou em conta quatro músicas de cancioneiros regionais tocantinenses, tendo como fonte documental as músicas Sertão Forte, Cantão, Canto de Arribação e Vida no Campo. Buscou-se o que estava refletido de identidade sertaneja

tocantinense, fundamentado em pesquisa bibliográfica baseada em concepções de referenciais bibliográficos que colaboraram a ter as canções como uma linguagem histórica.

O processo metodológico com objetivo exploratório descritivo se fundamenta a partir de autores como Penna (2014) e Hermeto (2012). Penna (2014) conceitua a música como uma linguagem cultural que se caracteriza por meio de expressão e comunicação, é fenômeno histórico e social. E Hermeto (2012) considera a música popular como objeto e fonte histórica, e fortaleceu a análise sobre as canções regionais tocantinenses na busca de características do sertanejo dentro de um contexto socioespacial refletido em traços de identidade, diante de embasamento bibliográfico que permitiu fortalecimento na construção dos aspectos que envolveram o estudo.

Diante de percepções teóricas das referidas autoras sobre a música como linguagem cultural, fenômeno histórico e social e veículo de representações sociais com possibilidade de usos e interpretações, elas contribuíram para que algumas questões fossem se compondo quanto ao que algumas canções trazem de conceitos e leituras de espaço e de tempo, retratando o modo de vivências e de relações sociais.

Embora se tenha disponibilizado em textos acadêmicos estudos sobre a identidade cultural e musical do Tocantins, as abordagens que fundamentaram o conhecimento sobre o esteio da representação do regionalismo musical centrados nos artistas musicais pioneiros permitem vê-los como representantes de uma identidade regional. Isso fez compreender, nessa representação, a identidade de um espaço-ambiente, que particularmente considero estar em todo o território tocantinense, que é o “sertão”. Visto que o termo tem uma carga significativa de história e literatura, como tocantinense por adoção de vivência há mais de duas décadas vejo, a partir do meu contexto, que todo espaço tido como rural é o “povo do sertão, o sertanejo”.

Com base teórico-metodológica foi possível realizar estudos bibliográficos e análise reflexiva sobre a identidade sertaneja tocantinense demonstradas nas canções regionais dos considerados artistas pioneiros, em que as análises de pesquisadores, como Storniolo (2020) e Oliveira (2016), demonstram que a regionalidade da música tocantinense centrada nesses artistas está imbricada na própria história da formação sociopolítica do Estado do Tocantins.

Perante isso, vejo a música regional do Tocantins enquanto fonte para um diálogo na análise da representação do Tocantins como espaço histórico territorial a partir da década de 1990, destacando a questão do sertão desse espaço como parte de composição de identidade. A visão, a imagem e até o imaginário que se queira passar sobre um espaço sócio-histórico podem estar presentes em diversas fontes de linguagens, como a música. A canção popular, segundo Hermeto (2012, p. 29), pode ser uma fonte histórica privilegiada para analisar um problema.

Ela afirma que “examinar as canções como fonte significa interrogá-las tanto no que se refere aos seus aspectos históricos mais gerais, quanto no que tange ao problema que está sendo investigado” (Hermeto, 2012, p. 29-30).

Assim, considerando canções de artistas musicais regionais e diante de embasamento bibliográfico, considerou-se relevante analisar a visão que é passada nas canções regionalistas tocaninense, sobre o campo e o sertão, e como isso pode estar presente no processo de identidade sobre o estado, como que se tenta passar na imagem do Tocantins. Essa proposta de dissertação tem como contexto a linha de pesquisa “ensino e fontes das diversidades culturais amazônicas”, a partir da temática de pesquisa História e Música. A pesquisa está estruturada em três capítulos, organizados em torno das discussões sobre a imagem e o imaginário construídos sobre o estado do Tocantins num “retrato de identidade”, através das canções e da análise de pensamento historiográfico do espaço tocaninense em relação ao sertão.

O primeiro capítulo está voltado a um diálogo sobre a música como linguagem e representatividade, trazendo a linguagem musical na história como representação de identidade, como elemento cultural no meio social que pode ter intencionalidade em sua linguagem e como fonte histórica. Autores como Alencar (2004), Hermeto (2012), Penna (2014), Napolitano (2016), entre outros, trazem a canção como elemento cultural que traz características de espaço e tempo.

Nesse capítulo busquei dialogar sobre a música como linguagem que carrega características de realidade vivenciada, socialmente construída e, portanto, com significações. Tais afirmações estão no texto embasadas no pensamento da Penna (2014), que coloca a música como fenômeno histórico e social, construída culturalmente como resultado de uma sensibilidade adquirida.

Ver a cultura como reflexo de uma realidade inserida num contexto que resulta de ações executadas por uma sociedade é vê-la como elemento que reflete a história, pois a cultura caracteriza um momento histórico. Por isso, a pesquisa também tem como base o pensamento de Ortiz (2017) em relação à cultura brasileira e à identidade nacional, em que há uma demonstração de análise de conceito em relação à cultura popular e que sua (re)interpretação por grupos sociais vincula profundamente a identidade. Vemos, assim, a base para o conceito de identidade regional, pois a cultura popular tem dentro da sua constituição elementos que caracterizam uma cultura regional que manifesta traços, como o artístico musical, com um caráter de retratação, que reflete um grupo social.

Entretanto, não consideramos os elementos da cultura regional, que liga a identidade como algo autêntico, singular quanto a sua composição num contexto isolado dos demais

contextos circunvizinhos. Dentro dessa perspectiva, baseamo-nos nas ideias de Silva (2017) quanto à diferença entre identidades e a existência de traços em comum que estão presentes na história das sociedades.

Entendo que a sensibilidade adquirida ligada ao processo de construção da música como traço cultural também é ligada a quem a escuta. Trazer isso para a música popular é expressar, através da ideia da Hermeto (2012), que a canção popular é elemento importante na constituição da cultura histórica do sujeito. Segundo a autora, muitas canções foram criadas por estímulos de acontecimentos históricos e faz parte do cotidiano, da vivência dos grupos sociais. Assim, a música popular como linguagem pode estar recheada de indícios da história do espaço como ambiente culturalmente construído. Vê-la possível de representação, com caracterizações que analisadas refletem situações de vivências na história do lugar, é reconhecer a linguagem musical como fonte para a história.

Isso me levou a trazer a discussão também, no primeiro capítulo, sobre a música como fonte histórica para pesquisa e sua relevância como objeto de pesquisa. A linguagem musical vista dentro do seu contexto de realidade pode se tornar uma documentação para a pesquisa histórica. Contudo, isso não pode ser de maneira que negligencie os caminhos e métodos científicos de abordagem da história. Por isso, as reflexões de alguns pensadores sobre música e história fundamenta a afirmação da música, especificamente na pesquisa, a música regional do Tocantins, como fonte documental para análise da representação da identidade do sertanejo.

Perceber a identidade através da cultura é reconhecer que ela é reflexo de construção de ações de vivência, onde traços artísticos estão ligados a grupos que representam um espaço dentro do país, conferindo uma identidade. Baseado no pensamento de Ortiz (2017), que vê a intensidade de ligação da cultura brasileira com a identidade nacional através da interpretação do popular, buscamos ver a identidade de um grupo social inserida em um contexto que possui relação com outros espaços, e, mesmo construindo uma tradição, ela não é estática e pode se modificar com rompimento total de característica.

Há dimensão de características que preservam alguns traços e que estão ligados a outros ao seu redor e de seu contexto. Seria a relação entre o popular e o nacional, onde Ortiz (2017) enfatiza, em uma análise do discurso da cultura, que os grupos agenciam suas ideias e que todo discurso se estrutura de uma posição determinada. Procuramos ver que essa posição é facilitada através de elementos culturais que proporcionam uma linguagem atrativa, como a linguagem musical.

Ao refletir sobre a questão da música como escolha documental, considerei as abordagens dos autores, como, a exemplo, de Gonçalves (2018), que enfatiza que os sentidos

despertados pela música remetem diferentes discursos, e de Oliveira (2016), que considera o papel da canção como produção cultural preponderante na produção acadêmica, que permite abordagens diferenciadas da mesma temática.

Dessa forma, o pensamento desses autores, de Hermeto (2012) e as afirmações de Napolitano (2016) me fizeram pactuar com a ideia de que a música como fonte deve ser analisada considerando seu contexto social, e sua seleção como documento de análise e interpretação não deve ser apenas preferências pessoais. Desse modo, a construção do capítulo menciona a música na visão do documento para a história, como objeto que faz parte da diversidade de fontes a partir do que Le Goff (2001) trata na história nova.

Tratando dessa questão de maneira básica para sustentar a relevância da linguagem musical como documento que pode retratar muito de um grupo e seu contexto histórico, há dentro da abordagem a comunicação de ideia e a existência da canção como relação de experiências vividas e as intencionalidades. Dentre essas intencionalidades, está a linguagem da música para o poder e a representação da identidade através dessa linguagem dentro do contexto desse poder.

A análise, interpretação e compreensão das canções regionais do Tocantins como fonte na procura da representação do sertanejo leva, na primeira parte da escrita da pesquisa, aqui considerada como capítulo I, a incluir alguns pontos sobre a descrição da análise histórica da música popular no Brasil, baseada em alguns autores como Alencar (2004) e o pensamento de Napolitano (2016), que vê o estudo da música popular a partir do olhar do historiador, no nosso país, relevante. Ver alguns pontos da música popular no contexto nacional traz em evidência as ideias de autores que permeiam o texto do capítulo com o objetivo de, quando tratar da canção regionalista, mostrar que ela está inserida nesse contexto e que pode revelar conhecimento, interpretações, visões de mundo e ideias sobre o espaço sócio-histórico.

Portanto, as ideias e argumentações ordenadas no capítulo I, que compõem a escrita do texto, estão como base teórica de conceitos fundamentais que perpassam e corroboram os demais capítulos. Seguindo a estrutura do capítulo, de acordo com pensamentos de autores, a linguagem musical como traço artístico cultural com caracterizações e conceitos de vivências é mencionada como traço cultural que tem significados.

Esses significados podem ser apropriados por grupos de interesses e produzir efeitos nas esferas sociais como uma força. Isso pode ser fonte e documento para análise da história. Porque a música popular no contexto nacional traz representatividades de uma historiografia que tem significações e imaginário em torno de valores e interpretações das ideias de realidades. Assim se fundamentam os passos para uma análise da música regional.

O segundo capítulo aborda alguns pontos no contexto histórico e a relevância da indústria cultural na música popular brasileira, com foco na regionalidade. E como a canção regional é vista como repertório que na maioria das vezes retrata o espaço local ligado a um rural, um urbano interiorano, o campo, o sertão e o sertanejo, e que nacionalmente se consolidou como estilo de música que retrata um modo de relação de vivência do indivíduo em seu espaço.

E quando se trata do regionalismo tocantinense musical como sua consolidação no contexto social, assim como outros campos musicais, a indústria cultural, através do poder de manipulação, pode interferir nessa consolidação e na representação de sua identidade. As manifestações musicais tocantinenses têm em seus representantes regionais, considerados como os principais, uma identidade que compartilha uma vivência de elementos culturais que podem estar presentes na linguagem de suas canções.

E essa linguagem pode carregar traços culturais identitários usados para fins de identidade que artisticamente tem relação com a história e o que se quer mostrar dela. Por isso, a indústria cultural, munida de elementos que possibilitam de múltiplas maneiras a divulgação e o alcance de uma linguagem musical, nos faz buscar analisar o quanto a influência na função dessa linguagem pode ser relevante no regionalismo musical.

O terceiro capítulo é estruturado em torno de reflexões e análise da linguagem de canções dos artistas regionais que representam o Tocantins, a partir das quatro letras selecionadas como fonte para mostrar o imaginário e a imagem do espaço tocantinense num contexto de ideias que permearam criar um discurso enfático relacionado ao “surgimento”, origem desse espaço e como o sertão é representado.

Foi observada, através das letras das músicas, a narrativa de ideias na linguagem musical e sua relação com a historiografia do espaço, que só a partir de 1988 se “originou” o Tocantins, mas que possui um contexto na história brasileira bem antes do final do século XX. Ainda, esse trabalho buscou de forma não muito aprofundada, devido ao espaço de tempo da pesquisa, traços históricos da regionalidade que demonstraram a inserção de identidade do sertão, mostrada em contextos historiográficos e com atenção às canções que identificam a regionalidade tocantinense, em que está presente o sertanejo como indivíduo que é ou foi do sertão e o carrega para outros contextos de vivência.

A pesquisa não pretendeu ter intenções de julgamento sobre a questão da música regional tocantinense, bem como perceber sua estética ou pontuações específicas do fazer musical. Quanto as músicas que foram selecionadas, não foram julgadas suas formas, ao sentido de ter ou não traços de identidade de sertão, nem tão pouco julgar ou decretar juízo de valor quanto a ideia que se passa ao que se retrata como concreto, imaginário ou ilusório em relação

ao espaço do sertão tocantinense e suas questões socioculturais de condições de vivência. Pelo contrário, a pretensão é contribuir na construção de análise sobre traços que colaborem com uma identidade tocantinense, os quais pode estar presentes nas diversas formas de arte, com elementos acerca do local e de seus sujeitos.

Diante do que se pretende demonstrar com a pesquisa, amparada em um suporte de referencial teórico, vejo que nas abordagens da música como linguagem é viável elaborar um produto final que auxilie o uso da música regional tocantinense para sala de aula, através da construção de manual de orientações pedagógicas de uso da música para o ensino da História e sua interdisciplinaridade com outras Ciências Humanas.

Para isso, algumas letras de músicas acompanhadas de proposta metodológica para ensino e trabalho com temática de identidade e história do Tocantins, onde questões reflexivas, atividades didáticas para uso das músicas na sala de aula e uma seleção de títulos de músicas dos representantes regionais e temas abordados em objetos de conhecimento dos componentes curriculares da educação básica tem o objetivo de auxiliar o processo educativo.

Os contextos de vivência demonstrados nas músicas dos pioneiros regionais da identidade musical tocantinense são realidades locais que podem levar estudantes da educação básica a se identificar através de elementos culturais presentes nas músicas regionais. Ou ver que além dos elementos culturais, a diversidade de formas de manifestações compõe o todo de um território. Isso porque “o exercício do ‘fazer história’, de indagar, é marcado, inicialmente pela constituição de um sujeito. Em seguida, amplia-se para conhecimento de um ‘Outro’, às vezes semelhante, muitas vezes diferente” (Brasil, 2018, p. 395).

Assim, reiterando e concluindo o que aqui foi exposto, esta dissertação tem como problemática a seguinte questão: como a identidade sertaneja tocantinense é representada nas canções regionais? Para respondê-la, elenco o seguinte objetivo: analisar como a linguagem da música regional tocantinense mostra a identidade do sertão como espaço histórico. Para isso, o método de pesquisa qualitativa permitiu uma metodologia que buscou ferramentas de análise das fontes com suporte de referencial bibliográfico, mapeando e fichando a literatura que fortaleceu uma abordagem reflexiva sobre a linguagem das músicas regionais selecionadas como fontes. Por fim, o trabalho aqui apresentado demonstrou que a identidade sertaneja proveniente de um sertão de historiografia do antigo norte goiano traz sua base da agropecuária, onde a análise das fontes demonstra traços de uma identidade sertaneja de vivência num contexto em transformação.

2 - LINGUAGEM E REPRESENTATIVIDADE: A MÚSICA POPULAR ENTRE O NACIONAL E O REGIONAL

2.1 A linguagem da música

A música¹ como linguagem transmite, na composição de suas letras e melodias, caracterizações e conceitos relacionados com a realidade vivenciada por quem a compõe. Ela tem transferido para suas letras e melodias intenções criativas e construídas significativamente. Segundo Penna (2014), a música é uma atividade intencional, criativa e é uma construção significativa como linguagem. Assim, o autor também afirma que “sendo uma linguagem artística, culturalmente construída, a música - juntamente com seus princípios de organização - é um fenômeno histórico e social” (Penna, 2014, p.30).

Diante disso, vemos que a música faz parte de diversas sociedades e em diversas épocas. “A importância que a música assume na vida humana depende da necessidade e de transformações de cada época” (Gonçalves, 2018, p. 171). Como linguagem, a música está numa base de padrão cultural, socialmente construído, que se torna o reflexo de uma sensibilidade atrelada à vivência de quem a compõem e de quem a escuta.

Trata-se, na verdade de uma sensibilidade adquirida, construída num processo muitas vezes não consciente- em que as potencialidades de cada indivíduo (sua capacidade de discriminação auditiva, sua emotividade etc.) são trabalhadas e preparadas de modo a reagir ao estímulo musical (Penna, 2014, p. 31-32).

A sensibilidade e a emotividade desenvolvidas numa relação de vivência podem estar determinadas por uma realidade social e influenciar a composição, o consumo e a linguagem da música. Entretanto, vale ressaltar que esse processo não significa dizer que a música historicamente é traço cultural recente. Alguns pensadores afirmam que a música é linguagem e forma de expressão antiga. “A música é a linguagem da percepção e envolve processos cognitivos elaborados e complexos. Sendo assim, é uma das manifestações humanas mais antigas” (Gonçalves, 2008, p. 21). A música é a nossa *mais antiga forma de expressão*².

Penna (2014, p. 30) afirma, diante disso, que com a voz o homem construiu, em seu desenvolvimento histórico, a música como linguagem artística, como forma de arte, onde o som

¹ A música tem presença central em diversas atividades coletivas, como os rituais religiosos, festas e funerais. Há evidências de que a música é conhecida e praticada desde a pré-história. Embora nenhum critério científico permita estabelecer seu desenvolvimento de forma precisa, a história da música confunde-se com a própria história do desenvolvimento da inteligência e da cultura humana (FNDE, 2022).

² Ver Menuhin e Davis (1981, p. 1).

é um material básico. Contudo, ressalta que o som não é o material único ou exclusivo da música. Ela tem uma grafia, uma estética, uma poética, recursos expressivos e significativos na sua diversidade e dinamismo, “pois, sendo uma linguagem cultural e historicamente construída, a música é viva e está em constante movimento” (Penna, 2014, p. 28).

Corroborando com a afirmação de Penna sobre a diversidade e o dinamismo da música, ressaltamos que Gonçalves (2018, p. 171) aponta que “ela sofre e sofreu modificações a cada período histórico, pois cada sociedade coloca sua visão de mundo, seus valores e seus modos de conceber o conhecimento”. Esse dinamismo é elaborado no contexto de vivência individual no coletivo. O indivíduo pode, na sua vivência, no seu cotidiano, ter a colaboração para dar sentido, domínio e sensibilidade para a música. Isso pode ser transmitido pela música como linguagem que reflete um tempo e espaço histórico.

Gonçalves (2018, p. 21) diz que a música e o que ela representa sofrem modificações a cada período histórico em que é concebida e que alguns fatores, como cada época, as visões de mundo, os valores e até os modos de conceber o conhecimento científico a determinam. Perante o pensamento da autora, dizer que a música como linguagem pode contribuir no conhecimento e análise sobre um espaço com suas características históricas, é considerá-la como elemento artístico carregado de cultura, que pode estar recheada de acontecimentos de uma época.

Hermeto (2012), ao tratar da canção³ popular brasileira, aponta que ela é referência cultural bastante presente no dia a dia do sujeito. “Produzida pelo e por ele (re)apropriada cotidianamente, objeto multifacetado e polissêmico, é elemento importante na constituição da cultura histórica dos sujeitos” (Hermeto, 2012, p. 12). Diante disso, a música carrega, como traço cultural, como fenômeno histórico e social, assim afirmado anteriormente no pensamento de Penna (2014), caracterizações de tempo e espaço. Como um elemento de comunicação, como uma linguagem que possui conhecimento de diversas realidades, demonstra traços socioculturais e econômicos. Hermeto (2012, p. 33-34) ressalta que muitas canções foram criadas em seus períodos, estimulada por acontecimentos socioeconômicos, políticos e culturais, que podem estar presentes na letra da canção e/ou no seu estilo.

A autora refere que boa parte dos cancionistas⁴ interpreta a vida social com relação muito direta com os problemas vivenciados no seu tempo. Dessa maneira, afirma: “eles são

³ A autora coloca que “em termos específicos, pode-se definir a canção como uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média, de dois a quatro minutos), que constrói e veicula representações sociais, a partir da combinação entre melodia e texto (em termos mais técnicos, melodia, harmonia, ritmo e texto)” (Hermeto, 2012, p. 32).

⁴ “Na elaboração da canção popular como um produto cultural, os cancionistas fazem a tarefa original e radical, que é produzir o encontro entre melodia e letra” (Hermeto, 2012, p. 43).

homens de seu tempo e as representações que produzem têm, portanto, muito a dizer sobre o seu tempo presente” (Hermeto, 2012, p. 34). Diante disso, consideramos que a música pode trazer traços culturais e experiências individuais.

Baseado em Gonçalves (2008, p. 16), que diz que a música é uma experiência pessoal e o significado dessa experiência pode variar e ser diferente para cada pessoa, certamente a música como linguagem pode ser influenciada por experiências individuais e vivências no coletivo, pois são carregadas de significações, dando à música caracterizações culturais. De acordo com Penna (2014, p. 24), como linguagem, a música é culturalmente construída, carregada de traços culturais. Por isso, pode ter significações e interpretações variadas como cultura. “A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação [...]” (Ortiz, 2017, p. 142).

Ressaltamos que a definição de cultura é ampla e abrangente no campo das ciências. “A definição de cultura como o conjunto de realizações humanas, materiais ou imateriais leva-nos a caracterizá-la como fundamento básico da História, que por sua vez pode ser definida como o estudo das realizações humanas ao longo do tempo” (Silva; Silva, 2009, p. 85). Essas realizações são significativas e envolventes. Como menciona Geertz (2008), a cultura é uma teia de significados e sua interpretação é pública porque o significado o é.

Ver o conjunto de realizações humanas como ações de significados e interpretá-la na vivência num contexto de espaço e tempo ou como objeto de pesquisa academicamente, é se apropriar de criações que retratam uma realidade. Dentre as realizações, a produção artística, como a música, pode – como linguagem que possui caracterizações de um contexto histórico - ser uma fonte de interpretação para a história.

A linguagem musical, segundo Gonçalves (2008, p. 21), com seus elementos, melodia (que é uma sucessão de sons dispostos em períodos ou frases musicais), ritmo (que é a ordenação de sons no tempo segundo determinada regras) e harmonia (que é a combinação de vários sons que soam simultaneamente de forma agradável ao ouvido), possibilita a definição de um estilo musical e o diferencia de outros estilos. A música com estilos diversos faz parte da vivência das pessoas. Para alguns com expressão de sentimento, de vivência, como satisfação auditiva, como distração, como ocupação, como exercício intelectual. Segundo Oliveira, Almeida e Fonseca (2012, p. 61), percebemos a música desde muito cedo em nosso cotidiano, desde a infância, e é um elemento que mobiliza nossa memória e sentimentos. Assim, as autoras afirmam que

a música é uma das manifestações culturais mais presentes em nossas vidas, ela compõe nosso repertório psíquico, social e emocional, além de se manifestar no

cotidiano das diversas sociedades, em suas várias formas (Oliveira; Almeida; Fonseca, 2012, p. 61).

Dessa forma, a música pode trazer em sua composição como linguagem uma representatividade de espaço e tempo. As autoras enfatizam que a música pode despertar interesses, tanto por sua letra quanto por seu contexto e produção, e que a música pode trazer várias temáticas de determinado período histórico. Pereira (2013) refere que a letra da canção indica um conjunto de relações com diversos espaços e que caracteriza um lugar, destacando que vale ressaltar que lugar é um conceito-chave quando se reflete sobre o espaço vivido, uma vez que assume valores e significados para aqueles que nele vivem.

2.1.1 Música e significações

Apontar que a música tem significado para quem a idealizou, para quem a consome como objeto que faz parte da vivência é reconhecê-la como linguagem de expressão, que tem uma representação contida em um nível de emotividade na realidade. A música no tempo em que é executada e interpretada, ao ser absorvida ou até analisada pode ter um espaço de caracterizações históricas. Na música nacional, Squeff (2004) aponta que a musicalidade transmite um *ethos*⁵ específico por estar no tempo e no espaço de um país e que o *pathos*⁶ também o é. Então, se a música transmite valores, ideias e crenças de um espaço no tempo com expressividade de sentimentos, para isso ela carrega e gera significações.

O autor Enio Squeff (2004) ressalta o quanto é complexo, na música nacionalista, entender a significação do nacional, isso visto que,

alguns nacionalistas de hoje não raro fazem uma música que só tem a ver com um conceito específico de música nacional. Nacional é o exótico, isto é, tudo que recebe o alvará da indústria cultural multinacional. Tal nacionalismo, excluiria, *a priori*, todas as realidades amplas de um país [...] (Squeff, 2004, p. 17).

Essa questão levantada pelo autor em relação à música nacional traz uma relevância na discussão do que ela representa e para quem, onde a questão da indústria cultural tem papel preponderante na difusão e consumo e, pode-se dizer, na representação da música no âmbito social. Essa discussão será mais abordada no capítulo II desta pesquisa.

⁵ *Ethos* é uma palavra com origem grega usada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação no âmbito da sociologia e antropologia, o *ethos* são os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo. Também pode ser usada para se referir à influência da música nas emoções dos ouvintes, nos seus comportamentos e até mesmo na sua conduta. O *ethos* também exprime o conjunto de valores característicos de um movimento cultural ou de uma obra de arte (Significados, 2022).

⁶ *Pathos*, termo grego, numa obra de arte se refere à sua expressividade de sentimentos poderosos e apaixonados, com certa perda do equilíbrio clássico (Portal Artes, 2024).

Contudo, a significação que a música, como uma linguagem que pode representar vivências, em um país de dimensão física ampla e diversidade cultural, como o Brasil, traz múltiplos campos de análises histórica e cultural dentro de um espaço nacional, diante dos diversos contextos regionais. Newton Gonçalves (2008) retrata que, dentro de uma cultura, a variedade de manifestações e formas musicais é tão grande quanto o número de situações em que se encontram, ou se encontraram, os diversos grupos humanos que realizam a cultura.

Nesse conjunto de diversidade de manifestações musicais há representações com significações, que são interpretações ou podem ser analisadas como uma referência cultural de contexto com caracterizações socioculturais, econômicas e políticas.

A representação de caracterizações de vivências de um espaço na linguagem musical pode ter significações em suas palavras carregadas de emoções e que podem provocar sentimentos, interferências nos traços culturais de relações de vivências. Isso porque a palavra vale pelo uso que ela é feita, segundo Bloch (2001). E o uso das palavras nas canções podem chegar no cenário de realidade carregadas de sentimentos e visões de mundo que precisam ser analisadas não só como traço de cultura, mas também como de interferência com significação.

Diante do que Bloch (2011) assinala, que a palavra tem valor do uso que se faz dela, e considerando o que Napolitano (2016) aponta, que a música é boa para pensar, a consideração da significação de uma linguagem musical no seu texto e interpretação é pertinente para a história. O texto musical pode retratar o acontecimento, pois “no dar significado às coisas, os indivíduos criam uma gama de interpretações frente a diferentes temas, que são representados e interpretados. Dessa forma, a cultura compreende sentimentos, emoções, noção de pertencimento, além de conceitos e ideias” (Gonçalves, 2018, p. 71). Portanto, a significação da música pode estar atrelada ao que o indivíduo e o seu grupo compartilham como cultura.

2.1.2 Música: cultura na língua do poder

Quando se observa a música como linguagem, como produção artística com significação que representa vivências, caracterizações de uma época e elemento de comunicação de ideia que serve para pensar, influenciar ou ser influenciada pelo contexto de sua criação e execução, tem-se a possibilidade de buscar compreender seu uso, seu consumo e sua existência. E, também, pode-se ver sua apropriação e significação pelos grupos sociais em diversas épocas e que essas significações, mesmo tradicionais, podem ser modificadas.

Napolitano (2016), ao mencionar sobre o problema das tradições e diálogos (diálogo presente-passado) com séries musicais, ressalta que mesmo não defendendo nenhum

relativismo epistemológico, considera que a operação historiográfica da cultura exige uma crítica ao sentido do passado e aos significados enraizados, eventos e valores culturais herdados, posição dos personagens e obras referenciadas pela tradição.

Diante do que o autor assinala, a linguagem musical com a significação interpretada, analisada, pode trazer elementos de uma época que apresenta mecanismos de significação, relevância e valoração que eram anteriormente diferentes ou que podem sofrer alterações. Napolitano (2016) argumenta que o passado e os elementos que constituem a cultura são constantemente redimensionados e refeitos.

Apesar de não abordar aqui uma discussão epistemológica sobre a cultura, ver a música como atividade culturalmente construída e elemento que socialmente não permanece da mesma forma, com mecanismo de significação, leva a estar de acordo com a afirmação de Napolitano (2016, p. 90) quando diz que “certas épocas são ‘criadoras’ e ‘doadoras’ de tradições, criando mecanismos, inclusive institucionais, tão poderosos que conseguiram (re)marcar toda a memória social, por muitas décadas (poderíamos chamar de história)”.

Isso demonstra que a cultura como construção humana é dinâmica e isso envolve sua interpretação. Isso corrobora com o que Mello (2015, p. 80) afirma: “toda cultura poderá ser considerada entre dois extremos, sem nunca os atingi-los completamente: um estado de estabilidade e outro de mudança”. É o dinamismo da significação, onde produções culturais podem demonstrar realidades com valores e ideias num contexto que pode ser modificado. E essas produções podem apresentar linguagem com interpretações e alterações com diversos significados.

Essas significações podem fazer uso de uma linguagem para auxiliar a manutenção do poder, podendo esse ser econômico, social, político, entre outros. Isso porque a música presente nas diversas épocas carrega, partilha, interfere e é linguagem interferida pelas caracterizações históricas. Alonso (2015), ao tratar da canção sertaneja e modernização brasileira, especificando sobre esse gênero durante o período da ditadura militar, menciona que há de se compreender a linguagem e os valores transmitidos socialmente por essas canções e ressalta que nesse período muitas canções mostram como os músicos participaram intensamente do Brasil da época, até louvando medidas e legitimando posturas estatais que se sentissem atraídos.

Gonçalves (2018) enfatiza que a música como linguagem não se limita a um universo fixo de significações, pois produz efeito em diferentes esferas, tais como social, cultural, individual. Assim, a consideração da música como linguagem de significações pode conter mecanismos de interferência ou reflexão de ideia, visão de mundo, colaboração com ou para comunicação de pensamento, ideia, poder. “O poder atribuído à música tem seu eixo numa

ambivalência consistente na concepção de que ela pode carregar as forças sociais para o centro político, conferindo ao Estado, através de suas celebrações, um efeito de imantação sobre o corpo social, ou então, ao contrário, [...]” (Squeff; Wisnik, 2004, p. 139).

Perante o pensamento do autor, pode-se falar que a música emana uma linguagem que atrai a sociedade, onde representações de poder, como o Estado, podem fazer dela um dos mecanismos de alastrar poder de forma astuciosamente manipulatória e sutil. Ou levar a se introduzir a rejeição de uma ideia, como maneira de exclusão ou construção de nova opinião, infiltrando conceitos que passam a fazer parte da vivência cultural de um espaço. Seria a busca de um engajamento numa situação social com um mecanismo sensibilizador de proporção relevante quanto a atingir de maneira popular, marcando um espaço de vivência no tempo. E, assim, ao refletir ou colaborar na modificação de traços culturais presente na história, pode, dessa forma, ser para essa, também, objeto de informação, documento de evidência de acontecimentos, análise de estudos e pesquisa.

2.2 Música como linguagem e fonte histórica

A música como linguagem, como já afirmada anteriormente, é um fenômeno histórico e social, traz caracterizações de modo de vivência e de relações dos espaços culturalmente construídos. Quando Hermeto (2012) diz que as canções foram criadas estimuladas por acontecimentos sociais históricos, isso já mostra que a música retrata espaço e tempo com caracterizações que demonstram elementos de identidade como fonte de informações. Regina Oliveira, Vanusia de Almeida e Vitória Fonseca (2012) apontam que como fonte documental, a música, a canção popular, tem ganhado importância na produção acadêmica em história do Brasil, principalmente para estudá-la a partir de 1930. As autoras também ressaltam que compreender o cenário de evolução da música brasileira e a relação existente entre os diferentes estilos é um fator importante e que essas conexões devem ser ressaltadas na análise da música como documento histórico. Vale ressaltar, baseado em Napolitano (2016), que na história da música é muito forte a tendência para as visões lineares da história, lastreando análises baseadas numa sucessão de estilos, obras e autores “dominantes” em cada momento.

O referido autor destaca que temos uma pluralidade de tempos e tradições, muitas vezes conflitiva, na prática musical que transforma a criação e o consumo musical num labirinto histórico em que se encontram vários passados, materializados em vários estilos, gêneros e temas. Assim, a linguagem musical como fonte histórica carrega elementos de retratação de um espaço que historicamente pode colaborar na sua identificação.

Entretanto, o historiador, o pesquisador da história, não pode desconsiderar aspectos e análise de contexto no uso da linguagem musical como fonte histórica. Napolitano (2016) menciona que o historiador não deve ficar atento apenas em evolução, obra-prima e criador, que são noções que norteiam as reflexões sobre a arte em geral. Segundo ele, em se tratando da música popular, para a maioria dos pesquisadores acadêmicos, quando fã, o risco é maior no uso mecânico da música.

É preciso levar em conta aspectos descontínuos da história: a historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical (Napolitano, 2016, p. 91-92).

Utilizar a música popular como fonte histórica, diante do pensamento de Napolitano (2016), exige considerar essa fonte como elemento inserido num contexto cultural que é refletido por ela e que também a influenciou na sua criação, difusão e até consolidação histórico-social. Haja vista que a história, como descreve Le Goff (2013, p. 43), em suas explicações é avaliativa, pois incluem a opinião do historiador em termos racionais. Por isso, a música como fonte necessita que o pesquisador não a utilize com um olhar exclusivamente sentimental.

Visto que a música é um elemento artístico de linguagem significativa, segundo Penna (2014), é reflexo de sensibilidade atrelada a vivência de quem compõe e de quem escuta. Por isso, como documento de análise, por quem se apropria deve ser considerada como produção humana num tempo e espaço. Hermeto (2012) descreve que o documento seria, potencialmente, toda e qualquer produção humana e que elas informam sobre o modo de vida e a inserção social de quem as produziu. Ela destaca que a transformação da produção cultural em documento depende do olhar de quem narra a história, de um olhar problematizador e crítico, identificando relações de poder entre os sujeitos, suas verdades e mentiras. E afirma que dessa forma transforma-se em fonte de informação sobre as relações dos homens no tempo.

Napolitano (2016) também menciona a relevância do documento artístico cultural, quando diz que esse é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de mediação da experiência histórica subjetiva com estruturas objetivas da esfera socioeconômicas. Assim, a relevância da música como documento entra nessa abordagem, visto que é produto cultural que é presente num contexto socioeconômico.

A música como linguagem, objeto de comunicação que pode representar caracterizações de vivência, como a música popular, pode representar a dinâmica social de um espaço. “Mas além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também

ajuda a pensar a sociedade e a história” (Napolitano, 2016, p. 11). E quando se trata de pensar sobre a sociedade e a história, a fonte documental para isso pode proporcionar aquisição de saberes e possibilidades de análise e interpretação. Alberti (2019), num texto sobre trabalho com fontes para aulas de história, expressa que praticamente toda produção humana pode ser indagada como fonte e que para cada tipo há formas específicas de abordagem, mas que determinadas perguntas precisam ser feitas a todas as fontes documentais, pois “todo documento precisa ser identificado” (Alberti, 2019, p. 104). E essa identificação, segundo a autora, significa, em primeiro lugar, saber quem o produziu, quando e onde foi produzido e onde se encontra.

Assim, tratando-se de música como fonte para pesquisa histórica, tanto na abordagem de um problema num ambiente cultural de espaço e tempo quanto na análise da historiografia como objeto de estudo, de contexto socioespacial e temporal refletindo caracterizações, ela precisa ser identificada para a análise como documento. Hermeto (2012) ressalta que do ponto de vista da análise da canção como fonte, essa é produto de reflexão, de revisão, tornando-se de forte natureza como documento-monumento, pois sua produção está condicionada a diferentes fatores e ela é destinada à perenidade. A referida autora considera que a canção não é resultado de inspiração espontânea ou circunstancial.

Perante o pensamento da autora, considerar a música popular como fonte documental é aceitar a ideia de que sua existência carrega caracterizações que dizem, que retratam a história. Ela afirma:

Examinar as canções como fontes significa interrogá-las tanto no que se refere aos seus aspectos históricos mais gerais, quanto no que tange ao problema que está sendo investigado. Isso deve ser feito, especialmente, tomando-se por base as características específicas da linguagem do documento- canção (Hermeto, 2012, p. 29-30).

Para isso, a música como fonte para pesquisa histórica deve considerar as características de sua linguagem, o contexto como espaço e tempo. Portanto, interrogá-la como documento em relação a sua criação e ao seu contexto norteia a interpretação dessa fonte e a inserção dela nas análises críticas e/ou compreensão de acontecimentos. Napolitano (2016) menciona que a canção estruturalmente opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas, sociológicas, históricas, biográficas e estéticas e que vai além disso como artefato cultural. Diante disso, a análise da música como fonte para pesquisa histórica requer atenção. Dessa maneira, o autor afirma, perante a escolha documental e o estudo, que

à aquisição de conteúdo específico, através de uma pesquisa bibliográfica básica, neste caso, é condição fundamental para uma boa seleção documental. Este cuidado, aparentemente banal, mas nem sempre observador, pode garantir a pertinência das

escolhas para muito além do gosto e/ou das preferências excessivamente pessoais. Uma canção que, aparentemente, achamos sem interesse estético ou sociológico, pode revelar muitos aspectos fundamentais como da época estudada (Napolitano, 2016, p. 94-95).

A seleção documental de música como fonte não deve ser apenas preferências pessoais, pois como elemento cultural desperta interpretações diversas e representa ideias, discursos. Perante isso, Gonçalves (2018) enfatiza que os sentidos despertados pela música remetem também diferentes discursos que a representam, incluindo os processos de produção, contextos de recepção e organização social. “Assim, a música como texto, canto, som, melodia é expressão da realidade por estabelecer uma relação dialógica entre aquele que a produz/executa e os que a recebem. É produtora de imagens e sentidos” (Gonçalves, 2018, p. 126). A produção de imagens e sentidos se consolida na representatividade da música no contexto da realidade com significação. Essa significação pode representar a visão de um contexto de acontecimentos que para a história é fonte documental que amplia a diversidade de linguagem de documento.

2.2.1 Música: inovação na visão do documento histórico

Com a prevalência de alguns documentos para auxiliar a história na busca por narrar suas descobertas e verdades, muitas vezes irrefutáveis, fazia-se criteriosamente, antes da Escola dos *Annales*, uma seletividade baseada no que se considerava documento oficial, privilegiando o escrito, muitas vezes numa visão restrita de um lado dos acontecimentos.

O processo da inserção de inovação do que se considera atualmente como diversidade de fontes para a história ficou muito marcado, a partir de 1930, com o que Le Goff (2001) considera a tradição da história nova perante a revista dos *Annales*⁷ (lançada em Estrasburgo, em 1929, por Lucien Febvre e Marc Bloch). A história nova, a partir daí, buscou ampliar seus domínios de fontes, de pesquisa, produção e divulgação de conhecimento. É um repensar dos acontecimentos.

Porque repensar os acontecimentos e as crises em função dos movimentos lentos e profundos da história, interessar-se menos pelas individualidades de primeiro plano do que pelos homens e pelos grupos sociais que constituem a grande maioria dos atores menos exibidos, porém mais efetivos, da história, preferir a história das realidades concretas - materiais e mentais - da vida cotidiana aos fatos que se apossam das manchetes efêmeras dos jornais, não é apenas abrigar o historiador - e seu leitor - a olhar o sociólogo, o etnólogo, o economista, o psicólogo etc., é também metamorfosear a memória coletiva dos homens e obrigar o conjunto das ciências e dos saberes a situar-se em outra duração, conforme, outra concepção do mundo e de sua evolução (Le Goff, 2001, p. 16).

⁷ Ver também comentários do autor em: Le Goff (2013, p. 16-17; 125-126).

Diante do pensamento do autor, ver a história como ciência de concepção de um mundo que procura compreensão de como as sociedades, não parte dela, viveram ou vivem em determinados espaços e tempos, é entender que o campo das fontes que sustentam sua busca de conhecimento se ampliou. Le Goff (2001, p. 28) deixa isso evidente quando afirma que “a história nova ampliou o campo do documento histórico [...]”. O autor enfatiza que a história passou a se basear numa multiplicidade de documentos. Diante disso, vale ressaltar que essa multiplicidade não significa introdução de métodos e materiais de fontes de pesquisa de maneira banalizada. Marc Bloch (2001) reitera que reunir documentos é uma das tarefas mais difíceis e que mesmo a ferramenta não fazendo a ciência, quando se pretende respeitar as ciências, não se deve deixar o interesse pelas ferramentas.

Portanto, na pesquisa, na análise e na interpretação do objeto de pesquisa, as fontes, os documentos a serem englobados no campo da investigação, necessitam ter por parte do pesquisador um interesse estruturado, sistematizado. Então, a perspicácia e significância das fontes históricas e suas abordagens precisam fazer parte das práticas de escolha e análise feita pelo pesquisador. Alberti (2019) menciona que toda produção humana pode ser indagada como fonte, isso inclui a música.

Tratando-se da música popular, ao ser vista como expressão artística, como objeto de reflexão acadêmica, segundo Napolitano (2016, p.18), a partir das primeiras décadas do século XX, teve um campo musical que se consolidou expressando novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, progressos técnicos inovadores e novos conflitos sociais.

Mediante esse processo de transformações, a música também trouxe influência e recebeu influências sociais e históricas e, como fonte de pesquisa, documento de análise para a história, está inserida nessa inovação documental para a história. Assim, proporciona ao pesquisador até interpretar dilemas nacionais, analisar conceitos, visões de mundo e trazer vivências de grupos humanos que estão e/ou estiveram no dado momento histórico.

O referido autor, ao mencionar sobre a música popular brasileira, adverte que examinar as diversas tradições, os tempos históricos e a inserção social, é examinar o material musical como elemento do qual imana uma pluralidade de memórias, projetos culturais, geralmente conflitivo entre si. Ele afirma:

A música popular tem traduzido e iluminado, a um só tempo, as posições e os dilemas não só dos artistas, mas também dos públicos e mediadores culturais (produtores, críticos, formadores de opinião). Ao mesmo, esse tipo de problematização histórica só se torna possível na medida em que duas ferramentas teórico-metodológicas claras e coerentes de análises das fontes (sobretudo as próprias fontes musicais); o exame

(auto)crítico da própria historiografia (acadêmica, de ofício ou amadora), como parte formadora de tradições e memórias. No cotejo da obra/fonte histórica com o pensamento historiográfico que emerge em torno dela é que podemos redefinir a relação da música com a história (Napolitano, 2016, p. 76).

Diante da afirmação, a música como fonte de pesquisa, como parte de um contexto histórico, quanto ao método de análise ou como historiografia é um documento, o que segundo Napolitano (2016) redefine a relação entre música e história. Esse documento se enquadra como inovação na história. Relembrando o que diz Le Goff (2013, p. 493), a partir dos fundadores dos *Annales* e as críticas que esses fizeram à noção de documento, esse se ampliou, assim, “para a escola dos *Annales* e, conseqüentemente, a Nova História o conceito de documento se ampliou, evidenciando que ele não pode ser visto dissociado da ação humana, sendo dela a sua expressão” (Oliveira; Almeida; Fonseca, 2012, p. 20). Também, baseado em Bloch (2001, p. 80), os problemas históricos não estão presos a um tipo único de documento, o pesquisador deve considerar essa ampliação de possibilidades documentais.

Entretanto, a seleção dessa diversidade de inovação documental precisa de seriedade e rigor. Oliveira, Almeida e Fonseca (2012) ressaltam que com a música isso também é necessário. E os documentos, segundo Le Goff (2013), são escolhas do historiador. Esses documentos, mesmo sendo “inovadores”, não significa que o pesquisador seja raso em conhecimento em outros tipos de fontes sobre uma problemática.

Afinal, como diz Alberti (2019), as fontes documentais são centrais no trabalho do historiador e são indícios de situações vividas e da diversidade de formas de ser, de agir, e permitem ampliação de conhecimento. Corroborando com a relevância da fonte para a pesquisa, Barros (2005, p. 63) destaca que “a fonte histórica é aquilo que coloca o historiador diretamente em contato com seu problema”. Ele enfatiza que é com a fonte que o historiador analisa uma sociedade humana no tempo.

Claro que a perenidade de uma fonte, a relevância dela para o campo da pesquisa é um processo complexo de intencionalidade. Alberti (2019) retrata que não é impunemente que um documento nos chega e que é resultado de ações voluntárias ou involuntárias, que objetivaram ou objetivam constituir e fixar imagens de si e de outros indivíduos ou grupos. E quando se trata da música popular, isso também depende do olhar do pesquisador, visto que a linguagem musical reflete tempo histórico. Pois, “se hoje há um interesse crescente na investigação da música como documento histórico por parte de muitos historiadores é porque há uma compreensão de sua importância histórica para o imaginário coletivo” (Oliveira, 2015, p. 139).

Hermeto (2012), ao descrever sobre a canção como objeto e fonte no ensino de história, assevera que a transformação da produção cultural em documento depende do olhar de quem

narra a história. Entretanto, o estudo sobre a música popular no contexto nacional em sua historiografia ou como documento de análise de evidências de contextos de vivência do indivíduo é complexo.

2.3 Alguns pontos sobre música popular no contexto nacional

Não tem como tratar da linguagem cultural significativa da música regional sem mencionar pontos de análise da música popular brasileira na visão de alguns autores. Hermeto (2012) retrata que na cultura brasileira a canção popular é arte, é produto de mercado, está presente no dia a dia. A canção popular reflete uma diversidade de características socioculturais e, poderíamos dizer, de linguagem.

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional (Napolitano, 2016, p. 7).

Esse grande mosaico nacional é recheado de canções que carregam traços de época e espaços, onde as canções populares até a década de 1930 era difícil de distinguir entre o folclórico e o popular. Alencar (2004) defende que isso acontece devido ao fato de que no Brasil, assim como na maioria dos países latino-americanos, não havia distinção entre áreas urbanas e rurais, entre música folclórica e música popular. Ela afirma que

o estudo da música folclórica brasileira teve início em 1882, com a publicação em Portugal, da primeira edição de *Cantos Populares do Brasil* (grifo do autor), de Sílvio Romero, contendo o registro das letras de músicas recolhidas pelo autor entre os habitantes das praias e grandes rios (geralmente pescadores), das matas (o caipira, dedicado à lavoura), do sertão (criadores, vaqueiros) e das cidades- a classificação é do próprio autor (Alencar, 2004, p. 61).

A autora fala que a classificação foi feita por Sílvio Romero e que ele integra a “geração de 1970”, que foram os intelectuais brasileiros que começaram a pensar o sertão. E afirma que foram musicólogos, ligados ao movimento modernista, como Mário de Andrade⁸ e Renato Almeida⁹, que impulsionaram a busca do que consideravam autênticas raízes da música nacional. O conceito de música popular é complexo e intenso. Hermeto (2012) refere que ela é um híbrido de diferentes elementos musicais e que não é o oposto de música erudita¹⁰, como se

⁸ Mário de Andrade (1893-1945), além de escritor, poeta, musicólogo e pesquisador do folclore musical brasileiro, foi um dos idealizadores da Semana da Arte Moderna de 1922.

⁹ Renato Almeida (1895-1891) foi advogado e jornalista e se destacou como musicólogo e folclorista (Gonçalves, 2008).

¹⁰ Música erudita, segundo Napolitano (2016), tem hierarquia clara entre compositor-maestro-instrumentista, sendo esses dois últimos a responsabilidade de serem fiéis à obra prescrita pelo primeiro.

costuma definir no senso comum, que é expressão cotidiana de indivíduos e grupos, destacando-se como uma produção social desde os tempos coloniais.

A canção popular, de acordo com a referida autora, é um híbrido que coloca diferentes tipos musicais em diálogo. Diante disso, buscar as origens da música nacional é dirigir-se para o caminho, mesmo que não seja aprofundado, da história da formação e vivência do povo brasileiro. Até mesmo porque a criação de objetos artísticos, aqui especificamente a música, contém em sua linguagem elementos do contexto de realidade. O repertório musical de cada época no Brasil pode dizer muito do contexto histórico, pois como declara Eleonora Brito (2015), ao descrever sobre música e resistência nos tempos do regime militar, a música ajuda a construir diferentes memórias.

Falar que a música popular brasileira tem em sua historiografia o acompanhamento da história do país é aceitar que o diálogo entre música e história é permeado pela representação das vivências cotidianas e acontecimentos históricos na linguagem cançãoeira.

Hermeto (2012), na apresentação de sua obra *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*, destaca que a canção popular como referência cultural presente no dia a dia, veiculada a representações sociais e diversidade de uso e interpretação, é um instrumento privilegiado no ensino da história. Ainda, acrescenta que é com dimensão de ser objeto de estudos e fonte histórica. Assim, sua relevância nesse processo já demonstra que sua linguagem vem carregada do que acontece historicamente num determinado espaço e tempo.

Napolitano (2016) também, em apresentação da sua obra *História e música – história cultural da música popular*, menciona que a música popular faz parte do mosaico de diversidade que é o Brasil e tradutora dos dilemas nacionais em boa parte do século XX. Portanto, a música, em especial aqui a canção popular, pode carregar traços de seu tempo. Embora aqui não seja traçada a trajetória histórica da música no Brasil, mesmo sintetizando e pontuando certos marcos, é intensa e carregada de caracterizações socioculturais que não comportaria em um único texto. Ressalto, através das ideias de Napolitano (2016), que a música brasileira na esfera popular tem uma história longa e que constitui tradições da cultura brasileira. O autor destaca que a música popular urbana, tendo a cidade do Rio de Janeiro como uma das principais usinas musicais ao longo do século XIX e XX, bem como Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, desempenhou importante papel, sobretudo a partir dos anos 1940. E afirma que,

aliás, todas as regiões do Brasil têm uma vida musical intensa, mas que nem todas conseguiram contribuir para a formação das correntes principais da música urbana de

circulação nacional, na medida em que não penetravam na mídia (sobretudo o rádio e a TV) nacional (Napolitano, 2016, p. 39-40).

Diante da afirmação, fica claro o quanto a música popular é resultado dos períodos históricos no contexto social com suas caracterizações políticas, econômicas e culturais. Napolitano (2016) menciona que existem momentos cruciais na formação da tradição musical popular no Brasil: anos de 1920/1930 – consolidação do samba; anos de 1940 – velha guarda e era de ouro; anos de 1959 a 1968 – mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira, ampliou materiais e técnicas e interpretativas e consolidou canções como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política nacional-popular; os anos 1972 a 1979 – período fundamental para reorganização do diálogo musical presente-passado na incorporação do que estava fora do nacional-popular e consolidação de amplo conceito de MPB¹¹. Os períodos ressaltados pelo autor trazem caracterizações do contexto social que influenciaram a produção das canções, onde elas trazem traços que revelam em sua linguagem realidades de uma época e de suas representações sociais.

Hermeto (2012) salienta que no diálogo cotidiano dos brasileiros há frases do cancionário popular, embora que nem sempre idênticos aos originais. A autora considera que a canção popular é importante na cultura histórica do sujeito, é construtora e veiculadora de representações sociais e tem enormes possibilidades de interpretações.

Isso demonstra que a linguagem da música popular veiculada de representações sociais é viável de análise na busca do conhecimento sobre caracterizações de um espaço sócio-histórico do país. “Em grande medida, as análises da canção popular brasileira – tomada como objeto ou como fonte de estudos históricos – incidem sobre a busca de compreensão das representações que ela cria, veicula e alimenta” (Hermeto, 2012, p. 36). A compreensão das representações criadas, veiculadas ou alimentadas pela canção, realizada nas análises e nas interpretações, tem significações que podem resultar das experiências e vivências do indivíduo e do grupo do qual faça parte.

Essas significações observadas nas análises de canções podem sofrer mudanças. Afinal, a cultura como criação pelos indivíduos no espaço e no tempo apresenta transformações, inovações, inserções, exclusões e até extinções de elementos que a caracterizam. No entanto, a questão da historiografia da música popular é complexa, visto que como representação de vivência está vincula aos traços de formação étnico-cultural histórica do Brasil. Alencar (2004,)

¹¹ Ver detalhes da história da música desses períodos e do Brasil colonial até música contemporânea em Gonçalves (2008, p. 130-236).

menciona que a falta de informações objetivas sobre a música popular anterior ao século XVIII torna o conhecimento sobre essa muito restrito. Ela afirma que “musicólogos levantam a hipótese de que cada grupo étnico que constitui o cerne da população brasileira tenha feito sua própria música, separado dos demais” (Alencar, 2004, p. 56). E corroborando com isso Ortiz (2017) aponta que a cultura e identidade na questão nacional é intimamente ligada ao problema étnico.

E assim, a questão da música popular no Brasil quanto ao seu registro, historiografia, não está desvinculada da estrutura socioeconômica, nem das características de formação étnica da sociedade. Squeff (2004) diz, quanto a própria história da música, que a mesma é escrita segundo alguns critérios relacionados à questão do lucro e pouco em relação as reavaliações históricas. Isso demonstra o quanto as caracterizações sociopolíticas e econômicas estão presentes na história da música brasileira, na sua existência e o quanto tem representatividade e significado.

2.4 A representatividade na música popular: significação e imaginário

Colocar a música popular como linguagem de representação com significações de um contexto sócio-histórico é vê-la como elemento de identidade. Isso nos faz crer que essa linguagem refletindo identidade pode estar atrelada às características regionais de vivência, o que será discutido no capítulo II e III desta pesquisa. Sua origem e características estruturais de criação pode conter significados de experiências de um ambiente como espaço e tempo que contextualizam vivências. “Os homens que nasceram num mesmo ambiente social, em datas próximas, sofrem necessariamente, em particular em seu período de formação, influências análogas”, segundo Bloch (2001, p. 151). Contudo, o autor também ressalta que os indivíduos não reagem sempre similarmente às mesmas influências.

Então, tratando a música como um elemento cultural que pode representar uma realidade, não se pode colocá-la como algo que atinge todos de um determinado espaço e época da mesma intensidade no gosto, significação de vivência e unicidade de interpretação e até de análise como objeto de estudo. E nem que sua abordagem temática tenha que, obrigatoriamente, narrar realidades de um tempo presente de sua criação.

A canção pode descrever um tempo passado ao da sua origem ou tratar de um imaginário futuro. Ela pode ser uma manifestação de expressão desejada, pensada, um anseio para si e para outros. Wunenburger (2007) afirma que é possível falar do imaginário de um indivíduo e, também, de um povo, expresso no conjunto de suas obras e crenças.

Quando a música em sua letra demonstra a caracterização de uma “realidade” imaginada por quem a criou, seria não mais uma narrativa de experiência necessariamente já vivenciada, pois estaria nela o imaginado, onde esse pode trazer situações do real. Afinal, o imaginado não significa necessariamente algo irreal.

Wunenburger, na obra *O imaginário*, coloca que o termo se torna mais claro quando é visto com relação ao contrário de real, como algo irreal. E afirma que “o irreal parece opor-se ao real, mas sempre é difícil saber se um conteúdo imaginário não tem realidade alguma no espaço ou no tempo” (Wunenburger, 2007, p. 10).

Diante disso, a música na sua linguagem pode trazer aspirações imaginárias de um indivíduo ou de aspirações de um grupo, de um coletivo, e pode ter ali traços de uma realidade de espaço e de tempo. Também pode, ao ser escutada, estimular como linguagem uma ideia, um pensamento ideológico, compor o imaginário social que fortalece uma representação social de identidade.

É no conjunto das representações sociais que as sensibilidades são perscrutadas, é o fazer ver e sentir o mundo de uma maneira ou de outra, é o imaginário. É esse elemento que assegura a um grupo construir, a partir das vivências de seus agentes sociais, sejam pelos desejos, aspirações, motivações individuais aquilo que é coletivo – o imaginário social (Gonçalves, 2018, p. 120).

A sensibilidade dos indivíduos representada na criação, no que constrói, no que faz, ao ser examinada demonstra o imaginário social. Patlagean (2001) retrata que a história do imaginário, ao se abordar os séculos XIX e XX, é caracterizada também pela produção de uma arte de qualquer forma mais íntima e claramente familiares à nossa consciência e à nossa sensibilidade. Hermeto (2012) declara que a canção popular é representação como forma de tratar a realidade, seja reconhecendo essa realidade, falando dela, dialogando e reconstruindo-a e, assim, atribuindo sentidos. Ela afirma que da ideia de representação como forma de construir a vida em comunidade vem os sentidos mais específicos que estão presentes no cancionário:

- ‘presença e exposição da realidade’ imediata, do vivido, que nas canções se traduz, em geral, nas crônicas do cotidiano e na crítica de costumes;
- ‘realidade ausente’ trazida para o presente, que nas canções costuma aparecer representada por imagens, metáforas e signos complexos;
- ‘reconstrução da realidade’, muitas vezes expressa nas canções por utopias, desejos e propostas de um novo real (Hermeto, 2012, p. 35).

Os sentidos específicos que estão presentes nos cancionários, segundo a autora, demonstram o que a música pode estar representando pela linguagem que foi criada. Ela reitera que essas formas de representação compõem a narrativa cancional que, por meio da criação de

imagens, se materializa no encontro de melodia e texto. E que, no geral, as canções misturam os diferentes tipos de representação narrativa. Assim, ela afirma:

Pela natureza ficcional da obra de arte, é muito difícil distinguir se uma canção trata da realidade imediata ou de uma realidade ausente, se ela se refere a uma situação concreta que seus compositores experimentaram/ conheceram ou se ela é uma ficção baseada em elementos de realidade (Hermeto, 2012, p. 35).

Todavia, independentemente da representação narrada na linguagem canção, ela tem elementos de realidade. E mesmo que a representação esteja na canção como uma realidade ausente trazida para o presente por imagens ou desejos e propostas de um novo real, tempo, como menciona Hermeto (2012), o imaginário apresentado no conjunto de imagens e narrativas, como numa canção, traz características de espaço e tempo real. Wunenburger (2007) aponta que o imaginário é mais próximo das percepções que nos afetam e que só há imaginário se um conjunto de imagens e de narrativas forma uma totalidade mais ou menos coerente.

A narrativa de uma canção pode conter percepções que afetaram quem a compôs com elementos baseados numa realidade presente ou representação de um real imaginado, numa imagem mental para a linguagem musical. Pesavento (2008), ao tratar do mundo da imagem como território da história cultural, afirma que

uma imagem mental se forma dotada de propriedades semânticas: nós pensamos coisas enquanto vemos, e lhes atribuímos valor e significado; classificamos o que vemos e lhes conferimos sentidos; correlacionamos aquilo que é visto, e que está presente, com o plano das imagens ausentes, mas lembradas e evocadas pelo pensamento (Pesavento, 2008, p. 101).

Pesavento (2008) argumenta que presentificamos no imaginário, o conteúdo, forma e até o som e o cheiro de algo ou alguém, recriando a realidade no imaginário, preenchendo lacunas, suprimindo os silêncios. Assim, seria possível dizer que na canção uma representação do imaginário pode recriar uma realidade, colocando-a na linguagem artística musical, com valor e significado. É o compartilhamento do imaginário. “As obras de arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, e assim tornam possível uma participação num mundo comum” (Wunenburger, 2007). O referido autor aponta que a experiência de recepção de imagens artísticas atinge cada um em níveis diferentes.

Corroborando com a questão da imagem, Pesavento (2008) declara que a imagem é uma construção, uma interpretação, uma recriação do real que traduz uma experiência do vivido e uma sensibilidade, vivenciada por quem a produziu com valor presente em uma época. Dessa forma, a música pode ter presentificado em sua letra e melodia uma interpretação do vivido por quem a produz, e no pensamento de quem a escuta pode ser elemento estimulador da imagem.

A música tem uma significação, que por traços afetivos faz parte de uma realidade atribuída de valor resultante de uma vivência na vida coletiva diante de uma postura individual perante o real. Essa postura individual perante o real pode estar presente na linguagem musical com intenções resultantes da vivência coletiva. Nessa vivência, a linguagem musical pode atingir o imaginário com diversidade e intensidade diferenciada para cada indivíduo, de acordo com a sensibilidade, realidades de vivências, desejos e aspirações de outras realidades, com a influência dos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais que perfazem o espaço coletivo. Essas influências podem estar carregadas de intenções que interferem para um real que estabeleça favorecimento para um grupo sobre o outro.

2.5 A identidade na representação da linguagem musical

A representação cultural institucionaliza a identidade, que segundo Albuquerque Junior (2011), sendo nacional ou regional é resultante de experiências efetivas. E Ortiz (2017) aponta que quando a cultura está relacionada ao nacional, a identidade tem uma dimensão que é interna. Assim, diversas linguagens podem colaborar para a visibilidade da identidade, que ligada a uma realidade social é carregada de significados. Segundo Gonçalves (2018, p. 43), a época e o contexto de uma realidade são materiais necessários para a compreensão da identidade. A realidade de uma época e o seu contexto demonstram caracterizações que resultam das relações dos indivíduos de um grupo no tempo e lugar.

Nas relações sociais são construídos traços culturais que apontam a identidade, pois nessas relações se manifestam o modo de vivência e o pensamento dos grupos humanos, que demonstra um coletivo. Essa identidade particulariza alguns aspectos que pode lhes dar singularidade através dos significados. E a singularidade demonstra que uma região, dentro de um espaço territorial tido como um todo, possui significados que a caracteriza. Nos apropriamos das ideias de Ortiz (2017) para considerarmos que a identidade coletiva é composta por (re)interpretação da cultura por grupos sociais em diferentes momentos históricos.

O autor menciona que existe assim uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais. Compreendemos que isso é a soma de experiências vivenciadas individualmente, representada como práticas de significação. “A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas” (Woodward, 2017, p. 18). Também, a identidade dentro dos sistemas de representação da linguagem compartilha a integralidade como uma parte do todo, pois os significados culturais que estão presentes nas relações sociais são representados e dão noção da identidade. Gonçalves (2018) menciona que

os significados culturais organizam e regulam práticas sociais, os sentidos são estabelecidos a partir da representação que é dada sobre as coisas. Então, o significado que os indivíduos dão às coisas interfere na sua representação, no que se retrata na linguagem.

O processo de construção dessa identidade traz o sentido dado às coisas que compõem a vivência dos indivíduos e os acontecimentos históricos num contexto de espaço e tempo. Esse processo de construção da identidade e a sua representação podem estar retratadas na linguagem musical. O que se trata em um elemento cultural de linguagem artística propaga a identidade de um grupo de indivíduos que deram significado à prática cultural da vivência, dos acontecimentos e dinamismos que compõem a historicidade do lugar.

O significado atribuído às coisas que fazem parte da vida dos indivíduos e da convivência no grupo, no espaço de vivência, pode ser externado de diversas maneiras, pode estar ligado à linguagem artística. No entanto, ressaltamos, diante do pensamento de Silva (2017), que a linguagem tem estrutura instável, que pode se modificar e isso tem consequências para a identidade cultural. Assim, a representação da identidade pode, através da linguagem, passar significado com interesse de manutenção de poder, de manipulação e de planejamento de interesses de domínio.

A representação desse significado, pode estar ligado às expressões artísticas e trazer um fortalecimento na identidade. Contudo, a representação de uma identidade pode estar vinculada à linguagem de ênfase de um grupo social ou de colaboração para o domínio de uma liderança sobre um grupo social. Essa seria a linguagem da representação na manipulação do poder. Esse poder de dominação social de indivíduo sobre grupo, onde a identidade é utilizada na forma que se encontra, ou com o intuito de modificação ou de busca de retomada, é instrumento de fortalecimento de interesses, onde a representação pode estimular a construção de significados com intenções de manipulação e de aceitação da dominação.

2.5.1 O poder transpassa a representação da identidade

As manifestações culturais de um grupo expressadas por seus componentes podem representar uma identidade e podem carregar na linguagem objetivos de dominação, que através de formas de introdução no espaço de convivência levam a prevalecer a vontade planejada, direcionada de uns sobre outros. Seria a manipulação com intenções que objetivam domínio que, de maneira sutil, podem se utilizar de elementos culturais ou transformá-los para isso.

A linguagem das diversas manifestações culturais, como a da música, tem facilidade de promover aceitação, levando linguagem com conceitos que podem ter diversos fins. Dentre

esses, a característica de juntar indivíduos num espaço, penetrando na propagação do gosto de alguns, infiltrando ideias, sendo instrumento de agregação ou desagregação de conceito.

A apresentação da identidade leva a mostrar o que essa tem em relação a alguma outra. Nisso pode ser demonstrada a diferença entre identidades. Todavia, com relação à questão dessa demonstração, pode-se ver a questão da disputa pela ascensão e imposição de identidade de maneira que através desse processo vem as relações de poder entre grupos em situações diversas e desiguais. Isso porque

não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder (Silva, 2017, p. 81).

A definição da identidade está atrelada à demonstração de poder socioeconômico e ao fortalecimento e ampliação desse poder, visto que a estrutura de manutenção e consolidação desse poder busca mecanismos que proporcionem seu crescimento. Esse processo pode buscar fortalecer, transformar e modificar traços culturais populares de maneira planejada que leve a uma abrangência que proporcione uma incorporação desses traços de forma onde o domínio de grupos sobre outros seja a propagação de poder.

E a representação desse poder pode ser transpassada na representação da identidade, onde o sentido construído de características culturais que representam essa identidade pode ser colocado de forma atrativa, com significação. É o que Silva (2017) enfatiza, afirmando que a representação da identidade é ligada a sistemas de poder. “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (Silva, 2017, p. 91). E, de acordo com o autor, a representação é possível pela significação, pela atribuição de sentido. Dizemos, assim, que instrumentos de veiculação de ideias pode dar suporte na representação da identidade. Isso nos lembra as ideias de Woodward (2017) que coadunam com Silva (2017), Squeff e Wisnik (2004), pois afirma que “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder para definir quem é incluído e quem é excluído” (Woodward, 2017, p. 19)

A linguagem musical como documento cultural e histórico carrega boa ideia, mas pode ser instrumento que veicule, transmita e influencie a aceitação, a afetividade de ideia que foi planejada para a manutenção do poder. Quando Squeff e Wisnik (2004) mencionam o poder da música num eixo ambivalente, pois a colocam como força de atração de ideia ou força de

combate a uma ideia, vemos que é uma linguagem que pode ser sutilmente imposta aos grupos humanos, pois essa linguagem é muito absorvida através do gosto, da afetividade.

Isso pode colaborar para que o indivíduo pactue uma dominação de maneira social, de forma sutil e induzida, refletindo na identidade de um grupo social. Esses autores, ao apontarem a música como elemento agregador/desagregador, corroboram para considerarmos que a linguagem musical pode influenciar circunstâncias e situações sociais e colaborar para interesses de diversos grupos sociais.

A música facilita a atração, o gosto por alguma ideia, e se torna um mecanismo que transmite valores e pode colaborar para interesses de grupo de dominações socioeconômica e política. Por isso, Alonso (2015) defende que a linguagem musical e os valores transmitidos socialmente por canções devem ser considerados. Porque fazer ideias se fortalecerem com intuítos que penetrem no contexto social e convençam os que fazem parte do espaço desse contexto, levando-os a aceitação de pensamentos, é mais prático através de elementos culturais que envolvam também a emoção com uma realidade.

E como a música pode retratar na sua linguagem uma realidade ou o imaginário desejado de uma realidade, pode assim levar a popularidade de ideias que de forma manipuladora fortaleça essa realidade para o poder de dominação de grupo social. A música pode planejadamente reforçar a sociabilidade de ideias, influenciar opiniões, aceitações de implantações de formas de poder que influenciem características de identidade. É uma forma habilidosa de comunicação e persuasão.

A propagação da cultura musical carrega no seu potencial de linguagem a capacidade de agregar ideia, mas pode instrumentalizar a produção de interesses manipuladores. E os interesses estão cada vez mais auxiliados pelos avanços dos processos tecnológicos. O processo de utilização da linguagem musical para consolidação e manutenção de formas de poder não acontece fácil, sem planejamento. É o processo mercadológico que envolve uma estrutura que possibilita e influencia esse caminho.

Isso não envolve apenas questões de caráter técnico, mas o que reflete significação. É o que Coelho (1993) aborda na análise pelo processo de significação na obra *O que é indústria cultural*. Ele demonstra que os veículos da indústria cultural não centram apenas no estudo das características técnicas, mas na maneira pela qual operam o significado, considerando o modo como a propaganda dá significado ao conteúdo. Vemos que isso é, muitas vezes, de forma manipulatória.

3 - MÚSICA POPULAR REGIONAL NO TOCANTINS E A INDÚSTRIA CULTURAL

Neste capítulo, a música regional é vista como uma linguagem de representatividade da identidade do espaço territorial e histórico tocantinense. É considerada como demonstração da vivência dos indivíduos, resultante de fragmentos, permanências e transformações de traços de manifestações culturais, que historicamente esteve em um espaço de existência, que foi o “antigo norte goiano”, que se revestiu na força do termo “criação”, que carrega dentre seus sinônimos o começo para o estado do Tocantins.

Diante disso, o elemento cultural, como a música regional, representada por artistas cancioneiros considerados pioneiros, demonstra a vivência de um espaço social em suas composições e contribui para a identificação do espaço. Assim, vemos neste capítulo como essa cultura identifica e representa esse espaço e em quais ambientes ela é penetrante e com quais intencionalidades isso acontece e que as relações de poder são relevantes nesse processo.

Dessa forma, a linguagem musical é interferida pelas alterações do desenvolvimento e aceleração das transformações tecnológicas refletidas na indústria cultural. E no caso da música regional tocantinense, junto a análise de autores que abordaram a temática, percebemos que seu contexto de consumo esteve ligado ao poder político governamental de um “mito criador” do Tocantins. Por isso, vemos nessa parte do estudo a identidade regional da música tocantinense, sua representação através de seus pioneiros e a relação com o sonho de poder de “criação” do estado.

3.1 Identidade regional e música

A representação da identidade de um espaço pode trazer a ideia de que a realidade é restrita. Como afirma Silva (2017), a representação não é um simples meio transparente de expressão de uma realidade. A demonstração de uma identidade traz características da vivência dos indivíduos de um espaço, mas esse espaço também possui influência de espaços externos. Isso gera pluralidade e heterogeneidade nos discursos dos indivíduos. E pode não estar totalmente apresentado na representação da identidade de um espaço nacional.

Gonçalves (2018), ao comentar sobre a identidade do caipira na questão da música sertaneja, enfatiza que a identidade reforça pluralidade e heterogeneidade em diferentes discursos que perpassam do âmbito rural ao urbano. Dessa forma, a identidade de um espaço

tem características próprias com singularidades que resultam de uma coletividade de traços que permeiam o entorno desse espaço. Isso seria identidade regional.

A identidade representada nas diversas manifestações culturais de uma sociedade carrega traços adicionados de práticas culturais que podem ser externas ao perímetro físico-social do espaço o qual a sociedade compõe e, podem, também, não ter todos os traços culturais representados na identidade definida por sistemas de poder nas relações socioculturais.

Mediante as relações culturais estabelecidas nos espaços sócio-históricos, a identidade regional é resultado de fragmentos e transformações de identidades culturais diversas. “As mudanças que ocorrem na cultura, na identidade e expressões culturais são consequências de um processo maior, que envolve todo o sistema e suas categorias social, cultural, política e econômica, bem como grupos sociais e indivíduos” (Araujo; Gomes, 2020, p. 155). Essas mudanças são vistas nos elementos culturais.

Dentre os elementos culturais, a música pode retratar identidade que representa uma linguagem histórico-discursiva. Segundo Gonçalves (2018), a música aponta que essa identidade é formada e transformada através das relações estabelecidas com diversos componentes culturais e que a música representa tradição cultural trazendo ideias do grupo. As relações dos diversos componentes culturais e as ideias dos grupos sociais de uma realidade estão na música retratando traços culturais de um espaço.

Isso demonstra que a identidade do espaço vai tornar a música com caracterizações regionais. Essa regionalidade reflete representação, discurso identitário. É a representatividade da vivência de relações, é a música com identificação e reconhecimento da realidade de um grupo, os sentimentos, sensibilidades e significações de manifestações culturais de realidades. A identidade é resultante das relações de vivências de um espaço sócio-histórico representadas em suas práticas culturais, que diferem de outro.

Entretanto, a vivência dessa identidade pode sofrer mudanças, ser acrescida de elementos pluralistas que poderão contribuir para a heterogeneidade de caracterizações. Isso faz com que a identidade regional tenha discurso que carregue em sua composição fragmentos culturais que estejam presentes em identidades de outro espaço social. Assim, a identidade regional pode, na sua totalidade, ser integrada de fragmentos pluralistas que indicam sua singularidade. Seria como uma receita com ingredientes presentes em vários produtos, mas que o quantitativo, o jeito de uso dos ingredientes, dá resultados a produtos diferentes uns dos outros, tornando cada um com sua identidade.

Nisso temos as diferenças, onde identificamos as identidades quando são representadas. E as identidades são representadas, segundo Woodward (2017), através da linguagem e dos

sistemas simbólicos e, assim, adquirem sentidos. A linguagem musical traz elementos que representam a identidade de um espaço e tempo, que lhes dará singularidade na sua representação nos elementos de sua composição, onde são demonstradas similaridades com outras identidades.

Portanto, a identidade na sua representação é diferente de outras em seu entorno, mas pode ter elementos semelhantes. É isso que Woodward (2017, p. 40) descreve sobre identidade relacional e que marcada pela diferença permite existência, “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença”. Perante isso, Silva (2017) menciona que afirmações sobre identidade e diferença só fazem sentido se compreendidas em suas relações. “A diferença, tal como a identidade, simplesmente existe. É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência” (Silva, 2017, p. 74). Assim, compreendemos que uma identidade só é de tal maneira porque há outras que não são, mas que podem ter elementos em sua composição presentes em outras identidades.

Diante disso, vemos a questão da música regional tocantinense através dos artistas considerados pioneiros, onde eles tinham uma vivência goiana¹² antes da criação política do estado do Tocantins, pois esse era espaço territorial goiano antes de 1988, e esses artistas regionais desse espaço passaram a representar o novo estado. A musicalidade inserida na identidade regional do Tocantins advinda do trabalho desses artistas traz a representação de elementos (linguagem, símbolo) que não se pode desvincular de traços do espaço goiano que antes era estendido territorialmente até onde hoje é o Tocantins.

A identidade regional na linguagem musical traz elementos que, além de terem “ingredientes” presentes no espaço goiano, tem sua representatividade nos artistas considerados regionais tocantinenses. Sobre a questão da identidade tocantinense na música regional, poderíamos falar que não foge da obviedade de vermos sem a análise de relação a afirmação de que as identidades existem só na diferença. Isso porque a historicidade de cada um desses espaços está interligada quanto à existência e formação sociopolítica por já terem sido um só.

Entendemos que “a identidade e a diferença não podem ser compreendidas pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido” (Silva, 2017, p. 78). A significação que reflete identidade e diferença está associada à linguagem. E a música como linguagem que reflete um espaço traz elementos da identidade que pode ter significação e demonstrar a diferença em relação ao outro espaço e identidade. Contudo, a linguagem, como menciona Silva (2017), é instável. Assim, a identidade pode sofrer alterações pelo processo de produção e

¹² Ver cap. 4, Transição do território norte de Goiás para o território do estado do Tocantins, na obra de Oliveira (2019, p. 68-104).

representação de poder. Essa representação pode ser por formas de linguagens, inclusive a música.

3.2 Música regional no reflexo da identidade

Pensar a música regional refletindo uma identidade leva à busca de encontrar nessa linguagem uma comunicação que demonstre o reflexo de manifestações que transmitam informações que indiquem como é a vivência de um espaço social. É querer encontrar nessa linguagem indícios de caracterizações que projetem o modo de relações do viver no espaço e no tempo de um lugar. É querer ver na comunicação da linguagem da música regional a valorização de tradição, da manutenção de significados manifestados na música como um instrumento que propaga e reflita a identidade regional, de maneira criativa.

Assim, “a canção regionalista, portanto, pode ser compreendida como gesto criativo intencional, constituído de imagens literárias e musicais reveladoras de trocas entre passado e presente, tradição e modernidade, constituindo-se como discurso simbólico da identidade cultural” (Oliveira, 2016, p. 7). O autor aponta que as canções regionais do Tocantins no contexto de produção e recepção manifestam esse gesto criativo intencional e características regionais que precisam ser analisadas sobre como isso ocorre.

Isso é ter na manifestação artística um processo de transmissão de conhecimento em que nele seja possível reconhecer a identidade, com um apontamento que indique a identificação de um espaço. Assim, seria buscar ver na manifestação cultural, aqui em específico a música, o que está inserido nela que represente a coletividade de um espaço e a diferença em relação aos demais. Seria o que Woodward (2017) menciona ao afirmar sobre as visões diferentes e contraditórias nas discussões sobre identidade, onde uma delas é ver a identidade como um núcleo essencial, como aquilo que distinguiria um grupo de outro. É querer que a música diga muito sobre o espaço e a cultura da qual se origina, se categoriza.

Ter nas letras das canções regionais elementos de descrição cultural que demonstrem caracterização regional implica em estar refletindo a identidade. Isso leva a música regional a ser e ter traço identitário. Ao afirmar que a música regional orbita na identidade de um espaço, também reflete esse espaço. Ou seja, pensar na música regional nos leva a considerar sobre o que o regionalismo musical traz de elementos, traços da identidade, e que essa é a linguagem musical, é ferramenta que permite singularizar de maneira que demonstre contribuição para a cultura que identifique o espaço.

Quando mencionamos que a música regional contribui para a demonstração da identidade do espaço, vemos que isso pode carregar e acentuar a ideia de que a linguagem seja composta de elementos identitários. E nessa linguagem está uma narrativa recheada de identificação de manifestações culturais do espaço que ela representa. Pensando a música por esse lado e determiná-la como regional faz com que a vejamos com linguagem de significações, representando as relações que culturalmente foram constituídas.

A concepção de que a música regional demonstra na sua linguagem uma construção simbólica da identidade, como denomina Oliveira (2016) ao tratar dos discursos identitários e canções sobre o Tocantins, permite ver que a música regional está ligada ao contexto de vivência dos indivíduos que ela representa. Essa representação na sua criação é resultado de significados que fazem sentidos para o indivíduo e seu contexto de vivência.

Assim, consideramos o que sustenta Oliveira (2016) e assevera Storniolo (2020) sobre a criação de canções denominadas regionais, que se instituiu como modalidade privilegiada de produção ou reprodução simbólica, representativa de discursos identitários. Esse discurso pode estar na linguagem da música refletido pela significação dos traços culturais representados.

Dessa forma, a criação musical traz em sua linguagem ideias que podem ser transmitidas, e não se deve desconsiderar que o compositor tem um cotidiano de vivência, afetividade e relação que gera ou resulta significado. Oliveira (2015), ao mencionar sobre relações entre música e vida, considera que a busca da identidade tem como contribuição para esse processo o peso da memória, afetividade e reflexão sobre o cotidiano do compositor. Esses indícios demonstram que a linguagem musical traz significância que carrega identidade, resultado da vivência e das relações culturais com o espaço/contexto de vivência.

As significações representadas na linguagem musical regional são demonstradas por artistas que estão presentes no espaço o qual se propõe a representar. Contudo, há mecanismos que interferem na propagação, permanência e/ou transformação dessa representação. Esses mecanismos podem interferir através de elementos de manifestações culturais em conceitos e imagens de identidade e seu uso e forma de propagação.

3.3 A representação na música com interferência da indústria cultural

A significação da linguagem musical é interferida pelas alterações do desenvolvimento e aceleração das transformações tecnológicas. A música é, como produto de consumo, trabalhada, transformada e implementada de recursos que possam ascendê-la como consumo que abranja contingente significativo de grupos de uma sociedade. Esse consumo de massa é o

resultado do domínio de grupo de interesses sobre o produto diante da alegação da preparação, arrumação para o consumo.

A definição através do pensamento adorniano¹³ em relação à indústria cultural ao tratar da massificação da cultura popular, embasa a compreensão de que os elementos culturais são envolvidos pela indústria cultural de uma forma planejadamente com intencionalidade para que se tornem produtos do lucro. Isso nos leva a considerar que “a cultura, sob as regras da indústria cultural, torna-se uma mercadoria a ser vendida e explorada comercialmente” (Lamarão, 2008, p. 89).

Diante disso e, através da perspectiva adorniana em relação à indústria cultural e à música, é interessante o pensamento de Gonçalves (2018), que aponta que a música, mesmo do povo e para o povo, através do poder dos meios de divulgação pode ter uma elitização. Pensamos que a elitização na questão da cultura musical não seria apenas a música direcionada para algum tipo específico de grupo social. Seria, também, o domínio de instrumentos e meios por grupos que manipulam as manifestações musicais para interesses de poder.

A capacidade que a indústria cultural tem na produção, divulgação e distribuição da música seria atribuir significado planejado e interferir na representação, criando um enquadramento de uma criação numa padronização cultural manipulada para a aceitação. Alonso (2015) comenta, ao tratar da consolidação do campo musical sertanejo, que não se pode ignorar o papel da indústria cultural na construção de qualquer gênero musical no sistema capitalista.

Somado a essa questão, ao considerar a interferência da indústria cultural nas adequações, adaptações e mudanças, “é válido ressaltar que a modernização de um território é realizada a partir da instalação de objetos e ações em determinado espaço” (Gonçalves, 2018, p. 102). A autora também menciona que isso atende aos interesses da expansão do capital, promovendo e interligando ganhos, e que as adequações surgem em meio à necessidade de sobrevivência e as produções de adaptações produzem condições de interação das pessoas ao novo. No entanto, ressaltamos que essa interação pode ter intenções previstas e organizadas pelos interesses de alguns grupos. E o processo da indústria cultural constrói isso de maneira que é além do papel do estímulo ao consumo de determinado elemento cultural. Assim,

A indústria cultural é um processo que condiciona tanto suas expressões isoladas quanto sua recepção e, portanto, é formadora de fenômenos que não se desencadeiam apenas com o consumo dos produtos culturais. Os homens estão sujeitos a essa prática pelo simples fato de viverem cada vez mais sob condições por seu sistema há várias décadas. A conclusão que se tira daí é que a condição é o sentido dos dados obtidos

¹³ Ver Adorno (2002).

dos sujeitos, quando não a própria visão do pesquisador, dependem em última instância da estrutura econômica e das relações de poder vigentes em sua sociedade (Rüdiger, 2004, p. 255).

A identidade regional traz para sua consolidação um conjunto de caracterizações que podem estar presentes em traços culturais que formam um contexto de outros espaços. As caracterizações são percebidas na história que forma o lugar. Essas caracterizações trazem uma hereditariedade que pode se transformar em alguns traços, pode se reelaborar simbolicamente através de uma manifestação cultural. E, como enfatiza Ortiz (2017), a manifestação cultural como fenômeno de linguagens somada aos interesses de grupos sociais decide o sentido de sua reelaboração. A reflexão sobre isso nos leva a ver o quanto a identidade regional pode ser representada por traços diversos de cultura, mas que podem trazer a significância dessa identidade atreladas a outras identidades.

A identidade regional seriam manifestações culturais que condicionam uma identidade sem determinar de maneira finita e absoluta traços característicos com pressupostos que levam a outras identidades culturais. A identidade de um espaço regional pode ter em sua composição fragmentos de outros contextos, mas tem suas características de significações no seu contexto que não é do outro, diferenciando-a de outra. E a linguagem musical pode retratar isso, mas não de forma fixa.

A identidade pode agregar ou perder traços de significância no seu contexto e a linguagem tem papel relevante nesse processo. “Em suma, identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem” (Silva, 2017, p. 80). Isso significa dizer que a identidade regional não existe mediante a desconsideração total de características de outro contexto. É a constituição da significância das caracterizações da manifestação cultural que dá a identidade sua existência. E os interesses de grupos sociais, atrelados a domínio e formas de poder, podem interferir na maneira de permanência dessa identidade.

A significação atribuída à manifestação cultural que reflete a identidade pode tornar um produto significativo resultante de um planejamento com intencionalidades. Ortiz (2017) menciona que a reelaboração simbólica de uma manifestação cultural tem nos interesses dos grupos sociais sua decisão. Isso demonstra que a significação pode ser resultado de intensões que possam ter proveito para objetivos traçados por grupos sociais.

A linguagem musical existe com influências do contexto social. “Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais” (Raynor, 1981, p. 9). A música carrega as influências da sociedade e pode

contribuir para influenciá-la no objetivo de interesses de poder de um grupo sobre outro penetrando no meio sociocultural, no espaço de consumo.

Rüdiger (2004), seguindo a linha de raciocínio de Fredric Jameson¹⁴, menciona que as expressões culturais manejam as necessidades dos consumidores. Diante disso e vendo a música regional como elemento agregador de traços da identidade, ela pode manejar ideias direcionadas por grupos sociais. Segundo ele, “quem agencia as tendências ordenadoras, mas, também, desintegradora do sistema dominante são sempre os seres humanos em condições determinadas” (Rüdiger, 2004, p. 221).

Mediante a afirmação, consideramos que a linguagem musical usada pela indústria cultural maneja ideias de forma que facilita uma tendência que convenientemente leva à permanência do poder grupos em condições determinantes. Somado a isso, vemos nas ideias de Duarte (2010), ao analisar o pensamento adorniano em relação à indústria cultural, que a autonomia da arte é dificultada em virtude do objetivo da lucratividade, para a qual consideramos essa lucratividade ligada às diversas formas de poder.

As formas de poder e os meios para mantê-los busca maneiras nos espaços sociais que levem grupos a pactuar com essas formas, construindo significados ou buscando os significados dos elementos culturais dentro da territorialidade. O estabelecimento do poder dos indivíduos pode ser legitimado com concordância do grupo, “assim, compreendemos que ninguém se estabelece no poder se não for legitimado por um grupo de pessoas com o qual comungue suas ideias e interesses” (Storniolo, 2020, p. 70). Isso abrange mecanismos que em espaços regionais de consumo cultural envolvem manifestações culturais que carreguem ideias que difundam interesses.

Dessa forma, conceitos sobre espaços sociais podem demonstrar uma ideia de construção voltada à manutenção de poder e, para isso, a representação de identidade de um determinado grupo pode ser construída de maneira que colabore para a manutenção desse poder. Além disso, uma identidade pode ser expressa em elementos culturais de forma que se mantenha em situação que se considere não relevante para a construção de poder, colocando-a numa posição que sirva para ser utilizada, planejadamente na aceitação e até colaboração de propagação do poder, como o poder de gestão de política governamental. Assim, a música regional pode, na sua linguagem musical, trazer ou ser resultado de uma identidade de quem se queira utilizar.

¹⁴ Francisco Rüdiger utiliza o pensamento do referido autor do texto “Reificação e utopia na cultura de massa” (Jameson, 1995).

3.4 O que é a música regional tocantinense no contexto de consumo cultural e sonho de poder?

Considerarmos a música regional como elemento cultural que carrega e reflete características de uma vivência, de um espaço de relações sociais próximas, é vê-la como reflexo da identidade. A música regional tocantinense tem seus representantes como música local. Essa música ligada a uma representação da identidade precisa ser vista como está inserida no contexto de consumo. Por isso, Lima e Meneses (2021) enfatizam que a difusão de uma identidade tocantinense através da música tem relação com a condição de bem de consumo.

Entendemos que a difusão da identidade e sua relação com o bem de consumo faz parte da diversidade cultural e da apropriação dessa diversidade pelo processo de comunicação, muitas vezes manipulado pela indústria cultural, pela mídia. Teske e Meneses (2020), ao tecer um panorama, diante dos estudos sobre identidades, comunicação, mídia e cultura no Tocantins, expressam que a diversidade cultural é toda a produção cultural de um povo, inclusive as expressões musicais. Eles afirmam que

O Tocantins possui uma grande diversidade cultural que representa uma riqueza cultural marcada por processos históricos complexos, diversidade atualmente inserida em processos de comunicação em suas diversas formas e plataformas (Teske; Meneses, 2020, p. 23).

A afirmação coloca em questão a complexidade histórica do estado do Tocantins, visto que sua formação a partir de 1988 não retira a historicidade da existência desse espaço como território, que fazia parte do espaço goiano. E como afirmam Lima e Menezes (2021), o Tocantins é a jovem unidade administrativa da federação, mas com um histórico de povoamento que o remete ao Brasil Colônia.

Esses autores enfatizam que a partir das obras da rodovia Belém-Brasil, a profusão da ocupação e os frequentes deslocamentos populacionais deram cara ao povo do norte goiano, que é hoje o Tocantins, e que esse é autenticado por manifestações culturais que começaram com os índios e continuam com agrupamentos humanos que chegam. “Cada coletivo destes ajustou seus tijolos na construção da cultura tocantinense, ainda em curso” (Lima; Menezes, 2021, p. 73).

Diante do pensamento desses autores e os passos de estrutura sociocultural do Tocantins a partir do final do século XX na sua história, temos uma cultura diversa, em curso, mas que também traz valores regionais que já estavam no espaço que forma seu território. Lima e Menezes (2021) enfatizam que nas duas primeiras décadas do século XXI, no espaço

tocantinense, a indústria cultural ainda estava em lado oposto aos valores culturais regionais. Eles afirmam que:

assim, nestas duas primeiras décadas do século XXI e mesmo com os avanços tecnológicos que transformaram o cidadão em um ativo emissor de conteúdos, permanecem em lados opostos os conceitos (e prática) da indústria cultural (desacreditados por inúmeros teóricos, mas ainda causando efeitos); e os símbolos valores culturais regionais que não encontram eco nos veículos de comunicação de massa e não podem, por isso, usufruir da projeção que o mercado reconhece apenas quando chancelado pelos canais de comunicação tradicionais (Lima; Menezes, 2021, p. 73).

Então, a linguagem musical, dentro do contexto cultural regional tocantinense, se enquadra nesse meio do papel dos veículos de comunicação para sua divulgação e, também, propagação representativa da identidade, influenciando na sua significação.

Isso é complexo, pois como dizem os autores, mesmo com os avanços tecnológicos que transformam o cidadão cada vez mais em emissor de conteúdos, não podemos esquecer que ele (aqui considerado como o indivíduo que faz parte de um grupo social) está em espaço que se compõe de sistemas de poder.

E como afirma Cupani (2016), os sistemas tecnológicos são meios para diversos interesses e intenções, inclusive como veículo de exercício de poder social e político. Ao tratar da perturbação da cultura pela tecnologia, ele afirma que “o desenvolvimento tecnológico dissocia as formas sociais tradicionais, e com elas, seu modo de vida” (Cupani, 2016, p. 196).

Assim, vemos que o papel dos veículos de comunicação está no espaço de disputa de sistemas socioeconômicos e de interesses que interferem na história da cultura regional. E a pertinência disso para a análise do consumo da música de artistas que representam a identidade regional do Tocantins e o que a linguagem dessas músicas representa pode ser relevante para essa construção de cultura em curso, como já afirmado neste texto pelos autores Lima e Menezes (2021).

O consumo das músicas regionais e a utilização das ideias da linguagem dessas músicas podem ter relação direta com objetivos de mecanismos de poder. Quando nos deparamos com a historiografia da criação do Tocantins, temos nas relações discursivas a questão dos mitos fundadores¹⁵, como aponta Storniolo (2020).

¹⁵ A autora em sua pesquisa *Tocante Tocantins: o discurso dos compositores e a criação da identidade regional*, faz reflexões sobre mitos fundadores baseada em conceitos que enfatizam o discurso persuasivo e maneiras de linguagens, valores e ideias que confirmam significados que leve receptividade do enunciador (mito) ao ouvinte. A abordagem na temática do discurso dos compositores e a criação da identidade regional do Tocantins, a questão do mito fundador e outros mitos são apresentados por ela nas páginas 63 a 66, 75 a 78 e 96 a 100, onde os mitos definidos como representantes da história tocantinense tem na base poética de algumas canções o discurso persuasivo viabilizado.

Imagem 1 - Apresentação, por Siqueira Campos como Deputado Federal-GO, de proposta de criação do Tocantins – 1972



Fonte: Conexão Tocantins (2011).

A autora menciona que o incentivo à cultura foi dado por um desses mitos, Siqueira Campos¹⁶, especialmente à música tocantinense. Ele é visto por diversos enredos jornalísticos como um personagem protagonista na história do Tocantins, intitulado como seu “criador”.

Imagem 2 - Siqueira Campos – 94 anos, “criador do estado do Tocantins”



Fonte: Portal O Norte (2023).

Segundo Storniolo (2020, p. 96), “Siqueira Campos sempre se cercou de estratégia para que seu discurso conseguisse a adesão de seus interlocutores, ou seja, para que o povo acreditasse em suas palavras”. A autora afirma que o apoio à música foi uma das estratégias desse mito e que os artistas regionais reconheceram esse apoio mostrando nos seus discursos e

¹⁶ José Wilson Siqueira Campos nasceu em Crato – CE, 1928, e faleceu em Palmas, 2023. Se estabeleceu no norte de Goiás em 1964, no município de Colinas do Norte, atual Colina do Tocantins, onde foi vereador (1965-1967); cumpriu cinco mandatos consecutivos de deputado federal (1971-1988). Em outubro de 1980, foi denunciado por um dossiê do governo de estelionato, grilagem, suspeita de homicídios e falsidade ideológica. Defensor, desde 1974, da formação do estado do Tocantins, acabou tendo seu ponto de vista e objetivo aceito pela Constituição de 1988, que autorizou a criação do novo estado, através do desmembramento do norte do estado de Goiás. Foi eleito primeiro governador do Tocantins (1989-1991), assumiu mais três mandatos de governo (1995-1998; 1999-2003; 2011-2014). Foi senador pelo Tocantins de 16/07/2019 a 14/08/2019 (FGC CPDOC, 2009; Reis, 5 jul. 2023).

em homenagens ao mito que se colocou com a missão de “construir” o Tocantins.

Com isso, vemos que o apoio à música regional e aos artistas musicais considerados pioneiros na representação da identidade tocaninense por parte de iniciativa governamental teve todo um intuito de fortalecimento de poder por parte de lideranças governamentais. Lima e Meneses (2020) apontam que no cenário mundial cada vez mais acirrado de produtos culturais, os produtos locais perdem competitividade. Seguem concluindo que, “contudo, ao mesmo tempo, essas culturas podem ganhar valor significativo como produto mais único e singular” (Lima; Meneses, 2020, p. 190).

Assim, temos na música regional no contexto tocaninense traço cultural que foi apoiado para representar uma identidade, onde essa representação não carregasse apenas o sentimento de pertencimento ou o estímulo a isso, mas que fosse pautada no momento histórico do Tocantins como novo estado da federação realizado por um criador¹⁷.

Oliveira (2016) menciona que em algumas canções o Tocantins tem, no território da política, ênfase na invenção de identidade confundida com estratégias de legitimação de poder. O autor declara que “em alguns casos, fica clara a intensão de associar ‘Tocantins’ ao bem-estar social promovido pela autonomia político-administrativa e pela atuação dos governantes locais” (Oliveira, 2016, p. 18).

Diante das reflexões, na musicalidade regional percebemos que há uma relevante demonstração de parte da propagação da identidade regional do Tocantins voltada para uma representação personificada em um heroísmo de um criador projetado para que cada indivíduo do espaço tocaninense se veja nessa identidade através dessa consagração heroica. Talvez isso venha de uma concepção de discurso de persuasão, segundo Storniolo (2020), e que analisamos como linguagem musical. Segundo a autora, essa persuasão foi “[...] para convencer os habitantes do antigo norte goiano a ressignificarem suas vidas na perspectiva de conquista da ‘terra prometida’[...]” (Storniolo, 2020, p. 104).

Fica evidente que a conquista dessa terra é colocada por diversas representações culturais como um acontecimento em que um personagem foi o responsável da ação e de fazer com que os indivíduos se sentissem pactuantes disso, concordando e incorporando uma forma de (res)significar suas vidas para a identidade do espaço criado.

¹⁷ Segundo Storniolo (2020), Siqueira Campos é descrito com um heroísmo, personagem heroico de mito fundador do estado, onde esse personagem se colocava como o momento histórico. “O momento existe porque ‘ele’ existe” (Storniolo, 2020, p. 97).

Na canção “Meu Tocantins”¹⁸, há uma demonstração de que o idealizador conseguiu concretizar essa terra com uma história de heroísmo. Storniolo (2020), nas ideias apresentadas diante da letra da canção, menciona que o compositor funde a história do Tocantins com a representação da história de vida de Siqueira Campos. “É descrita a vida de Siqueira Campos de maneira explícita, atribuindo ao governante a função de ‘Salvador da Pátria’, pai do Tocantins [...]” (Storniolo, 2020, p. 99).

Meu Tocantins (Rick Sollo)¹⁹

Nasceu de um sonho de um idealizador de uma mistura de amor e coragem de plantar, uma semente que no calor desse chão encontrou condição perfeita pra germinar.

Como uma flor na solidão de um cerrado, nascia um novo estado nesse Brasil de meu Deus.

De oportunidade, sonhos e vontade como um pai de verdade, abraçando os filhos teus

**Aqui sou eu, eu sou daqui,
sou uma árvore do lugar onde eu nasci.
Aqui sou eu, eu sou assim,
eu solto a voz pra cantar meu Tocantins.**

Sonho que antes era só dos Campos, hoje é real pra tantos que vê (sic) novo horizonte, que vê (sic) riquezas e o futuro espalhado, na beleza dos Cerrados, das serras, vales e montes.

Nas matas lindas, nesses rios de água doce, ah, meu Deus se fosse tudo igual meu Jalapão.

Que mistura mato, vento, céu, calor, a pedra, o bicho, a água, a flor e a mão de Deus sobre esse chão.

Aqui sou eu, eu sou daqui, ...

Força, trabalho, fé e determinação.

Coisas que essa nação, conhece como ninguém.

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

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

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

Aqui sou eu, eu sou daqui, ...

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

Nosso sotaque, música, dança, comida, os costumes, nossa vida, nossa gente, nosso ouro, como o dourado do capim dos nossos campos.

Nosso povo tem encantos no sorriso acolhedor, nossa alegria, nossa hospitalidade, Tocantins é na verdade um lugar que nasce amor.

Aqui sou eu, eu sou daqui, ...

Ao nos depararmos com a linguagem da música *Meu Tocantins*, vemos que se demonstra o pertencimento ao estado como a terra prometida de uma idealização daquele que conseguiu e introduziu o querer nos grupos sociais que estavam no contexto do norte goiano. E o querer seria fortalecer a construção da identidade que estaria junto com a construção de diversos espaços humanizados, como a cidade de Palmas²⁰, com diversos traços artísticos, numa

¹⁸ Composição de Rick Sollo, foi interpretada pelo compositor em sua cerimônia de posse como Secretário Extraordinário da Promoção Cultural do Tocantins. Foi transcrita pela autora do vídeo de Rick e Siqueira Campos na sua quarta e última gestão de governador, em 2012, na posse do referido artista musical como secretário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h-djq304veE>. A música foi analisada por Storniolo (2020, p. 99).

¹⁹ Rick Sollo (nome artístico de Geraldo Antônio de Carvalho) é cantor, compositor e produtor brasileiro de música sertaneja. Nasceu em Monte do Carmo, Tocantins. Compõe a famosa dupla Rick e Renner (Site Rick e Renner, 2024).

²⁰ Capital do Tocantins. Sua fundação ficou marcada em 20 de maio de 1989. Última cidade planejada do século XX, que só a partir de 1º de janeiro de 1990 passou a sediar o governo que antes estava alocado temporariamente no município de Miracema do Tocantins (Encontro Palmas, 2023).

cultura material que viesse a aumentar a representação da história do Tocantins com a do seu idealizador e o sonho de sua família (*/Sonho que antes era só dos Campos/*), que era um sonho que “precisava ser de todos”.

Entretanto, os planos da concretização desse sonho por um ser humano ao incluir a conquista do querer de tantos outros, foi planejada de maneira que muitos grupos partilhassem disso. Assim, o “discurso fundador”, abordado por Storniolo (2020), também expressado por ela como persuasivo, envolvia acreditar numa identidade. “[...] Portanto para a construção da identidade tocantinense foi necessário estratégias para que se reunissem os indivíduos em categorias que apresentavam algumas características e interesses comuns a fim de que eles se sentissem como parte de um todo (povo), o estado do Tocantins” (Storniolo, 2020, p. 105).

Vale destacar que a autora considera o conceito de povo baseado em Bhabha (2003), que o apresenta como grupo homogêneo, e que isso possibilitou um discurso de poder político. Acreditamos que esse poder influenciou a linguagem de algumas músicas que representam o Tocantins. Isso no sentido de que um idealizador da “criação” de um espaço sócio-histórico se homogeneíza em cada indivíduo do espaço, não apenas no apoio do “ato heroico”, também nos registros culturais que seja traço de representação da identidade, fazendo com que os demais indivíduos e seus contextos de vivência sejam parte no gigantismo desse “um” herói.

Ao voltarmos a linguagem da música *Meu Tocantins*, além da afirmação da relevância desse herói, há a presença das belezas naturais e de elementos de manifestações culturais coletivas que procuram demonstrar que esse herói (*/como pai de verdade, abraçando os filhos teus/*) está ali para cuidar com afetividade (*/Tocantins é na verdade um lugar de amor/*) e atrair quem acredita na homogeneidade dessa identidade que agora é concreta (*/hoje é real pra tantos que vê novo horizonte, /*).

A narração da história do estado na música mostra que os indivíduos formam um único grupo demonstrado no “nossa”, “nosso” (*/Nossa cultura.../Nosso povo.../*). Vemos, assim, que os grupos que formam a história de um espaço, que compõem contextos de vivência, são diversos. Por isso, por mais que exista uma identidade tocantinense (e ela existe), não deixa de ter os diversos grupos que são essa identidade. E as canções de artistas musicais pioneiros que representam a identidade regional do Tocantins trazem elementos que, ao demonstrarem enredos da história voltada a um heroísmo, também têm traços de uma cultura de modos de vivências de indivíduos que compõe grupos presentes na historicidade de sua formação do estado como espaço histórico.

Dentro desse espaço, os elementos culturais o representam porque foi culturalmente construídos significados que levam a essa representação. Entretanto, esse significado pode ter

um objetivo que, circunstancialmente ao ser utilizado para reforçar a imagem que se queira perpetuar, vai convenientemente fortalecer o propósito planejado.

Storniolo (2020) demonstra que o apoio dado a música regional pelo Siqueira Campos foi uma estratégia para apoio dos compositores locais. Ela menciona que nos discursos dos compositores, em algumas ocasiões de homenagens²¹ ao renomado ex-governador, aparece essa relação de apoios.

Imagem 3 - Artistas tocantinense no evento de posse do governador Siqueira Campos – 2011.

Braguinha Barroso; Genésio Tocantins; Juraildes da Cruz; Dorivã



Fonte: Secretaria da Comunicação (2011).

Lima e Meneses (2020), ao fazerem considerações sobre a identidade regional e a música em relação aos artistas musicais diante da configuração de um panorama de identidade social, cultural e política do Tocantins, mencionam que a cultura depende também de políticas governamentais que garantam espaço. Esses autores enfatizam que a cultura faz por si, mas depende dessas políticas e processos de comunicação. Diversos eventos, festivais e projetos promovidos por apoios governamentais, por instituições culturais e acadêmicas, marcam a difusão desses artistas tocantinenses. Dentre os quais, um marcante projeto que demonstra isso foi o AmazoniCanToria.²²

²¹ Algumas reportagens registraram homenagens de artistas tocantinenses em apoio a Siqueira Campos, dentre as quais: Jornal on-line O Coletivo (1 jan. 2011), Secom-TO (1 jan. 2011) e Norte do Tocantins (1 ago. 2018).

²² AmazoniCanToria foi promovido pela Centro Cultural da Universidade Federal do Goiás (CCUFG) em 2019, aprovado no Edital PROEC/CCUFG n.º 01/2019 (Centro Cultural UFG, 2019).

Imagem 4 - Show AmazoniCanToria com Genésio Tocantins, Braguinha Barroso, Juraildes da Cruz, Lucimar e Dorivã



Fonte: Anderson Vaz (2019).

No site de registro e divulgação desse projeto da Universidade Federal do Goiás (UFG) foi mencionado que o show prometia levar o público a uma viagem pela riqueza cultural do Tocantins. O texto assinala isso por meio das canções desses importantes cantores e compositores, que compõem e cantam ritmos, costumes, lendas e histórias do povo do norte, especialmente do Tocantins, bem como a fauna, a flora do cerrado e do bioma amazônico que representa o cotidiano de ribeirinhos, ritmos afro-brasileiros e indígenas.

Segundo a descrição postada, esses artistas musicais expressam em suas letras e melodias a preocupação em estabelecer e difundir uma identidade tocantinense, que eles têm carreira solo com trilhas sonoras consolidadas, todos com canções gravadas em CDs e DVDs individuais e coletâneas ofertadas ao público em lojas e plataformas digitais de amplo acesso. Alguns canais de comunicação e divulgação mostram diversas participações dos pioneiros artistas musicais da regionalidade tocantinense em projetos musicais que tiveram agendas em vários municípios do estado do Tocantins em concerto²³.

Essas canções regionais ganharam versão clássica, segundo a redação da reportagem do jornal Conexão Tocantins. O projeto trouxe o repertório de artistas como Genésio Tocantins,

²³ Projeto “Tocantins em Concerto” apresenta músicas regionais interpretadas por orquestra Viva Música. Realizado pela Associação Viva Música e Ministério do Turismo com patrocínio da Energisa (grupo empresarial privado do setor elétrico), através da Lei Federal de Incentivo à Cultura e apoio da Fundação Ormeo Junqueira Botelho (Conexão Tocantins, 18 abr. 2022).

Dorivã, Braguinha Barroso e Lucimar, interpretado por eles mesmos, com acompanhamento da Orquestra Viva Música composta por cerca de 30 instrumentistas, como maestro Bruno Barreto responsável pelo projeto, com a busca da valorização da música regional e a democratização da música clássica.

Também, o Projeto Trilhas Tocantinenses²⁴, realizado pela Orquestra Viva Música, com orquestração dos maestros Heitor Oliveira e Wilames da Costa, onde as canções de Dorivã ganharam arranjos. O referido projeto, de responsabilidade do maestro Bruno Barreto, contou com 26 instrumentistas, e, segundo o maestro, o projeto visava promover a formação de plateia para apreciação da música do cancioneiro regional tocantinense, pouco difundido nos meios de comunicação de grande circulação.

Ao nos depararmos com divulgações e registros²⁵ de eventos musicais da regionalidade tocantinense, os representantes pioneiros da identidade regional participam de vários festivais, encontros culturais, eventos públicos de homenagens municipais, políticas e programas regionais de músicas, plataformas digitais em sites, canais oficiais, blogs e programas de rádios do Tocantins²⁶.

As composições e interpretações das músicas regionais nos diversos mecanismos de divulgação e transmissão ocorrem na busca por considerá-las como representação da cultura do Tocantins. Todavia, como apontam Lima e Meneses (2020), as obras musicais mostram uma espécie de luta pela imagem e até contra preconceitos sobre a região. Isso até nos faz questionar a ideia de que a visibilidade de alguns estilos musicais, como a música sertaneja universitária, alimentada pelas grandes mídias, obstrua o canal entre a música local e sua gente.

Percebemos que há uma fecunda representatividade a partir desses cantores locais e um reconhecimento que faz circular a musicalidade nativa, que é visível nos projetos que levaram canções desses pioneiros às praças e estão presentes nas rádios. No entanto, o que é assinalado

²⁴ Projeto Trilhas Tocantinenses realizado pela orquestra Viva Música, conjunto musical vinculado à Associação Viva Música. Foi contemplado pelo Prêmio Aldir Blanc Tocantins, do Governo do Estado do Tocantins, com apoio do Governo Federal, Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura e Fundo Nacional da Cultura (Conexão Tocantins, 14 out. 2021).

²⁵ A exemplo, o programa Cantos do Tocantins, que estreou em 17/03/2018, na Rádio 96FM, das 12h às 13h, com apresentação dos músicos Genésio Tocantins e Paulo Albuquerque. Esse último é gaúcho, mora no Tocantins desde 1989, é músico, jornalista, produtor e pesquisador do programa, como acadêmico é pesquisador da cultura local, tem passagens por importantes festivais nativistas do Estado, como Cantocantins; Cantos do Tocantins; Tocantins Popular; entre outros. O programa é uma parceria da Redesat e ONG Veros Ambiental (D'Angelo, 15 maio 2021).

²⁶ A rádio 96FM tem como objetivo, com programas regionais, difundir as características culturais do povo local e propagar a música tocantinense. Era executada pela extinta Fundação Redesat até final de 2018, referência a frequência da emissora em Palmas (96,1), e sintonizada em outras frequências nos demais municípios, chegando a aproximadamente 80 municípios tocantinenses, onde a partir de 1º de fevereiro de 2022 passou a se chamar Unitins FM, com acesso na web por meio do link 96fm.to.gov.br (Toledo, 2 fev. 2022).

pelos autores Lima e Meneses (2020) demonstra o quanto a música regional, mesmo sendo representatividade identitária, trava uma batalha intensa para sua difusão. Eles, assim, enfatizam que mesmo tendo lugar cativo, “entretanto a música regional prevalece apenas nos espaços à margem das indústrias culturais, embora consiga reinventar-se e sobreviver a elas, assim se tornando uma intermitente mediadora cultural, de acordo com cada época e sociedade” (Lima; Meneses, 2020, p. 190).

Diante disso e do que observamos quanto à música regional dos artistas musicais pioneiros no aumento da representação da história do Tocantins com a do seu “principal idealizador”, buscamos analisar no capítulo seguinte a representação da música regional tocantinense através dos artistas musicais pioneiros e o que a linguagem musical de quatro de suas canções trazem de identidade sertaneja.

4 - ABORDAGEM DA REPRESENTAÇÃO DO TOCANTINS NAS CANÇÕES

No capítulo anterior pudemos conhecer a relação da música regional com a representação da identidade do espaço e que sua significação pode estar atribuída a intencionalidades de grupos sociais e manutenção de poder. Ao refletirmos sobre o espaço tocantinense, essa significação foi atrelada a história do processo de criação a partir do final do século XX, onde a música regional como elemento cultural tem algumas de suas composições narrativas de fortalecimento à personificação heroica da figura política de um criador do estado.

Neste capítulo, procuramos ver quem representa o Tocantins na sua musicalidade regional, e observamos que os personagens artistas que marcam essa categoria, como Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz, Dorivã, Lucimar e Braguinha Barroso, são assim consagrados por demonstrarem em suas canções significados de contexto de vivência, onde a linguagem musical relaciona a conexão de vínculo, afetividade e relações sociais.

Mesmo demonstrando nas letras das canções, como espelho de memória de suas vivências, a representação da identidade regional, precisa-se de apoio e fortalecimento para essa representação através do poder de domínio político. Contudo, quando nos deparamos com letras das canções desses artistas vemos em muitas delas traços de uma vivência de “sertão”. Diante disso, analisamos na linguagem musical de quatro delas a representação da identidade sertaneja, que foi construída numa base de formação de sertão de um espaço de sociedade agropastoril desde o século XIX.

4.1 Representação da música regional tocantinense

Analisar a linguagem musical na sua relação com a realidade, que converge de grupos sociais que culturalmente constroem aspectos que demonstram uma identidade, é ver a forma como a representação de um contexto está presente num traço cultural. Esse contexto é a região onde a cultura o identifica. E se tratando do Tocantins,

à cultura, como mecanismo dinâmico, mutável e como identidade de um povo está presente na região há muito tempo, materializando-se em produções artísticas. Não se trata de definições e delimitações. A cultura tocantinense forma-se da convergência de povos e das misturas que conformaram esse território e o tornaram distinto (Lima *et.al*, 2020, p. 171).

Diante dessa afirmação, temos nos traços culturais tocantinenses a presença de misturas de características de outros espaços. Entretanto, Lima *et al* (2020, p. 171) assinalam que as

características multiculturais de estados brasileiros, presentes nas manifestações do Tocantins com algumas variações, influenciaram artistas, inclusive da música, mas que existe uma essência tocantinense que dá identidade a essas manifestações.

Assim, vemos que na essência está a diferença que caracteriza as demais manifestações. Isso pode ser observado na representação regional dos traços culturais, que gera sua identidade. “Um dos lugares de expressão dessas identidades à margem da cultura, mas que se encontra como artifício dela, é a música regional” (Lima; Meneses, 2020, p. 187). Entendemos, na afirmação desses autores, que a música regional, no campo de abrangência de uma cultura nacional, pode ficar à margem da cultura, mas essa fica como artifício que pode oportunamente ser utilizada com fins planejados, por grupos de pretensões dentro das formas de poder socioeconômico e político.

Portanto, a música regional, que representa uma identidade e a dissemina, tem uma valorização e possui força histórica. Alguns autores, ao tratar da música e da identidade tocantinense como legado de tradição, afirmam que

o legado musical tocantinense é muito rico e possui uma força histórica que até hoje sobrevive nas diversas regiões do estado. É parte de uma cultura que está sendo preservada há centenas de anos e pode ser enquadrada no gênero de música regional. A música regional é integrante da cultura de uma sociedade ou de um povo, pois é uma contribuição da sua própria identidade (Lima *et al.*, 2020, p. 179).

Os autores também enfatizam que o conteúdo de diversas músicas de artistas regionais tocantinenses retrata valores, características e riquezas do estado do Tocantins e, assim, difundem a cultura regional por meio da música como um meio de comunicação. Mencionam, também, que a música tem uma função social e que o compositor e cantor, ao ter consciência disso, prima e tem nas letras muitos significados regionais.

Esses significados estão na representação dos traços culturais na linguagem musical, onde a disseminação é apropriada por situações de grupos sociais, dentre os quais alguns dominadores do território regional em aspectos de formas de poder. E “em se tratando de música regional percebe-se uma maior valorização e divulgação dos costumes e tradições de um povo” (Lima *et al.*, 2020, p. 179).

Diante das reflexões dos autores em relação ao que a música regional representa, vemos o quanto ela pode ser, dentro do espaço específico onde as pessoas a compõe, um instrumento que dissemina uma linguagem que carrega ideia, que pode colaborar na aceitação dessa ideia para alguma intencionalidade.

A relevância da música para a disseminação de conhecimento sobre a identidade de uma sociedade, mencionada por Lima *et al.* (2020), e como fonte histórica que demonstra

caracterizações de espaço e tempo, como descrita no capítulo I, é base para afirmarmos que a música regional no Tocantins representa caracterizações que conferem identidade, mas que passam ideias como linguagem musical que pode ser analisada como instrumento que se populariza regionalmente e em situações que podem ir além de artefato cultural. Desse modo, o significado de vivência presente na música regional tocantinense é representado pelo artista musical como traço cultural que faz parte das caracterizações da identidade regional. É a expressão de forma de vivência em linguagem musical.

A música regional tocantinense, de acordo com Lima *et al.* (2020), é marcada por ritmos musicais de manifestações mais antigas²⁷ da região que contribuem com o sentimento de pertencimento das pessoas, demonstra o fortalecimento da cultura afro-brasileira e que os instrumentos desses ritmos (pandeiros, tambores de couro, viola e violões) mostram a fidedignidade às raízes rurais. E os autores mencionam que esses ritmos coexistem em várias partes do Brasil, com variadas adaptações e influências.

Isso nos faz acreditar que a influência dos ritmos de manifestações artísticas e tradições culturais contribuem para formação da música regional, da qual a vivência e a participação na realidade de tais manifestações culturais inspiram o surgimento da linguagem da música regional, através dos artistas musicais que dão caracterizações que proporcionam ser também traço cultural de uma identidade regional.

4.1.1 Representantes canceiros do Tocantins

Temos na música regional elementos de caracterizações que são reflexos da vivência de grupos humanos. De forma geral, segundo Lima *et al.* (2020), na música regional tocantinense percebe-se a presença de elementos com variadas temáticas, como natureza, religião, culinária, cultura e formas de expressão de sentimentos e ideias.

As músicas regionais têm como seus principais representantes artistas musicais que são considerados renomados no Tocantins. “Vários cantores e compositores renomados no Tocantins podem ser relacionados como integrantes da música regional tocantinense, os quais exploram temáticas naturais, sociais, culturais e políticas da região” (Lima *et al.*, 2020, p. 181). Os autores destacaram, dentre outros, os artistas Juraildes da Cruz, Genésio Tocantins, Dorivã Borges, Braguinha Barroso e Lucimar Pereira como representantes da música regional.

²⁷ Ritmos de manifestações antigas mencionadas pelos autores são a Sússia, Catira, Ritmos de Folia do Divino e Folia de Reis. Esses são exemplificados com detalhes nas páginas 142 a 148 e 180 e 181 da obra referenciada.

Esses representantes também são considerados os principais, os pioneiros da música regional tocantinense, consagrados por pesquisadores, entidades políticas e socioculturais. Selecionamos representantes desse pioneirismo da regionalidade tocantinense para refletirmos, em quatro de suas canções, a representação da identidade sertaneja. Lima *et al.* (2020) os apresenta como renomados na música regional do Tocantins, e percebemos nessa apresentação a associação de suas caracterizações artísticas aos modos de vivência e às memórias que simbolizam a representação de identidade regional.

Assim, sobre eles, que são intérpretes, compositores e instrumentistas, é mencionado que

Juraildes da Cruz que foi um dos primeiros a batizar a música tocantinense ao ritmo da música caipira. Em suas canções, expõe a vida no campo e a cultura caipira. Graças às rádios, suas canções ultrapassaram os limites do estado, e muitas pessoas do centro-norte do Brasil o conhecem. A vida campestre, bucólica e simples de quem nasceu no interior sempre foi muito bem retratada por Juraildes. Outro aspecto que o compositor expõe é o da cultura nordestina, que teve bastante influência em suas músicas e deu vida a uma das canções mais simbólicas em se tratando do regionalismo norte-goiano, com a junção do forró e da produção da farinha (farinhada), mas sem abandonar, claro, o jeito caipira (Lima *et al.*, 2020, p. 181).

Genésio Tocantins é o outro compositor, instrumentista e cantor, natural de Goiatins – TO, que já se apresentou em programas de televisão em rede nacional, como Programa do Faustão, da Rede Globo, em que apresentou a música ‘Nóis é Jeca, mais é joia’ (composição de Juraildes da Cruz). Ele iniciou sua carreira cantando em festivais de músicas regionais em várias partes do país. Suas músicas caracterizam parte da região, como a cultura do coco-babaçu, simbolizada pelas quebradeiras de coco, que extraem o óleo para vender. É um trabalho árduo que Genésio Tocantins fez questão de lembrar, uma vez que sua mãe era quebradeira, e ele a acompanhava em suas andanças de busca. Os fazendeiros, donos das terras nas quais estavam os coqueiros, queriam limitar as quebradeiras na colheita ou tirar vantagens do trabalho delas. Como um brado contra a restrição dos fazendeiros para com a colheita do coco compôs *Coco Livre S/A* (Lima *et al.*, 2020, p. 181-182).

Dorivã Borges também se tornou conhecido pelo regionalismo, sempre presente em suas composições e músicas. Nascido em Cristalândia/TO, o cantor Dorivã gravou vários álbuns e já consolidou sua carreira participando de vários festivais de músicas regionais. Duas de suas músicas, ‘Passarim do Jalapão’ e ‘Forró Traquino’, fizeram parte da disseminação da sua carreira como cantor que foi reconhecido regionalmente, principalmente, depois que essas músicas foram veiculadas pela TV Anhanguera. Nas músicas, o Tocantins também é muito lembrado pelas belezas naturais: cerrado, frutas nativas, capim-dourado, rios, cachoeiras, praias e inúmeros lugares (Lima *et al.*, 2020, p. 182).

O cantor e compositor *Lucimar Pereira da Silva* nasceu em Filadélfia/TO. Um músico autodidata que tem muitas de suas composições gravadas por músicos conhecidos nacionalmente, como Zezé de Camargo e Luciano, Daniel Padre Marcelo Rossi, Eduardo Costa, entre outros. Além dessas músicas gravadas por outros cantores, Lucimar tem muitas composições que apresentam aspectos da região do Tocantins, tendo participado de vários festivais de música regional, estadual e nacional, sendo premiado em alguns deles. O cantor já compôs mais de 500 músicas (Lima *et al.*, 2020, p. 182-183).

O cantor e compositor tocaninense *Braguinha Barroso* também entoa canções de amor ao Tocantins e de valorização das riquezas naturais do estado. Ele é o coautor da ‘Canção de amor a Palmas’. Braguinha participou sempre de forma protagonista de diversos festivais pelo Brasil cantando a nossa regionalidade, e foi nesses festivais que ele entoou uma canção chamada *catirandê*, inspirada no ritmo da catira, o qual recebe influências indígenas, europeias e africanas e com variações em diversos estados, como Goiás, Mato Grosso, Maranhão e Pará. A canção originou o próprio ritmo *catirandê* e foi tema da novela *Araguaia*, exibida na Rede. Foi justamente dessas variações que Braguinha deu um ritmo próprio à sua música e acabou criando o ritmo ‘*catirandê*’, que muda o compasso e acrescenta instrumentos de percussão. O *catirandê* de Braguinha é visto por ele próprio e pelo cenário cultural tocaninense como algo novo que ao mesmo tempo destaca aspectos tradicionais da nossa regionalidade (Lima *et al.*, 2020, p. 183).

Lima e Meneses (2020) enfatizam que as obras desses artistas se mostram como grandes referências de regionalidade, tanto nas letras quanto nas melodias. Segundo os autores, eles, como artistas musicais, destacam as influências que projetam a identidade tocaninense. Os artistas regionais tocaninenses, na análise desses autores, em suas canções narrativas têm intenções de privilegiar questões que reflitam traços identitários. Vemos nisso uma maneira de representação de si mesmo como demonstração e colaboração no representar da identidade regional.

Entretanto, Storniolo (2020) afirma que o discurso fundador que estimulou a construção de uma nova identidade para os habitantes que eram do norte goiano como tocaninenses, reuniu indivíduos em categorias que apresentavam algumas características e interesses comuns. Diante disso e dos que os autores apresentam, Lima *et al.* (2020) mencionam sobre os representantes pioneiros da música regional e vemos que esses artistas musicais retratam aspectos que caracterizam diversas ideias que estimulavam o fortalecimento de interesses comuns.

Nesse intuito, o discurso dos textos pelos compositores tocaninenses focalizará aspectos que retratarão as belezas do estado do Tocantins, seu povo e suas lutas e conquistas antes e após a criação do estado em 1988, sua cultura, tradição e costumes. Mas também, apresentarão as agruras sofridas por sua população, para tanto, constantemente, personagens simbólicos do estado estão presentes nas composições (Storniolo, 2020, p. 107).

Isso demonstra o quanto a linguagem da música pode narrar uma vivência como elemento cultural relacionado a uma representação ligada à afetividade, com noção de conexão, de vínculo com o lugar e com laços de relações sociais que façam parte do interesse e de fortalecimento de poder. Assim sendo, a linguagem musical como representação da identidade regional do Tocantins apresenta seus traços e esses precisam de apoio e de fortalecimento através de personagens de poder, como o poder de domínio político.

4.2 Um olhar sobre a poética musical diante da identidade tocantinense

A representação da identidade na linguagem musical regional traz construções simbólicas de representações que são construídas por grupos sociais que possuem elementos que singularizam através de peculiaridades a identidade tocantinense. Essa identidade, mesmo se diferenciando de outras, e seus traços de originalidade no Tocantins não é a partir de sua criação política-administrativa com a Constituição Federal de 1988 e sua instalação oficial como unidade federativa em 1º de janeiro de 1989.

Os traços construídos culturalmente como espaço sócio-histórico anterior a isso não têm um rompimento integral. “Antes mesmo da emancipação do estado (1988), a região já formava artista que cantavam os problemas sociais, bem como as belezas naturais” (Lima *et al.*, 2020, p. 181). Ratificando, Araújo e Gomes (2020) mencionam que a pluralidade de expressões culturais que caracterizam a terra tocantinense é centenária.

Corroborando com a questão da identidade regional tocantinense, os estudos de Lima e Meneses (2020), em relação à identidade e música regional, enfatizam que as histórias individuais e coletivas precisam ser incluídas para representar o espaço. Assim, eles afirmam que

em virtude da configuração histórica que articulou o cenário de uma identidade regional do chamado antigo Norte de Goiás, região diferenciada social, cultural, política e economicamente da sua metade sulista, convém lembrar que a soberania política do Tocantins e a imediata definição do espaço geográfico não são suficientes para assentar a ideia de nação. É preciso incluir aí as pessoas com suas histórias individuais e coletivas (Lima; Meneses, 2020, p. 187).

Diante da afirmação dos autores, consideramos que a música regional tocantinense pode revelar, através de sua linguagem, situações que retratam caracterizações, que refletem a identidade desse espaço. Lima e Meneses (2020) também assinalam que os elementos da cultura tocantinense em obras musicais compreendem a produção musical regional, e isso, como bem cultural, é relevante para a constituição de uma identidade tocantinense. Isso demonstra que traços culturais de manifestações religiosas e festivas, hábitos alimentares, costumes, crenças de senso comum, manejos de atividades de trabalho extrativista, agropastoril, características da beleza natural, ambientes de vivência do espaço tocantinense, onde se incluem as pessoas com suas histórias individuais e coletivas, como apontam os autores, estão presentes nas músicas regionais.

Por isso, as músicas de artistas regionais, como os pioneiros que representam o Tocantins, abordam a identidade, pois são artistas “que mantêm uma trajetória significativa

como artistas da música, revelada pela constante produção, e que dedicam boa parte de suas atividades a explorar a experiência de viver e fazer locais” (Lima; Meneses, 2020, p. 188). A afirmação desses autores coloca a relevância da experiência de viver e fazer locais presentes nas canções regionais.

A vivência e o fazer locais podem estar atrelados na produção dos artistas musicais. Nos estudos de alguns pesquisadores da música regional tocantinense, esses pioneiros são descritos com vivência do campo, de pequenas cidades, contato com a natureza, com tradições de manifestações artísticas culturais. Lima *et al.* (2020) apontam a vida dos representantes da música regional: *Juraildes da Cruz* como campestre, bucólica e simples de quem nasceu no interior; *Dorivã* e *Braguinha Barroso* com a presença da natureza tocantinense e vida interiorana; *Genésio Tocantins* com infância em contato com manifestações culturais tradicionais; e *Lucimar* que nasceu em fazenda.

Quando nos deparamos com as produções culturais desses artistas musicais, buscamos ver a intencionalidade de mostrar na linguagem musical a identidade regional que demonstre traços de vivência individual e local no contexto tocantinense. E vemos que nas experiências de vivências a relação com a linguagem da música regional reflete identidade, mas que as histórias individuais e coletivas podem estar nas expressões culturais. Assim, consideramos que a identidade sertaneja tem relevância na representação da identidade tocantinense.

Na música, a forma como essa identidade é representada tem traços de uma vivência e de contexto que foram constituídos ao longo de uma formação sócio-histórica. Pode ser analisado de que forma isso é demonstrado na linguagem cancionista como elemento que representa identidade sertaneja. Storniolo (2020), ao tratar da composição de artistas da música regional na construção da identidade tocantinense, ressalta a presença do discurso fundador do Tocantins nas composições das canções desses artistas. Ela menciona que, no discurso das canções regionais, os elementos como a linguagem, o clima, a natureza, a população, a cultura e a tradição é que as caracterizam.

E nas reflexões sobre identidade, considerando que “as posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (Woodward, 2017, p. 56), coadunando com a ideia, Storniolo (2020) menciona que a identidade se desdobra em diversas identidades sucessivamente. Consideramos que as expressões culturais podem refletir em sua linguagem e nas identidades de grupos que compõe uma região, um contexto de vivência. Nesse intuito, as canções dos representantes regionais representam identidades, como a do sertanejo do antigo norte goiano, que é o atual Tocantins.

Ao buscarmos a representação da identidade sertaneja na composição da linguagem cancionista regional do Tocantins, deparamo-nos com as reflexões similares de Oliveira (2016) e Storniolo (2020), que apontam que as composições musicais regionais do Tocantins têm duas vertentes: uma relacionada com a política no estado desde sua criação, com discurso identitário da política-administrativa e suas estruturas de poder; e a outra no discurso em torno da identidade que se manifesta como expressão de experiências culturais compartilhadas.

Em relação à primeira vertente, há ênfase na legitimação do poder instrumentalizado na ideia de autonomia político-administrativa, administração para o desenvolvimento territorial com conotação política no sentido de fortalecer uma identidade de um espaço que caminhará para o progresso socioeconômico. A linguagem musical realçou as ideias que intencionalmente permearam o contraste sul com um norte goiano. “A ênfase no contraste, associando norte goiano a abandono e Tocantins a progresso e bem-estar, tornou-se o motor da noção de pertencimento à nova identidade” (Oliveira, 2016, p. 14).

E, segundo o autor, quanto à segunda vertente, as experiências de manifestações culturais vivenciadas em grupos de diversas comunidades, onde se partilham costumes e tradições, possibilitaram o discurso de identidade. A identidade representada por elementos dessa vertente atribui sentidos a representações já existentes no antigo norte goiano apontado por Storniolo (2020, p. 79): “Para tanto, buscaram-se na história, especialmente no interior do estado, símbolos que faziam parte do cotidiano dos habitantes, portanto com valor sentimental”. Esses traços culturais podem estar nas diversas manifestações culturais de maneira que transmita uma ideia que possa fortalecer a manutenção do poder em âmbito socioeconômico, político e histórico-cultural.

E os traços culturais que representam identidade podem conter um conjunto de composições que estão atrelados ao lugar de vivência, ao contexto histórico, que no espaço de território podem ter particularidades que vem de diversos grupos sociais fracionados que formam o todo. O sertanejo é um desses grupos, que na linguagem musical desses pioneiros são a representação de indivíduos considerados fortes no enfrentamento da sobrevivência.

Ao refletirmos sobre o sertão tocantinense e a questão da identidade sertaneja, vemos que em algumas músicas dos artistas considerados pioneiros do regionalismo tocantinense há a representação do sertão vinda de suas experiências de vivências. Isso nos leva a considerar as ideias de Alencar (2004), que aponta que o sertão destituído de toda territorialidade e temporalidade se reproduz no imaginário da comunidade nacional e da identidade individual e coletiva, e que é um tema universal, que inspiram autores literários.

O sertão inspira composições musicais que demonstram traços culturais nos quais a vivência ou o desejo dessa é refletida na linguagem musical. O sertão traz fortemente no seu termo a descrição de realidades vividas, saudosas ou não, desejadas ou questionadas, representadas numa identidade que institui, que representa um espaço numa região.

Essas representações têm práticas culturais que identificam e que mostram a diferença em relação a outro espaço. “Determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região” (Albuquerque Junior, 2011, p. 61). Assim, diante da linguagem musical dos pioneiros regionais, o traço de identidade no espaço tocantinense, temos a identidade sertaneja como parte da materialidade desse espaço regional.

A identidade sertaneja apresentada na linguagem musical pode ser ou trazer abordagem que apresente práticas carregadas de valores instituídos a partir de significados da vivência, da apropriação de conceitos que pode estimular o imaginário, retomar a memória afetiva ou apresentar traços culturais de um contexto da presente vivência.

Assim, vamos analisar a linguagem musical de quatro músicas regionais que estão presentes no repertório de dois dos pioneiros da música regional tocantinense. Isso com a intencionalidade de percebermos a representação da identidade sertaneja do Tocantins. Para tanto, foram selecionadas as composições: a) Sertão Forte (Genésio Tocantins); b) Canto de Arribação (Genésio Tocantins); c) Cantão (Juraildes da Cruz); e d) Vida no Campo (Juraildes da Cruz). Porque Storniolo (2020), corroborando com Oliveira (2016), menciona que as composições da musicalidade regional tocantinense seguem as vertentes relacionadas à questão política-administrativa e suas estruturas de poder e de experiências culturais compartilhadas que procura legitimar a política de território.

A autora também enfatiza que os compositores dessas canções regionais possuem características peculiares, dentre as quais, apresentar nos discursos das composições variação linguística, a natureza, os costumes e as tradições do estado. Diante disso, vemos que essas peculiaridades abrangem o espaço sertão. Portanto, a linguagem musical das canções regionais precisa ser analisada para se compreender o que há de identidade sertaneja do Tocantins. Assim, iniciamos esse processo pela letra da música que no título já carrega um argumento, que em diversos momentos históricos, nos espaços considerados sertão das regiões do nosso país, era sinônimo de uma resistência às adversidades do ambiente, mas também às situações advindas das “convenientes” gestões políticas manipuladoras de poder.

A) **Sertão Forte**²⁸ (Genésio Tocantins)

Eu venho dos grandes sertões e veredas, vãos e chapadões, labaredas
 Vidas secas no seio do chão
 Um filho do fundo do mato, matuto nascido no mundo igual bicho bruto
 Um fruto da terra, propícia estação
 Eu venho do som da viola enluarada, sanfona, forró, folia e congada
 Da roça de toco, rancho caipira
 Um jeca tatu total, cidadão das Coités
 Nas palmas das mãos, nas plantas dos pés, nos sapateados de uma catira

Êh, êh, êei sertão
Tá no coração
Está em toda parte
Êh, êh, êei sertão
Força da nação
Mostra sua arte

Eu venho do brejo da brenha, lá do Cafundó,
 do fogão de lenha, casa da vovó
 Mel da Cana, menino de engenho
 Fé em Deus, mãos de calo, viola e enxada
 O vaqueiro aboiando a boiada
 Estrada e poeira do chão de onde venho
 Sertanejo é antes de tudo um forte a lidar com as agruras da sorte
 Dos acordes valentes de uma canção
 No batente, improvisam um repente, uma história, uma prosa, um cordel de memória
 Ancestral dessa imaginação

Êh, êh, êei sertão
Tá no coração
Está em toda parte
Êh, êh, êei sertão
Força da nação
Mostra sua arte

Eu venho dos grandes sertões e veredas [...]

Imagem 5 - Apresentação de Genésio Tocantins e Braguinha Barroso, com a canção Sertão Forte. Programa Raízes – Canal Oficial – Palmas – TO



Fonte: Youtube (2018)

²⁸ Transcrita pela autora a partir da visualização do Programa Raízes com Diomar Naves. A canção Sertão Forte com Genésio Tocantins e Braguinha Barroso está disponível em https://youtu.be/eBvM_K69R_s?si=CNf4_0n-yo6DvD28. Acesso em: 27 abr. 2022.

No Programa Raízes apresentado por Diomar Naves, os artistas musicais representantes da identidade regional, Genésio Tocantins, Braguinha Barroso, Juraildes da Cruz e Dorivã, são mencionados como os quatros esteios da música regional tocantinense, como as quatro bases da identidade regional da música no estado. A canção *Sertão Forte* postada no canal oficial do Programa Raízes, interpretada por Genésio Tocantins e Braguinha Barroso, traz em seu título uma relação direta com a identidade do indivíduo sertanejo vinculada ao que os traços culturais de contexto de vivência podem demonstrar. E esse contexto tocantinense é o que comporta um espaço de caracterizações rurais, atrelado, muitas vezes, às condições da natureza.

Os artistas se identificam na canção como indivíduos que vem do sertão, onde no Tocantins esse sertão é sinônimo de cerrado. Quando é mencionada a palavra veredas²⁹, demonstra-se que o espaço de onde se vem tem caracterizações do bioma que representa grandes áreas do espaço natural tocantinense. O indivíduo é *um filho do fundo do mato, matuto, nascido no mundo igual bicho bruto*.

A ideia de um sertanejo tocantinense está desde o nascimento num ambiente natural sem um conforto de vivência, que na canção é como um animal que suporta as diversidades da natureza, do *mato*, e sobrevive igual animal valente, é *matuto*³⁰, é resultado das dificuldades do lugar, é *um fruto da terra*, como um resultado desse espaço de vivência.

Contudo, a canção, ao passo que segue, demonstra que esse espaço não é apenas cenário de vida bruta, pois é parte de sua vida uma cultura musical regional que representa o cenário sertão/campo/rural com os instrumentos viola e sanfona e as danças de manifestações culturais artísticas e religiosas, como *forró, folia e congada*. Quando, na canção, aparece a expressão “sertanejo da roça de toco”, podemos depreender que é aquele que utiliza a derrubada e queima da vegetação e preparação do solo para o plantio, onde há período de repouso de uma parte do solo se após o cultivo houver baixa da fertilidade da área.

E tem rancho caipira, que corresponde à moradia do campo, pequena, simples, de pouca mobília. É *um jeca tatu total, cidadão dos coités*³¹ *que sapateia uma catira*³². Esse indivíduo se

²⁹ Típicas do cerrado, as veredas são um tipo de formação vegetal localizadas nas proximidades das nascentes e funcionam como vias da drenagem e contribuem para a perenidade e regularidade dos cursos d’água. São ambientes caracterizados pela presença da palmeira Buriti (CBHSF, 2024). As veredas são circundadas por campo limpo, geralmente úmido, e os buritis formam dossel como ocorre no Buritizal (ICMBio, 2024).

³⁰ Matuto é associado a um indivíduo que mora em áreas rurais, distantes de centros urbanos, que apresenta “erro” linguístico, segundo as análises sobre poeta paraibano Jessier Quirino (Souza, 2009).

³¹ Coité (*Crescentia Cujete*) é um nome popular de origem indígena que significa vasilha ou panela. É conhecido, também, como árvore -de-cuia, cabaceira, coité, cuité e cuitezeira. Tem propriedades terapêuticas, fruto (cuia) vira vasilha, artefato de ornamentação, madeira pode ser usada na carpintaria, marcenaria. Útil para o “cidadão da roça” (Coisas da Roça, 2022).

³² “A Catira é uma expressão cultural dançada ao som das mãos, dos pés, do pandeiro e da viola, em um sapateado compassado. Os músicos repentistas que cantam seus poemas enquanto tocam são chamados de catireiros”

intitula um jeca, sem modos, caipira, demonstra que na canção essa característica carrega pesadamente um conceito voltado a personificar o sertanejo de uma falta de refinação no convívio social. Uma incorporação de conceito que em vários momentos históricos³³ foi solidificando a imagem de sertanejo caipira tosco.

Na linguagem musical fica claro que o sertão, mesmo deixando de ser lugar de vivência do tocantinense, está afetivamente carregado no coração, na sua memória afetiva. Visto em toda parte através da intensa significação e representatividade para o indivíduo. Um sertão que está com as mais variadas representações numa nação que tem diversas bases de traços artísticos provenientes da cultura dos sertões brasileiros e que precisa mostrar sua arte. Um sertão que no espaço do antigo norte goiano iniciou a fixação na terra com atividades agropastoris só a partir da desesperança no enriquecimento através do ouro, como enfatiza Flores (2013). A autora menciona que a fixação na terra a partir do esgotamento das minas foi uma maneira de subsistir a situação, assim, ela afirma que, dessa forma, “dá-se então, o início da fixação da população que apega à agropecuária e a um incipiente comércio como forma de subsistir à crise decorrente da decadência da mineração” (Flores, 2013, p. 58).

A fixação na terra, na forma como a autora menciona, demonstra uma alternativa de sobrevivência, como uma opção de que quem fica é porque não tem alternativas para outro espaço de vivência. Entretanto, na linguagem musical, esse espaço como sertão uma vez vivenciado pode estar onde o sertanejo estiver. Menciona que o sertão pode estar no coração, em toda parte, mas quanto a sua localização, ele vem *do brejo, da brenha, lá do cafundó*, que afetivamente ficando na memória é distante de algum outro lugar. E completa isso demonstrando que saindo de lá alguém ficou, *casa da vovó*, portanto, está ligado ao sertão. E a função que se exerce com a terra, com a criação do gado é de peso, *mãos de calo, o vaqueiro aboiando a boiada, estrada e poeira do chão onde venho*.

Na soma de todas as atribuições que o indivíduo enfrenta no espaço determinado de sertão, ele é considerado um sertanejo forte, um *sertanejo é antes de tudo um forte a lidar com as agruras da sorte*, que transfere muito das situações difíceis para o alívio de tocar a viola, os acordes da canção. E *improvisam um repente, uma história, uma prosa, um cordel*, e esse

(Araújo; Gomes, 2020, p. 145). Os autores mencionam que a catira é praticada em diversos interiores do Brasil, e no Tocantins essa dança também é chamada de curraleira. E é tocada e dançada pelos grupos que compõe os giros das folias de Reis e do Divino Espírito Santo, onde nos versos cantados estão presentes a crítica social, a religiosidade e a preservação ambiental.

³³ Na sociedade brasileira, em momentos diversos da história, o caipira foi representado em diversas formas de comunicação caracterizado como inferiorizado. “Nas artes plásticas, imortalizado por Almeida Júnior (caipira picando fumo – 1893), na literatura Monteiro Lobato retratou em Jeca Tatu, do livro *Urupês*, no cinema o ator e diretor Amácio Mazzaropi assumiu o tipo, com calças rancheiras, paletó apertado, camisa xadrez e chapéu de palha” (Uoi Educação, 2022, p. 3).

improviso demonstra sua imaginação e sua memória de vivência e de repasse de convívio familiar, de tradições ancestrais.

O título da música carrega o destaque da afirmação literária histórica que o clássico escritor da literatura brasileira, Euclides da Cunha, praticamente consagrou na sua obra *Os Sertões*³⁴, quando menciona que o sertanejo é antes de tudo um forte. A linguagem musical traz a força da afirmativa se constituindo dela, onde o sentido da afirmativa passa um conceito de identificação do indivíduo sertanejo diante das adversidades que o seu contexto de vivência possui.

Ao ver o sertanejo como um forte por conseguir lidar com as situações difíceis que enfrenta, sem muitas vezes esperar, adversamente, numa circunstância da “sorte” da vida que lhe fez passar, e o seu ser aprendeu a enfrentar, a aguentar, porque tudo o tornou e o deixou forte, demonstra que problemas de ordem ambiental e socioeconômica é praticamente enfrentado de maneira independente da não intervenção de administrações governamentais, da necessidade de políticas públicas. Porque é “um forte” que sabe lidar, amenizar a gravidade do que tiver que enfrentar, isso com a música, no tocar de um instrumento, nos traços artísticos culturais que conseguiu adquirir no seu contexto, colocando-o inteiramente como responsável socialmente pelas suas condições como ser humano componente de seu contexto.

Ver o enfrentamento das “agruras da sorte” do sertanejo na linguagem musical do representante pioneiro da música regional tocantinense nos faz considerar que os problemas foram historicamente enfrentados de maneira a tropeçar nos obstáculos numa responsabilização de “sobrevivência” na vivência do campo ligada a atividades agropastoris. Quando Storniolo (2020) analisa o ciclo da decadência do ouro a partir de 1760 no antigo norte goiano, baseado na obra de Palacin³⁵, ele assinala que o plantio para a sobrevivência começou utilizando as terras vizinha às minas. A afirmação de Flores (2013, p. 58) também mencionou que “com isso, ocorre de forma mais acentuada a ruralização da população em função da agropecuária”.

Entretanto, Storniolo (2020) aponta que essa população considerava essa situação provisória. É como se fosse um espaço de fixação não por muito tempo, pois representava a decadência social. Isso demonstra que é querer que se veja que como sertanejo a melhoria pode

³⁴ Os Sertões, de Euclides da Cunha (1866 – 1909), é uma das obras mais emblemáticas do escritor pré-modernista, publicada em 1902. A obra regionalista narra os acontecimentos da sangrenta Guerra de Canudos, liderada por Antônio Conselheiro (1830- 1897), que ocorreu no interior da Bahia, durante 1896 e 1897. A obra é um marco da literatura e na história do Brasil. Possui um caráter crítico e realista, estruturada em três partes: A Terra; O Homem; A Luta. Na segunda parte da obra (O Homem) é uma descrição do homem, da vida e dos costumes do sertão, ou seja do sertanejo, dividida em cinco capítulos (Diana, 2021).

³⁵ A autora observa, na obra de Palacin (1976), que as atividades agropastoris desenvolvidas a partir do declínio das minas enfrentaram obstáculos relacionados ao desprezo pela atividade que surgia com alternativa de sobrevivência e a falta de incentivo por parte da administração colonial.

estar fora daquele contexto que ele enfrenta, como um forte de resistência ao sofrimento e não um forte na fixação na terra. E essa resistência vem na falta de condições à permanência, muitas vezes, a parte da vida em outro espaço de modo de vivência diferente, outro contexto, a cidade. Na linguagem musical da próxima canção, temos a visão de “arribar” do seu contexto de vivência.

B) Canto de Arribação³⁶ (Genésio Tocantins)

Adeus tristeza cidade, adeus alegre sertão
Lágrimas brotam dos olhos, acordes no violão
Envio à minha terra, meu canto arribação
Sinta menina distante, quanto a saudade é malvada

Resisto insisto na volta, pois me convida a estrada
Aboio dolente o cantador faz, um canto felicidade
Sou Canário vivo preso, na gaiola da saudade
Sou Canário vivo preso, na gaiola da saudade
Um barco sem vela num mar dos desejos
Quem provar meu corpo se perde em meus beijos
Um barco sem vela num mar dos desejos
Quem provar meu corpo se perde em meus beijos
Há mãos que buscam o sucesso, lábios que juram amor
Homens que são o reflexo, da miséria e a dor
Buscam muitos pouco alcançam, essa paz interior
Se norte e sul geram guerra, o meu sertão gera flor
Se norte e sul geram guerra, o meu sertão gera flor
Um barco sem vela num mar dos desejos
Quem provar meu corpo se perde em meus beijos.
Minha estrela de guia no caos universo.
Amor harmonia, meu canto meu verso.

Um barco sem vela num mar dos desejos.
Quem provar meu corpo se perde em meus beijos.
Minha estrela de guia no caos universo.
Amor harmonia, meu canto meu verso

Os conceitos do termo arribação são colocações que se relacionam com diversos espaços. Contudo, vamos considerar aqui como chegada a uma região para ficar por algum tempo. Assim, há dois sentidos em relação a essa arribação no intuito de compreensão da linguagem musical. Visto que nascer no espaço sertão, sobreviver nele com familiares e por circunstâncias diversas ir morar na cidade, ficar no espaço sertão uma parte da vida e viver na cidade desejando voltar para o sertão, é tornar o espaço urbano uma chegada provisória.

Na música, o sertão é o lugar que representa alegria, em contradição à tristeza da cidade, e são nos acordes do violão que o canto se torna um envio da saudade pela saída do lugar. A

³⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/genesio-tocantins/canto-de-arribacao>. Acesso em: 27 abr. 2022.

saudade é apresentada como prisão de não estar presente no sertão, *sou canário vivo preso, na gaiola da saudade*, onde a volta para esse espaço é afluída. *Resisto insisto na volta, pois me convida a estrada*.

O desejo de estar no espaço sertão e não poder realizá-lo torna a saudade uma “prisão”. Isso porque em outro espaço que não seja sertão *os homens são o reflexo, da miséria e a dor/Buscam muitos poucos alcançam, essa paz interior*. A ideia de um espaço tranquilo, onde certos males não chegam, pois é como se os conflitos sociais de qualquer espaço não estivessem presentes no sertão.

Na visão apaixonada do sertanejo da canção, o sertão é o lugar perfeito para si, onde nem conflitos interiores, consigo mesmo, fizessem parte desse ser humano, que no sertão consegue essa paz interior. E que como ser humano tem a capacidade de se fazer atração onde quem se relaciona se rende, *quem provar meu corpo se perde em meus beijos*, mesmo se sentindo um barco sem vela não estando no sertão. A capacidade de relacionamento é colocada como apaixonante, como ser que consegue se fazer gostar por quem queira, um ser que mesmo não estando no espaço sertão é um sertanejo.

E além do ser desse espaço suscitar afeto com quem se permitir relação, a música demonstra o quanto no sertão a paz não era atingida por qualquer sinal de desacordo dado pelos passos históricos da criação do Tocantins na divisão norte e sul goianos, *se norte e sul geram guerra, meu sertão gera flor*. Trazendo a questão de espaço de paz, dentro de toda a busca de apoio a luta da criação do estado, que não chegava até ali, no sertão qualquer disputa, qualquer decisão conflituosa, vinha, como afirma Storniolo (2020), do sentido de fronteira do Norte como espaço esquecido e de Sul como privilegiado.

Os espaços Norte e Sul do antigo território goiano são colocados na linguagem musical de *Canto de Arribação* como espaço de divisão não só fronteiro, mas da existência de diferenças do sertão contido nesse território em relação a outros espaços. E essa diferença do sertão é demonstrada como um espaço que não precisou se envolver na disputa de luta de criação do Tocantins. É como se o espaço sertão como lugar/canto de harmonia já era para o sertanejo sua orientação de vida, vista na afirmação *minha estrela de guia no caos do universo*.

Diante da linguagem musical nessa composição, lembramos do que autores como Storniolo (2020) e Oliveira (2016) mencionaram quanto às belezas naturais do Tocantins serem ressaltadas em canções regionais. E vemos que elementos naturais desse território estão no espaço sertanejo como parte do cenário de sobrevivência ou do que se deseja viver. Isso está na canção *Cantão*, que mostra uma busca de encontrar um espaço de natureza para vivência.

C) Cantão³⁷ (Juraildes da Cruz)

Deve haver
Em algum canto do mundo
Um canto bricante
Que encante o meu viver
Retrato do amor
Semblante do amanhecer
E ser enfim
Início de um sonho
Que eu tenho em mim
Encontrar um canto
Água e sentimento
Segredo do vento num coração

No cantar dos passarinhos
No cantão
Pássaro cantador
No cantão
Sol com seu esplendor

**Pra que querer ir pra lua
Se eu tenho na terra
Um encanto que a lua tem**
Pra que querer ir pra lua
Se tem no cantão
Lua cheia meu bem

Deve haver
Um novo encanto no mundo
Lugar macio já que o mundo é redondo
Um coração cheio de cachoeiras, borboletas, colibris

Homens levando as mágoas
Meu canto me encante
**Tão bela é a palavra
Na essência desse chão**

**Deve haver em algum
Canto do mundo
Lugar onde eu possa
Encontrar as estrelas**
E tê-las ao certo
Bem junto a mim
E não partirá
Do nosso coração
Nem dos olhos dos bichos
Na primavera, no verão
Lembre disso
Do compromisso do coração

Essa música é uma das canções analisadas por Lima e Meneses (2020), que ressaltam que o Tocantins possui o Parque Estadual do Cantão como uma região de ecótonos entre o

³⁷ A letra da música está disponível em: <https://www.letras.com.br/juraildes-da-cruz/cantao>. Acesso em: 27 abr. 2022. “Essa canção faz parte do álbum ‘Cantão pro mundo’ de 2005, produzido pela gravadora independente Tratore” (Storniolo, 2020, p. 128).

cerrado e a floresta amazônica, situado no sistema Araguaia-Javaés. Os autores mencionam que em *Cantão* se observa uma narrativa que realça a beleza da natureza tocantinense e clama a interação homem/natureza. Eles afirmam que “a palavra, ao ser escrita e pronunciada, é uma janela que fica aberta para vários sentidos: o canto-lugar, o canto-cantoria” (Lima; Meneses, 2020, p. 204). Também é uma canção analisada pela Storniolo (2020), mencionando que as belezas naturais apontadas na canção é a natureza que pode proporcionar refúgio a quem esteja precisando.

Diante disso, dizemos que procurar um canto com encanto de lugar de sonho é considerar esse lugar grande, um cantão. Isso nos leva à relação com a criação do Tocantins, onde sua idealização, através do “mito que realizou tal feito”³⁸, passou ideias para que diversos grupos pertencentes ao território do antigo norte goiano aderisse o referido ideal.

Entretanto, ao passo que adentramos na linguagem musical do texto nos deparamos com o desejo de encontrar um canto onde água, vento e sol esplendoroso esteja nesse cantão. Com esse lugar não teria necessidade de se desejar outro. *Pra que querer ir pra lua se eu tenho na terra um encanto que a lua tem*. O campo, como espaço rural do sertanejo, pode ser refletido através do trecho da canção como o lugar que já tem tudo, então, para que buscar outro espaço?

A identidade de sertanejo dono da terra é cativada numa fusão de terra como propriedade do homem e como espaço de natureza, como *um coração cheio de cachoeiras, borboletas, colibris*. No espaço criado (Tocantins), *Homens lavando as mágoas [...] tão bela é a palavra na essência desse chão*. Isso nos leva a considerar as ideias de Storniolo (2020), quando descreve que também houve manifestações contrárias à criação do Tocantins.

Todavia, com a concretização do sonho de criação do espaço tocantinense, todas as discordâncias serão esclarecidas. E, portanto, *deve haver em algum canto do mundo onde eu possa encontrar as estrelas [...]*. Esse lugar partirá *do nosso coração*, ficando na memória afetiva com uma identidade que integra vivência do contexto de uma parte da vida. E Lima e Meneses (2020) enfatizam que quando aparece na canção a palavra paz, ela clama pela interação homem/natureza e que isso seria o que se precisa no universo para ser feliz.

Ao ver nessa linguagem musical que algum canto pode encantar o viver, esse canto (lugar) é mencionado numa relação a elementos da natureza, e a relevância disso é valorosa ao ponto de que não se precisasse de qualquer outro espaço (*Pra que querer ir pra lua se eu tenho na terra o encanto que a lua tem*). Essa ideia de lugar ideal nos faz comparar o espaço que se

³⁸ Mito da criação do Tocantins – temática mencionada no capítulo II. Referência ao ex-governador Siqueira Campos em diversos espaços de comunicação, canções e no texto *A tradição nas terras tocantinenses: o mito fundador* (Storniolo, 2020, p. 75).

deseja para a sobrevivência com a dependência do que a terra como espaço de produção para o sertanejo representa. Essa linguagem musical, apesar de um romantismo ao se colocar que *dever haver um novo encanto no mundo/um lugar no mundo macio/*, nos lembra o desejo de se ter como sertanejo que o seu espaço de vivência o encante. Esse encantamento pode ser a relação com seu contexto de maneira que a afetividade pelo seu espaço está refletida no que honradamente é o seu espaço de compromisso de vivência, que não poderá esquecer (*Lembre disso é o compromisso do coração*).

A imagem de espaço sertão, com contexto de vida no campo, carrega conceitos construídos de lugar num canto do mundo que tem uma ordenação de elementos retratados paisagisticamente, que encanta, numa descrição de vida cotidiana cíclica, como se tudo nunca mudasse e não fosse atingido por nenhuma adversidade. Isso também é visto na linguagem musical de *Vida no campo*.

D) Vida no Campo³⁹ (Juraildes da Cruz)

O galo cantou, é de manhã
A barra do dia, dourada vem surgindo
Clareou
A passarada acorda fazendo festa
A natureza sorrindo

**A vida no campo é fruta madura
Amizade é coisa pura, é mel no coração
Gado no curral, cuscuz com leite
Café com queijo, eu gosto é de um requeijão
Vou lhe falar: não troco essa vida
Por nada desse mundo
Não saio desse lugar**

Quando é meio-dia
A cigarra enche o mundo de som
Na maior alegria
Anoiteceu
Na prosa do "cumpade", o bezerro
Foi a onça quem comeu

**A vida no campo é fruta madura
Amizade é coisa pura, é mel no coração
Gado no curral, cuscuz com leite
Café com queijo, eu gosto é de um requeijão
Vou lhe falar: não troco essa vida
Por nada desse mundo
Não saio desse lugar**

O galo cantou, é de manhã
O galo cantou, é de manhã

³⁹ Letra da música disponível em: <https://www.letras.mus.br/juraildes-da-cruz/1196505>. Acesso em: 27 abr. 2022.

O galo cantou, é de manhã.

A vida no campo é associada, na linguagem musical da canção, com intensa harmonia da natureza, com toda rotina cíclica e o bucolismo de um espaço que tenta demonstrar equilíbrio entre tudo que o compõe. *O galo cantou, é de manhã/ a barra do dia dourada vem surgindo/ clareou/ A passarada acorda fazendo festa/ A natureza sorrindo.* A linguagem da narrativa musical leva a informação de mais um dia que começa numa suavidade tão romanceada que a perfeição daquele contexto é resumida no sorrir da natureza. E passa a ideia de que a rotina não tem prazo cessante, que a repetição do que se vive todo dia é a certeza do tempo naquele lugar. Esse tempo se inicia para um sertanejo cedo, aliás, cedo é o *clareou*, quando se inicia o dia para a realização de uma rotina, que começa com um desjejum que representa a vivência sertaneja (*cuscuç com leite, café com queijo... requeijão*) para a lida dos afazeres do dia.

Então, na canção, o galo representa não só o começo da volta de todo dia de um cotidiano de vivência no ambiente do campo, como a marcação do momento do dia que se inicia todos os afazeres desse espaço. Sua existência, marcada pelo cantar, relaciona-se ao amanhecer, não como marca exclusiva do campo, afinal, “não precisamos estar na zona rural para saber de sua existência e relacionar nossa aurora com o cantar do galo” (Borges, 2022, p. 112). Contudo, na vida do sertanejo, ele pode ser considerado “seu despertador” da manhã”. Borges (2022) descreve uma vasta relação das simbologias em relação ao que o galo representa culturalmente associado a diferentes tempos e espaços da humanidade, mas o que menciona quanto a aurora corresponde ao que na canção representa *o galo cantou, amanheceu*.

O compositor, como um narrador, organiza a descrição da vida no espaço campestre demonstrando uma inalterabilidade nos passos do contexto periódico de vivência. E é incluído nisso toda uma caracterização de relações humanas e de traços culturais. *A vida no campo é fruta madura/ amizade é coisa pura, é mel no coração/.* Fica evidente a concepção de que o indivíduo do campo, logo na primeira parte do dia, tem a sua certeza de que ali no campo é o lugar que proporciona a vida perfeita. Isso é externado de forma positiva numa decisão, *Vou lhe falar: não troco essa vida por nada desse mundo/ não saio desse lugar.* Essa decisão nem sempre é cumprida. Isso nos lembra o processo do êxodo rural que marcou o Brasil no século XX e demonstra a memória afetiva presente na caracterização do sertanejo, que nem sempre está no contexto de vivência de tempo presente no espaço que se identifica como esse sertanejo.

No transcorrer da linguagem musical vemos que a satisfação com a rotina diária permanece nas demais etapas do dia, *quando é meio-dia/ a cigarra enche o mundo de som/ na maior alegria/ Anoteceu/ na prosa do ‘cumpadi’, o bezerro / foi a onça quem comeu.* E o cotidiano do contexto diário da vida no campo é dividido por quem partilha esse espaço, numa

rotina que é praticamente cíclica a cada novo dia, despertado por um habitual gesto, *o galo cantou, é de manhã/o galo cantou, é de manhã/ o galo cantou, é de manhã*. A música *Vida no Campo* traz uma rotina de espaço que demonstra um cotidiano de vivência que é a vida de sertão tocaninense.

O sertão tocaninense é o espaço onde se encontra a vivência sertaneja, a vivência do campo, das propriedades rurais. E o espaço do cerrado, onde propriedades se desenvolveram, carrega historicamente a identidade de sertão, pois “morar no sertão” é estar nesse contexto rural. Leitão (2000), ao descrever sobre a formação econômica, após a decadência do ciclo do ouro nas terras que hoje é o Tocantins, mencionou que no “*sertão tocaninense*”, especificamente, negros, brancos e índios eram indistintamente empregados nas fazendas, ali encontrando condições de progredir e também se tornarem criadores e proprietários de terra” (Leitão, 2000, p. 27 – grifo nosso).

Vemos, assim, o termo sertão empregado no espaço (cerrado) de localização das propriedades rurais, é o lugar sertanejo. A canção nos leva a lembrar que essa vivência sertaneja está na canção como uma relação de ligação de companheirismo com aquele que partilha a sua mesma identidade de sertanejo vivendo naquele mesmo contexto: *a amizade é coisa pura, é mel no coração*.

Apontamos, aqui, para fortalecer a percepção desse traço na identidade sertaneja, uma “memória pessoal” vivida durante os últimos 25 anos no município de Conceição do Tocantins⁴⁰, onde a relação dos sertanejos que vinham ao centro urbano em momentos eventuais trazia, em seus gestos de partilha, solidariedade no enfrentamento dos problemas, como secas, queimadas, dificuldades de acesso, prestação de “favores” e ajuda ao outro.

Percebemos assim que, perante a linguagem das quatro canções a identidade sertaneja do Tocantins, que se engloba também na tocaninense que Storniollo (2020) e Oliveira (2016) caracterizam de identidade que surgiu como expressão de experiências culturais compartilhadas como política de território, é demonstrada através dos representantes musicais pioneiros da regionalidade que esse sertanejo é um forte, com visão de que o sertão é o lugar de boa vivência, mas que mesmo passando por dificuldades, é significativo como espaço que está no “lugar Tocantins”.

No entanto, ao vermos os anseios por lugar perfeito nas canções, como é apresentado nas canções *Canto de Arribação* (de Genésio Tocantins) e *Cantão* (Juraildes da Cruz),

⁴⁰ Conceição do Tocantins, município do sudeste do estado do Tocantins. Surgiu em função do ciclo da mineração do ouro em 1741 como povoado e teve sua emancipação em 1963, conhecida como Conceição do Norte até a criação do estado (IBGE, 2023).

percebemos o desejo de melhoria de uma vida difícil, que mesmo se percebendo como um forte sertanejo, como demonstrado na linguagem da canção *Sertão Forte* (Braguinha Barroso e Genésio Tocantins), vive adversidades de ordem natural (seca, queimadas) e socioeconômica. Existe nesse sertanejo um cultivo de afetividade por seu espaço de vivência que é transferido no anseio de um “canto” (lugar), que mesmo quando corresponde ao espaço de enfrentamento de adversidades, ainda assim, é o lugar que se deseja estar, como se percebe no trecho da canção *Vida no Campo* de Juraildes da Cruz (*Vou lhe falar: não troco essa vida por nada desse mundo/ Não saio desse lugar/*).

E quando isso não é possível, o desejo de haver um lugar que envolva, que traga um pouco das particularidades do sertão para minimamente satisfazer a afetividade pela vida sertaneja, é evidente, como na afirmativa, com sentido de aspiração, da linguagem musical *Cantão* de Juraildes da Cruz (*Deve haver/ Um novo encanto no mundo/Lugar macio já que o mundo é redondo/*). E esse sertanejo, quando busca em outro espaço “não-sertão” um lugar de vivência, como demonstrado na linguagem musical *Sertão Forte* (Genésio Tocantins e Braguinha Barroso), ele carrega a sua identidade sertaneja, ele é o sertanejo tocantinense em qualquer espaço que esteja, pois na referida canção “[...] *sertão tá no coração/ Está em toda parte/ [...] sertão/Força da nação [...]*”.

Portanto, vê-se uma significação na demonstração de identidade do sertão, pois nela podem ser agregadas características de outros espaços sociais, mas que a “essência” de um contexto sertanejo na trajetória de vivência pode permanecer na postura do indivíduo que não vive mais no sertão das áreas rurais tocantinense. E, ressaltamos que na linguagem musical das canções desses representantes regionais a identidade sertaneja demonstrada tem um diálogo com outros diálogos canceiros. Isso nos lembra a análise de Albuquerque Junior (2011) ao mencionar que o sertão nas canções de alguns artistas musicais regionalistas que representam o nordeste brasileiro, é visto como espaço de tempo cíclico, é espaço afetivo.

A identidade sertaneja de vários contextos nacionais através do espaço sertão como espaço de significação e imaginário está em diversas manifestações culturais e linguagens musicais e, assim de relevância também para o espaço tocantinense. No próximo tópico, vemos que esse sertão é espaço de construção histórica de relevância do Tocantins “criado” em 1989⁴¹ e que após isso tem mudanças no contexto sertão.

⁴¹ Art. 13. É criado o Estado do Tocantins, pelo desmembramento da área descrita neste artigo, dando-se sua instalação no quadragésimo sexto dia após a eleição prevista no § 3º, mas não antes de 1º de janeiro de 1989. No parágrafo 3º fica determinado que a eleição é prevista para até setenta e cinco dias após a promulgação da Constituição Federal, mas não antes de 15 de novembro de 1988 (Artigo 13 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias)

4.3 O Tocantins sertanejado

O espaço histórico do Tocantins é um lugar que abrange o tempo que antecede o final do século XX, sendo que seu marco territorial sociopolítico se consolida como unidade federativa brasileira. As narrativas sobre o sertão da província de Goiás dos séculos XIX e XX tiveram literaturas que apontavam as dificuldades de infraestrutura, de desenvolvimento, numa visão comparativa do espaço Goiás em relação a outros espaços do Brasil.

Melo (2016), ao falar sobre a ocupação do sertão brasileiro do século XIX, baseado no papel dos viajantes cientistas e militares na internalização do Brasil Império, focando no conhecimento de Raimundo da Cunha Matos⁴², menciona que no início do Império esse personagem empreendeu viagens, descreveu fronteiras naturais, fauna e flora, rios, gente e problemas nas áreas de mineração na província de Goiás. A autora também assinala que nas narrativas desse personagem são descritas representações do sertão e do sertanejo, com relatos que demonstram que o espaço da província de Goiás apresentava falta de ascendência de desenvolvimento em diversos aspectos, onde o progresso esbarrava na falta de infraestrutura, pois havia os prodígios da natureza do espaço que era em detrimento dos meios e das forças produtivas de trabalho.

Melo (2016) enfatiza que as linguagens das narrativas de viajantes ao longo dos anos 1800 foram substituindo a narrativa poética e literata para uma mais realista, mas sem tentar enobrecer a natureza e fatos exóticos.

O olhar dos viajantes privilegia os recursos da natureza como potenciais objetos de transformação para fins de produção econômicas, e os habitantes locais como objeto de trabalho. Ao realçar os aspectos da decadência do interior do Brasil, os representantes oficiais clamam por intervenção governamental bem como apontam métodos adequados à transformação do homem e da natureza em fatores de produção mercantil (Melo, 2016, p. 184).

A reflexão da autora, diante do espaço temporal de séculos anteriores que envolve a área que hoje é o território tocantinense, tem significância sinônima em linguagem discursiva envolvendo temáticas relevantes que estavam em volta da ideologia “patriótica” de criação do estado do Tocantins. A representação dos espaços tocantinenses, inclusive o espaço sertão, envolveu um viés de “prodígios da natureza” e necessidade de progresso de parte de um espaço que não tinha um equilíbrio de igualdade na visão comparativa de desenvolvimento sociopolítico e que a intervenção governamental de representantes políticos teria os métodos da

⁴² Português naturalizado brasileiro, membro fundador do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), governador das armas e deputado pela Província de Goiás (1823-1826). Ver Melo (2016).

transformação.

Dizemos que os diversos termos e ideias que permearam as narrativas dos viajantes e os registros do século XVIII até o final do século XIX, em relação ao que era a província de Goiás, demonstraram em suas visões decadência, carência, ruína. E foram levadas para o século XX num direcionamento para uma parte desse espaço, norte do Goiás, para se inserir como instrumento fortalecedor para o Tocantins. E as representações de identidade desse espaço estão nas manifestações culturais, provenientes da visão de conceitos que caminharam na historiografia do espaço para idealizar interesses.

Ao vermos na linguagem musical regional a representatividade de um espaço local, teremos nessa linguagem a expressão de ideias construídas culturalmente. E no caso tocantinense, essas ideias que podem ser consideradas recentes têm viés bem mais remoto historicamente. Magalhães (2008) menciona que a criação do estado do Tocantins marca as representações artísticas locais em dois momentos distintos, com um ligado ao período anterior e o outro a partir de sua criação. A autora, referindo-se aos textos literários de autores tocantinenses, enfatiza que as literaturas anteriores à criação do estado se constroem num meio social esquecido, à margem do desenvolvimento.

Em relação à música regional na representação do espaço tocantinense, Storniolo (2020, p. 56) afirma que “o espaço apenas existirá após o estabelecimento de uma sociedade que apresentará diferenças que refletirão na formação da identidade do local, visto que a diversidade se fará presente entre os habitantes”. Diante dessa reflexão, a divisão do espaço goiano permite vermos que os aspectos de identificação e de caracterizações que justificaram historicamente a divisão desse espaço não estão voltadas apenas para questões territoriais físicas e de interesses econômicos e políticos. Aspectos que norteiam isso influenciaram historicamente.

Leitão (2000), ao tratar da criação do Tocantins, demonstra que acontecimentos da história desse espaço, principalmente a partir do século XVIII, mostra muito das diferenças do lugar como espaço norte e sul goiano. Ele menciona que em meados do referido século a cobiça pela mineração do lugar que a Coroa portuguesa criou em 1744, como Capitania do Goyaz, manifestava as diferenças entre as partes norte e sul do território. Assim afirma que

já então evidenciavam-se as diferenças entre as duas populações que habitavam o coração da região Centro-Oeste: a do Norte, colonizada por curraleiros e pecuaristas nordestinos, a do Sul, constituída por paulistas aventureiros que lá chegaram em busca de ouro e índios. Dois povos com formações distintas e que por mais de dois séculos dividiram a mesma unidade federativa, com flagrante prejuízo para o lado norte (Leitão, 2000, p. 30).

O autor aponta que o norte goiano era desprovido de progresso, sendo isso estímulo para a busca de consolidação do território tocantinense. Também demonstra características de grupos humanos que compuseram o espaço com diferenças de interesses. Dentre esses grupos há características que resultam nos aspectos culturais do sertanejo.

O sertão tocantinense e os grupos que caracterizavam o espaço em séculos anteriores a sua criação político-administrativa mostram traços culturais que refletem caracterizações presentes na identidade demonstrada nas composições culturais artísticas. Leitão (2000) descreve a diferença entre norte e sul do Goiás de forma que a influência econômica determinou a formação dos tipos humanos e suas ocupações nas partes desses espaços.

Adentrando o século XX, o autor enfatiza que o Goiás foi incorporado, a partir do início da década de 1930, pelo Estado Novo, à economia nacional na condição de produtor de gêneros alimentícios, matéria-prima e absorvedor populacional de outras regiões do país. Relata, também, que o estímulo à imigração para o território goiano veio favorável ao latifúndio. Ele afirma que “a migração foi intensa, chegando a triplicar a população goiana até o final dos anos 40” (Leitão, 2000, p. 66). O autor aponta que foram entregues a muitas famílias camponesas terras devolutas, onde elas realizaram a preparação da terra, introduziram seu desmatamento e as primeiras colheitas, valorizando a área, despertando a cobiça de grandes fazendeiros, os quais criaram estratégias de posse das terras.

Essa situação nos mostra a posse da terra pelo latifúndio em detrimento de famílias camponesas que tinham a terra como fonte de vivência. Foi o sertanejo que deu características à identidade regional e que fez parte das manifestações culturais na composição do espaço tocantinense.

Na década de 1960, segundo Leitão (2000), a construção da nova capital federal e, segundo Oliveira (2019), da rodovia Belém-Brasília gerou atração para grandes empresas agropecuárias e de extração mineral e vegetal e a contínua migração. Leitão (2000) destaca que a imensidão de terras devolutas agravou as questões de luta pela posse da terra no espaço goiano, onde “a luta pela posse da terra matava mais que doença” (Leitão, 2000, p.83). O interesse, segundo o autor, pelo desenvolvimento, principalmente no norte goiano, mantinha grupos humanos à margem do progresso, não havendo preocupação com um progresso a partir do investimento no potencial humano.

A demonstração dos anseios de emancipação do Tocantins em torno da miséria do lugar esteve em diversos mecanismos de linguagem, na literatura, como demonstram Magalhães (2008), na análise da literatura poética de alguns escritores, conforme Melo (2016), e na literatura acadêmica, de acordo com Leitão (2000), Flores (2013), entre outros. Assim, também

é demonstrado paralelamente a esse discurso a ênfase nas belezas naturais e nos elementos naturais que proveitosamente são utilizados circunstancialmente como entrave ou caracterização peculiar que justifica o atraso ou potencial de desempenho do espaço tocantinense.

O conhecimento sobre as características do espaço territorial do norte goiano, segundo Flores (2013), teve relevante colaboração de aventureiros viajantes europeus e brasileiros⁴³, que percorreram o território correspondente ao Tocantins durante o século XIX. A autora salienta que a literatura dos viajantes auxilia nos estudos de reconstrução das representações que com imagens e conceitos sedimentaram a historiografia, e que alguns deles realçaram com mais ênfase os aspectos de pobreza e abandono que sedimentaram o discurso sobre a região norte do Goiás até sua emancipação em 1988.

Comungando com esse pensamento, Storniolo (2020, p. 62) reitera que “esses estudiosos nos deixaram um legado importante para que pudéssemos conhecer melhor nosso país por meio da literatura com crônicas, testemunhos, memórias, entrevistas e relatos da tradição oral”. De acordo com as autoras, muitos desses estudos como registros historiográficos trazem um discurso sedimentado, mas relevante. Assim, entendemos que as análises dessa construção dos conceitos e imagens historiográficas podem trazer possibilidades de visão acerca de grupos humanos que formaram uma narrativa histórica que aponta a identidade do espaço sociocultural.

Nesse sentido, o espaço goiano, até sua divisão territorial em 1988, traz características sócio-históricas que fazem parte da criação do Tocantins e que está como ingrediente de sua identidade regional, onde o sertanejo e suas caracterizações culturais na vivência nesse espaço podem ser apresentadas em linguagem de manifestação artística e cultural, como a música.

Flores (2013) demonstra, através das observações das memórias dos viajantes europeus do século XIX que se aventuraram na região norte de Goiás, atual Tocantins, as representações de imagens e conceitos do contexto do referido espaço. Segundo a autora, o que foi selecionado no estudo realça com ênfase os aspectos de discurso feito sobre a região, até sua emancipação em 1988. “Retratando o cotidiano, chegaremos às condições de vida, mentalidades e costumes da população local e suas interfaces com os diferentes sistemas, sejam eles econômicos, políticos ou sociais” (Flores, 2013, p. 16).

⁴³ A autora se refere ao relato dos viajantes do século XIX: Raimundo José da Cunha Mattos (1817); J. E. Pohl (1817-1821); Spix & Martins (1817-1820); Saint Hilaire (1819); W. J. Burchell (1827-1828); Hercules Florence (1825-1829); George Gardner (1839-1840); Francis Casternau (1844); Vicente Gomes (1859); Frederico Brotero (1867); James Wells (1873-1876); J. A. Leite Moraes (1880); e Henri Courdreau (1896-1897).

Os grupos humanos que compõem um espaço territorial têm em seu contexto de vivência um conjunto de características resultantes de relações socioeconômicas que podem carregar traços culturais que vinculam contribuição ou podem até ser a base da identidade ou das caracterizações que a determinam. Por isso, ao buscarmos na historiografia registros de vivência dos grupos humanos e do contexto socioeconômico e político-cultural do século anterior ao da sua emancipação política, vemos a possibilidade do que é retratado na linguagem da música regional de seus principais representantes de traços da identidade sertaneja.

Ao nos depararmos com o que é afirmado pela autora, consideramos que essas condições são as expressões da vivência do espaço histórico. E a relação com os diferentes sistemas, que aqui apontamos como poder que interfere na identidade e na sua representação, na linguagem musical influencia caracterizações que mostrem a representatividade do sujeito social de contexto de relações que compõem a regionalidade, como o sertanejo. Um sertanejo que é mencionado com características que desde a decadência da mineração no espaço goiano, a partir da segunda metade do século XVIII, teve narrativas voltadas às condições naturais e imposições políticas e econômicas, mas com características específicas.

Storniolo (2020) declara que o sertanejo dessa localidade era diferente dos sertanejos de outras partes do país. “Enquanto no resto do país a tristeza e o desalento eram evidentes na fisionomia dos sertanejos; os sertanejos do norte, apesar das marcas negativas, entre elas a solidão, conseguia ser alegre” (Storniolo, 2020, p. 59). Essa solidão que marca, colocada como negativa, é relatada como o isolamento em relação a outras regiões pela dificuldade de acesso.

Flores (2013), no estudo em relação aos viajantes do século XIX na região, aponta que esse quadro de isolamento, paralisado no tempo, perdurou por mais de um século. A autora enfatiza que com o fim do ciclo minerário, o discurso de pobreza e abandono fortaleceu o sentimento separatista no norte da província com uma realidade de sertão, de um povo que não tinha o espírito pobre. “Esse sentimento de abandono e isolamento perdurou até a criação do Estado do Tocantins” (Flores, 2013, p. 116).

O sertanejo nortista da província do Goiás, segundo Leitão (2000), resulta da colonização de curraleiros e pecuaristas nordestinos, que por mais de dois séculos tiveram prejuízo em relação às medidas administrativas de governantes em relação ao sul. Esse sertanejo, hoje, reflete uma identidade na qual esse sertão, que é espaço de cerrado, dividido em espaço de sobrevivência, com características históricas vindas desde o antigo norte goiano, vive manifestações culturais que atravessaram décadas. No entanto, em relação ao espaço que mais o identifica, que é o campo e o suas particularidades “naturais”, há cada vez mais a

presença do que vamos considerar de (des)arranjos do que esse espaço sertão tem a oferecer para vida sertaneja, através de maneiras de produção econômica da expansão do agronegócio⁴⁴.

Esse Tocantins sertanejado se dá através do processo de agronegócio, que abrange área cada vez mais intensa⁴⁵, trazendo para esse contexto um novo cenário, não só paisagístico, econômico, como uma mudança de tipos de elementos desse sertão. Isso deixa esse Tocantins sertanejado cada vez mais com um sertão “diferente”. Compreendemos, assim, que o trecho da canção regional *Sertão Forte* (já comentada nos últimos parágrafos do item 3.2), quanto a identidade sertaneja tocantinense, vai representar cada vez mais um sertão que está em toda parte, pois está no coração, estando esse sertanejo fora do espaço rural, fora do contexto de espaço natural de sertão, pois esse sertão que é histórico vai além de uma fronteira geográfica, de delimitação perimetral, física.

O desenvolvimento regional do Tocantins desde seu processo emancipatório, segundo Oliveira (2019), foi com o Estado, nessa nova ordem territorial, fornecendo incentivos às agroindústrias, e mesmo tendo base econômica vinculada a agropecuária não houve valorização das comunidades tradicionais, da agricultura de subsistência e da agricultura familiar, mas há o incentivo à soja, eucalipto e pecuária de corte. Acreditamos que o incentivo ao desenvolvimento nesses setores são fundamentais ao crescimento do estado do Tocantins, mas esse tipo de crescimento não pode garantir a essa identidade sertaneja um contexto de vivência com aproveitamento de seu potencial socioeconômico e histórico-cultural.

⁴⁴ A presença do agronegócio no Tocantins é ressaltada através de dados de aumento de produção e expectativa de crescimento de área plantada (Rocha, 18 abr. 2022). Segundo a Companhia Nacional de Abastecimento, a expectativa era de aumento de área plantada no Tocantins para soja que vai passar de 1,318 milhão de hectares na safra 2023/2024, com crescimento de 11,5%. E a pecuária de corte tem investimento do governo através da Caravana da Pecuária (O Documento, 9 jan. 2024).

⁴⁵ Conforme matéria publicada no G1 Tocantins (2023).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trazer nesta parte da pesquisa as considerações que apontam para um pensamento conclusivo de análise reflexiva, quero deixar aqui o pensamento construído a partir da análise bibliográfica e de fonte musical de artistas representantes da região tocantinense, trazendo na primeira pessoa verbal as linhas escritas dessa reflexão. Acredito que dessa forma as minhas conclusões apontam uma compreensão a partir de ideias de autores que corroboraram para externar a minha opinião.

A música, como linguagem de representação de vivência, é um elemento cultural resultante da sensibilização e emotividade influenciada por uma realidade social para sua composição e expressão. Isso é compreendê-la como fenômeno histórico e social, como afirma Penna (2014). Ver na linguagem musical uma representatividade de espaço e tempo que carrega significado é acreditar que esse significado é resultado da expressividade de ideias, crenças e sentimentos pela vivência em contexto de um lugar no tempo.

E a apropriação de significações pelos grupos sociais de um contexto de vivência pode ter permanências ou ser modificado, redimensionado ou refeito, demonstrando que a cultura é dinâmica e envolve interpretação. Esse dinamismo interfere na significação da produção cultural, onde os elementos culturais que carregam significações podem auxiliar em interesses de poder dos grupos sociais.

Assim, vejo que na linguagem musical estão refletidas significações construídas a partir das vivências de seus compositores. Porque ela carrega, reflete, partilha, demonstra caracterizações culturais e interfere como instrumento de propagação de ideia. É possível perceber na música um mecanismo de interferência, de indução de ideia e comunicação de pensamento. Nesse sentido, as ideias de Squeff e Wisnik (2004) apontam que a música culturalmente carrega forças sociais para o centro político poderosamente, atraindo o corpo social para os interesses do poder político.

Isso me fez ver na pesquisa, diante das ideias da Storniolo (2020) e de Oliveira (2016), que a música regional tocantinense esteve presente na construção da ideia propagada ao seu povo por “seu criador”. Partilhar da concepção desses autores, que apontam a música como força de atração para um propósito, é ver que a ela podem ser atribuídas funções de atrair grupos sociais e utilizá-los oportunamente, de forma manipulatória, para fins de manutenção de poder, onde a indústria cultural tem relevância nessa função.

A música é um mecanismo sensibilizador de ideia de proporção relevante para o espaço de vivência no tempo. Assim, é objeto de informação, traz em sua linguagem significações que demonstram conhecimento, que evidencia características de tempo e espaço (lugar) e, portanto, é fonte de análise como documento histórico, conforme demonstrado no primeiro capítulo da pesquisa. Quando me deparei com as ideias de Alencar (2004), Hermeto (2012), Napolitano (2016) e Gonçalves (2018) em relação à música popular, pude constatar que diante do grande mosaico da cultura nacional, a música popular traz em sua uma historiografia um diálogo que acompanha a história do país.

Diante disso, no recorte do meu objeto de pesquisa, a música regional tocantinense, representada por seus consagrados pioneiros Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz, Dorivã Borges, Braguinha Barroso e Lucimar Pereira, tem em muitas de suas composições uma versão da história do Tocantins. E em suas criações, vistas como elemento de identidade cultural tocantinense, há um mecanismo de fortalecimento de ideias políticas na propagação e manutenção de poder na construção de um “mito heroico idealizador do estado – Siqueira Campos”.

Entretanto, dentro dessa linguagem musical, existe a identidade tocantinense refletindo traços de vivências de um espaço que preexiste a sua criação no final do século XX. Dentre essas vivências, que também compõem a identidade tocantinense, está a vivência do sertanejo, que considero como uma relevante base da formação identitária do estado do Tocantins. Isso porque ao me deparar com estudos de autores que viram nas canções regionais tocantineses representação de identidade, percebi que eles consideraram a vivência sertaneja dos artistas musicais pioneiros.

A regionalidade musical dos representantes pioneiros tocantineses demonstra contextos de vivência e de pertencimento ligados a espaços de caracterizações de natureza, rural e de pequenos espaços urbanos, com elementos que proporcionam conexão refletidos na linguagem musical de suas canções. Embora se modifiquem com as transformações culturais das caracterizações dos espaços, as composições musicais podem ser base de narrativa de lugar e tempo que fundamentam a memória afetiva e podem representar o imaginário, contendo elementos que aparecem na originalidade de traços e manifestações culturais que refletem a identidade. E pode estar no indivíduo, que com os outros de semelhante vivência compõe grupos identitários.

A identidade sertaneja do Tocantins representada na linguagem musical dos pioneiros regionalistas está associada ao espaço do campo, que foi considerado como um rural, aquele onde os elementos paisagísticos e de hábitos culturais rotineiros revelam uma historicidade que

faz parte da história do espaço que se tornou o Tocantins. Contudo, esses espaços que dão e se compõem de traços que formam esse ambiente rural que também é denominado de sertão, denominam o indivíduo do campo como sertanejo. E permanecem na memória afetiva, demonstrando que esse contexto de vivência em alguma parte da vida do indivíduo permanece com seus traços que colaboram para caracterizar sua identidade.

Diante disso, considerando as quatro músicas selecionadas como fonte para análise da representação da identidade sertaneja do Tocantins, sua linguagem traz a retratação de caracterizações de espaço de sertão com traços culturais de cotidiano de vivência e de disposição de elementos do ambiente natural do sertão tocaninense.

Nas canções *Sertão Forte*, *Canto de Arribação*, *Cantão* e *Vida no Campo*, percebi uma representação de um sertão que traz dentro dessa identidade sertaneja um espaço que é demonstrado como o ideal para o ser sertanejo, que embora tenha suas adversidades, nenhum outro contexto lhes daria igual satisfação de vivência. Entretanto, a vida fora desse contexto não o retira dessa identidade, pois ele carrega consigo significações adquiridas nessa vivência. Percebo, assim, nesse sentido, que nas quatro canções prevalece uma unicidade ao demonstrar que a identidade sertaneja tocaninense carrega um tradicionalismo de caracterizações bucólicas.

Assinalo que desde o processo emancipatório existe, no Tocantins, nesse espaço de sertão, de cerrado, intensas e crescentes alterações, que trouxeram para uma das atividades parte da vida sertaneja, que é a agropecuária exercida com manejos de sua vivência de sertanejo, o agronegócio. Apesar de não ser palco desta pesquisa, é visível, através de noticiários e nas transformações da paisagem de diversas áreas de cerrado, as transformações que chega cada vez mais para dentro desse sertão sertanejo tocaninense.

Assim, os pioneiros artistas musicais representantes da regionalidade cultural tocaninense nas quatro canções analisadas demonstraram uma identidade sertaneja de peculiaridades, que pode diante do cenário de produções econômicas estar se transformando em contexto e caracterizações.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra; 2002.
- ALBERTI, Verena. Fontes. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida M. Dias de. **Dicionário de Ensino de História**. 2. reimp. São Paulo: Editora FGV, 2019. p. 107-112.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- ALENCAR, Maria A. G. de. **“Viola que conta histórias”**: o sertão na música popular urbana. 2004. Tese (Programa de Pós-graduação em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- ARAÚJO, Wendy Almeida; GOMES, Suely Henrique de Aquino. Ritmos Tocantinenses: o grupo tambores do Tocantins na construção da identidade cultural tocantinense. *In*: MENESES, Verônica Dantas; TESKE, Wolfgang (orgs.). **Comunicação, Cultura e Identidade**: folkcomunicação no Tocantins. Vol. I. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- BARROS, José D’Assunção. **O Projeto de Pesquisa em História**: da escolha do tema ao quadro teórico. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.
- BHABHA, Hommik. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- BORGES, Alexandre da Silva. **A Educação Simbólica**: o imaginário na Cantoria de Santinho em Povo Nono/RS. Vol. 1. [Recurso eletrônico]. Porto Alegre: Mundo Acadêmico, 2022. Disponível em: www.casalettras.com. Acesso em: 27 out. 2023.
- BRASIL. Mistério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília. 2018.
- BRASIL. **Constituição da República Federal do Brasil de 1988**. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2003.
- BRITO, Eleonora Z. C. Música e resistência nos tempos do regime militar. *In*: MENEZES, Marco Antônio de (org.). **História, Cultura, Sociedade e Poder**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2015. p. 161-174.
- CANTÃO, por Juraildes da Cruz. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/juraildes-da-cruz/cantao>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- CANTO DE ARRIBAÇÃO, de Genésio Tocantins. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/genesio-tocantins/canto-de-arribacao>. Acesso em: 27 abr. 2022.

CENTRO CULTURAL UFG. Show AmazoniCanToria. **Centro Cultural UFG**, 2019. Disponível em <https://centrocultural.ufg.br/e/24741-show-amazonicantoria>. Acesso em: 8 ago. 2023.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

COISAS DA ROÇA. 2022. Disponível em: <https://www.coisasdaroca.com>. Acesso em: 27 abr. 2022.

COMITÊ DA BACIA HIDROGRÁFICA DO RIO SÃO FRANCISCO - CBHSF. 2024. Disponível em: <https://cbhsaofrancisco.org.br>. Acesso em: 31 out. 2023.

CONEXÃO TOCANTINS. Trajetória na câmara federal é publicada e entregue ao Governador Siqueira. **Conexão Tocantins**, 26 jul. 2011. Disponível em: <https://conexão.com.br/2011/07/26/trajetoria-na-camara-federal-e-publicada-e-entregue-ao-governador-siqueira-campos#>. Acesso em: 31 out. 2023.

CONEXÃO TOCANTINS. Músicas regionais ganham versão clássica com o projeto Trilhas Tocantinenses. **Conexão Tocantins**, 14 out. 2021. Disponível em: <https://conexaoto.com.br/2021/10/14/musicas-regionais-ganham-versao-classica-com-o-projeto-trilhas-tocantinenses>. Acesso em: 31 out. 2023.

CONEXÃO TOCANTINS. Projeto "Tocantins em Concerto" apresenta músicas regionais interpretadas por orquestra. **Conexão Tocantins**, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://conexaoto.com.br/2022/04/18/projeto-tocantins-em-concerto-apresenta-musicas-regionais-interpretadas-por-orquestra>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da Tecnologia**: um convite. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

D'ANGELO, Zuleide. Cantos do Tocantins estreia na Rádio 96FM. **Governo do Tocantins**, 15 maio 2021. Disponível em: <https://www.to.gov.br/noticias/cantos-do-tocantins-estreia-na-radio-96fm/69lk26paqzx9>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DIANA, Daniela. Os Sertões, de Euclides da Cunha. **Toda Matéria**, 2021. Disponível em: www.todamateria.com.br/os-serto-es-de-euclides-da-cunha/. Acesso em: 10 dez. 2023.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2010.

ENCICLOPÉDIA SIGNIFICADOS. O que é Ethos. **Enciclopédia Significados**, 2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ethos/amps/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

ENCONTRO PALMAS. Sobre Palmas. **Encontro Palmas**, 2023. Disponível em: <https://www.encontrapalmas.com.br/palmas/>. Acesso em: 5 set. 2023.

FGV CPDOC. Siqueira Campos. Verbete. **FGV CPDOC**, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/campos-siqueira-2>. Acesso em: 10 out. 2023.

FLORES, Kátia Maia. **Estrangeiros no Tocantins do século XIX**. Palmas: Editora Nagô, 2013.

FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO - FNDE. 2022. Disponível em: www.fnde.gov.br. Acesso em: 31 mar. 2022.

G1 TOCANTINS. Desmatamento do cerrado cresce no Tocantins em 2023 e preocupa especialistas. **G1 Tocantins**, 23 jun. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2023/06/23/desmatamento-no-cerrado-cresce-no-tocantins-em-2023-e-preocupa-especialistas.ghtml>. Acesso em: 8 fev. 2024.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimp. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. **A música sertaneja brasileira de raiz: da memória à representação cultural**. 2018. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - UFG, Goiânia, 2018.

GONÇALVES, Newton de Salles. **Enciclopédia do estudante: música – compositores, gêneros e instrumentos, do erudito ao popular**. Vol. 13. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. Cidades. **IBGE**, 2023. Disponível em: Cidades.ibge.gov.br. Acesso em: 6 fev. 2024.

INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE - ICMBio. 2024. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br>. Acesso em: 31 out. 2023.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas histórias da MPB – As ideias de José Ramos Tinhorão**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2008.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. 4. ed. 2 reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEITÃO, José Carlos Moura. **Tocantins: Eu também criei**. Brasília: Editora JCL, 2000.

LIMA, Davino *et al.* Artesanato, Literatura, Música e a Identidade Tocantinense. *In: MENESES, Verônica Dantas; TESKE, Wolfgang (orgs.). Comunicação, Cultura e Identidade: folkcomunicação no Tocantins*. Vol. I. Curitiba: Editora Appris, 2020.

LIMA, Paulo Roberto Albuquerque de; MENEZES, Verônica Dantas. A música tocantinense como valor simbólico e sua difícil inserção como bem de consumo. *In: GEVEHR, Daniel Luciano (org.). Temas da Diversidade: Experiência e Práticas de Pesquisa*. São Paulo: Editora Científica, 2021.

LIMA, Paulo Roberto A.; MENESES, Verônica D. Identidade e Música Regional: seis artistas e a configuração de um panorama de identidade social, cultural e política no Tocantins. *In: MENESES, Verônica Dantas; TESKE, Wolfgang (orgs.). Comunicação, Cultura e Identidade: folkcomunicação no Tocantins*. Vol. I. Curitiba: Editora Appris, 2020.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra (org.). **Leituras de textos de autores tocantinenses**. Goiânia: Editora Kelps, 2008.

MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural**: iniciação, teoria e temas. Petrópolis: Editora Vozes., 2015.

MELO, Rita de Cássia Guimarães. Raimundo da Cunha Matos, um português viajando o sertão do Brasil. **Revista do Centro de Estudos Histórico da Universidade Nova de Lisboa, Fragmenta Historica**, v. 4, p. 179-195, 2016.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. **A música do homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1981

NAPOLITANO, Marcos. **Música e História**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

NORTE DO TOCANTINS. Pioneiros homenageiam Siqueira Campos pelo aniversário de 90 anos. **Norte do Tocantins**, 1 ago. 2018. Disponível em: <https://www.nortedotocantins.com.br/08/2018/pioneiros-homenageiam-siqueira-campos-pelo-aniversario-de-90-anos/>. Acesso: 8 ago. 2023.

O COLETIVO. Governador Siqueira Campos recebe homenagem de artistas tocantinenses. **O Coletivo**, 1 jan. 2011. Disponível em: <http://www.ocoletivo.com.br/noticia-656-governador-siqueira-campos-recebe-homenagem-de-artistas-tocantinenses>. Acesso em: 8 set. 2023.

O DOCUMENTO. Agronegócio: Tocantins faz balanço positivo dos investimentos feitos em 2023. **O Documento**, 8 jan. 2024. Disponível em: <https://odocumento.com.br/agronegocio-tocantins-faz-balanco-positivo-dos-investimentos-feitos-em-2023/>. Acesso em: 9 fev. 2024.

OLIVEIRA, Heitor Martins. No coração, minha terra, no coração do Brasil: Tocantins, discursos identitários, canções. **Revista Orfeu**, v. 1, n. 1, p. 2-24, 2016.

OLIVEIRA, Nilton Marques de. **Desenvolvimento regional e territorial do Tocantins**. Palmas: Editora EDUFT, 2019.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche. **Milonga para que el tempo vaya borrando fronteiras**: uma reflexão acerca da fronteira como produtora de identidade musical no sul do Brasil. 2015. 248f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

OLIVEIRA, Regina Soares de; ALMEIDA, Vanusia Lopes de; FONSECA, Vitória Azevedo da. **A reflexão e a prática no ensino de História**. Vol. 6. São Paulo: Ed. Blucher, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira identidade nacional**. 15. reimp. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

PORTAL ARTES. Phatos. Verbete. **Portal Artes**, 2024. Disponível em: <https://portalartes.com.br/historia/glossario-da-arte/pathos.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PROGRAMA RAÍZES com Braguinha Barroso Genésio Tocantins - "Sertão Forte". Disponível em: https://youtu.be/eBvM_K69R_s?si=CNf4_0n-yo6DvD28. Acesso em: 10 nov. 2023.

PALACIN, Luiz. **Goiás 1722-1822: Estrutura e Conjuntura numa Capitania de Minas**. Goiânia: Gráfica do livro Goiano LTDA, 1976.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. *In*: LE GOFF, Jacques. **A história Nova**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

PEREIRA, Carolina Machado Rocha Bush. **Geografia de Mundo reveladas nas canções de Chico Buarque**. 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – USP, São Paulo, 2013.

PESAVENTO, Sandra J. O Mundo da Imagem: Território da história cultural. *In*: PESAVENTO, Sandra J.; SANTOS, Nádia M. W.; ROSSINI, Mirian de Souza (orgs.). **Narrativas, Imagens e Práticas Sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008. p. 99-122.

PORTAL O NORTE. Morre aos 94 anos, Siqueira Campos, criador do estado do Tocantins. **Portal O Norte**. 4 jul. 2023. Disponível em: <https://www.portalonorte.com.br/politica/morre-aos-94-anos-siqueira-campos-criador-d0estad-do-tocantins/120203/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.

REIS, Patrício. Siqueira Campos: Conheça a luta do ex-governador pela criação do Tocantins. **G1**, 5 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2023/07/05/siqueira-campos-conheca-a-luta-do-ex-governador-pela-criacao-do-tocantins.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2023.

RICK E RENNER. 2024. Disponível em: <https://www.rickerenneroficial.com.br/>. Acesso em: 5 set. 2023.

RICK E SIQUEIRA CAMPOS. 10 min. **Youtube**, 24 jan. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h-djq304veE>. Acesso em: 5 set. 2023.

ROCHA, Hérica. Tocantins é destaque nacional como o Estado que mais deve crescer no agronegócio em 2022. **Governo do Tocantins**, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://www.to.gov.br/secom/noticias/tocantins-e-destaque-nacional-como-o-estado-que-mais-deve-crescer-no-agronegocio-em-2022/1rko1gfx1n4t>. Acesso em: 8 fev. 2024.

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade**. 3. ed. Porto Alegre: Editora EdiPucRS, 2004.

SECOM-TO. Governador Siqueira Campos recebe homenagem de artistas tocantinenses. **Secom-TO**, 1 jan. 2011. Disponível em: <https://www.to.gov.br/secom/noticias/governador-siqueira-campos-recebe-homenagem-de-artistas-tocantinense/>. Acesso em: 8 set. 2023.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionários de Conceitos históricos**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Arão de Azevêdo. **A representação do matuto na obra do poeta paraibano Jessier Quirino**. 2009. 100f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2009. Disponível em: <https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/Dissertacoes2009/Ar%C3%A3o%20Azevedo.pdf>. Acesso em: 8 set. 2023.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. *In*: SQUEFF, Enio; WISNIK, Jose M. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

STORNILO, Liliane Scarpin da Silva. **Tocante Tocantins: O discurso dos compositores e a criação da identidade regional**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Unesp, Campus Júlio de Mesquita Filho, 2020.

TESKE, Wolfgang; MENESES, Verônica Dantas. Folkcomunicação e estado da arte dos estudos sobre identidades, comunicação, mídia e cultura no Tocantins. *In*: MENESES, Verônica Dantas; TESKE, Wolfgang (orgs.). **Comunicação, Cultura e Identidade: folkcomunicação no Tocantins**. Vol. I. Curitiba: Editora Appris, 2020.

TOLEDO, Cleber. Emissora de rádio do Governo do Tocantins, 96 FM, completa 22 anos, ganha novos investimentos e assume nova marca. **Coluna do CT**, 2 fev. 2022. Disponível em: <https://clebertoledo.com.br/tocantins/emissora-de-radio-do-governo-do-tocantins-96-fm-completa-22-anos-ganha-novos-investimentos-e-assume-nova-marca/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

UOL EDUCAÇÃO. Vida caipira - O caipira é o homem rural típico do Brasil. **Uol Educação**, 2022. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/vida-caipira-o-caipira-e-o-homem-rural-tipico-do-brasil.htm>. Acesso em: 27 abr. 2022.

VIDA NO CAMPO, por Juraildes da Cruz. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/juraildes-da-cruz/1196505>. Acesso em: 27 abr. 2022.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Editora Loyola, 2007.

APÊNDICE – PRODUTO FINAL



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA DAS POPULAÇÕES AMAZÔNICAS**

ANGELA MARIA DA SILVA

**PRODUTO FINAL:
ORIENTAÇÕES PEDAGÓGICAS PARA ENSINO SOBRE O TOCANTINS COM
MÚSICAS REGIONAIS NA ÁREA DAS CIÊNCIAS HUMANAS**

**Porto Nacional, TO
2024**



APRESENTAÇÃO

Este material é resultado de uma pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação de História das Populações Amazônica da Universidade Federal do Tocantins em Porto Nacional, TO.

A proposta pedagógica contemplada numa pesquisa-ação, durante a graduação, com música sertaneja de raiz no curso de Educação do Campo – Habilitação em Artes Visuais e Música da UFT e da pesquisa de mestrado do PPGHISPAM/UFT sobre a representação da identidade sertaneja nas músicas regionais tocaninenses proporcionaram a elaboração deste produto educacional para o processo de ensino e aprendizagem de objetos de conhecimentos de história, visando o uso da música regional para auxílio no planejamento didático e na prática metodológica de ensino sobre o Tocantins.

A proposta tem o propósito de intervenção metodológica no processo de ensino de assuntos/temas da história do Brasil e do Tocantins a partir do final da década de 1980; auxiliar, como recurso metodológico, o interesse do aluno por temática abordada durante a aula; colaborar na sensibilização diante do interesse do aluno pelo tema, para que através da aprendizagem seja possível favorecer uma relação mais crítica do papel social dos indivíduos de sua comunidade; e facilitar a consolidação de uma visão mais empoderada da significação da identidade sertaneja diante das análises das canções.

O processo metodológico de ensino com música como recurso didático e atividades para aprendizagem com uso da música nos enredos propostos parte do caminho da sensibilização e do mecanismo de que ela faz parte da vivência dos seres humanos. Essa metodologia pauta as orientações para a análise das canções regionais do Tocantins a partir das letras que reflitam e propaguem a cultura da vivência cotidiana do espaço sertão. Esse material pode ser trabalhado por uma sequência de aulas que poderão enriquecer os estudos históricos sobre o Brasil e o Tocantins a partir do final de 1980 ou ser caminho para a introdução de uma decrescente cronologia histórica do espaço tocaninense, oferecendo possibilidades de debates, produções textuais, (des)construções de conceitos relacionados à indústria cultural/tecnologia e manifestações culturais dentro das aulas de história.

Esperamos que este material possa colaborar no processo de ensino e aprendizagem de história do Brasil/Tocantins, não como manual de instruções de ensino, pois cada realidade socioeducacional tem suas particularidades, mas como recurso que possa colaborar no processo de crescimento do desempenho no processo de ensino e aprendizagem.

INTRODUÇÃO

Dentre as intencionalidades da pesquisa, a elaboração de um produto educacional fez parte da proveitosa análise e utilização da seleção das músicas regionais tocantinense. O referido produto busca, através de sugestões de atividades direcionadas e análise orientada das letras das músicas regionais do Tocantins, representadas por artistas considerados pioneiros do regionalismo musical tocantinense, contribuir para as aulas de história na educação básica.

As análises das músicas centradas na temática da identidade sertaneja tocantinense, que fez parte da pesquisa, e as atividades orientadas com essas músicas podem ser recursos metodológicos nas aulas de história com temáticas relacionadas à historiografia do Tocantins, principalmente a partir de 1988, quando ficou marcada a oficialização de sua criação político-administrativa no século XX.

Acreditamos que este produto acadêmico oferece possibilidades de aplicação em séries escolares com graus diversos de aprofundamento na temática estudada e traz para o processo de aprendizagem a realidade cotidiana em relação à identidade sertaneja que faz parte de diversas comunidades no estado do Tocantins. Isso expressa as possibilidades de aplicação e reverberação em várias unidades escolares.

No intuito de concretização dessas possibilidades, planejamos o desenvolvimento do produto educacional cuidadosamente ao longo das etapas da pesquisa. Porque pensamos que a aplicação de elemento cultural, como a música, utilizado como instrumento que estimule a aprendizagem e direcione a prática reflexiva diante da criação de conceitos ou desses já estruturados e consolidados, pode contribuir no processo educacional e como forma avaliativa da pertinência da pesquisa. Isso porque é a relação proficiente com a prática que dimensiona a congruência da pesquisa acadêmica.

Esperamos que educadores das ciências humanas, não só da história, possam fazer uso deste material em momentos pertinentes em seu cotidiano e possam até diversificar seu uso através da interdisciplinaridade ou outras formas plurais dentro da criatividade no uso metodológico que o educador lança mão.

Assim, reunimos letras de algumas músicas regionais, roteiros com sugestões de uso metodológico e atividades reflexivas em torno da linguagem musical dos representantes do regionalismo cultural da música tocantinense.

Baseado nas ideias de Hermeto (2012), ao apresentar uma abordagem pedagógica no ensino de História considerando a canção popular brasileira como documento, vemos a

linguagem das canções dos representantes pioneiros da regionalidade musical tocantinense como estratégia didática que colabore com o desenvolvimento de diferentes capacidades dos discentes em leitura histórica do contexto tocantinense, antes e desde o processo de sua criação e sua estruturação política.

A autora aponta, referindo-se à música como documento que possa ser trabalhado como estratégia para leitura e escrita de narrativa histórica, que a prática pedagógica deve se utilizar de dimensões do documento: dimensão material (cada documento tem especificidades que constroem uma dada mensagem); dimensão descritiva (cada documento tem uma historicidade que representa os seres de seu tempo); dimensão explicativa (o que é descrito no documento precisa ser compreendido e toda interpretação dada precisa ser percebida); dimensão dialógica (o documento tem relação com outros de seu tempo ou de tempos passados); e dimensão sensível (o documento como voz de narração é marcado por interesses, ações de relações sociais, mas também silenciamentos que pode favorecer sentimentos no leitor e demonstrar que a história é produzida por sujeitos reais em relações complexas).

Diante disso, “quando um professor seleciona determinado documento para compor seu planejamento didático apresentando-o aos alunos, é fundamental que analise suas várias dimensões” (Hermeto, 2012, p. 142). Corroborando com o que acreditamos sobre o quanto a linguagem musical pode representar de um contexto histórico, vemos que as ideias da autora fundamentam o que consideramos relevante no uso da música regional para proposta didática do ensino de história do Tocantins na educação básica do estado. Segundo Hermeto (2012), o professor pode utilizar-se do que informam as diferentes dimensões de um documento para identificar o que chama de “chaves de interpretação histórica”.

Assim, as diversas músicas que representam o acervo de composições dos principais representantes da regionalidade tocantinense (Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz, Dorivã, Braguinha Barroso e Lucimar) é crescente até o momento, pois esses produzem e atuam interpretando suas canções em shows e diversos mecanismos de comunicação e divulgação. Portanto, a acessibilidade ao material musical para proposta didática nas orientações e sugestões mencionadas aqui não são direcionadas com disponibilidade de *sites* ou *links*, pois pelo dinamismo desse tipo de publicações podem ser modificados, inativados. Optamos pelo nome da canção e de seu compositor/intérprete, o que possibilita encontrá-la diante da diversidade de mecanismos de publicação e divulgação.

I - Sugestões de Proposta Metodológica para Planejamento Didático de Ensino com Música Regional e Identidade Tocantinense

As sugestões de atividades abrangem a maneira metodológica que o docente pode envolver os discentes na busca de reflexões, novos conhecimentos, integração de realidades cotidianas na interpretação e leitura histórica.

ATIVIDADE – Percepção na música

O objetivo é de auxiliar o professor a conduzir a compreensão do processo de construção de representações sociais na música regional tocantinense.

- Observe as letras de três músicas regionais, a seguir responda as questões propostas.

Lira do Povo


Genésio Tocantins

Sou filho das lavadeiras
Parceiros dos bem-te-vis
Amor da flor que cheira
Quero, quero juritis

Dos pampas, dos bugueiros
Das aldeias, das favelas
Namorado das estrelas
Uma nação guarani

A vida na voz da gente
Não para, nunca envelhece
As flores bordam canteiros
Uma seca, outra floresce


Afino a Lira do Povo
Nem senhor, nem escravo
Vida deixa índio bravo
A largueza foi gerais
Filho de muitas cantigas
Entoa, um canto de paz



Neste sertão brasileiro
Em algum canto no mundo
Numa oficina do tempo
Um homem forje outro dia
Ou quem sabe
Forjaria num aço de cada
olhar
Novas promessas e frutos
Nas estradas e passos faróis
Neste estradiar

A vida na voz da gente
Não para, nunca envelhece
As flores bordam canteiros
Uma seca, outra floresce

Afino a Lira do Povo
Nem senhor, nem escravo
Vida deixa índio bravo
A largueza foi gerais
Filho de muitas cantigas
Entoa, um canto de paz



Sertão Forte



Genésio Tocantins

Eu venho dos grandes sertões e veredas, vãos e chapadões, labaredas
Vidas secas no seio do chão
Um filho do fundo do mato, matuto nascido no mundo igual bicho
bruto
Um fruto da terra, propícia estação
Eu venho do som da viola enluarada, sanfona, forró, folia e congada
Da roça de toco, rancho caiçira
Um jeca tatu total, cidadão das Coitéis
Nas palmas das mãos, nas plantas dos pés, nos sapateados de uma
catira

Êh, êh, êei sertão
Tá no coração
Está em toda parte
Êh, êh, êei sertão
Força da nação
Mostra sua arte

Eu venho do brejo da brenha, lá do Cafundó,
do fogão de lenha, casa da vovó
Mel da Cana, menino de engenho
Fé em Deus, mãos de calo, viola e enxada
O vaqueiro aboliando a boiada
Estrada e poeira do chão de onde venho
Sertanejo é antes de tudo um forte a lidar com as agruras da sorte
Dos acordes valentes de uma canção
No batente, improvisam um repente, uma história, uma prosa, um
cordel de memória
Ancestral dessa imaginação

Êh, êh, êei sertão
Tá no coração
Está em toda parte
Êh, êh, êei sertão
Força da nação
Mostra sua arte

Rezador Genésio Tocantins

Seu dotô, eu não lhe engano
Eu tenho quase trinta ano, que moro desse lugar
Dou-lhe a palavra de homi
Se não quer morrer de fome, va viver na capitá

Aqui no nosso sertão, essa história de injeção o pessoa
tem receio
E voismicê como é novo e não conhece esse povo
Eu vou lhe dar uns conselho
A coisa aqui tá esquisita
E ninguém não acredita em receita de dotô, eh

Já é costume da gente, quando alguém está doente,
chama logo o rezador
Se o cabra tá morimbundo, manda chamar Zé Raimundo
Que é um rezador diligente e a todo mundo socorre
Quando reza o cabra morre, ou fica bom de repente
Rezador, sim senhor!
E seu dotô? Não senhor!

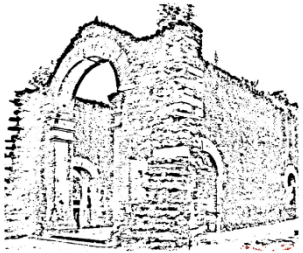
Pois o próprio zé raimundo, no tempo que aqui chegou
Mostrava pra todo mundo seu diproma de dotô
Quaje que morreu de fome, precisou mudar de nome e
treinar pra rezador
Quaje que morreu de fome, precisou mudar de nome e
treinar pra rezador
Rezador, sim senhor!
E seu dotô? Não senhor!

Com fé no coração, três gaio de peão, eu lhe agaranto
Rezando três vezes em cruzado eu deixo qualquer doente
Forte, bonzinho e corado

Pra que vocês se convença, vou lher dizer as doenças,
que o rezador tem curado
Paniço, sete coro, ferida braba, friera, moridura de
besouro, mã de zipra, coceira
Tudo quanto é ferida, dor de espinhela caída, garganta
inchada e papeira
Dor de dente, estalecido, dor na costa, istambo
inchado
Dor de cabeça, zumbido, ansia, ingasgo, dor de lado

Qualquer espécie de dor, Zé Raimundo rezador, tem
muita gente curado
Com ele num tem gogó essa história de agonia
Quebranto, mal oiado, três Sol, injou e manicunia
Sarna, bexiga e sarambo, ligeiro como relampo, cura
da noite pro dia

Mordida de cascavé, jararaca e salamantra
O doente tendo fé, essas coisas num lhe ispanta
Zé Raimundo bota a mão e na merma ocasião o
doente se alevanta
É por isso que o pessoar só procura o Zé Raimundo
Ele aqui neste lugar é primeiro e sem segundo
E enquanto houver Rezadô, ninguém liga pra Doutor
Nem que venha d'outro mundo
Rezador, sim senhor!
E seu dotô? Não senhor!



- 1- Quais os tipos de representações sociais estão descritos nas canções? Qual tem mais relação com a realidade de sua comunidade?
- 2- Você conhece alguma das canções? Caso sua resposta seja afirmativa, que ideia é centralizada em cada uma das canções? Caso não as conheça, procure escutá-las e responda se a letra e melodia foi uma junção que você esperava. Você concorda que o que foi dito na linguagem da canção (letra) foi adequada com a maneira de dizer (melodia)?
- 3- O que é dito na canção acerca da realidade é em forma de apelo, humor, decepção ou entusiasmo? Tem algo em alguma das canções que você concorda e algo que discorda? Por quê?
- 4- Você pensa ou acredita que as canções têm elementos propícios ao sucesso? As canções regionais do Tocantins, na sua concepção, são famosas, conhecidas? Procure o tempo que foram lançadas e os meios de comunicação, os recursos de divulgação da época presentes no Tocantins.

5- Faça uma pesquisa com dez pessoas, questionando se conhecem as canções; se apreciam alguma canção de artista regional tocantinense; se conhecem músicas dos representantes da música regional tocantinense (Genésio Tocantins, Juraildes da Cruz, Dorivã, Braguinha Barroso). Traga o resultado para discutir em sala de aula, analisando o que justifica tal resultado.

- Faça a leitura da letra da canção a seguir:

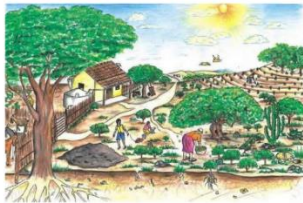
Vida no Campo
Juraildes da Cruz

O galo cantou, é de manhã
A barra do dia, dourada vem surgindo
Clariô
A passarada acorda fazendo festa
A natureza sorrindo

A vida no campo é fruta madura
Amizade é coisa pura, é mel no coração
Gado no curral, cuscz com leite
Café com queijo, eu gosto é de um requeijão
Vou lhe falar: não troco essa vida
Por nada desse mundo
Não saio desse lugar

Quando é meio dia
A cigarra enche o mundo de som
Na maior alegria
Anoiteceu
Na prosa do "cumpade", o bezerro
Foi a onça quem comeu

A vida no campo é fruta madura...



A) A partir da canção, problematize a vivência no campo, nas áreas rurais do seu município. Quais as vantagens desse espaço? Quais as dificuldades? Que práticas cotidianas permanecem? Quais foram se modificando? Quais deveriam ser transformadas? Por quê?

B) Quais são as áreas rurais (comunidades, propriedades) consideradas mais distantes do centro urbano? Como é o acesso das pessoas desses espaços à cidade?

Os questionamentos para serem discutidos podem ser precedidos de orientações para pesquisas em grupos sobre dados e caracterizações de áreas rurais local em órgãos públicos responsáveis e entrevistas e relatos de moradores e até de discentes residentes no campo.

C) Assista algum vídeo no YouTube com a canção Vida no Campo, de Juraildes da Cruz. Você concorda com a canção? Por quê?

D) Veja termos ou palavras na canção que você desconhece, procure o que quer dizer, descreva, comente.

- Pesquise em grupo (4 pessoas):

*Apresentações, shows, CDs dos representantes pioneiros da música regional tocantinense.

*Alguns artistas musicais e intérpretes nacionais que utilizaram composições dos pioneiros da música regional tocantinense.

*Escolha um dos representantes pioneiros da música regional tocantinense e pesquise sua trajetória artística/profissional e aspectos biográficos. Apresente em sala de aula e discuta em turma a relação da vivência do artista com suas produções.

*Escolha uma música do representante pesquisado e produza um vídeo com a canção e exiba em sala para os colegas (caso não tenha mídia, instrumento para a atividade, produza uma colagem com imagens que para o grupo reflita a música).

Professor, pode solicitar à turma, em grupo, a busca local (município) de artistas que tentam a vida profissional ou sobrevivência pela música; organizar entrevista a esses artistas em sala para que suas histórias de vida sejam compartilhadas; e analisar e discutir com a turma as características de vida e habilidades artísticas.

- Se seu município é alcançado por estações de rádios tocantinenses, entreviste dez pessoas, questionando se escutam músicas de artistas tocantinenses, se a frequência dessa escuta é intensa ou rara. Caso negativo de escuta de rádio, se conhece alguma canção regional do Tocantins? E tem alguma canção regional que considera adequada para representar o estado do Tocantins? Por quê?

ATIVIDADE – Representação, identidade e consumo

O objetivo é levar o discente a reconhecer os traços artísticos presentes nos elementos culturais como representação da identidade tocantinense associado a costumes e tradições de vivência regional.

- Escute as seguintes canções:

➤ Romeiro do Bonfim - Dorivã

➤ Sertão Forte – Genésio Tocantins e Braguinha Barroso

➤ Festa da colheita – Dorivã

➤ Catirandê – Braguinha Barroso

* Essas canções são regionais tocantinenses. O que você considera nelas para que considere regionais?

* Pesquise o termo regionalismo cultural e descreva o conceito encontrado e faça sua interpretação.

* Diante de seu entendimento, o que citaria que pode representar a cultura regional tocantinense?

* Após a escutas dessas músicas regionais ou de outras regionais tocantinenses que conheça, considera-as atuais? Os assuntos de suas letras têm relação com nossos dias? Comente.

* Procure informações em reportagens na internet sobre a Romaria do Bonfim no Tocantins, observando os aspectos culturais no sentido religioso e no aspecto econômico e consumo, em grupo monte um mural.

* Que grupo humano é representado na música Sertão Forte? As características descritas refletem alguma realidade conhecida por você?

* Há manifestações tradicionais festivas, religiosas e musicais ou danças no seu espaço de vivência? Escolha uma, descreva, ilustre.

Professor, traga para a sala de aula, em componente curricular como sociologia (temática identidade), ou de forma interdisciplinar com história, geografia (temática relação campo/cidade no Brasil) e arte (temática manifestações culturais), exemplos de músicas regionais de estados das regiões brasileiras. Discuta junto com a turma o que essas canções representam e se há relação com caracterizações que estão presentes em modos de vivências de povos de lugares que essas canções representam. Também proporcione aulas explicativas sobre a relevância da indústria cultural na divulgação e consumo de traços e manifestações artísticas como produto cultural.

- Além da música regional, pesquise e liste elementos ou traços culturais regionais que representam o Tocantins. Após orientação e divisão de grupo pelo professor, busque informações sobre o que foi selecionado para seu grupo, ilustre, informe as referências consultadas e exponha na sala em forma de mural, roda de conversa sobre a cultura tocantinense.

- Procure assistir vídeos no YouTube ou em outras fontes as canções: **Nois é Jeca Mais é Joia, composição de Juraildes da Cruz e interpretação de Genésio Tocantins.** Você as considera de sucesso diante de outras que costuma escutar? Que relação tem com a indústria cultural e com a preparação de performance com as músicas de sucesso que ouve no momento?

II – Sugestões de Propostas Metodológica para Planejamento Didático de Ensino com Música Regional e História do Tocantins

As orientações de atividades sugeridas buscam levar o docente a inserir no planejamento do ensino da história do Tocantins, de maneira didática, canções regionais como elemento histórico-cultural que carrega memória local e facilita o conhecimento histórico do estado.

ATIVIDADE – A representação da história no regionalismo musical

O objetivo é colaborar com o docente a conduzir o estudo da história do estado do Tocantins de maneira que o discente identifique e relacione o quanto a produção artística cultural é resultado de vivência no espaço e no tempo e carrega em si memória.

Observe a música Hino ao Tocantins (Letra e música: Genésio Tocantins):



I – Diante da letra, ouça a música e pesquise o contexto de sua criação e a relevância da Lei n.º 1.367/2002 e da Lei n.º 977/1998 para o Tocantins.

II – Veja a letra do Hino oficial do Tocantins (*Professor disponibilize ou oriente a busca em sites oficiais*). Você vê nas duas letras características do que sabe sobre a história do Tocantins? Relate em comentário escrito e compartilhe com a turma em roda de conversa.

Professor, busque orientar trabalhos de pesquisa e junto com a turma buscar informações sobre as afirmações contidas na letra do Hino ao Tocantins, como “o que foi o sonho vivo dessa terra”, “Que memória, que heróis”, “Que cultura e tradição”. Também é possível trabalhar, dentro de uma perspectiva histórica contextualizada, traços apontados na música em relação ao meio natural e econômico, como era no período de criação do estado e como estão atualmente flora, fauna, produção agrícola, agronegócio.

- Observe a letra da música: Canção de amor a Palmas - Braguinha Barroso e Neusinha Bahia:

Canção de amor a Palmas
Braguinha Barroso e
Neusinha Bahia

Palmas na manhã do teu nascer,
vejo a esperança florescer
num sonho lindo de viver.
vejo o futuro no horizonte
do teu povo vem a fonte
no coração de quem quer vencer.
tua grandeza depende dessa gente
que unida te fará maior.

te amo palmas
e no seio de tuas serras
recebestes a todos
e os fizestes filhos da terra

te amo palmas
e a beleza do pôr do sol
e no berço de tua história onde vivem os girassóis

te amo palmas
como amo o tocantins e abristes os portais
dessa beleza sem fim.



Professor, o estudo sobre a capital do estado do Tocantins através da música *Canção de amor a Palmas* pode ser estruturado a partir do conhecimento que a turma tem do lugar como cidade e capital. Seguir para a sua construção e localização, dados históricos, sua formação nos aspectos humanos (dados populacionais historicamente, composição e estrutura populacional), economia, serviços, pontos turísticos e símbolos de identidade cultural e histórica e problemas enfrentados, como espaço urbano na trajetória de sua fundação e atualmente. O trabalho pode ser estruturado com aulas explicativas, expositivas, pesquisas dirigidas individuais e/ou grupos para os alunos. Informações disponibilizadas em sites oficiais do governo, sites jornalísticos, culturais, educacionais, universitários, turísticos, blogs e obras sobre o Tocantins poderão embasar e auxiliar na organização de recurso didático e maneira didática do trabalho.

- A partir da letra da música Tocante Tocantins, reflita sobre as questões e responda as atividades solicitadas. Realize sob a orientação do professor.

Tocante Tocantins
Genésio Tocantins

Eu vou recitar agora, meu tocante Tocantins
As suas belezas mil, coração do meu Brasil
Flor do cerrado, pequis e ipês
Raios de Sol no azul anil
Lindas praias, brilham cachoeiras
Viver aqui é viver feliz

Teu canto encanta tocantinense
Tecendo alegria, sentimento sem fim
Um estado tão novo e acolhedor
Somos todos seus filhos, sim!
Fé e o amor transborda deste povo, faz
esperançar sem fim
Em cada sorriso nasce a certeza que a
felicidade mora aqui

➤ A música, ao descrever um Tocantins com seus atributos naturais, como lugar, como espaço de vivência feliz de um povo, como novo estado, a linguagem musical o coloca como *um estado tão novo e acolhedor /somos todos seus filhos, sim!*

- A partir disso, professor, planeje aulas explicativas sobre a criação do Tocantins;
- Organize uma linha cronológica sobre as lutas, planos, ações e concretização da criação, passos e trâmites de oficialização da criação do estado do Tocantins com jornais da época e reportagens disponibilizadas em sites através da internet e apresente ou discuta em sala;
- Planeje pesquisas com os alunos, buscando fontes informativas físicas e digitais sobre a Autonomia do Tocantins; O Antigo Norte Goiano; Personagens (mitos) da idealização e criação do Estado do Tocantins;

- Refletindo sobre a linguagem musical da canção Tocante Tocantins, que menciona na segunda parte da música como estado formado por um povo de fé, amor e esperança, organize a turma em grupos para pesquisa sobre povos tradicionais do Tocantins (história, localização, relações sociais e religiosas, culturas e costumes tradicionais, problemas e conquistas).
- Organize e arrume junto com a turma exposições com materiais como imagens, figuras, fotografias, vídeos e artes manuais que representem povos tradicionais tocantinenses (se sua localização permitir, visite com a turma uma comunidade tradicional, como uma comunidade quilombola, com agendamento, planejamento logístico e um planejamento pedagógico que contemple entrevistas, conversas orientadas, observações de campo, capturas de imagens, relatórios, produção textual etc.).
- Professor, planeje junto com a turma ou com a comunidade escolar um momento musical com canções regionais do Tocantins, organize ensaios previamente das músicas, coreografias, decorações do ambiente etc. Selecione as que tem um caráter historiográfico e narrativo, que lembre sua criação e intercale durante o evento falas com interpretações envolventes sobre o que a música retrata.

III – Outras Sugestões

A diversidade de obras musicais dos pioneiros representantes do regionalismo tocantinense tem em suas composições temáticas narrativas que envolvem a identidade cultural, que refletem a vivência de seus autores e a relação com seus contextos como lugar histórico. Por isso, a linguagem musical representadas no repertório regional tem um vasto conteúdo que pode, de acordo com a criatividade e articulações no planejamento pedagógico, ser trabalhado nas ciências humanas da educação básica e até interdisciplinar. As sugestões aqui mencionadas podem ser aproveitadas em maneiras variadas e de outras formas de acordo com o olhar, ideias e realidades do docente e seu lugar de atuação. Assim sugerimos:

- ✓ CD Juraildes da Cruz – Joia do Cerrado (2012) [CD Infantil]



*13 canções disponibilizadas no YouTube.

As canções permitem abordar diversos temas que podem ser trabalhados em sala de aula das Ciências Humanas na educação básica. Elas podem ser introdução para aulas explicativas, debates, diálogos dirigidos, seminários ou outras formas de uso. Com as 13 canções, apontamos temas que podem ser trabalhados a partir delas:

- 1- Problemas ambientais do cerrado, como extinção de espécies;
- 2- Igualdade, identidade e ideologia de gênero;
- 3- Violência Infantil;
- 4- Mobilidade social, ascensão e escolaridade;
- 5- Modo de vida e cultura digital, mundo real e mundo digital;
- 6- Relações familiares;
- 7- Papel da mulher na cultura do cuidado e sustento do lar;
- 8- Direitos humanos;
- 9- Papel da família na sociedade;
- 10- Consciência ambiental;
- 11- Direito infantil;
- 12- Projetos sociais do Tocantins;
- 13- Escola e projeto de vida.

✓ Outros títulos de músicas regionais dos principais representantes da música regional tocaninense:

- | | |
|--|---|
| *Coco Livre S/A – Genésio Tocantins | *Cantão – Juraildes da Cruz |
| *Meninos – Juraildes da Cruz | *Se Correr o Bicho Pega – Juraildes da Cruz |
| *A Porta do Tempo – Juraildes da Cruz | *Quem Ama Perdoa – Juraildes da Cruz |
| *Hot-dog Latino – Juraildes da Cruz | *Flor do Bem – Juraildes da Cruz |
| *Quem Planta Colhe – Juraildes da Cruz | *Passarim do Jalapão – Dorivã |
| *Jalapão – Juraildes da Cruz | *Mãe Romana – Dorivã |

As canções podem ser usadas de acordo como objetivo do docente, para trabalhos diversos em sala de aula. Acreditamos que as canções regionais, ao serem trabalhadas em sala de aula, possibilitam conhecimento cultural e histórico do espaço local e colaboram no fortalecimento do vínculo identitário coletivo.

- ✓ Em relação a interdisciplinaridade, sugerimos que a regionalidade musical possa ser aproveitada nas diversas linguagens e campos artísticos nas aulas de Arte:

- *Utilize as músicas regionais de Juraildes da Cruz que retrate as belezas naturais e estimule o desenho livre, com pinturas com tintas vinílicas (tintas produzidas a partir de elementos e produtos naturais);
- *Forme grupos de alunos e solicite que criem coreografias a partir de músicas regionais dos principais representantes da música tocantinense;
- *Organize vídeo sobre o seu município destacando as belezas naturais utilizando a trilha sonora com uma canção regional e apresente em sala de aula para apreciação;
- *Solicite a apresentação de pontos históricos, ou instituições, praças, monumentos, ou festejos do seu município em vídeo usando a trilha sonora de alguma canção de Genésio Tocantins, ou de Dorivã, ou de Juraildes da Cruz ou de algum outro artista regional;
- *Veja junto aos estudantes vídeos ou áudios das canções Passarim do Jalapão e Romeiro do Bonfim, de Dorivã e organize uma pesquisa ilustrada sobre esses ambientes turísticos do Tocantins;
- *Selecione letras de canções dos artistas regionais e com escolha livre peça que os estudantes ouçam e passem para outro ritmo e apresentem em sala;
- * Apresente em sala imagens de capas de diversos cds, álbuns musicais dos artistas regionais do Tocantins, organize discussão sobre a produção artística das capas. Por escolha coletiva selecione três capas e em grupos solicite que criem uma capa para os álbuns/ cds e apresentem em sala justificando a produção;
- *Oriente uma pesquisa sobre a música *Janelas pro Tocantins*, composta em 1993 por Juraildes da Cruz e solicite a ilustração da letra. Organize a exposição das ilustrações num mural em sala de aula. Depois planeje uma roda de conversa sobre a linguagem da música, instigando a opinião individual em relação a linguagem musical;
- *Exiba vídeo para os estudantes sobre o ritmo e a música *Catirandê*, de Braguinha Barroso como introdução para os estudos sobre as manifestações culturais rítmicas e festivas regionais do Tocantins. Organize ensaios com uma delas para a turma, com coreografias, para apresentação em eventos da unidade escolar;

Obs.: As letras e títulos das músicas utilizadas nesse material estão disponíveis em:
<https://www.letras.mus.br>