

TIAGO LINS DE LIMA

LUGAR E MEMÓRIA

Uma Poética de Porto Velho em
Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba

2ª edição
E-book

A partir de pesquisa fenomenológica rigorosamente conduzida e de procedimentos sofisticados como os do Discurso do Sujeito Coletivo e da Semiótica através das letras de músicas, Tiago Lins de Lima demonstra seu empenho em dar visibilidade a uma poética da cidade de Porto Velho, o que faz por meio da apresentação das principais nuances da obra de Ernesto Melo. Evidencia ainda o lugar do grupo musical Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba em Porto Velho, os lugares cantados/vividos pelos artistas que desfrutaram de referentes físicos e seu redimensionamento pelo trabalho poético, e a performance do grupo como construção de lugares da memória e campo de luta pela manutenção/restauração desses espaços públicos.

"Lugar e memória: uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba", de Tiago Lins de Lima, descortina, desse modo, um processo de leitura do samba portovelhense que nos conecta à história e à geografia da cidade, uma história que se quer monumento e uma geografia que se quer em movimento, na busca de construção de espaços sociais mais democráticos, onde caibam todas as culturas, todos os ritmos, todas as vozes. O samba é o objeto sensível escolhido pelo autor para mostrar que isso é possível.

Xênia de Castro Barbosa
Fevereiro de 2021

Tiago Lins de Lima nasceu em Porto Velho/RO, é casado e pai de uma filha.

Graduou-se em Processamento de Dados pela Faculdade de Tecnologia de Rondônia (FATEC) e é Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR), onde desenvolveu a pesquisa que resultou neste livro.

É Analista de Tecnologia da Informação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia, onde trabalha há aproximadamente 12 anos.

Nas horas vagas, atua como músico e compositor, sendo o samba um de seus gêneros favoritos.



Lugar e Memória

Uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba



Apoio:

SEJUCEL
Superintendência da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



1ª Edição Marechal Rondon do Edital de Chamamento
Público para Publicação e Difusão de Expressões Culturais
Eixo I (Publicação de Livros e Revistas Culturais)
Item 1 (Publicação de Livros Inéditos – Individual)

Livro publicado com apoio do Governo do Estado
de Rondônia/Superintendência Estadual da Juventude,
Cultura, Esporte e Lazer/Fundo Estadual de
Desenvolvimento da Cultura – FEDEC/RO,
por meio do Edital 86/2020/SEJUCEL-CODEC



SEJUCEL
Superintendência Estadual da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO



Tiago Lins de Lima

Lugar e Memória

**Uma poética de Porto Velho em
Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba**

**2ª edição
E-book**



**São Leopoldo
2021**

© Tiago Lins de Lima – 2021
E-mail: tiago.lins@ifro.edu.br

Editoração: Oikos

Capa: Juliana Nascimento

Imagem da capa: Mercado Cultural, Porto Velho/RO. Acervo do autor

Revisão: Erny Mugge

Diagramação e arte-final: Jair de Oliveira Carlos

Conselho Editorial (Editora Oikos):

Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)

Danilo Streck (Unisinos)

Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)

Eunice S. Nodari (UFSC)

Haroldo Reimer (UEG)

Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)

João Biehl (Princeton University)

Luiz Inácio Gaiger (Unisinos)

Marluza M. Harres (Unisinos)

Martin N. Dreher (IHSL)

Oneide Bobsin (Faculdades EST)

Raúl Fornet-Betancourt (Aachen/Alemanha)

Rosileny A. dos Santos Schwantes (Uninove)

Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.

Rua Paraná, 240 – B. Scharlau

93120-020 São Leopoldo/RS

Tel.: (51) 3568.2848

contato@oikoseditora.com.br

www.oikoseditora.com.br

A publicação foi viabilizada por meio dos incentivos da Lei Aldir Blanc. Resulta de um projeto submetido ao Edital 86/2020, da Superintendência Estadual da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer (Sejucl), de Rondônia.

L7321 Lima, Tiago Lins de

Lugar e memória: uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba. [2. ed.; E-book]. / Tiago Lins de Lima. – São Leopoldo: Oikos, 2021.

159 p.; 14 x 21 cm.

ISBN 978-65-86578-87-4

1. Geografia – Lugar – Música. 2. Preservação – História – Geografia. 3. Geografia da memória – Estado de Rondônia. 4. Cultura do samba. 5. Ernesto Melo – Geografia – Lugar. 6. Fina Flor do Samba – Geografia – Lugar. 7. Memória – Geografia – Lugar – Samba. 8. Musicografia – Ernesto Melo. Fina Flor do Samba. I. Título.

CDU 91/78

Catálogo na Publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Dedico este livro a Beto Ramos,
Ernesto Melo, Ênio Melo,
Ênio Ricardo Cardoso, Francisco Lobo,
Hernandes Sales Guerra (Padoca),
Hudson Mamedes,
Orismilde Miranda (Kabeça),
Sirnei Silva Ferreira (Barney),
William Coimbra
– que contribuem para manter vivo
o samba, a memória e o desejo
de uma cidade melhor.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Josué da Costa Silva, que me orientou durante a pesquisa e cujos ensinamentos levo para a vida.

Ao senhor todo o meu respeito e admiração!

A meus pais, Necy Maria da Silva Lins e Raimundo Jorge de Lima, por terem me ensinado, com palavras e exemplos, o caminho do bem.

A minha esposa, Xênia de Castro Barbosa e a minha filha, Sofia de Castro Lins, pela paciência e ternura.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Rondônia, pelo acolhimento da diversidade.

Aos professores, amigos e amigas que caminharam a meu lado ao longo do Mestrado, compartilhando alegria e conhecimentos.

À Superintendência de Juventude, Cultura, Esporte e Lazer do Estado de Rondônia, que possibilitou esta publicação.

A Maria Erenir Coral Santos Melo (*in memoriam*), musa inspiradora de Ernesto Melo, o poeta da cidade.

“Se a Geografia como realidade
é o ‘lugar’ da história, uma persistência
que ultrapassa o acontecimento,
as geografias como concepções do
mundo circundante são testemunhos
de épocas sucessivas onde elas eram
a imagem admitida da Terra.”

(Eric Dardel)

SUMÁRIO

Prefácio	13
Apresentação	21
Introdução	23
CAPÍTULO 1: Geografia cultural: o Estado da Arte	29
1.1 A Geografia Cultural no Brasil	32
1.2 A música nos estudos geográficos	38
CAPÍTULO 2: Referencial teórico-metodológico	51
2.1 Considerações sobre o método	51
2.1.1 A coleta de dados	53
2.1.2 A análise dos dados	55
2.2 Aportes teóricos	60
CAPÍTULO 3: A musicografia de Ernesto Melo e a Final Flor do Samba	70
3.1 Análise semiótica da canção “Exaltação ao Triângulo”	74
3.2 Análise semiótica da canção “Arigolândia”	83
3.3 Análise semiótica da canção “Porto Velho do Guaporé”	89
3.4 Mercado Central, o clipe	97
3.5 Porto Velho, meu denço	105
CAPÍTULO 4: O Discurso do Sujeito Coletivo (DSC)	111
4.1 O Discurso do Sujeito Coletivo	111
4.1.1 Discurso de Ernesto Melo	113

4.1.2 Discurso de Ênio Ricardo	115
4.1.3 Discurso de Hernandes Sales Guerra (Padoca) ...	116
4.1.4 Discurso de Sirnei da Silva Ferreira (Barney)	117
4.1.5 Discurso de Ênio Melo	118
4.1.6 Discurso de Beto Ramos	120
4.1.7 Discurso de Orismilde Miranda (Kabeça)	121
4.1.8 Discurso de Willian Coimbra	123
4.1.9 Discurso de Francisco Lobo	124
4.2 O Discurso do Sujeito Coletivo “Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba”	126
4.3 Análise Semiótica do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC)	128
CAPÍTULO 5: Uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba	135
Considerações finais	147
Referências	151

PREFÁCIO

O cenário de alto desenvolvimento tecnológico, de rápida difusão da informação e igualmente da desinformação, época de verdades e pós-verdades, nos levam a acreditar que finalmente alcançamos um conhecimento ampliado do mundo. Hoje conseguimos acompanhar em tempo real eventos mundiais, ouvir em primeira mão uma música, um livro, uma notícia, um evento político, uma convulsão social na maior parte do planeta.

No entanto, parece que esta possibilidade de estarmos conectados às diversas redes de interação criam interrogações sobre o nosso lugar no mundo e as possibilidades de respostas nos conduzem à pergunta sobre o mundo vivido em concreto. Este real tanto pode ser a nossa casa como a rua onde moramos, a cidade em que vivemos, seus habitantes, as relações que estabelecemos e a vida que brota cotidianamente.

Ao sermos confrontados com este real que nos afeta, nos damos conta que nem tudo cabe no real das telas, que os nossos poetas, os nossos artistas, a nossa cidade e seus expoentes parecem não estar nas telas, sequer aparecem na programação das rádios locais, cada vez mais internacionais.

Eles coexistem em nossas relações e no nosso dia a dia, embalam nossas noites, fazem parte da trilha sonora das festividades e animam os palcos locais. Alguns grupos até referem-se a eles como figuras icônicas do lugar, os menestréis da cultu-

ra e de uma identidade que nos irmana, que canta a nossa poesia de um jeito que só nós entendemos e traduzimos, com jeitoinho e uma sutileza que não será ouvida em nenhum lugar do mundo.

É assim que vejo, leio e escuto este livro. “Lugar e Memória: uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba” apresenta forte compromisso com a busca por uma poética do lugar, uma poética da cidade de Porto Velho através de uma construção, a meu ver, de caráter interdisciplinar que busca na forma, no discurso e no espaço do “samba”, cantado e vivido por Ernesto Melo, juntamente com o grupo A Fina Flor do Samba, as oportunidades para reconstruir e conectar lugares, memórias e trajetórias.

Dada à complexidade e à amplitude do fenômeno observado e para dar conta desta tarefa, o autor lançou mão de um vasto referencial teórico-metodológico objetivando dar conta do trabalho acadêmico e que agora, transformado em livro, se arvora a alcançar outros públicos e outros voos. Este empreendimento apresentado aos leitores, propõe materializar no âmbito textual um objeto que em essência é som querendo materializar-se em imagem. No entanto, no trabalho em tela o desafio que se coloca é ainda maior, qual seja, reconstruir sons, memórias, texturas, percepções e por isso imagens, empreendimento que, a meu ver, o autor realiza com maestria.

O samba apresenta-se como o fio condutor da narrativa. Não me parece que estejamos diante de um estudo do samba, mas essa forma musical eminentemente afro-brasileira, é apresentada a partir de sua capacidade enunciativa, a partir da sua forma flexível, do seu formato multifacetado e de seu lugar dual:

de luta e descanso; de dor e prazer; de resistência e condescendência; de mito e realidade. Dualidades estas tão próprias das expressões culturais apropriadas e que impactam as pessoas em diferentes tempos e espaços.

Em seu macro-objetivo, qual seja, “dar visibilidade a uma poética da cidade de Porto Velho a partir de nuances da obra de Ernesto Melo, um dos maiores nomes do samba amazônico”, se faz ancorado a uma lúcida hipótese de trabalho que pressupõe que “a música produzida por Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba é uma forma de edificar como ‘monumentos da memória’ os lugares do Porto Velho que foram marcantes nas experiências individuais e coletivas do grupo”, resultaram na constatação de que “Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba posicionam-se como o mais fértil grupo de samba da cena urbana de Porto Velho. Convém salientar que este samba, embora marginal em relação à produção nacional, é central para a preservação de uma história e de uma geografia da memória relativa à capital do Estado de Rondônia”.

O compromisso com o seu “lugar”, lugar partilhado; aliado às determinações objetivas e estéticas de um “mundo vivido” pelos informantes e pelo autor, permitem entender este “lugar-mundo” em suas dimensões espaçotemporais únicas, enquanto *locus* de recomposição, recriação e reinvenção. Portanto, este pacto que move o autor, aciona um panorama de sonoridades, imagens, texturas, discursos e sentidos trazidos pelo samba cantado, vivido e experienciado que se complementam e se interseccionam através das diferentes referências evocadas por seus personagens, levando em consideração atingir o fim proposto por Tiago Lins, no qual compõe, recompõe, dissecar,

constrói e reconstrói, posto que deseja ver o lugar que Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba ocupam na cidade de Porto Velho, visando dar visibilidade a uma “poética do lugar”.

Neste percurso, outra cosmovisão de Porto Velho apresenta-se aos olhos do leitor. São várias cidades numa mesma cidade cantadas pelo poeta Ernesto Melo. “Porto Velho do Guaporé”, “Arigolândia” e “Exaltação ao Triângulo”, nos transportam a uma cidade real e imaginada, vivida e poetizada a partir de uma metáfora tão aconchegante e acolhedora que é o “dengo” sim, “Porto Velho meu dengo”, numa confluência de imagens-memória, que revelam uma vida prenhe de poesia mapeando uma cidade para além do concreto, mas uma cidade que se constrói com afetos.

Por outro lado, é possível intuir que há diferentes imaginários sobre a cidade de Porto Velho. Essas imagens, fruto de uma experiência relacional com a cidade, por sua natureza, são fragmentadas, refletindo um modelo de sociedade que se sustenta por organizar-se em blocos que, em suas relações de superfície, parecem conflitar entre si, no seu substrato estrutural, ou seja, nas camadas de relações subjetivas, dialogam entre si, constituindo a base estrutural que dá suporte às relações sensíveis que os poetas das palavras, dos sons, das cores, das texturas, dos sabores, conseguem traduzir de forma singular.

Neste ponto, ocorre o empoderamento dos informantes através do registro de suas falas e produções, objetivando assim, favorecer a compreensão do lugar ocupado por Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba na cidade de Porto Velho, quais os lugares cantados/vividos e como a música produzida é interpretada/percebida/apropriada pelos artistas, constituindo-

se numa cartografia da cidade traçada por uma outra via, diferente daquelas desenvolvidas por esquemas extremamente racionais e cartesianos. Trata-se de um processo potente que resgata uma forma de compreensão do mundo carregada de sensorialidade e de percepções que outros instrumentais focados nas métricas e nas estruturas não conseguem apreender.

A meu ver, estamos diante de um trabalho ancorado na perspectiva do sensível, situado numa representação geográfica e cultural. Um sensível plasmado por uma materialidade fluida e orgânica tecida na cotidianidade. Cotidiano que, tal qual seus atores, são ambíguos, caminhando da dor ao frescor, das imagens aos sons, das texturas ao imaginário que recria e redime o espaço-tempo. Cotidiano encarnado de um homem que é ao mesmo tempo, uno e múltiplo, prosa e poesia. Em síntese, humanos que decifram sensorialmente e reconstróem este mundo, tanto em sua organicidade, espacial e geográfica, como através de uma imaterialidade discursiva, invisível, sensorial, imagética, afetiva que brota da fala e canto de Ernesto Melo, e que o autor deste livro conseguiu captar com lentes tão refinadas.

A leitura do texto e os diálogos com seu autor, imprimem a sensação de que, uma razão estético-expressiva emerge das memórias, dos sons, das letras, das poesias cantadas por Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba, constituindo a pedra de toque desta obra. Isto porque o empreendimento evoca, no campo da Geografia Humana, uma leitura da cidade a partir dos lugares descredibilizados pela racionalidade tecno-burocrática, a saber, o ato poético. É sabido que as formas de conhecer canceladas pelo Ocidente, cunharam uma pseudosseparação entre

arte e vida, impulsionando o desenvolvimento de um determinado padrão de saber que a tudo separa e que a tudo fragmenta sob o pretexto de melhor conhecer, provocando nos humanos, cisões irremediáveis sobre os diferentes modos e formas de pensar e sentir.

Assim, este trabalho nos impressiona duplamente, tanto por sua realização enquanto estrutura, como pelas bases sobre as quais o texto está construído, o empreendimento analítico, o pensamento disruptivo que evoca e a potência desafiadora ao unir instâncias aparentemente distantes, buscando fazer do distante próximo, tornar visível o obscuro, ao aparentemente silenciado fazer ouvir seu canto que se entremeia de melodia, ritmo e harmonias definidas pela cadência do samba.

No processo de investigação e análise o autor identifica na cotidianidade, especialmente na experiência de vida pública, no caráter de continuidade, na extração do cotidiano e nas memórias afetivas, a base para a produção artística. Além disso, percebe a história cantada e seus vínculos com o espaço, os lugares imaginários e virtuais, a sabedoria da terra, o espaço enquanto lugar móvel de fronteiras tênues, os guetos, os lugares cartografados e musicografados, através da memória de Ernesto Melo e de seus companheiros. Dessa forma, evidenciando um conjunto amplo de conceitos e metáforas que ajudaram-no, enquanto escavador, a enveredar pela investigação, conduzindo-nos pelos meandros sensíveis da compreensão.

Este livro chama a nossa atenção para o fato de que, à medida que as retóricas universalizadas se tornam mais agressivas e com viés mais totalizante, emerge em contraponto nas

margens, nas periferias uma outra discursividade sensível, comprometida com uma leitura local, uma tradução do lugar capitaneada por aqueles que nascem, crescem e/ou adotam este lugar como seu espaço de pertença. Estas traduções acionam um sentido de comunidade que conjuga diferentes experiências que partem de uma necessidade estética e configuram-se como instâncias, expressivas, que por intenção ou casualidade, soam como ecos de emancipação.

Em síntese, *Lugar e Memória: uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e A Fina Flor do Samba*, apresenta-nos um processo de leitura do real que nos conecta com o dia a dia da cultura, na inter-relação entre o espaço, a memória, a poesia e seus atores e autores, nos processos de identificação, produção e reprodução das diferentes *poiesis*. Do repertório sonoro, aos movimentos da vida, na dança dos signos de uma expressividade tão particular, no encantamento pela leitura, nas texturas dos objetos cotidianos, indicando-nos que existem feixes de luz a cintilar a partir desses lugares impensáveis, interditados e silenciados, da “Porto Velho do Guaporé”.

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira

APRESENTAÇÃO

Este livro resulta de pesquisa de mestrado homônima, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Rondônia, cuja defesa pública ocorreu em 2017. É fruto, portanto de uma trajetória acadêmica e de vivência cultural em espaços de samba de Porto Velho.

Neste livro nos guiamos pelo objetivo de comunicar os resultados da referida investigação acadêmica, apresentando-a a um público mais amplo e diverso que o da Academia – o que nos demandou ajustes na redação e na linguagem a fim de torná-lo mais fluido e agradável, mas não menos denso em cultura.

A pesquisa que deu base para esta obra teve como objetivo geral dar visibilidade a uma poética da cidade de Porto Velho a partir de nuances da obra de Ernesto Melo, um dos maiores nomes do samba amazônico. A hipótese, confirmada, foi a de que a música produzida por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba é uma forma de edificar como “monumentos da memória” os lugares de Porto Velho que foram marcantes nas experiências individuais e coletivas do grupo.

O estudo foi desenvolvido com base no método Fenomenológico, servindo-se de ferramentas, técnicas e procedimentos da Análise do Discurso do Sujeito Coletivo, da História Oral e da Semiótica através das letras de músicas. Fundamentou-se, teoricamente em autores como Tuan (1983, 2012), Tatit (2001, 2010), Nora (1993), Von Simson (2000) e Kozel *et al.* (2007) dentre outros(as).

Como resultado, temos que Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba posicionam-se como o mais fértil grupo de samba da cena urbana de Porto Velho. Este samba, embora marginal em relação à produção nacional, é central para a preservação de uma história e de uma geografia da memória relativa à capital do Estado de Rondônia, contribuindo ainda para a manutenção e a revitalização da cultura do samba no Estado de Rondônia.

Um dos aspectos mais encantadores da obra musical de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba foram as referências à geografia do lugar. Ela se apresenta como um passeio pela cidade antiga, indicando os pontos onde as transformações urbanas foram mais intensas, e apresenta em tom afetivo as memórias desses lugares. Essa geografia do lugar, apresentada por meio do samba é um convite sensorial a uma experiência cultural singular. Que este livro, ainda que modesto, possa lhe servir de mapa nesse passeio.

Boa leitura!

INTRODUÇÃO

Em sociedades marcadas por cultura de massa, em que o capital padroniza a produção e o consumo estético e em que os antagonismos entre o local e o global se intensificam ou se homogeneízam, conforme o contexto, estudar o lugar – com todas as complexidades que isso implica – revela-se um exercício salutar. Isso porque, além de expressar as contradições da modernidade, o lugar descortina lutas, estratégias de resistência, sistemas de trocas e atos de significação que, de outro modo, passariam despercebidos à Academia ou até mesmo ao saber comum, visto que o ritmo acelerado de vida deixa pouco tempo para a observação direta dos fenômenos e a reflexão sobre seus significados.

“Lugar e Memória: uma poética de Porto Velho em Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba” visa comunicar as ponderações realizadas no âmbito da pesquisa, no Programa de Mestrado em Doutorado e Geografia da Universidade Federal de Rondônia. Consideramos a música de Ernesto Melo e sua banda “A Fina Flor do Samba”, uma ferramenta privilegiada para a compreensão “do lugar” e desse mundo vivido pelo grupo de sambistas, um mundo recomposto, recriado e reinventado no samba, como forma de perpetuação no tempo.

Ernesto Melo é compositor, poeta e sambista. Possui mais de 50 composições autorais e atua também como intérprete dos grandes nomes do samba brasileiro, sendo um exímio co-

nhecedor desse gênero musical. Natural de Porto Velho, nasceu em 1951 e do alto dos seus quase 70 anos de idade, vive uma vida ativa e boêmia, sempre acompanhado da esposa e companheira, senhora Maria Erenir Coral dos Santos Melo. Juntamente com seu grupo de samba, denominado “A Fina Flor do Samba”, Ernesto Melo ilumina, há mais de uma década, as noites de Porto Velho.

A Fina Flor do Samba se formou espontaneamente, a partir de roda de samba que reunia amigos na Praça do Palácio Getúlio Vargas, em Porto Velho. A princípio não havia entre os integrantes o objetivo de formação de um grupo musical profissional, embora o talento de seus integrantes já apontasse para isso. Alguns desses integrantes já haviam tocado e cantado em outros grupos, trazendo consigo experiências anteriores. Na década de 1980 a maioria dos integrantes da atual Fina Flor do Samba se reunia em um grupo chamado Águas do Madeira. A partir de 2007, sob a liderança de Ernesto Melo, o grupo mantém-se coeso e empenhado na militância a favor do samba, da cultura e da divulgação da história regional, sob o título de “A Fina Flor do Samba”. A performance de resistência do grupo e a produção continuada e de excelente qualidade de Ernesto Melo motivaram o desenvolvimento deste estudo. Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba elaboram, com melodia e letra, uma delicada poética de Porto Velho, que procuramos registrar neste livro.

A problemática de investigação que deu base à presente obra foi: que lugar Porto Velho ocupa na obra de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba, e dialeticamente, que lugar Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba ocupam na cidade de Porto Velho?!

Com o estudo desta problemática buscamos dar visibilidade a uma poética do lugar.

Em relação aos objetivos específicos buscamos investigar (1) Quais lugares cantados/vividos pelos artistas ainda possuem referente físico, e mapeá-los (2) Verificar, por meio de entrevistas, como a música é interpretada/percebida/apropriada pelos artistas.

Trabalhamos com a hipótese de que a música produzida por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba é uma forma de edificar como “monumentos da memória” (NORA, 1999) os lugares de Porto Velho que foram marcantes nas experiências individuais e coletivas do grupo.

As fontes do estudo foram entrevistas de História Oral de Vida, desenvolvidas ao estilo de Meihy (2005), a musicografia da banda e as anotações registradas no trabalho de campo. Neste livro, contudo, daremos destaque à musicografia.

A musicografia mostrou-se rica em informações sobre a história de Porto Velho e suas transformações paisagísticas, apresentando também sofisticados componentes estéticos constituintes da música (melodia, harmonia e ritmo), além de expressarem uma poética do lugar, marcada por afetividade e críticas políticas, estas nem sempre explícitas. Tais fontes foram eficientes em possibilitar uma leitura sensível das transformações ocorridas no espaço de Porto Velho.

As entrevistas realizadas constituem um registro das experiências de vida que os colaboradores desejaram compartilhar conosco, de suas visões de mundo, suas expectativas e lutas. Essas entrevistas dialogam ainda com a obra musical do

grupo, e em vários momentos fazem referência a espaços e lugares vividos e referenciados na musicografia.

O caderno de campo possibilitou registrar impressões, ideias, sentimentos bem como dúvidas, que foram posteriormente esclarecidas junto aos músicos ou mesmo no decorrer das observações subsequentes.

A pesquisa configura-se como de perfil qualitativo e foi desenvolvida com base no método Fenomenológico (HUS-SERL; MORÃO, 1990; DARTIGUES, 1992; BONOMI, 2009), utilizando-se de procedimentos como a observação participante, a pesquisa bibliográfica, a oitiva minuciosa das músicas e o destaque dos principais temas nelas expressos. Dentre as técnicas de análise, operou-se com a Semiótica Musical (TATIT, 2010) e o Discurso do Sujeito Coletivo (LEFÈVRE; LEFÈVRE; TEIXEIRA, 2000).

Este trabalho está organizado em quatro capítulos sendo o primeiro denominado “Geografia cultural: o estado da arte”, em que discorremos sobre os caminhos da Geografia Cultural, com ênfase para os trabalhos que abordam os temas centrais da pesquisa: lugar, samba e memória.

O segundo capítulo: “Perspectivas teórico-metodológicas”, corresponde a uma apresentação dos principais conceitos e teorias que embasaram o estudo, e da metodologia e procedimentos utilizados, incluindo o registro de algumas experiências vivenciadas durante o trabalho de campo e que consideramos relevantes para subsidiar as análises, que serão apresentadas no capítulo de número quatro.

O capítulo três reúne as músicas que compõem a discografia de Ernesto Melo que foram selecionadas para análise.

Os capítulos quatro e cinco conjugam as análises elaboradas acerca do material de estudo, sendo que no capítulo quatro damos destaque às análises dos discursos, sintetizando o discurso do sujeito coletivo com base nos discursos pessoais dos músicos entrevistados, e também apresentamos a análise semiótica das letras das músicas. No capítulo cinco, buscamos ampliar as ressonâncias das análises elaboradas no capítulo anterior, compondo uma poética de Porto Velho com base na obra analisada.

CAPÍTULO 1

GEOGRAFIA CULTURAL: O ESTADO DA ARTE

Se pensarmos a Geografia como uma árvore do conhecimento, podemos admitir que a Geografia Cultural é um dos seus ramos mais frondosos e carregados de frutos. Engloba, atualmente, um vasto temário, que compreende os aspectos clássicos da cultura material, como as técnicas, tecnologias, artes e modos de vida, e aspectos antes pouco valorizados pela Academia, referentes à cultura imaterial, como as religiões, as festas e os sistemas de crenças.

A Geografia Cultural teve sua origem na Europa do século XIX, em um contexto de definição da própria identidade da ciência geográfica e de acirrados debates entre os principais sistemas de pensamento vigentes no período: o positivismo e o historicismo.

Em termos sintéticos, positivismo e historicismo tinham as mesmas limitações políticas, a saber, as de promover um conhecimento (seja geográfico, histórico, econômico ou sociológico) capaz de conciliar as classes e promover consenso quanto ao modelo de desenvolvimento europeu e suas estratégias de ampliação de seus domínios culturais e territoriais.

Do ponto de vista interno a eles, contudo, havia diferenças claras. O primeiro enfatizava a crença em uma razão neutra, irrefutável em função do rigor de seus métodos. Suas pretensões

de verdade eram universalistas. Já o historicismo, fundado na Alemanha em um contexto de pressões políticas e étnicas para a definição de uma nacionalidade e formação do Estado Nacional, embora também professasse a fé no rigor metodológico e apresentasse o pesquisador quase que como um mero coletor e sistematizador de dados, mostrava-se mais disposto a análises não universalistas. Estas se centravam na escala do Estado-nação e, do ponto de vista histórico, eram abertas a uma multiplicidade de temas e problemas dos diversos tempos.

Em meio aos debates positivistas e historicistas, geógrafos começaram a perceber uma dimensão até então negligenciada: os diferentes comportamentos dos homens no espaço, os usos diferenciados que cada grupo fazia dos recursos naturais, das técnicas; os trabalhos, os ritos, as interações sociais nas diversas escalas. Cada variação ou conjunto de variações formavam paisagens culturais diferenciadas – e estas passaram a ser objeto de interesse privilegiado de importantes geógrafos, como Vidal de La Blache, Jean Brunhes, Hahn, Sauer e Smith, dentre outros. É importante destacar que muitos desses geógrafos estudavam também os aspectos materiais da cultura, como vestuário, ferramentas e utensílios de uso cotidiano de diversos povos.

Apesar do interesse prestado por prestigiosos geógrafos, as investigações culturais retrocederam no campo da Geografia, no período entre as duas guerras mundiais e o pós-guerra, só voltando a ganhar destaque a partir dos anos 1970, com Paul Claval. Em 1970, o mundo vivenciava a Guerra Fria e ouvia os ecos dos movimentos sociais da contracultura. As ciências começavam a repensar paradigmas e se mostrar mais dispostas a investigar as questões que estavam na ordem do dia, na vida

das pessoas, para além dos temas políticos ou econômicos clássicos, que sempre tiveram e continuam a ter seu espaço na academia – embora nem sempre sejam suficientes para explicar os desafios da nova sociedade ou contemplar os múltiplos anseios humanos.

A partir do pós-guerra vimos nascer, portanto, uma Nova Geografia Cultural, mais atenta aos signos, representações, crenças e subjetividades, conforme apontou Frangelli (2012), apresentando-se de forma alternativa e heterodoxa à Geografia tradicional, e isso provoca reações variadas.

Na América, a Geografia Cultural ganhou corpo a partir de Carl Sauer, fundador da Escola de Berkeley. Esta, assim como a Geografia Cultural cultivada em solos europeus, pôs sua tônica na dimensão material da cultura, privilegiando, segundo Mikesell (1978) a seguinte quadra temática: áreas culturais, história da cultura no espaço, paisagem cultural e ecologia cultural. Somente a partir dos anos 1970 é que veríamos brotar uma Nova Geografia Cultural, significando, o adjetivo novel, renovada abertura para a investigação de temas não ortodoxos, renovados métodos e concepções, além de um novo diálogo com a filosofia.

Os trabalhos de Sauer foram criticados por Corrêa (2001) e Duncan (2002) como deterministas e de terem feito um uso tendencioso do conceito de cultura, aplicando o “esquema classificatório para dividir pessoas em grupos bem definidos e classificar os espaços em áreas culturais” (DUNCAN, 2002, p. 66), destacando padrões, em vez de processos e as condições dadas ao desenvolvimento cultural dos diversos grupos.

Sem dúvidas a dimensão cultural traz grandes desafios à Geografia, tanto de ordem epistemológica quanto de ordem

metodológica, gerando conflitos e disputas, todavia, reconhecemos, com Cosgrove (2000, p. 34) que,

Apesar de toda a divergência teórica, metodológica e de material perceptível em seus textos, os geógrafos culturais compartilham o mesmo objetivo de descrever e entender as relações entre a vida humana coletiva e o mundo natural, as transformações produzidas por nossa existência no mundo da natureza e, sobretudo, os significados que a cultura atribui à sua existência e às suas relações com o mundo natural.

A diversidade de perspectivas e esse ponto em comum entre os geógrafos da cultura, assim como a aproximação desses profissionais das demais áreas das ciências humanas torna fértil os debates e ampliam suas possibilidades de discussão.

1.1 A Geografia Cultural no Brasil

No Brasil, até o final da década de 1980 a Geografia Cultural foi “negligenciada e mesmo desconhecida pelos geógrafos brasileiros” (CORREA; ROSENDAHL, 2005, p. 97). Todavia, Claval (1999) esclarece que a cultura está presente nos estudos geográficos desde a chegada desta disciplina ao Brasil, na década de 1930, mas sem ocupar lugar proeminente. Seu crescimento só vai ocorrer após o final da década de 1980.

O entendimento político à época era de que os cursos superiores de geografia deveriam centrar seus esforços na formação de professores secundaristas, entendimento esse construído em grande medida devido à influência do FMI na política educacional brasileira (SOUZA, 1981; FURTADO, 2008). Vigorava o entendimento de que, para o desenvolvimento do país era necessária a formação de quadros técnicos pra suprir a

necessidade de mão de obra nos diversos setores. Não havia, portanto, a preocupação acadêmica e política de tratar a cultura de modo consequente.

Não podemos esquecer que de 1964 a 1985 vivemos sob um governo militar caracterizado por forte repressão aos movimentos socioculturais, e que, por outra via, estimulava a construção de uma nova cultura de massa, com programas de auditório, shows de calouros e festivais de música. Havia na sociedade poucos espaços para as manifestações culturais genuínas da população brasileira e a Universidade era de certa forma, um reflexo dessa sociedade.

A progressiva distensão da ditadura militar no Brasil foi acompanhada de uma nova esperança de liberdade que se evidenciaria tanto no cenário social, com destaque para as universidades, como no cenário político. Com isso temas e problemas que foram suprimidos dos debates pela violência do Estado, voltaram a ocupar a cena pública, e a cultura que durante o período de trevas esteve marginalizada e sob censura, pôde se reinventar. Desde então, mas não de modo linear e sem recuos, os estudos de Geografia Cultural vêm ganhando destaque, o que é favorecido não só pelas condições políticas favoráveis, como também pela quantidade de “ingredientes” que o país proporciona: paisagens, espaços, lugares, festas, religiões, relações de sociabilidade e a capacidade plástica de se moldar e renovar suas formas.

Em análise realizada por Claval (1999) sobre a geografia cultural do Brasil e sobre o Brasil (realizada por geógrafos e pensadores estrangeiros), o autor destacou quatro vertentes principais de discussão: uma, que aborda a diversidade regional do país e a multiplicidades de suas tradições étnicas; uma, que dis-

cute o caráter periférico do país em relação ao capitalismo mundial; uma terceira, que discute o tema da modernização em sua dimensão política, destacando as transformações que desencadeou; e outra, que trata da unidade territorial e social do Brasil, enfatizando a contribuição das três matrizes que o formaram (indígena, africana e portuguesa). Para ele, a rica diversidade cultural do Brasil torna nossa Geografia Cultural promissora, contudo, a descontinuidade desses estudos ao longo do tempo e sua marginalização por parte da comunidade geográfica são obstáculos a serem transpostos.

A dinamização dos estudos culturais em Geografia a partir da década de 1980 encontrou suporte em autores estrangeiros, suas teorias e seus métodos de análise (CORREA; ROSENDAHL, 2002). As leituras e traduções revelaram novas possibilidades de atuação aos geógrafos brasileiros.

Dentre os estudos pioneiros da nossa geografia cultural constam a tese de Maria Cecília França (1975), sobre pequenos centros urbanos de função religiosa, e uma série de inventários produzidos pelo IBGE e publicados em coletânea denominada “Municípios do Brasil”. Essas coletâneas tornaram-se fontes para pesquisas e assemelham-se às monografias regionais francesas, ao estilo de La Blache. Nelas são identificadas a extensão municipal, a caracterização de seu meio físico e construído e os costumes de seus habitantes, além de outros dados demográficos. Entretanto, logo esse tipo de análise já não seria mais suficiente.

O surgimento de novos movimentos sociais e a emergência de demandas reprimidas de ordem étnica, racial e econômica trouxeram novos desafios à Geografia Cultural, colocando a identidade e a cultura como questões centrais. À Geogra-

fia cabe estudar as espacialidades desses encontros e confrontos interétnicos (RATTS, 2004), e entre gêneros e classes.

Diante de novos atores e problemas, há séculos camuflados sob a ideologia da democracia racial e da mestiçagem, a Geografia Cultural brasileira ganhou contornos mais materialistas e críticos, sem desprezar, entretanto, a dimensão simbólica que circunscreve as relações de produção e reprodução social.

Germinam no final do século XX e início do século XXI trabalhos como os de Cristofolletti (1982), Corrêa e Rosendahl (2001, 2003, 2004), Kozel (2007) e Serpa (2008), dentre outros. As obras introduzem o leitor na Geografia Cultural, elucidam caminhos trilhados e desafios de ordem teórica e metodológica, e, no caso dos trabalhos de Corrêa e Rosendahl (2004), Kozel (2007) e Serpa (2008), apreciamos análises específicas da espacialização das relações culturais em diferentes regiões do Brasil e com base em categorias e fontes variadas.

Em Rondônia, a Geografia Cultural tem sido promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Rondônia, pelo Grupo de Pesquisa Modos de Vida e Populações Amazônicas (GEPCULTURA), pelo grupo Nova Cartografia Social da Amazônia, vinculado à Universidade Federal do Amazonas, dentre outros.

O GEPCULTURA tem promovido estudos sobre cultura amazônica, populações tradicionais e relações sociais de gênero, com ênfase em populações ribeirinhas. Parte dessas reflexões está sistematizada nos trabalhos de Silva e Kozel (2007, 2009), na perspectiva da epistemologia da Geografia Cultural, Nascimento Silva (2000), sobre o espaço ribeirinho e Almeida Silva (2015), acerca das Territorialidades, identidades e marcadores territoriais Kawahib na Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau, em Rondônia.

O Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) promove o registro da autcartografia de povos e comunidades tradicionais amazônicas, construindo um vasto acervo capaz de contribuir com o esclarecimento dos processos de ocupação deste território e valorizar os movimentos sociais de fortalecimento dessas identidades étnicas e lutas por cidadania.

Com a nova Geografia Cultural foi possível o desenvolvimento de ferramentas teóricas e metodológicas para o estudo de temas como a experiência, a subjetividade e outros elementos intangíveis da vida cultural. A cultura passou a ser abordada, portanto, não só em seus aspectos materiais e tangíveis, mas também em sua dimensão imaterial e simbólica. Ganhamos em sensibilidade e diversidade temática.

O que explica essa renovação da Geografia Cultural, segundo Cosgrove (1999), é o colapso das fronteiras intelectuais herdadas dentro da academia – que passou a exigir respostas intelectuais mais ousadas (menos restritas às tradicionais zonas de conforto). A busca por essas respostas promoveu maior flexibilidade teórica e empírica, flexibilidade esta que se polariza entre as críticas positivas e negativas que se faz ao pós-modernismo. As críticas a essa Nova Geografia Cultural questionam os limites de sua teoria e de seus métodos, a fluidez de seus objetos e a substituição de metanarrativas por verdades relativas e de menor abrangência. Aqui ocorre o inverso das pretensões positivistas, embora nem sempre se enfrente de modo radical as questões coloniais e pós-coloniais.

Em relação à crítica positiva que se faz a ela, destacam-se fatores como o polidiscurso, a preocupação acadêmica em efetuar análises a partir das posições subalternas e evidenciar

as identidades em formação. Merece destaque ainda o fato de se analisar o social em suas relações com o meio ambiente e não restringir os estudos à socioesfera, puramente, ou ao ambiente como cenário e condicionante das experiências humanas, mas procurar evidenciar a dialética dessa relação homem-natureza.

Nessas observações, a categoria geográfica “lugar” tem sido bastante explorada, permitindo a formulação de explicações com base em referenciais empíricos, marcados pelas dinâmicas próprias da subjetividade e do cotidiano. O lugar congrega tanto o espaço geográfico quanto as experiências temporais, a história, a memória, contribuindo para um conhecimento mais íntimo da humanidade.

Quando vinculamos nosso estudo à epistemologia da Geografia Cultural, efetuamos uma escolha teórica, metodológica e política com a pesquisa de temas e atores negligenciados, pouco valorizados pela Academia e pelo Poder Público. Essa escolha não implica em desprezo pelos outros temas e questões, também pertinentes e necessários de serem esclarecidos, mas implica isto sim, na convicção de que a cultura é uma dimensão fundamental da vida humana, sem a qual esta não poderia se realizar de modo pleno.

A cultura é direito humano salvaguardado legalmente pelo Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, do qual o Estado brasileiro é signatário, e regulamentado pelo Decreto n. 591, de 6 de julho de 1992. Abriga os modos de ser e proceder, os saberes e fazeres, as construções, reinvenções, memórias, lutas, resistências e sonhos. Compreender tais aspectos é indispensável para se compreender o Outro e estabelecer relações de convivência mais inteligentes e justas.

1.2 A música nos estudos geográficos

Antes de adentrarmos nas reflexões sobre a música nos estudos geográficos, apresentamos algumas considerações sobre o samba, objeto sobre o qual nos detivemos por maior período.

O samba é construção estética primordialmente ligada às classes populares. Sua formação é marcada por ritmos e melodias bantus, trazidas ao Brasil pelas populações escravizadas da África no período colonial, e em solo brasileiro mesclou-se com elementos da cultura europeia e latino-americana.

O desenvolvimento do samba ocorreu entre o final do XIX e as primeiras décadas do XX, entre grupos afrodescendentes e marginalizados, que viviam em morros e favelas do Recôncavo baiano e do Rio de Janeiro. Em seus primórdios, configurou-se como gênero restrito a esses grupos sociais, mas com o desenvolvimento da indústria fonográfica e do entretenimento, a partir de 1920, passou por complexos processos de negociação e rearranjos até se tornar gênero expressivo da brasilidade.

Tinhorão (2010) descreve o processo de aproximação entre ritmos populares, como o Lundu, o Maxixe e o Samba e os teatros de revistas, ao final do século XIX e a primeira década do século XX, no Brasil. De um lado, artistas e compositores entendiam ser o teatro de revista um recurso indispensável para tornar a sua música conhecida nacionalmente, de outro, os teatros aproveitavam-se do sucesso das músicas para atrair público. Estabelecer bilhetes a preços populares foi uma forma de possibilitar o acesso das pessoas de condição mais humilde aos espetáculos musicais e de popularizar a música brasileira, em especial o samba.

Nesse processo, o samba “embranqueceu” e perdeu parte de sua força criativa. No entanto, obteve outras vantagens,

como maior circularidade e reconhecimento oficial, atingindo as várias classes sociais. Lira Neto (2017) informa, no volume um de sua trilogia, que o processo de embranquecimento do samba se deu concomitantemente ao processo de embranquecimento nacional e de higienismo urbano, no qual buscou-se adequar as diversas expressões da cultura (seja em suas formas materiais, seja em suas formas simbólicas) às novas concepções e valores do Estado brasileiro, que se coadunavam com os interesses capitalistas da época. A domesticação do samba aconteceu ao mesmo tempo em que as reformas urbanas e sanitárias remodelavam a geografia das principais cidades do país e que a indústria do entretenimento se formava no Brasil.

Lira Neto esclarece sobre as origens do samba nos morros cariocas e sua nova configuração na Era Vargas:

Muitas aventuras e peripécias separavam a época dos terreiros das tias baianas daquele período histórico em que o Brasil estava vivendo – e que ficaria conhecido como a Era do Rádio. No rastro dos veteranos, Donga, João da Baiana e Pixinguinha, novas gerações de artistas tinham contribuído para a profissionalização definitiva da música popular urbana do país. A expansão progressiva do mercado fonográfico, o surgimento do rádio comercial e a consolidação do cinema – a gênese, enfim, da indústria do entretenimento – impunha, novas estratégias artísticas de produção, distribuição e consumo (LIRA NETO, 2017, p. 24).

A partir da Era Vargas se intensificou o processo de aproximação do samba com o capital, possibilitando novas relações, dinâmicas e cores. Carmem Miranda é o grande ícone dessa nova fase, em que o samba é apropriado pelo mercado para atender a gostos e interesses específicos. Não convém, contudo, tratá-lo como vítima ou fazer apologia a um purismo que nunca existiu. O samba entrou no jogo, ora defendendo

posição de resistência cultural, ora cedendo às contingências e buscando os benefícios das adequações ao novo padrão exigido pela indústria. No que concerne às críticas à “descharacterização” e “contaminação”, convém esclarecer que o samba sempre foi híbrido, formado a partir de elementos e influências variadas, e como toda manifestação da cultura, é dinâmica e em constante transformação. Nas palavras de Lira Neto (*op. cit.*, p. 25): “Desde que o samba é samba é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica”.

Durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945) o samba passou a fazer parte do projeto de identidade nacional e a partir dela tornaram-se evidentes as disputas de interesse sobre o samba, acirrando-se conflitos e impasses. E, diante disso, considera-se louvável a ação do Estado brasileiro na regulamentação do Decreto n. 591, de 6 de julho de 1992, que expressa o compromisso e o reconhecimento do Estado brasileiro em relação a esse gênero relevante na formação da cultura nacional. No entanto, percebe-se um hiato entre a letra e a prática. Não é de agora que se aprecia o samba e se lhe considera como “o gênero musical que é a cara do Brasil” (COSTA, 2000; VIANNA, 2002; TROTTA, 2011), todavia, negam-se as condições para o desenvolvimento dessa expressão cultural quando não se percebe potencial econômico na ação.

Exemplo disso é que o samba de enredo e o Carnaval recebem incentivos consideráveis, tanto públicos quanto de empresas privadas, ao passo em que sambistas e compositores empenhados em uma obra mais intimista, ou de crítica social, ficam limitados a uma circulação em espaços mais restritos (as rodas de samba, os bares, os palcos das cidades pequenas) e

quase sempre sobrevivem com recursos próprios, tendo de realizar outros trabalhos para além do musical. Alguns estilos de samba atendem aos interesses mercadológicos e recebem investimentos vultosos, não necessariamente por serem feitos com esta intencionalidade, mas por serem assim percebidos por agentes do sistema produtivo em que vivemos. Outros, por não apresentarem esse perfil, seguem marginalizados e com poucos investimentos.

Além dos interesses econômicos, que investem em alguns em detrimento de outros, nota-se ainda, oculto, sob o manto do mito da democracia racial, formas de preconceito que reproduzem estereótipos como o de que o sambista “é preto”, “é malandro”, “é vagabundo” e que o samba, ao ser música de preto, seria uma música de menor valor. Assim, tanto os interesses econômicos quanto os preconceitos e estereótipos incidem, de alguma maneira, no campo cultural, ora tolhendo talentos, ora interditando os espaços da circulação cultural.

Mas o samba tem a sua força e existem aqueles que conseguem sobrepor-se às vicissitudes. Elza Soares, a menina oriunda do “planeta fome”, conquistou o mundo com sua voz, pelas ondas do rádio, revelando-se exemplo de luta pela justiça social e pela dignidade humana. Esta diva, hoje idosa, não se cansa de denunciar com seu samba os oportunismos políticos, a violência de gênero e as injustiças sociais.

Dentre seletos grupo de sambistas brasileiros, destaca-se também Martinho da Vila. Originário das profundezas da injustiça social, tem sua ascensão e seu reconhecimento a nível internacional através do samba, em destaque no continente africano, em virtude da conexão entre as temáticas de suas canções e o período de intensos conflitos pela libertação existentes

no continente, pela exaltação da identidade negra, igualdade e amor. Martinho da Vila (1998) em sua autobiografia traz um belo exemplo do samba como gênero musical de “maior valor”, ao apresentar de forma integral, em sua obra, a Declaração Universal dos Direitos do Homem e destacar o ano de 1988 quando sua escola de samba, a Vila Isabel, pisou no sambódromo. Era o centenário da abolição da escravatura, e o desfile e o samba-enredo fizeram uma crítica à escravidão colonial e ao *Apartheid* na África do Sul.

Angenor de Oliveira, o Cartola, de ascendência branca, mas também de condição social humilde destacou-se como compositor, sambista, poeta e fundador da Estação Primeira de Mangueira. Sua obra é uma das mais sofisticadas do samba brasileiro e foi decisiva para a consagração do samba carioca como *modelo, padrão* nacional.

Em Rondônia, Ernesto Melo produz samba de excelente qualidade. No entanto, o fato de viver em Porto Velho, cidade amazônica, periférica aos grandes centros de produção e difusão cultural dificulta a circulação e o reconhecimento de sua obra, fazendo com que permaneça marginal. São raros os sambistas fora do eixo Rio – São Paulo que alcançaram projeção nacional. Possivelmente o grande destaque, fora desse eixo, seja Alcione, a Marrom.

Por outro lado, destaca-se que a obra de Ernesto Melo se assemelha, dialoga e reproduz elementos do samba carioca, mas se diferencia por enfatizar elementos da história e da geografia local.

Pontos de semelhança entre a obra de Ernesto Melo e a de sambistas cariocas e paulistas são as referências ao Carnaval e mesmo a produção de sambas-enredo.

[...] Naquele tempo
Que a vida não repete
As batalhas de confete
Sábado de carnaval,
Na quarta-feira
Todo mundo se encontrava
Na Praça Marechal Rondon
Meu Deus,
Aquele era um tempo bom
(*Porteiro Severino*, Ernesto Melo, 2007).

Ponderações sobre o samba e seu fazer também podem ser vistas em “Quando o samba não é samba”:

O samba que não tem pastoras não é samba
O samba que não tem pastoras não é samba
É um samba que não tem pandeiro
É um samba sem ter violão
É um samba sem ter cavaquinho
Sem ter um repique de mão
O samba
Tem que ter mais do que isso
Ter o sabor do feitiço
E uma grande interação
Tem que ter
Quem responda na cozinha
cantando a letra inteirinha
e batendo na palma da mão [...]
(*Quando o samba não é samba*, Ernesto Melo).

Ao passo em que temáticas relativas ao amor e suas frustrações marcam a obra de compositores como Pixinguinha e Cartola, e que temáticas de crítica social assinalam as composições de Bezerra da Silva e Elza Soares, Ernesto Melo canta o amor à cidade de Porto Velho – é ela o objeto de seu amor. Expressa sentimentos variados em relação às transformações que o objeto de seu amor tem sofrido ao longo do tempo.

O amor à cidade é expresso de forma desmedida:

Porto velho, meu dengo
desde que me entendo
Tu és o meu caso de amor,
O teu céu, o teu sol, o teu ar, teu perfume
Tuas meninas em flor [...]

O teu verde
é o mais verdes dos verdes,
Teu luar,
o mais belo luar,
Quando se faz serenata
tua lua de prata
é um convite pra amar.

Teu rio, o belo Madeira,
me traz o alimento na palma da mão,
tuas matas guardando tuas caças
que alimentou a minha geração,
teu solo, teu rico minério,
a tua fartura, teus frutos, teus grãos,
por isso meu peito te encerra
eu amo esta terra
com toda paixão,
Se eu vou cantar porto velho,
te juro, meu velho,
não paro hoje não
(*Porto Velho, meu dengo*, Ernesto Melo, 2007).

Além da referência ao lugar, uma das marcas de suas composições é a referência às pessoas desse lugar, sobretudo às ligadas ao universo boêmio. Os amigos de sua convivência são dádivas de tempo e espaço, e como se questionado sobre sua forma de proceder, o eu-lírico do poeta explica:

Cantei, porque tinha a missão de cantar
eu tinha que valorizar
o que o passado me deu,

Me deu Bainha, me deu Silvio e Manelão
quanta conversa fiada
lá na Vila Confusão

Alto do Bode, deu a feira e o Hotel Brasil,
as escadas do Moreira
e os tragos no João Barril [...]
(*Canto Novo*, Ernesto Melo).

A força do samba está no talento e na ousadia de homens e mulheres que resistem aos preconceitos, aos estereótipos, à pobreza e fazem da música ferramenta de crítica e de construção das utopias necessárias para suportar o fardo das lutas diárias.

Graças ao empenho desses sambistas, hoje o samba é patrimônio cultural brasileiro e um importante elemento referencial das culturas e identidades afrodescendentes que se desenvolveram no Brasil a partir do período colonial. Embora de caráter híbrido, tecido na interface das diversas culturas que afloraram em solo brasileiro, o samba é “eminentemente negro porque encontra nos batuques das culturas africanas sua principal referência” (CAETANO, 2014, p. 1). O autor destaca ainda que tal gênero musical apresenta potencial para o ensino curricular da Geografia e para o cumprimento da exigência legal do ensino de cultura afro-brasileira e africana nas escolas de Ensino Fundamental e Médio de todo o país.

Apesar da relevância do tema, ainda são poucos os trabalhos geográficos em língua portuguesa que tratam da música, em geral, e do samba, em particular. No entanto, o tema conta com importantes estudos nas diversas áreas das ciências humanas, merecendo destaque os de Alessandro Dozena (2010), Sandra Pinto (2011), Dmitri Fernandes (2011) e Antonio Risério (1993).

Não só o tema específico do samba ainda precisa de mais estudos, como a música, *lato sensu*, na perspectiva geográfica. Isso porque só recentemente a Geografia da Música tem recebido atenção especial dos geógrafos, e esse interesse mostra-se

ainda bastante polarizado na Europa e nos Estados Unidos, com baixa penetração no mundo ibero-americano (PANITZ, 2012). Para o autor, Estados Unidos, Inglaterra e França são os centros mais avançados na discussão sobre o assunto, e nos países ibero-americanos o Brasil desponta como clara exceção, dispondo de um volume superior de produção bibliográfica sobre música, em abordagem geográfica.

No que concerne às publicações em artigos, são dignas de nota as reflexões promovidas por Castro (2009), que baliçou a contribuição de George O. Carney e Lily Kong, considerando as discussões referentes à geografia cultural tradicional e a geografia cultural renovada dos anos posteriores a 1970; Torres e Kozel (2010), que apontam as possibilidades da noção de “paisagem sonora” como recurso para a compreensão da cultura e do lugar; por Panitz (2012), que revisa a produção geográfica acerca da música na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, discorrendo ainda sobre a pluralidade de interesses que o tema tem despertado nos pesquisadores brasileiros. O que há em comum nesses trabalhos é o perfil de revisão literária.

A música foi trabalhada ainda, junto com outros temas, como literatura e cinema, nas coletâneas organizadas por Corrêa e Rosendahl (2007, 2008, 2009), e em dissertações e teses de doutoramento como as de Castro (2009), denominada “Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira”, Correia (2009), intitulada “Representação e ensino, a música nas aulas de geografia: razão e emoção nas representações geográficas”, Costa (2010), que abordou a problemática da “Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural de Salvador e Camaçari”, e Dozena (2009), que tratou das “Territorialidades do Samba na Cidade de São Paulo”.

A Geografia da música, segundo Panitz (2012), teve início com Ratzel e Frobenius, que ainda no século XIX desenvolveram estudos geográficos acerca das similaridades de artefatos da cultura material da África Ocidental e da Melanésia, como flechas, tambores e outros instrumentos musicais. Esses estudos possibilitaram o desenvolvimento da noção de Círculos Culturais (*Kulturkreis*), um conceito etnológico que se referiu, inicialmente, à difusão espacial de instrumentos musicais, evidenciando as influências de determinadas etnias sobre outras dispersas por espaços contíguos ou distantes.

Se pensarmos o samba elaborado no Brasil a partir dessa noção, podemos compreender que, a partir do litoral essa cultura musical se expandiu em círculos diversos por todo o território brasileiro. A ideia de círculo, aliás, representa bem a estrutura clássica do samba: a roda de samba. E essa forma geométrica e pulsante indica o caráter democrático daquela arte. Na roda todos participam, todos se veem e são vistos, e há sempre a possibilidade de se abrir a roda e incluir mais um. Seu caráter alegre, caloroso e ritmado desde cedo chamou a atenção, seja dos que a viam como ameaça ao trabalho e à ordem, seja dos que, inebriados com a musicalidade, sentiam-se impedidos a participar do grupo. Não demoraria muito tempo para o samba cair no gosto popular e se misturar à maior festa popular do mundo: o nosso carnaval.

Além da noção de “Círculos Culturais” – noção muito útil à Geografia, à Etnologia e à Etnomusicologia, a noção de “Paisagens Sonoras” também tem se destacado nos estudos geográficos voltados à cultura.

Para Torres e Kozel,

O conceito de paisagem à Geografia é aplicado para representar uma unidade do espaço, um lugar, e remete às percepções que se tem sobre ele. Cada paisagem é produto e produtora da cultura, e é possuidora de formas, cores, cheiros, sons e movimentos que podem ser experienciados por cada pessoa que se integra a ela, ou abstraído por aquele que a lê através de relatos e/ou imagens (TORRES; KOZEL, 2010, p. 124).

Ao defenderem a ideia de que a paisagem só é paisagem quando percebida, quando sentida pelos sujeitos, os autores acima citados expressam afinidade com uma concepção humanista-fenomenológica da Geografia, que transcende uma descrição objetiva e positivista para promover uma descrição rigorosa a partir das sensações, conforme proposto por Claval (2004).

Com base nessa postura epistemológica é possível uma compreensão sistemática dos lugares e das condições sociais dos sujeitos que os produzem.

Para Schafer (2001), um dos pioneiros nos estudos das paisagens sonoras, o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem, revelando-se ainda uma ferramenta singular para a compreensão de sentido de lugar. Para Schafer (2001), paisagem sonora é um campo de estudo acústico, composto por três temas principais: os sons fundamentais, os sinais e as marcas sonoras.

O primeiro se refere aos sons produzidos pela geografia em seus elementos naturais: o barulho dos ventos e das águas, dos insetos, animais e aves. Esses sons tendem a ser camuflados pelos sons dos ambientes transformados pelos homens, e na vida moderna e urbana, nem sempre é fácil ouvi-los. Sua existência, contudo, por muito tempo foi um marcador importante das rotinas e dos modos de vida humanos. Sem dúvidas é

diferente a vida e o ritmo de vida dos que acordam com o cantar de um galo em um sítio ou cidade interiorana, dos que acordam com o barulho do trânsito nas ruas de uma grande cidade.

Os sinais, no ensinamento de Schafer (*op cit.*), são sons que compõem o cotidiano de populações diversas e que são interpretados como alerta e aviso, como o sino que convoca para a participação dos cultos religiosos, a buzina ou a sirene de quem pede passagem, o apito do trem que informa de sua chegada ou partida.

Já as marcas sonoras, terceira temática discutida pelo autor, referem-se a sons que são específicos de dadas comunidades ou que sejam especialmente significativos para ela. As milongas, do Rio Grande do Sul, próximo à bacia platina, ou o forró, no Nordeste e o carimbó no Norte são exemplos de marcas sonoras da cultura musical dessas regiões. Essas marcas expressam um sentido de lugar próprio e de identidade. Tanto é que, as experiências auditivas vividas costumam ser marcantes ao ponto de que quando as pessoas migram, mantêm o hábito de tocar, cantar ou ouvir as canções peculiares de sua terra natal, e até mesmo criar clubes onde essa memória e essa identidade étnica possam ser vividas e compartilhadas, como os CTGs – Centros de Tradição Gaúcha, espalhados por todo o Brasil.

Por meio das paisagens sonoras podemos identificar culturas e lugares, reativar memórias e experimentar sentimentos e emoções variadas, desde afinidade e sensação de acolhimento, até mesmo sentimentos de repulsa e pânico.

A noção de paisagem sonora tem se mostrado uma noção fértil para os estudos geográficos de viés fenomenológico. No entanto, a compreensão de seu caráter e valor cultural, de demarcador de lugar e identidade trazem muitos desafios à

Geografia, uma vez que sua compreensão não significa saber-fazer. Ou seja, a compreensão de seu significado é indispensável, mas ainda se fazem necessários recursos e estratégias variados para se poder captar a paisagem sonora de dado lugar. O que ocorre, muitas das vezes, é o pesquisador trabalhar apenas com os sons fundamentais, ou com as marcas e sinais, sem conseguir, entretanto, uma experiência abrangente da paisagem. E feito isto, resta ainda o problema de expressar essa experiência em linguagem geográfica. De toda sorte, trata-se de uma noção geográfica válida e desafiadora, que possibilita acesso privilegiado ao lugar e seus componentes, assim como a noção de círculos culturais permite o conhecimento dos lugares de difusão cultural e sua área de abrangência.

A música, em geral, e o samba, em particular, revelam-se, assim, uma fonte rica para o estudo do lugar, dos problemas que nele se manifestam e das relações nele engendradas. Uma fonte viável, portanto, para o trabalho geográfico.

CAPÍTULO 2

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste capítulo apresentaremos considerações sobre o método utilizado no desenvolvimento da pesquisa, no subtópico 2.1, e os principais referenciais teóricos que deram suporte às análises desenvolvidas, no subtópico 2.2.

2.1 Considerações sobre o método

A pesquisa aqui apresentada teve caráter qualitativo e foi desenvolvida com suporte no método fenomenológico (HUS-SERL, 1990; DARTIGUES, 1992; BONOMI, 2009). Este método implica uma postura aberta e disposta a analisar o fenômeno da forma como se apresenta, apartando, tanto quanto possível, os conceitos, pré-conceitos e as definições apriorísticas. Essa escolha metodológica implica também uma relação horizontal com os sujeitos colaboradores da pesquisa, o tema e o contexto. No caso em tela, configura-se como uma relação entre sujeitos, na qual o conhecimento é produzido de forma colaborativa e dialógica.

Foram decisivas para a escolha desse método as reflexões estabelecidas por ocasião da disciplina Epistemologia da Geografia, ofertada pelo Programa de Mestrado e Doutorado em Geografia da Universidade Federal de Rondônia, sob a re-

gência do professor Dr. Josué da Costa Silva. Após a escolha do método encaminhamos ajustes e redefinições do projeto.

O método fenomenológico procura apartar as definições apriorísticas acerca do ser humano, sendo essa ação, para Bonomi, sem conotação ontológica,

[...] uma *simulação metodológica*, com a condição de se entender, por esta expressão não apenas a simples purificação do que se revelaria prejudicial para a própria investigação (isto é, apenas um momento, poderíamos dizer óbvio, da redução: uma atitude implícita em todo conhecimento científico, ou mesmo natural, sempre que se tratar de isolar um certo âmbito de pesquisa, de recusar certas teorias, etc., tendo em vista precisamente aquele interesse particular), mas mais precisamente a constituição da *gênese constitutiva* das objetividades investigadas (BONOMI, 2009, p. 25).

Esse método vai de encontro com o fazer ciência baseado apenas em definições expostas nas prateleiras do conhecimento vigente, colide com as limitações do empirismo e a falta de criticidade e reflexão, ao acatar certos pontos de um estudo como estáticos, verdades incontestes. Husserl (1990) orienta para observações sem a pressão de fabricar uma verdade positivista que, como uma peça de um quebra-cabeça, substitua a antecessora danificada.

O exercício fenomenológico desenvolvido no presente estudo consistiu na oitiva das canções, no registro das entrevistas, em tom dialógico, e no acompanhamento do grupo musical em suas apresentações e seus ensaios. Buscamos, acima de tudo, ouvir a música e apreciar as performances, apartando as ideias preconcebidas, as rotulações e expectativas pessoais e acadêmicas.

2.1.1 A coleta de dados

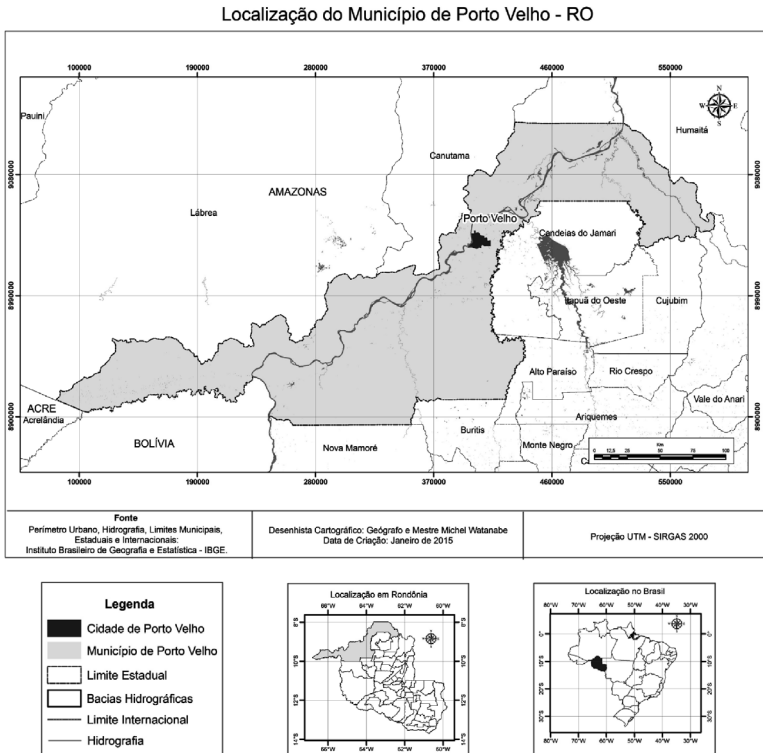
A coleta de dados foi procedida mediante observação em campo, registro de entrevistas, transcrição das letras das músicas de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba e leitura de textos jornalísticos, históricos e geográficos referentes a Porto Velho e Rondônia. As músicas foram coletadas com o próprio Ernesto Melo e mediante aquisição de CD do artista, com suas composições mais populares. Importante destacar que algumas canções até então inéditas, surgiram durante o trabalho de campo, sendo registradas em audiovisual.

As observações em campo foram realizadas nos espaços onde o grupo musical se apresenta de forma aberta ao público: Mercado Cultural, Bar do Pernambuco, Bar do Vasco e Casa de Cultura Ivan Marrocos. Além disso, acompanhamos outras apresentações nesses espaços para as quais fomos convidados, como as apresentações na festa de aniversário do sambista e compositor Bainha, a homenagem às pastorinhas, referência às três mulheres cantoras de samba da escola de samba Asfaltão, homenagem a Sílvio Santos, conhecido como “Zé Catraca”, todos personagens da cena cultural do samba de Porto Velho.

Nesses espaços também acompanhamos as apresentações de algumas escolas de samba de Porto Velho, dentre elas a Asfaltão, oriunda do bairro Santa Bárbara, Diplomatas do Samba do bairro Caiari, Unidos do Bairro São João Batista e Acadêmicos da Zona Leste. Acompanhamos ainda o desfile das escolas de samba do ano de 2016 em que os integrantes vocalistas da Fina Flor do Samba Hudson Mamedes e Ernesto Melo participaram como puxadores do samba-enredo.

A área de estudo compreendeu a zona urbana do município de Porto Velho, conforme Figura 1.

Figura 1: Mapa de localização de Porto Velho



Fonte: Michel Watanabe, 2015.

As observações em campo foram anotadas em um caderno e transpostas para editor de texto. Procuramos realizar uma observação rigorosa dos fenômenos e promover uma descrição detalhada dos fatos observados, sem nos preocupar, no primeiro momento, com análises e conjecturas. A musicogra-

fia nos foi fornecida em *pen drive* pelo próprio Ernesto Melo, em arquivo do Word, mas também adquirimos os CDs, como forma de valorização dos artistas.

Outra ferramenta fundamental na coleta de dados foi a História Oral (H.O.), desenvolvida na modalidade “história oral de vida” (MEIHY, 2005). Esse foi um recurso primordial para o registro das experiências de vida dos integrantes do grupo musical em suas relações com o lugar e a memória e possibilitou ainda acesso a informações específicas, capazes de elucidar pontos nebulosos da obra dos artistas, e de orientar para o entendimento da memória, da identidade e do mundo vivido daqueles colaboradores. Dado os limites de espaço, optou-se, entretanto, por não apresentar as histórias de vida dos músicos, como havíamos feito na dissertação, revelando apenas os pontos trabalhados na análise do discurso do sujeito coletivo.

Em relação à musicografia, foram destacadas para compor esse relatório 04 músicas, no entanto a obra de Ernesto Melo é vasta, havendo mais de 60, das quais, a maior parte trata de Porto Velho.

2.1.2 A Análise dos dados

Para a análise das narrativas utilizamos como ferramenta o DSC – Discurso do Sujeito Coletivo (LEFÈVRE, LEFÈVRE; TEIXEIRA, 2000), e para análise da musicografia a Semiótica Musical (TATIT, 2010). Essas ferramentas foram selecionadas no decorrer da pesquisa, à medida que o corpus documental se constituía e conforme interpretávamos seus desafios. Para essas escolhas foram decisivas, mais uma vez, as sugestões do professor orientador que, além de indicá-las e ensinar seus usos, emprestou ainda obras bibliográficas de referência.

O DSC, segundo Fernando Lefèvre, Ana Maria Cavalcante Lefèvre e Jorge Juarez Vieira Teixeira (2000, p. 19-20),

é uma estratégia metodológica com vistas a tornar mais clara uma dada representação social, na medida em que ela aparece não sob uma forma (artificial) de quadros, tabelas ou categorias, mas sob uma forma (mais viva e direta) de um discurso que é, como se assinalou, o modo como os indivíduos reais, concretos, pensam.

O DSC entende o discurso como signo de conhecimento dos próprios discursos, rompendo, portanto, com a lógica quantitativo-classificatória. O DSC ao passo em que reduz a variabilidade discursiva empírica produz um discurso-síntese de todos os demais, um discurso que expressa as ideias centrais, as ancoragens e representações de cada um, individualmente. Para gerarmos o DSC das narrativas registradas por esta pesquisa seguir-se-ão os seguintes passos:

- 1- Identificação das ancoragens;
- 2- Identificação da Ideia central;
- 3- Transcrição das expressões-chave;
- 4- Discurso do Sujeito Coletivo.

A título de esclarecimento, as ancoragens são as marcas linguísticas explícitas de teorias, hipóteses, conceitos e ideologias existentes na sociedade, na cultura e internalizados no indivíduo (LEFÈVRE; LEFÈVRE; TEIXEIRA, 2000). Identificamos as ancoragens, após repetidas e minuciosas leituras, em que buscamos perceber as matrizes discursivas por trás de ideias e expressões utilizadas pelos colaboradores (entrevistados).

A ideia central é a afirmação ou o conjunto de afirmações que possibilitam informar o essencial do conteúdo de cada discurso. É uma síntese de cada narrativa. Também para

termos acesso às ideias centrais foram necessárias leituras minuciosas e reflexivas, para finalmente elaborarmos a síntese.

As expressões-chave são transcrições literais de partes dos discursos que esclarecem e atestam sua ideia central. São citações que a justificam e a endossam.

Realizados esses três passos é possível elaborar o DSC, que pode ser feito, basicamente, de duas formas: (a) analisa-se cada discurso/narrativa extraíndo as ideias centrais e expressões-chave diferentes, mas complementares ou equivalentes. Em seguida agregam-se essas ideias centrais e expressões-chave para se obter o DSC. Geralmente essa forma apresenta em quadro a soma dos “resultados”; (b) analisa-se cada discurso/narrativa extraíndo as ideias centrais e expressões-chave complementares ou equivalentes. Em seguida agregam-se ou encadeiam-se discursivamente essas ideias centrais e expressões-chave para se obter o DSC. Optou-se, neste trabalho, pela forma “b”.

No que diz respeito à análise da musicografia trabalhamos com a Semiótica Musical através das Letras, de Tatit (2001). Esta análise compreende três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo e opera com o quadrado semiótico clássico, que destaca pares de opostos. Em análise “Semiótica Através das Letras”, Tatit (2001) define o olhar semiótico como aquele que:

[...] detecta, detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáxicas. Essas grandezas constituem um micro universo semântico, uma espécie de ponto de partida para as descrições, cujo objetivo último é a revelação de uma forma semiótica [...] imanente ao texto ou, se preferirmos, a exposição das operações conceituais

que atuam implicitamente no instante de sua compreensão (TATIT, 2001, p. 15).

O primeiro passo para a elaboração de análise semiótica através das letras de músicas é traçar o quadrado semiótico. Para isso é preciso definir um par de opostos semânticos (ideias ou expressões antagônicas presentes na letra da música, ex.: vida X morte, belo X feio, justiça X injustiça). A identificação semântica dos opostos é o primeiro passo para a compreensão do nível fundamental de um discurso. O nível fundamental deve se atentar para a forma como os valores, os significados desse par de opostos são apresentados no texto, pois esses valores não são fixos e universais, podendo variar. Nesse primeiro nível busca-se, portanto, esclarecer os valores eufóricos (positivos) e disfóricos (negativos ou repulsivos).

O segundo nível é o narrativo e compreende a análise das ações dos sujeitos da narrativa, seus estados, contratos, ações realizadas e transformações sofridas. Esse nível da análise considera o enredo e busca localizar os processos que formam o “esquema narrativo canônico”, ou seja: o percurso da manipulação, o percurso da ação e o da sanção (BARROS, 2003, p. 191). Mesmo que esses percursos não sejam explícitos, é preciso depreendê-los.

O nível discursivo é o último nível da análise. Nele se discute como a história é modalizada actancialmente, como é “contada”. Nesse nível também se aborda como os elementos tempo e espaço são explorados pelo enunciado.

As principais instâncias de enunciação e conceitos-chave utilizados nessa análise estão descritos no Quadro 1.

Quadro 1: Instâncias de enunciação e conceitos-chave da Análise Semiótica a partir de Letras de Música

Enunciado	Texto ou conteúdo comunicado. Resulta da interação entre enunciador e enunciatário.
Enunciador	Narrador, eu-lírico.
Enunciatário	Quem se põe em diálogo com o enunciador, equipara-se ao leitor, mas é um efeito do texto e não uma pessoa real, não o leitor real.
Actante	Sujeito que desempenha alguma ação.
Valor fórico	Elemento que enuncia sentimento positivo ou de simpatia.
Valor disfórico	Elemento que enuncia sentimento negativo, de antipatia ou aversão.

Fonte: Tiago Lins de Lima, 2017.

A análise semiótica trabalha com as instâncias enunciativas acima indicadas, desconsiderando qualquer consideração sobre o verdadeiro autor do texto, suas intenções, biografia ou personalidade (FIORIN, 2007, p. 29-30). Assim, quando analisamos as letras das músicas buscamos evidenciar o jogo entre enunciador e enunciatário.

Esse método de análise nos pareceu o mais adequado, por conferir ao analista iniciante maior segurança em seu trabalho.

A categoria de análise geográfica adotada para este estudo é a categoria de *lugar*, o que implica considerar o espaço

habitado, simbolizado e percebido de modo afetivo. Esse lugar é também ponto de articulação entre o local/regional e o globalizante, portanto, ponto de expressão de conflitos e tensões típicas da modernidade. Tais conflitos, tensões e expressões topofílicas serão explorados mediante análise da musicografia selecionada.

1.2 Aportes teóricos

A ciência normal (KHUN, 2013) possibilitou o avanço do conhecimento em diversos campos, no entanto, a fragmentação e a especialização do saber que a acompanham deixaram lacunas que precisam ser preenchidas. Na ciência contemporânea hegemônica aspectos relevantes das experiências humanas têm sido negligenciados ou abordados em perspectivas pouco adequadas a uma compreensão efetiva. Por outro lado, problemas e aspectos negligenciados apontam para novos paradigmas.

Preocupações sobre a produção do conhecimento e sobre a produção do conhecimento proposto por este trabalho foram tecidas ao longo do Mestrado, tendo como ponto central do amadurecimento a disciplina de Epistemologia da Geografia, ministrada pelo professor Josué da Costa Silva.

Um dos teóricos que nos desafiou na pesquisa foi Bachelard (1988) que, ao introduzir a preocupação sobre a construção do pensamento filosófico na forma racionalista da ciência contemporânea, propõe romper com a prática vigente e estudar problemas colocados pela imaginação poética. Para ele, “o esforço em apenas interligar e construir pensamentos é ineficaz, sendo necessário presenciar a imagem no minuto da ima-

gem, pois havendo uma filosofia poética, esta deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante” (BACHELARD, *op. cit.*, p. 5). Imagem e poesia são legitimados pelo autor como objeto de reflexão.

Heidegger (2012) endossa esse sistema de pensamento ao propor uma desconstrução crítica dos conceitos tradicionais, com vistas a favorecer o processo criativo. Ele propõe:

Uma desconstrução crítica dos conceitos tradicionais que precisam ser de início necessariamente empregados, com vistas às fontes das quais eles são hauridos. É só por meio da destruição que a ontologia pode se segurar plenamente de maneira fenomenológica da autenticidade de seus conceitos (HEIDEGGER, 2012, p. 39).

A busca pelo que está na base das experiências humanas em sua relação com o mundo (a palavra, a imagem, a linguagem) também foi delineada no pensamento de Cassirer (1994). O autor discute o processo de desenvolvimento da linguagem humana, considerando as principais teorias concernentes à fala e à gramática. Para o autor, essa filosofia da linguagem implica reconhecer, primeiramente, que a Língua é processo que se desenvolve em tempo e espaço, apresentando-se, portanto, de forma diferenciada conforme a cultura de cada grupo, e em segundo lugar, que opera com uma estrutura simbólica de ampla aderência mediante sinais e símbolos. Estes, segundo o autor,

Pertencem a dois universos bem diferentes de discurso: um sinal faz parte do mundo físico do ser; um símbolo faz parte do mundo humano do significado. Os sinais são operadores e os símbolos são designadores. Os sinais mesmo quando entendidos e usados como tais têm mesmo assim uma espécie de ser físico e substancial; os símbolos têm apenas um valor funcional (CASSIRER, 1994, p. 58).

A obra de Cassirer deixa patente a importância dos sistemas simbólicos para a compreensão das complexidades culturais. A imersão nesses sistemas é um passo elementar para maior clareza em relação aos objetos e para a construção de relações menos verticalizadas, dispostas a conhecer e se reconhecer no outro.

De fundamental relevância para as análises construídas (para o exercício poético que buscamos explicitar com base na obra de Ernesto Melo) foi a leitura de Dardel (2011). Este geógrafo nos ensinou que

[...] é salutar que a geografia leve adiante sua tarefa de se dirigir, através dos inventários, das cartas precisas, das estatísticas mais aproximadas, à imagem mais exata e mais completa da Terra. Mas é bom nos recordarmos de que a objetividade por si mesma não é uma garantia absoluta de verdade, que ela falha se nos abandonamos sem reserva. [...] É para nós uma obrigação moral e um dever de probidade intelectual mostrar novamente à consciência que o homem moderno retira sua objetividade de sua própria subjetividade de sujeito, que é, em última análise, sua liberdade espiritual que é o juiz da verdade, e ele não pode, sem renunciar à sua humanidade, alienar a sua soberania (DARDEL, 2011, p. 93).

A leitura desses filósofos, ao longo da disciplina de epistemologia e concomitantemente ao trabalho de campo trouxe à tona a vontade de produzir um trabalho científico de perfil sensível, pautado nas inter-relações entre os fenômenos, entre o mundo e a linguagem, buscando captar o verso dominante da poética de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba. A atitude do pesquisador foi de tentar esboçar a imagem do lugar e testar sua força poética.

No que diz respeito à categoria geográfica selecionada para o estudo – a categoria *lugar* – salienta-se que as concep-

ções e usos sociais em torno dela, feitas por geógrafos e não geógrafos têm variado ao longo do tempo.

A princípio esta categoria foi utilizada com conotação locacional, como afirma Holzer (1999), e depois como artefato único, de caráter singular (TUAN, 1975), o que mobilizou geógrafos a utilizarem teorias e métodos filosóficos, especialmente do campo da Fenomenologia e do Existencialismo. Essa imersão na filosofia foi uma postura de destaque da Geografia Humanista, na década de 1970 e ainda persiste em diversas universidades e regiões do globo, mas a partir da década de 1980, as reconfigurações do mundo pós-guerra fria, levou-a a conviver com novas abordagens e interpretações. Naquela década, a Geografia Econômica também passou a demonstrar interesse pela reflexão acerca daquela categoria.

Recentemente, a categoria *lugar* tem se destacado como fator crucial para a compreensão das problemáticas que desafiam o tempo presente, articulando questões de polos opostos, como globalização e identidade, homogeneização e diferenciação, marxismo e fenomenologia. Parece vigorar o entendimento de que, o lugar, por expressar tanto as demandas e percepções locais, quanto as marcas da política global, é uma base privilegiada para análises, intervenções e produção de conhecimento. O lugar é, portanto, ponto de articulação das energias locais e das energias de tendência globalizante, produzido material e simbolicamente sobre um espaço estruturado. Essa ideia é ratificada por Carlos (1993, p. 303), para quem o lugar é definido como “ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local, enquanto especificidade concreta, enquanto momento”. Também Duncan o entende como “especificidade manifestada dentro do contexto de processos gerais” (DUNCAN, 1994, p. 442).

No ensinamento de Tuan (1978) o lugar é um espaço estruturado, existente a partir da experiência de mundo de homens e indivíduos. Sendo espaço estruturado, não é, portanto, uma abstração ou um ideal; contudo, a subjetividade e a valorização simbólica lhe são elementos constituintes.

Conforme Santos (1996, p. 273) “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente”. Esse objeto adquire caráter especial, na medida em que, é a partir dele, que estabelecemos nossas revisões e interpretações de mundo, onde “o recôndito, o permanente, o real triunfam, afinal sobre o movimento, o passageiro, o imposto de fora” (SANTOS, 1993, p. 20).

Seja qual for o conceito adotado, é relevante destacar que, o lugar, assim como o território, tem como base o espaço. Ele “transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6). Dessa feita, ele seria o produto resultante do espaço e da vivência social, articulando singularidades, sensibilidades e pressões de ordem externa.

No que concerne às diferenciações de perspectivas adotadas pela Geografia Humanista e pela Geografia Crítica, em relação à compreensão do conceito de lugar, nota-se que a primeira tem se sobressaído na busca de dimensionar o espaço a partir das experiências concretas das pessoas e, mais do que isso, de dar relevo às questões referentes aos sujeitos, nos diversos contextos em que vivem (BUTTIMER, 1985). Destaca-se, portanto, nessa corrente do pensamento geográfico, uma interpretação histórico-fenomenológica do problema, como pode ser observada abaixo:

O lugar é vivido a partir das experiências individuais e coletivas com os que partilham os mesmos signos e símbolos, é

estruturado a partir dos contatos entre o eu e o outro, onde nossa história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e nós mesmos (LIMA; KOZEL, 2009, p. 207).

A Geografia Crítica, por sua vez, tem enfatizado a dimensão econômica e as estratégias da globalização do capital frente aos lugares e aos modos de vida das populações (HARVEY, 1996). Para Ferreira (2000, p. 66), o fato de essas duas acepções se mostrarem, ao menos na aparência, irreconciliáveis, tem feito com que alguns geógrafos tenham buscado uma perspectiva alternativa, que compreende o lugar como expressão das tensões da modernidade (entre eles: ENTRIKIN, 1997; MERRIFIELD, 1993; OAKES, 1997).

Na escala de Porto Velho, estudos pioneiros como o de Josué da Costa Silva (1994) e Fabíola Holanda Barbosa (2001) apontam para a presença do espaço vivido na conformação da memória de narradores, sejam eles ribeirinhos nativos da Amazônia, sejam nordestinos que para cá migraram.

Os conceitos de memória e identidade e a noção de mundo vivido também são relevantes para o presente estudo, à proporção em que instrumentalizam a produção musical de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba.

Embora se reconheça que a memória é seletiva e que se sujeita às necessidades do narrador, consideramo-la um conceito basilar para este estudo, pois possibilita o conhecimento das experiências vivenciadas pelo indivíduo, na interface do grupo do qual faz parte, na dimensão em que se propôs revelar por meio de seu relato.

Para Olga Von Simson (2000, p. 14), a memória é definida como “A capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos etc.)”.

Em relação a seus referentes, a memória pode ser individual, coletiva ou subterrânea. Uma memória individual enfatiza as experiências pessoais do sujeito, embora estas sejam construídas na interface com a coletividade. A memória coletiva destaca a perspectiva grupal das experiências vividas e torna-se, quase sempre, a memória oficial ou a História daquele grupo. Uma característica interessante desse tipo de memória é a referência aos espaços concretos, nos quais as experiências temporais tiveram suporte (HALBWACHS, 1990). Essa memória também costuma se expressar por meio de monumentos da memória (NORA, 1993), como memoriais, monumentos e obras literárias que “exprimem a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade” (SIMSON, 2000). Há também uma memória que, devido a uma dinâmica desfavorável das relações de poder, é silenciada e posta no “subterrâneo”, circulando apenas entre o grupo, a exemplo das memórias dos judeus que sobreviveram a campos de concentração nazista, mas tiveram de continuar vivendo na Alemanha (POLLAK, 1989).

A memória pode ser percebida, na obra dos músicos, quando referencia tempos pretéritos e espaços e lugares que não mais existem, ou que estão passando por transformações em decorrência do próprio desenvolvimento urbano. O fato de as músicas reportarem a elementos da geografia e da história locais, bem como apresentarem experiências vivenciadas pelos artistas, levam-nos a supor que, pelo menos parte dessa obra é de cunho biográfico. A valorização positiva de determinados lugares que compõem a cena de Porto Velho também nos levam a pensar que as composições expressam relações de topofilia (TUAN, 2012).

Para a compreensão da relação existencial estabelecida pelos artistas com os lugares cantados, é pertinente acionar o conceito de identidade e a noção de mundo vivido. A própria permanência da banda ao longo do tempo, composta, em sua maioria, por integrantes já idosos, revela o exercício de uma identidade estabelecida e negociada na relação daqueles sujeitos com o grupo que integram e com a sociedade. Embora se reconheça, desde a Grécia Antiga, que as identidades não são absolutas e indivisíveis, o advento da Modernidade, com a intensificação dos fluxos de comunicação, transporte, produção e consumo, tem apontado para a compreensão de que, cada vez mais, é difícil conceber um sujeito unificado e uma identidade estável. Para Hall,

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 1998, p. 182).

Para compreender, portanto, o processo de construção e reconstrução da identidade do grupo "Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba", é necessário fazer uma investigação sensível sobre suas formas de vida que refletem, em alguma medida, em suas expressões artísticas. Precisaríamos entender, por exemplo, que formações e experiências o levou a escolher o samba como gênero musical favorito, em detrimento dos demais gêneros existentes, porque a opção por uma temática

geohistórica específica, ao invés de temáticas “universais” como o amor ou a morte. Para essa investigação sensível, fenomenológica, é crucial a utilização da noção de “mundo vivido” (BUTTIMER, 1985). Este exprime as relações dos sujeitos com os espaços, suas maneiras de atribuir significados, valores e representá-los. Trata-se de uma noção essencial para a compreensão da identidade individual e coletiva e os significados dos ritos que compõem a experiência coletiva.

Na lição de Dardel (2011), *lugar* é lugar no mundo, é lugar habitado, experienciado. E essa relação primeira do homem com a terra, relação de enfrentamento, sujeição, admiração, de afetos, que está na base da construção do saber geográfico.

A noção de “representação social” também foi acionada nesta pesquisa, por entendermos que a relação entre as pessoas e o meio geográfico é uma relação perpassada pelo simbólico, e por entendermos que é próprio do ser a elaboração de signos, símbolos e representações.

Conforme Araújo e Reis Junior (2012), tempo e espaço são o substrato das representações e essas duas dimensões da experiência humana se fundem para dar lugar ao todo simbólico.

Para Gil Filho tempo e espaço são importantes na medida em que produzem certas formas de representação, mas é a dualidade entre o sujeito e o objeto que tem a capacidade de conceber todas as formas de representação (GIL FILHO, 2003, p. 1). O geógrafo conceitua ainda que “muito mais que uma observação ou opinião sobre o mundo, o ato de representar é a expressão de uma internalização da visão de mundo articulada que gera modelos para organização da realidade” (GIL

FILHO, *op. cit.*, p. 2). Assim, o mundo social do sujeito, suas relações estabelecidas, suas crenças e níveis de acesso à informação e ao conhecimento, à cultura, de modo geral são elementos conformadores das representações sociais. E por seu caráter social, coletivo, as representações permitem um conhecimento mais detalhado das visões de mundo de um grupo.

Outro geógrafo que discutiu a questão das representações foi Lefebvre (1983), que as conceituou como produto do discurso e das práticas sociais, que se impõe simbolicamente entre a presença e a ausência, demonstrando, desta forma, um perfil de mediação. A representação não é cópia do elemento ausente e nem se coloca em seu lugar, é uma recriação, expressão discursiva, sónica, que modela e explica algo, que dá ancoragem para as práticas sociais.

Tecidas as considerações quanto ao referencial teórico-metodológico, partimos para a musicografia e as análises semióticas.

CAPÍTULO 3

A MUSICOGRAFIA DE ERNESTO MELO E A FINA FLOR DO SAMBA

A musicografia de Ernesto Melo é composta por 57 canções, conforme arquivo disponibilizado pelo autor em 2016. Trata-se de uma das mais ricas e vastas obras de samba produzida em Rondônia, quiçá a maior. Referenciamos todas as composições no Quadro 2, identificando aquelas que tratam da temática da cidade e de seus lugares, de moradores e outros temas. Em seguida, apresentamos considerações gerais sobre a obra e iniciamos a apresentação de cinco letras da musicografia, intercaladas com suas respectivas análises semióticas.

O objetivo deste capítulo, que intercala fontes e interpretações, é contribuir com a compreensão de parte da problemática do estudo, a saber: “que lugar Porto Velho ocupa na obra de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba?” Em aditamento, a apresentação dessas letras visa contribuir para uma poética de Porto Velho e suas análises favorecerão o entendimento do que é este lugar, de como é percebido na experiência musical do líder do grupo.

A outra parte do problema central da pesquisa ocupa-se de compreender que lugar Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba ocupam na cidade de Porto Velho. Para isso tomaremos como base as histórias de vida dos integrantes do grupo musical, no capítulo 4.

Quadro 2: Musicografia de Ernesto Melo, 2016

	MÚSICAS	Cidade lugares	Moradores	Outros
1	TARDES DE AGOSTO	X		
2	BLOCO RIO KAYARI 2005 – NO TEMPO DO ESRON		X	
3	AMANHECER NO MOCAMBO	X		
4	BLOCO RIO KAYARI 2007 – PORTEIRO SEVERINO	X	X	
5	BLOCO O CANTO DA CORUJA 2006 – EXALTAÇÃO			X
6	EXALTAÇÃO AO TRIÂNGULO	X		
7	PORTO VELHO, MEU DENGÔ	X		
8	VELHO ÁLBUM		X	
9	O PREÇO DA INGRATIDÃO		X	X
10	ARIGOLÂNDIA	X	X	
11	NOTÍCIAS DA OLARIA	X	X	
12	NOS BRAÇOS DA TABA	X	X	
13	G.R.E.S. OS DIPLOMATAS 2006	X	X	
14	MERCADO CENTRAL, O Clipe	X	X	
15	MEU CAYARI, MINHA VIDA	X	X	
16	PORTO VELHO DO GUAPORÉ	X		
17	GLÓRIAS AO SAMBA		X	X
18	MINHAS EMOÇÕES			X
19	CANTO NOVO	X		
20	O SAMBA	X	X	
21	QUANDO O SAMBA NÃO É SAMBA		X	X
22	O BAINHA NA SEXTA		X	X
23	TRIBUTA A SILVIO SANTOS		X	X
24	ÁGUAS PASSADAS			X
25	A VOLTA DA BOEMIA	X	X	
26	F A V E L A	X	X	
27	ÁGUAS DO SAMBA			X
28	QUE BOM		X	X
29	NOS TEMPOS DO JOÃO BARRIL	X	X	
30	BLOCO RIO KAYARI 2006 – SALVE EURO TOURINHO		X	

31	MEMÓRIAS DE NADA			X
32	G.R.E.S. ACADÊMICOS DO SÃO JOÃO BATISTA CARNAVAL 2003 "SILVIO SANTOS, O MENINO DE SÃO CARLOS QUE SE FÊZ ZÉKATRACA"		X	
33	HORA DE SER FELIZ			X
34	VELHO ÁLBUM		X	
35	INSENSATEZ			X
36	PARTIDO ALTO		X	
37	FOLHAS DE OUTONO			X
38	AO MESTRE DA SALA E DO SAMBA (ou Tributo a Sebastião Araújo da Silva, o Babá)		X	
39	MEU ZUMBI CABEÇA DE NEGRO (ou Tributo a Jesuá Johnson, o Bubú)		X	
40	BAINHA E O DECRETO		X	
41	CANÇÃO PRA NINAR LUCAS HENRIQUE			X
42	G.R.E.S. "ASFALTÃO" SAMBA DE ENREDO PARA O CARNAVAL DE 1997ENREDO : "BRINCANDO DE FAZER ARTE, FIZ ASSIM MEU CARNAVAL"			X
43	AO POETA DO SAMBA (ou Tributo a Orismilde Miranda, o Kabeça)		X	
44	TUA VISITA			X
45	ESPECIALISTA EM MIM			X
46	EU SOU O BOM (ou Conversas do Kleber Salvador)			X
47	TARDES DE AGOSTO	X		
48	COMO É BOM (Nos Meus Lençóis)			X
49	SEXTA FEIRA, LUA CHEIA E VIOLÃO		X	X
50	A DOR DE UM VIOLÃO ou TRIBUTA A JORGE ANDRADE		X	
51	EXALTAÇÃO AO TRIÂNGULO	X		
52	G. R. E. S. "OS DIPLOMATAS" SAMBA-ENREDO 1984 "VERIANA, SUA VIDA, SUA GLORIA"		X	
53	G. R. E. S. OS DIPLOMATAS CARNAVAL 1987 "SIMPATIA E QUASE AMOR" AUTORES: ERNESTO MELO e OSCAR DIAS KNIGHTZ			X
54	G. R. E. S. "UNIDOS DAS CASTANHEIRAS", SAMBA DE ENREDO PARA O CARNAVAL DE 1995 TEMA: UMA NOITE NO CIRCO			X

55	G. R. E. S. OS DIPLOMATAS, SAMBA DE ENREDO PARA O CARNAVAL DE 96 “SUA MAJESTADE O SAMBA”. AUTORIA: JORGE BOLA 7 COMPOSITORES: BABÁ E ERNESTO MELO	X		X
56	VELHO TEMPO			X
57	O TRIÂNGULO NÃO MORREU	X	X	

Fonte: Ernesto Melo, 2016.

Considerando que não seria viável apresentar, no espaço desta obra, todas as músicas do brilhante poeta, compositor e músico Ernesto Melo, e considerando que este estudo não tem ambição amostral, mas se importa justamente como o singular, apresentar-se-á cinco músicas do conjunto da obra, entremeadas com as análises semióticas que elaboramos.

As análises que serão apresentadas a seguir concentraram-se sobre cinco músicas do cantor e compositor Ernesto Melo. Foram realizadas à luz de Luiz Tatit (2001) e em diálogo com Diana Barros (2003) e Jacques Fontanille (2011). Optou-se por análises de nível básico, centradas no plano do conteúdo dos textos, “lugar em que a semiótica concentrou seus mais produtivos esforços de modelização ao longo desses anos” (TATIT, 2001, p. 14). Desse modo, não adentramos nas discussões de poética sonora ou artística e nem na identificação de elos entre melodia e letra – exercício que realizamos anteriormente, em artigo apresentado no Encontro Nacional de Geógrafos (LIMA; SILVA, 2016) mas que não seria viável nesse momento.

O modelo proposto por Tatit (2001) baseia-se no de Greimas (1973; 1986), com o diferencial de que efetua uma crítica ao que a semiótica denomina de “nível fundamental ou profundo do discurso”, alinhando-se assim à Escola de Paris, que

postula que o enunciador faz seleções de valores em todo o estrato gerativo, e não apenas no nível profundo do discurso. Destaca-se no modelo proposto por Tatit as noções de modulação tensiva (ligada à percepção) e modulação fórica (ligada aos sentimentos), sendo que essas modulações é que imprimem o “ritmo” (a velocidade) e o “tom” (disposição emocional) do texto. Tatit faz uso ainda da pesquisa das categorias semânticas e do clássico quadrado semiótico, que também são operados por Barros e Fontanille nas obras acima citadas.

Conforme orientam Diana Barros (2003) e Jacques Fontanille (2011) o nível narrativo da Semiótica estuda os sujeitos da narrativa, suas ações, contratos e transformações ao longo do discurso. Para tanto, faz-se necessário elucidar os três percursos do texto: o da “manipulação”, o da “ação” e o da “sanção”. Tais percursos, assim como as categorias semânticas nem sempre são fáceis de se localizar, especialmente em textos poéticos, como é o caso das músicas de Ernesto Melo. Após a análise no Nível Fundamental (o de busca das categorias semânticas básicas) e no Nível Narrativo os autores (*op cit.*) propõem a análise do nível discursivo, sendo este o nível que mais interessa à Geografia, por ser o que explora as formas como as categorias espaço e tempo são enunciadas. Feitas estas considerações, passa-se às análises.

3.1 Análise semiótica da canção “Exaltação ao Triângulo”

Já me falou o poeta
que o teu passado foi glória
vou recordar tua história
daquele tempo prá cá,

depois que o tempo
da boemia passou
O 5º. BEC chegou
trazendo os seus generais
A força do poder da ditadura
não respeitou minha cultura
destruiu meus ideais.

Morro do querosene veio abaixo
O Alto do Bode hoje é baixo
e nem tem Baixa da União
Madeira-Mamoré só por pirraça
calou a maria-fumaça
ferindo o meu coração.

Se o tempo da boemia passou
Quero que passe o tempo dos generais
Triângulo, Triângulo,
quem te viu naquele tempo
não reconhece jamais
Hoje até tem desmoronamento
tem enchentes que tiram teu povo de lá

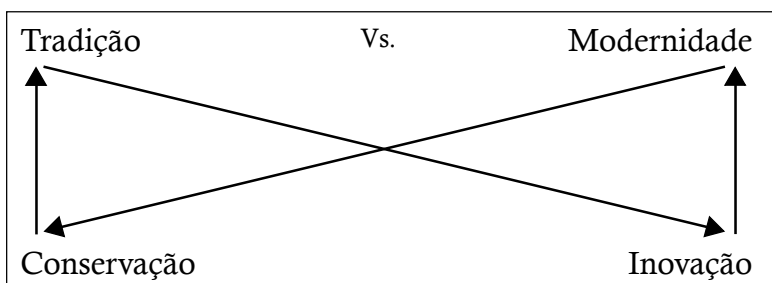
Quem me dera
resgatar minha bandeira
pela Vila Cachoeira
tirar o progresso de lá.

Nível Fundamental

A categoria semântica que está na base da construção do texto “Exaltação ao Triângulo” é o par Tradição X Modernidade, conforme expresso na Figura 1. Convém esclarecer que

esses termos não possuem valor universal e absoluto, mas textual e contextual. No caso em tela, a Tradição é valorada positivamente por vincular-se a tempo e espaço genuínos, nos quais as pessoas (residentes ou frequentadoras do Bairro Triângulo, em Porto Velho), desenvolviam a boemia como forma de sociabilidade. A Modernidade, expressada como “Progresso” é percebida de forma negativa, por ter sido conduzida de forma ditatorial, sem respeitar a geografia e a cultura do bairro.

Figura 2: Quadrado Semiótico – Tradição X Modernidade



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2016.

Nível Narrativo

O poeta aparece como elemento primordial da narrativa, configurando-se como “autoridade” que possui o saber sobre o passado do Triângulo. Este poeta é o “manipulador” que convence o destinador a relembrar sobre a história do bairro. Ao se propor a ação de relembrar a história “daquele tempo pra cá” esse destinador (actante), sujeito oculto “eu” assina o contrato simbólico, dando início à aventura.

A forma de “manipulação” utilizada pelo destinador (eu) para tentar convencer o destinatário (Triângulo) de que é preciso “voltar a ser como antes”, no sentido de retomar algumas de

suas características e valores sociais é a Provocação, marcada pela apresentação de uma imagem negativa do destinatário: “Morro do querosene veio abaixo/O Alto do Bode hoje é baixo/e nem tem Baixa da União”. A provocação assume tal proporção que desfigura a própria imagem do Triângulo: “quem te viu naquele tempo não reconhece jamais”. A desfiguração, que o torna irreconhecível a quem o conheceu outrora é fruto do “progresso”, da modernidade instaurada a partir de 1964.

Valores disfóricos também são apresentados ao longo da canção como forma de convencer o destinatário: “A força do poder da ditadura não respeitou minha cultura/destruiu meus ideais” e “Hoje até tem desmoronamento/tem enchentes que tiram teu povo de lá”. A intensidade passional atinge o clímax nas estrofes 15 a 18: “Madeira-Mamoré só por pirraça/calou a maria-fumaça/ferindo o meu coração”, sendo também o “calar da maria-fumaça” um elemento de disforia.

O percurso da ação envolve a memória: “vou recordar tua história/daquele tempo pra cá”, a narrativa, que apresenta as transformações espaciais posteriores ao tempo da boemia, ou seja, as ações concernentes ao “tempo dos generais”, a crítica ao modelo de desenvolvimento imposto, que além de afetar a cultura e os ideais do actante narrador, estabeleceu reconfiguração paisagística, de modo a moldar o bairro aos ideais de modernidade e progresso de seus executores (soldados do 5º BEC) e a esperança de tempos melhores: “Se o tempo da boemia passou/Quero que passe o tempo dos generais!”. A consciência do devir é clara, no entanto, a passagem do tempo pode ser lenta em face da complexidade dos objetivos a serem alcançados: ao que sugere, a harmonização social e com a natureza (o fim das enchentes e dos desmoronamentos

que expulsam os moradores do bairro), representada pelo conceito “tradição”.

O Programa Narrativo (PN) apresentado é de Privação, no qual o actante narrador vive a espoliação de sua cultura, de seus ideais e dos referentes físicos que davam suporte à sua identidade e pertencimento: o Morro do Querosene e o Alto do Bode, que foram rebaixados pelos tratores e retroescavadeiras do 5º Batalhão de Engenharia e Construção e a Baixa da União, que deixou de ser planície e passou a sofrer processos erosivos intensos, com ravinação e deslizamento de massa. No limite, essas intervenções modernizantes, conhecidas como “o progresso” ocasionaram uma disjunção do actante narrador (destinador) com o ambiente do Triângulo, assim como uma disjunção do próprio destinatário com os elementos da natureza. A planificação racional imposta pela lógica modernizante dos militares não comporta a geografia sensível, afetiva, vivenciada pelo destinador, que a recorda com saudade.

Essa nova ordem imposta pelo “progresso” não compreende que esse espaço afetivo, espaço de vida, tem sua lógicas, planos, territórios e elementos sagrados. Desconhece que

Ele comporta referências seguras, centros de referência, pontos de partida que não confundem. [...] Trata-se de uma estrutura qualitativa, em que se distingue [...] uma hierarquia de valores espaciais, uma organização a partir de um ‘centro’ ao qual se retorna sempre, sobre o qual ‘são orientados’.

Desse modo, essas intervenções urbanísticas criticadas na música operam desorientação e desestabilização social.

Convém notar, todavia, que o desejo expresso no último verso,

Quem me dera
resgatar minha bandeira
pela Vila Cachoeira
tirar o progresso de lá

representa uma renovação da esperança, um “não se dar por vencido”, indicando coexistência com o Programa Narrativo da Competência. Neste o *querer* já é competência que move o sujeito na busca pelo objeto modal que poderá auxiliá-lo a alcançar seu objetivo.

No que diz respeito à sanção, a pena é o sentimento de culpa e frustração que o destinador carregará consigo por não poder “tirar o progresso de lá”: “Quem me dera/resgatar minha bandeira/pela Vila Cachoeira/Tirar o progresso de lá”. Aqui o sancionador é o próprio destinador, que assim como o Triângulo, não conseguiu vencer o destinador maior: o 5º BEC, que tem no texto a função de antissujeito. Embora a frustração se faça presente, o actante não se martiriza e não desiste de seu objetivo, pois mantém vivo o *querer*, o desejo de retirar o progresso. Se não é possível *fazer* voltar o tempo e o espaço como eram antes, tendo o actante de conviver com a frustração de sua impotência humana, é notável seu sucesso como poeta-narrador.

Nível Discursivo

A história apresentada na música “Exaltação ao Triângulo” foi modalizada actancialmente como ode, homenagem ao Triângulo, ou como o título mesmo sugere: “exaltação ao Triângulo”.

Já me falou o poeta
que o teu passado foi glória
vou recordar tua história
daquele tempo pra cá.

Exalta-se assim, as glórias do passado, que são sugeridas no texto na medida em que os elementos do presente fazem

oposição a elas. Ao recordar o passado do Triângulo, o enunciante narra a trajetória temporal do bairro e as modificações que sofreu em suas formas espaciais.

Estruturada textualmente como poema, apresenta narrativa que articula elementos do passado com opiniões e referentes geográficos do presente.

O enunciador não apresenta de forma direta os elementos e valores tradicionais do Triângulo, salvo exceções como a referência genérica ao “tempo da boemia”, interpretado como valor eufórico, e as referências aos elementos espaciais Alto do Bode, Morro do Querosene, Baixa da União e Madeira-Marmoré. Estes últimos apresentados em relação a seus opostos, ou seja, às ações modernizantes que os alteraram/destruíram – valores disfóricos.

No mapa da memória do enunciador, tais lugares permanecem vivos, mas na geografia da cidade foram apagados e substituídos por novos elementos, que representam os interesses, ideais e concepções dos gestores da Ditadura Militar brasileira: a planificação dos terrenos urbanos, a abertura de ruas e rodovias e a destruição de vielas e becos, substituindo-os por espaços abertos e amplos, mais fáceis de serem controlados pelo Estado. Deve-se lembrar que esses arranjos espaciais favoreceriam também o controle da população, contribuindo para a manutenção da ordem, que retroalimentaria o progresso. Com tal objetivo, os afetos e valores atribuídos socialmente a esses espaços, o sentido de lugar que recebiam por seus moradores e frequentadores assíduos (os boêmios) eram desconhecidos ou mesmo intencionalmente negligenciados pelos militares. O objetivo era modernizar, trazer o progresso e controlar a população, tornando-a dócil ao trabalho e ao cumprimento das leis.

Ao se inaugurar o “tempo dos generais”, simbolizado pela chegada do 5º BEC, a boemia passou a ser considerada inconveniente, pois distrairia as pessoas e consumiria o tempo que deveriam utilizar com a reposição das energias para o trabalho do dia seguinte. A vagabundagem era condenada, o toque de recolher soava às 22 horas e as revistas corporais tornaram-se prática corriqueira. Vivia-se em estado de exceção e uma nova geografia do poder se sobrepôs sobre os espaços urbanos, remodelando-o aos seus interesses.

O tempo dos generais, ao se sobrepor ao tempo da boemia “desconfigura” o espaço e as relações sociais estabelecidas, mata a tradição e impõe novos valores. O tempo de glória, o tempo de alegria foi abolido. Mas como o tempo é passageiro e o tempo bom da boemia passou, espera-se que também o tempo dos generais venha a ser sucedido por outro melhor. Assim, a concepção de tempo que se destaca na música é a do tempo judaico-cristão, em que o futuro trará as recompensas pelo presente de dor.

No que diz respeito ao espaço, as figuras de verticalidade e horizontalidade são fartas no texto. O que era alto se rebaixa pela intervenção dos militares e o que era baixo é suprimido ou amalgamado por outros espaços:

Morro do querosene veio abaixo
O Alto do Bode hoje é baixo
e nem tem Baixa da União

As ondulações naturais do relevo cedem à imposição da planificação. A planimetria e a altimetria dos militares deixam a boemia, assim como outros cidadãos sem norte. Os altos e baixos do relevo, moldados ao bel-prazer dos militares pode ser comparado ainda ao estado de espírito do enunciador e da

sociedade que tinha alguma compreensão do que estava acontecendo: os altos e baixos do humor e da satisfação pessoal em relação às mudanças políticas.

Para alcançar o objeto desejado – “tirar o progresso de lá” –, ou seja, restabelecer as antigas formas de sociabilidade, as antigas fronteiras e o reconhecimento da beleza da geologia do bairro o enunciador faz do próprio espaço sua ferramenta. É preciso atravessar o espaço, utilizá-lo como meio: passar pela Vila Cachoeira, resgatando uma bandeira que expresse sua identidade e seu ethos, sem as homogeneizações excludentes da bandeira nacional, que naturaliza a todos e impõem uma identidade nacional que desconsidera as diferenças regionais e as diversas formas de pertencimento e identidade.

Quem me dera
resgatar minha bandeira
pela Vila Cachoeira
tirar o progresso de lá.

Quanto à enunciação, um sujeito em primeira pessoa, “eu”, actante narrador e um sujeito em terceira pessoa, Triângulo, que é interpelado pelo primeiro: “Triângulo, Triângulo...”, são debreados da instância de enunciação, marcando dois tempos-espacos distintos: o presente, de onde o actante fala, e o passado, ao qual se reporta.

Diante do exposto depreende-se que uma debreagem enunciativa institui um sujeito, em primeira pessoa, que é o responsável pela emissão dos elementos presentes em sua memória e da crítica social que apresenta como avaliação do processo, após recuo temporal não determinado com precisão, e uma debreagem enunciativa apresenta o sujeito do fazer e os dados do narrado. Destaca-se que o sujeito do fazer, neste caso, não é pessoa humana, mas sim o bairro Triângulo – *objeto* que

sofreu as ações do 5º Batalhão de Engenharia e Construção e dos generais da ditadura militar brasileira, mas que, como se sabe, não é inanimado, sendo também *sujeito* capaz de ações mediante seu meio físico e social (as pessoas que nele habitam e/ou trabalham). Este sujeito-bairro, ao passo em que é ator, atuando na história de Porto Velho, é também cenário que sofre com as ações nele produzidos, sendo os fenômenos das enchentes e do deslizamento de massa atribuídos às ações antrópicas.

3.2 Análise semiótica da canção “Arigolândia”

Um lindo pôr-do-sol
Beleza igual não se viu
Arigolândia se esconde naquela curva do Rio

Primeiro veio o nordestino
Cumprindo o esforço de guerra
Fazer com as mãos seu destino
E desbravar nossa terra

Quem não se lembra da bica
Nas barrancas do belo Madeira
Testemunha daquele passado
Com a Santa Elisa a seu lado
Majestosa castanheira

Arigolândia é feliz
Nos tempos do chafariz
Da professora Belinha
Do quadro negro, do giz
Odete, Mundinho e Bacú
Parruda, Gervásio e Dudú
Fazendo o Aluízio Ferreira

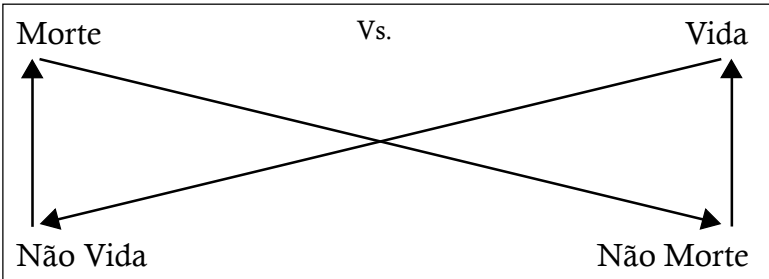
Hoje é a coisa mais bela
O peixe do Caravela
O Samba da Castanheira
A Dona Isaura, a Igreja, a Capela
E a tradução do ensino
Desde que eu era menino
Um templo chamado Carmela

Nível Fundamental

A oposição semântica central que subjaz ao texto é Morte X Vida, sendo que, com base no texto o sentido da Morte não é negativo e doloroso (disfórico), pois não é vista como fim absoluto. Isto porque apesar da morte sobrevivem os monumentos e a memória daqueles que puderam, por algum meio, conhecer os atores que construíram o bairro e já não estão presentes no mundo dos vivos. Ao passo em que pessoas vão, outras vêm e à medida que espaços e objetos espaciais desaparecem, outros são edificadas, expressando a exata dinâmica da vida.

A modulação tensiva é veloz e indica a passagem contínua de um estado a outro (morte – vida, desaparecimento – ressurgimento/reconstrução). Até mesmo valores disfóricos como guerra – relacionada à morte, converte-se em valor eufórico se considerada como cumprimento de um dever ou como parte do destino.

Figura 3: Quadrado Semiótico – Morte X Vida



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2016.

Nível Narrativo

Os actantes manifestam-se de modo nebuloso na música “Arigolândia”, exigindo dos neófitos uma segunda leitura. Nesta segunda leitura é possível depreender que o enunciador, sujeito indeterminado é conhecedor da beleza do pôr do sol possível de ser contemplada do Bairro Arigolândia. A beleza desse pôr de sol é o atrativo para a ingresso na narrativa. E se o pôr do sol é tradicionalmente objeto de contemplação – atividade que demanda algum tempo –, o que se faz no bairro não passa de um rápido passeio, uma visita a seus principais conjuntos arquitetônicos, vistos como monumentos do passado.

O “nordestino” sujeito coletivo actante comporta-se como destinatário, mas o discurso mesmo sugere que ele não é único: “Primeiro veio o nordestino/Cumprir o esforço de guerra”, nos faz pensar que após ele outros atores sociais também vieram formar o bairro Ariglândia e o Estado de Rondônia. O próprio bairro, ao desempenhar ações como “se esconder na curva do rio” e “ser feliz” transcende a condição de objeto para a de sujeito. Estima-se ainda haver um “eu”, de notória competên-

cia narrativa que narra a história do bairro como actante, podendo ser identificado como bom conhecedor da história do bairro Arigolândia. Possivelmente um de seus moradores ou frequentadores, sabe de sua localização: “Arigolândia se esconde/Naquela curva do Rio”, conhece detalhes como os objetos que fizeram parte de seu passado: a bica, o chafariz, a escultura de Santa Elisa e a castanheira majestosa e verossímil e reconhece ainda os objetos espaciais contemporâneos, como o Tacacá da Dona Isaura e o restaurante Caravela do Madeira. Esse sujeito expressa ainda a permanência, no presente, de objetos que vêm desde o passado, como a escola Carmela Dutra, representada como “templo do conhecimento”, o estádio Aloísio Ferreira, a Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e a Capela de São Pedro.

Para convencer o sujeito coletivo “nordestino”, o soldado da borracha a praticar a ação, o enunciador utiliza da estratégia de manipulação denominada Sedução, na qual atributos como força, coragem, capacidade para desbravar e “escrever seu destino com a próprias mãos” são implícitas no texto.

Não são claras as estratégias de manipulação utilizadas em relação aos outros sujeitos, mas estima-se que se opere a Tentação com valores eufóricos, como a beleza e a permanência espaçotemporal.

O pôr do sol de beleza incomparável: “Um lindo pôr-do-sol/Beleza igual não se viu” e o ser a “coisa mais linda que há”: “Hoje é a coisa mais bela” são recompensas que indicam sanções positivas aos sujeitos narrador actante e Arigolândia, respectivamente. A sanção imposta ao nordestino também é positiva: é ele herói de guerra, exemplar no cumprimento de seu dever e exitoso na ação desbravadora do espaço amazônico.

Os enunciatários mostraram-se em conjunção com a vida que segue: o sol que nasce e se põe todos os dias, o rio que permanece em seu leito, o bairro que se renova com novos edifícios e ao mesmo tempo conserva alguns herdados do passado, como a igreja e a capela, templos religiosos, e a escola Carmela Dutra, templo do saber.

Estamos diante, portanto, de um PN de Conjunção, em que o bairro Arigolândia é dádiva fornecida por seus construtores: os arigós (nordestinos que vieram para a Batalha da Borracha) e os moradores antigos, como a professora Belinha, Odete, Mundinho e Bacú, entre outros. Se em um primeiro momento (versos três e quatro) nota-se um PN de privação, com objetos ausentes que foram testemunhas da história (a bica, a fonte, a estátua da santa), logo esse PN é substituído pelo de Aquisição, revelando a intensidade de sobreposição dos pares de opostos: vida-morte, ter-não ter, perder-reter.

Nível do discurso

A debreagem actancial enunciativa é a primeira que aparece no texto: “*Naquela curva do rio*”. Indica distância entre o enunciador e o objeto narrado produzindo efeito de objetividade, distanciamento e imparcialidade. Mas, como o discurso é construído sobre uma estrutura que altera rapidamente a passagem de um estado a outro – que é o seu oposto, imediatamente se nota debreagem enunciativa, que em sua dimensão temporal toma o tempo presente (o agora) como referência e se reporta às pessoas conhecidas do bairro, muitas já ausentes, como se estivessem presentes e próximas no tempo da narrativa, que é o tempo da memória. Ele não diz “Arigolândia era feliz/Nos tempos do chafariz”, mas sim “Arigolândia é feliz/

Nos tempos do chafariz”, porque é este é o tempo da memória que impera no discurso. Na memória tanto o chafariz como a felicidade são elementos presentes.

Na narrativa alguns objetos atravessam o tempo, revelando sua constância: “Desde que eu era menino/Um templo chamado Carmela”. A Escola Normal Carmela Dutra, criada pelo Decreto n. 47 de 19 de dezembro de 1947 permanece como uma das mais antigas e tradicionais de Porto Velho. O que se faz nela é considerado pelo enunciador como sagrado: a “tradução do ensino”. E o que é o ensino senão uma tradução de ideias e conceitos para um código acessível aos alunos?

Em um discurso em que está implícita a valorização do conhecimento, a escola é uma forma de templo que coexiste com os demais: a igreja e a capela. Outros foram edificadas mais tarde, como o Mirante da Dona Isaura e o Restaurante Caravela do Madeira, sendo as novas belezas do lugar.

Horizontalidade e verticalidade se alternam na configuração do espaço narrativo. O bairro se estende horizontalmente no ponto de curva do Rio Madeira. O Mirante da Dona de Isaura e o Restaurante Caravela do Madeira são contíguos no tempo da produção da música, avizinhandose. O primeiro é popular, um simples bar onde se vendia tacacá e bolinhos de pirarucu, o segundo é elitizado, considerado um restaurante de luxo. Ambos têm a função de mirante, contemplam o pôr do sol, porque, como diz o ditado “o sol nasce para todos”, e da mesma forma o Rio Madeira, que não faz acepção de pessoas.

Mas também há lugares e objetos que se sobrepõem verticalmente: a bica é substituída pelo chafariz, o quadro-negro

e o giz pelo quadro-branco e lousa digital, assim como também as pessoas se sucedem e a vida sucede a morte. Na sucessão de objetos e espaços percebem-se camadas de tempos. O tempo tanto pode ser elemento de deterioração desses objetos e espaços, como pode ser agregador de valor, conferindo-lhe tradição e distinções simbólicas, tornando-os testemunhas da vida que passa.

3.3 Análise Semiótica da Canção “Porto Velho do Guaporé”

Quem desce a Avenida Sete de Setembro
Ou vai do Balsa até o terminal
não sabe a terra onde está pisando
onde é a Feira e o Internacional
Forró Forrado, só passa quem pode
no Alto do Bode ou no Hotel Brasil
Molhar o bico lá no seu Pinheiro
Na Rua do Coqueiro ou no João Barril.

Onde é a UNIR, era o Porto Velho Hotel;
O Paraíso, onde é a Embratel;
A Casa Seis, onde é a Capitania;
e o Moreira também era o nosso céu.
Onde é o museu, era uma grande pensão;
onde é o Lacerda, era a Vila Confusão;
de madrugada, no Zelada,
um boteco sem calçada,
na ladeira prá Baixa da União.

Hoje muito tempo já passou,
Mas não passou o tempo da tradição,
Meu Porto Velho, ponto ou
porto do velho
serás sempre a princesinha
da Madeira-Mamoré;
Meu Porto Velho, ponto ou
porto do velho
serás sempre o Território
Federal do Guaporé. (bis)

Nível Fundamental

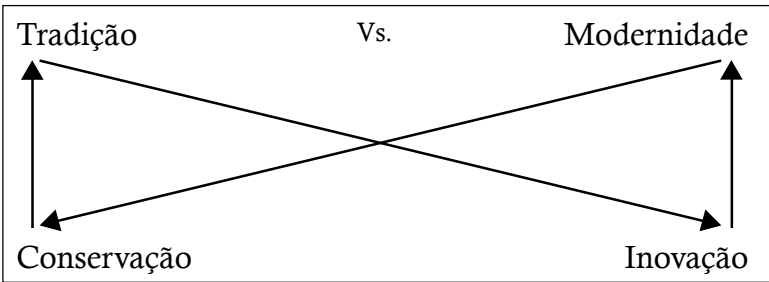
A letra da canção acima dispõe de modo implícito a tensão entre Tradição e Modernidade, semelhante à canção “Exaltação ao Triângulo”, analisada anteriormente. Faz-nos pensar que estas categorias semânticas constituem um dos elementos-chave para a compreensão da musicografia de Ernesto Melo, tanto mais que o sema aparece também como ponto forte de sua história de vida registrada a partir de entrevista de H.O.

À Tradição aparecem vinculados valores eufóricos como os de permanência: “Hoje muito tempo já passou/Mas *não* passou o tempo da tradição”, e de topofilia: “serás sempre a *princesinha* da Madeira-Mamoré”.

Os valores disfóricos de perda de valores culturais e de desconhecimento são vinculados à Modernidade, uma vez que esta modificou as paisagens urbanas: “Quem desce a Avenida Sete de Setembro/Ou vai do Balsa até o terminal/Não sabe a terra onde está pisando”. Não sabe por que esses espaços se modificaram e contam agora com outros elementos construídos e com usos sociais diferentes dos que eram feitos em tem-

pos anteriores. O desconhecimento “da terra onde se está pisando” leva ao desconhecimento de prazeres e de formas de sociabilidade também ameaçadas. Quem não conhece esta terra não sabe também o que é “Molhar o bico lá no seu Pinheiro/Na Rua do Coqueiro ou no João Barril” ou o que é ter uma noite de diversão, pura e simples, no Bar do Zelada, “um boteco sem calçada”, que existia na região da Baixa da União. Assim, a tensão entre Tradição e Modernidade se faz presente de modo dialético em todo o texto, uma se sobrepondo à outra, sem uma síntese concreta que satisfaça o enunciador.

Figura 4: Quadrado Semiótico – Tradição X Modernidade 2



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2017.

Nível Narrativo

Os três primeiros versos da música “Porto Velho do Guaporé” estabelecem o contato inicial entre destinador e sujeito. Esse destinador anônimo (geógrafo, historiógrafo, poeta?) tem o poder de lembrar como era o espaço tradicional de Porto Velho antes das modificações que lhe foram impostas pela modernização urbana. Mas seu poder de lembrar é ineficaz se não conseguir *fazer-creer* que o que narra é verdadeiro, se não conseguir

fazer o destinatário acreditar no que conta e mudar seu comportamento. Para tentar *fazer-crer* apresenta informações sobre diversos espaços localizados no centro histórico de Porto Velho: espaços pretéritos, que não existem mais e espaços contemporâneos, que mantiveram suas formas arquitetônicas, mas receberam novos usos sociais. Como exemplo do primeiro caso pode-se citar:

Forró Forrado, só passa quem pode
no *Alto do Bode* ou no *Hotel Brasil*
Molhar o bico lá no *Seu Pinheiro*
Na *Rua do Coqueiro* ou no *João Barri!*¹

A força do conhecimento do destinador se revela também nos versos da segunda estrofe transcritos abaixo:

Onde é a *UNIR*, era o Porto Velho Hotel;
O Paraíso, onde é a *Embratel*;
A Casa Seis, onde é a *Capitania*;
[...] Onde é o *museu*, era uma grande pensão;
onde é o *Lacerda*, era a Vila Confusão²;

Seu conhecimento geográfico detalhista é o recurso utilizado para tentar conversar com o destinatário.

O destinatário é sujeito anônimo e coletivo: “Quem desce a Avenida Sete de Setembro...”, os transeuntes em geral, moradores ou pessoas de passagem pela cidade, sinteticamente

¹ As palavras em itálico indicam lugares de Porto Velho que já não existem.

² Aqui os nomes em itálico indicam lugares antigos de Porto Velho, mas que ainda existem, sendo que tais lugares tiveram seu uso social alterado ao longo do tempo: o prédio do Hotel Brasil virou a sede administrativa da Universidade Federal de Rondônia, o prédio da Embratel foi construído sobre uma praça de encontro de jovens solteiros (Paraíso), a Casa Seis deu lugar ao edifício sede da Capitania dos Porto, onde está até hoje, a grande pensão tornou-se o Museu que abriga do acervo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e do IHGB, o conjunto de casas geminadas denominado Vila Confusão deu espaço para a construção da galeria Lacerda, que abriga lojas e outras empresas de prestação de serviços.

falando: o “povo” que não conhece a terra onde está vivendo ou de passagem. “Forasteiros” que não conhecem o lugar. Desconhecimento que expressa tanto ignorância em relação ao lugar, quanto possível descaso e falta de afeto em relação a ele.

As duas primeiras estrofes constituem uma unidade provocativa, uma forma de tentação do destinador para transformar o destinatário (sujeito coletivo “povo”) em sujeito actante, mas esse destinatário, assim como as massas urbanas, segue adiante em seu caminho, insensível ao chamado/provocação do enunciador. Este chamado podendo ser considerado, inclusive como um incômodo ou mais um ruído urbano... Trata-se de um caso em que o sujeito se nega a ser actante, levando o destinador a uma espécie de monólogo em que declara seu afeto ao objeto de seu amor, sujeito mudo de sua história: Porto Velho. Cabe destacar ainda que esse amor sentido pelo destinador é um amor platônico por um ser ideal: não é a cidade contemporânea e real, com seus problemas e singularidades que ele ama e exalta, mas a cidade antiga, a cidade em seus primórdios, anterior ainda à criação do Estado de Rondônia, a “Porto Velho do Guaporé”, como o título mesmo afirma.

Como a cidade não é mera forma material, mas o conjunto de pessoas e relações que perpassam seu espaço, a cidade *poematizada* pode ser “confundida” com seu próprio “povo”. Aqui vemos novamente esse sujeito coletivo complexo, que se nega às ações almeçadas pelo destinador. Se a cidade da memória é a “princesinha” do coração do destinador, a cidade atual, com sua população “descuidada” da geografia e da história do lugar, é o anti-sujeito, anti-heroína. Todavia, a relação que se vive no texto é uma relação de amor, platônico, em um PN de privação, em que o objeto do amor foi espoliado pela dinâmica

da modernidade. Sendo esta a forma de relação, a sanção que o destinador/sancionador impõe ao sujeito é do tipo cognitiva, onde não há uma punição, mas a compreensão típica de quem ama. Assim como para um pai a filha será sempre *sua filha*, independente das ações errôneas que esta tenha praticado, para o destinador – que faz o papel, neste texto, de geógrafo, historiógrafo e poeta – a cidade é redimida e ele mantém a imagem idealizada que construiu sobre ela. A última estrofe é uma afirmação dessa imagem e desse amor fiel:

Hoje muito tempo já passou,
Mas não passou o tempo da tradição,
Meu Porto Velho, ponto ou
porto do velho
serás sempre a princesinha
da Madeira-Mamoré;
Meu Porto Velho, ponto ou
porto do velho
serás sempre o Território
Federal do Guaporé.

Nível Discursivo

O discurso de “Porto Velho do Guaporé” configura-se como uma *enunciação enunciada*, ou seja, produz a sensação de que o enunciado está sendo produzido no momento preciso da leitura/oitiva da canção. O enunciador passeia pela cidade, mostra os lugares e informa sobre o que eram antes de serem o que são no presente.

A debreagem actancial adotada é a do “eu”, e a debreagem espacial presente no discurso é a do “aqui”. Trata-se, portanto, de caso típico de Debreagem Enunciativa, desenvolvida com a intenção de produzir efeito de proximidade entre enunciadador e enunciatário.

No que diz respeito ao tempo, presente e passado se intercalam, mostrando que as formas espaciais do “aqui” têm uma profundidade que poucos conhecem; possui camadas de tempos e histórias que foram sobrepostas pela Modernidade. A Universidade Federal de Rondônia, instituição que remonta à ideia de ciência e progresso se sobrepôs ao Hotel Brasil, ocupando seu edifício, a EMBRATEL – Empresa Brasileira de Telecomunicações, que vende serviços de comunicação à distância (telefonia, internet) se sobrepôs ao “Paraíso”, pequena praça onde as moças e rapazes solteiros costumavam se encontrar para desenvolver as relações socioafetivas próprias da idade – relações presenciais e diretas, que não precisavam de mediação tecnológica: “Onde é a UNIR, era o Porto Velho Hotel/O Paraíso, onde é a Embratel”.

A dinâmica da Universidade se sobrepõe à dinâmica do Hotel e a Embratel “destrói” o Paraíso, estimulando novas formas de relação e comunicação. Na sequência, a Capitania dos Portos, representante da ordem e da regulação náutica se sobrepõe à Casa Seis, antiga casa de comércio popular, e até as habitações populares desaparecem do centro, dando espaço para novas atividades: a grande pensão, localizada na esquina da Avenida Sete de Setembro com a Avenida Farquhar torna-se um museu, e a Vila Confusão torna-se a Galeria Lacerda:

A Casa Seis, onde é a Capitania;
[...] Onde é o museu, era uma grande pensão;
onde é o Lacerda, era a Vila Confusão

O texto narra as transformações urbanas, decorrentes do tema “Modernidade” e como essas transformações incidiram nos usos dos espaços. Os espaços modernos, ao se sobreporem aos tradicionais, afetaram as relações do enunciador acarretan-

do em perdas de valor simbólico profundo, como a perda do “Paraíso” e de seu sinônimo “céu”, mas estes não são objetos de valor espiritual e sim de valor terreno, relacionados ao prazer e à satisfação. Nesse sentido, os espaços de boemia, como os antigos bares, onde se podia beber e conversar também são percebidos como bens ausentes, e essa ausência é registrada ao final das duas primeiras estrofes:

Molhar o bico lá no seu Pinheiro
Na Rua do Coqueiro ou no João Barril.
[...]
de madrugada, no Zelada,
um boteco sem calçada,
na ladeira prá Baixa da União.

Para o enunciador a boemia marca o “tempo da tradição”, o tempo pretérito, da Porto Velho antiga, que deve resistir às mudanças.

Modalizada actancialmente como crônica musicada, o texto conduz o leitor a um passeio pelo centro histórico de Porto Velho e mesmo por regiões mais distantes, mas que possuem relação com ele, como a região da Balsa, onde fica o novo porto. Este novo porto, *porto moderno*, implícito na canção, faz oposição ao porto antigo, “porto ou ponto do velho”, ao qual se vinculam valores eufóricos de tradição e afeto.

A figura “porto velho”, que dá nome à capital do Estado de Rondônia, relaciona-se à ideia de segurança: um porto antigo é provavelmente um porto bem conhecido, e o fato de ser conhecido permite um mover-se com maior segurança. O porto é lugar de ancoragem, de regresso, de retorno à terra, como também é ponto de partida para novas aventuras. Segurança e aventura são experiências indispensáveis à vida humana e adquirem valor especial no texto, por contar com a

presença simbólica (mítica) de um velho que está *sempre lá*, seja para receber, seja para incentivar a saída. O “velho do porto”, lenda urbana de Porto Velho é um dos mitos fundadores da cidade.

Outra figura que se sobressai na última estrofe é a do “Território Federal do Guaporé”, que foi estabelecido no Governo de Getúlio Vargas por meio do Decreto-Lei n. 5.812, de 13 de setembro de 1943. Esta organização político-administrativa foi criada englobando terras do Amazonas e do Mato Grosso. O Território Federal do Guaporé teve seu nome alterado para “Território Federal de Rondônia”, por meio da Lei n. 2.731, sancionada em 18 de Fevereiro de 1956 – governo JK, e em 1981 passou a ser Estado de Rondônia.

Apesar de todas as transformações que Porto Velho viveu em suas formas materiais e espirituais, tornando-se até irreconhecível para alguns, o enunciador atesta seu afeto e a consagra como um lugar de memória, independente do que aconteceu a cidade será sempre o seu porto, seu lugar no mundo, sua segurança, e será sempre a princesinha da Madeira-Mamoré: a cidade mais próspera dentre as que margearam a lendária ferrovia.

3.4 Mercado Central, o clipe

Ontem passando à toa no Bar do Zizi
Como se fosse um filme do velho mercado
Vi a Casa Colombo
Como se eu viesse do Mourão & Irmãos
Do Mário alfaiate, do Saleh Morheb
Depois do Bichara pela contra-mão (*sic*);

Vi o Ponto Caçula
Do Pedro Pacheco, depois o João,
O velho Curica, a Maria Suja,
Molhei a palavra no Bar do Simão;

Como é bom ver o tempo da boemia
Passo na barbearia do velho Firmino,
Normando e Oziel,
Zé alfaiate, Wilson da “A motorista”,
Quase que perco de vista
O pão do Raposo e o Bar do Manel.

Onde era o Cabo? – lá no Mercado Central!
E o Zé Camacho? – lá no Mercado Central!
Passando por fora pegava a saltenha
Do Bar Bacurau;
Onde era o Degas? – lá no Mercado Central!
E o Tufic Matny? – em frente ao Mercado Central!

Mas veio o fogo e foi queimando tudo ali
Veio a ganância e fez um prédio grande ali
Não ligou pra ninguém, não perguntou pra ninguém
Nem quis saber da história
O valor da memória que o Mercado tem (bis)

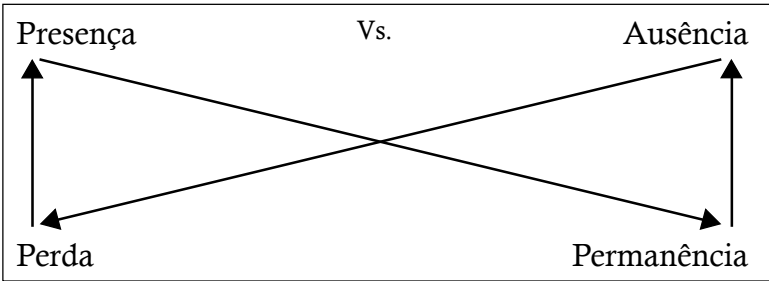
Foi derrubando um bar aqui e outro ali
Mas a história do povo renasce de novo
no Bar do Zizi (bis)

Nível Fundamental

No texto em análise Presença e Ausência são as categorias centrais que mantêm durante todo o percurso narrativo

uma relação de oposição semântica entre si. As categorias Ditadura Vs. Democracia também podem ser identificadas, porém, apenas na quinta e na sexta estrofes e de modo bastante implícito. Diante do exposto, considera-se que o par de opostos que melhor atende ao conjunto da obra é o expresso na Figura 5.

Figura 5: Quadrado Semiótico – Presença X Ausência



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2017.

Na dialética da presença e da ausência o enunciador constrói em sua memória uma trajetória de deslocamento espacial que perpassa o centro histórico de Porto Velho, identificando espaços ausentes, que deixaram de existir ou foram apropriados por outros usos sociais, e espaços que resistem ao tempo e às transformações urbanas, como o caso do Bar do Zizi, único sobrevivente do incêndio (quicá criminoso) que destruiu o Mercado Central.

Trata-se de um texto marcado por fortes elementos emotivos, tanto eufóricos quanto disfóricos. “Como é bom ver o tempo da boemia” indica sentimento positivo e expressa a alegria do enunciador ao vivenciar na memória os lugares e sabores que experimentou na juventude, como o pão do Raposo e a saltenha do Bar Bacurau.

O ápice da disforia é alcançado nos versos:

Mas veio o fogo e foi queimando tudo ali
Veio a ganância e fez um prédio grande ali
Não ligou pra ninguém, não perguntou pra ninguém
Nem quis saber da história
O valor da memória que o Mercado tem (bis)

Valores eufóricos e disfóricos sucedem-se no texto e vinculam-se a um objeto principal, a saber, o Mercado Central.

Nível Narrativo

No nível narrativo nos deparamos com um destinador anônimo, que move o sujeito: observador actante em sua ação de lembrar. Esse destinador, que jamais mostra sua face, pode ser chamado de Deus ou de destino e faz o sujeito actante acreditar que as coisas que irá narrar sucederam-se casualmente, sem nenhuma manipulação por parte do destinador. Encontramo-nos diante de uma relação de fé, em que o sujeito aceita de pronto a ser actante e poderá ser recompensado ou não por suas ações, dependendo do seu desempenho.

Há uma relação de conjunção entre os interesses e valores do sujeito actante e os interesses e valores do destinador, sendo que o processo de manipulação se deu por meio da estratégia da tentação – que não aparenta ser o que é em razão da “fé”, da conjunção entre sujeito e destinador.

O sujeito da ação é o “eu”:

Ontem *passando* à toa no Bar do Zizi
Como se fosse um filme do velho mercado
Vi a Casa Colombo
Como se *eu* viesse do Mourão & Irmãos

Quem estava passando pelo Bar do Zizi era o “eu”, e este viu, como em um videoclipe, pessoas físicas e jurídicas que fi-

zeram parte da história de Porto Velho e construíram a geografia de seu antigo centro comercial.

A narrativa é complexa tendo em vista que trabalha com dois PNs, um de Aquisição, por meio do qual o sujeito se sente em conjunção com a cidade presente em sua memória, os lugares que frequentou e os sabores que ela lhe recorda, e um PN de Privação, na medida em que o lugar central da memória do sujeito foi espoliado pelos antissujeitos, identificados com as figuras do *fogo*, da *ganância* e da *ditadura militar*. “Mas veio o *fogo* e foi queimando tudo ali”, “Veio a *ganância* e fez um prédio grande ali”, “Não *ligou* pra ninguém, não *perguntou* pra ninguém”, respectivamente. Em uma mística cristã as três figuras simbolizadas do texto muito se assemelham à visão do Mal, sendo a ganância e a soberba opostos da caridade, que é o valor crucial para a salvação.

Ressalta-se que a figura da ditadura é implícita na música, mas explícita na entrevista concedida por Ernesto Melo, em que relaciona o incêndio ocorrido em 1966 – e até hoje não esclarecido – com a chegada dos militares ao poder e ao conjunto de transformações urbanísticas que estavam realizando em Porto Velho para torná-la saneada. Espaços populares e que não obedeciam à racionalidade militar, a exemplo do Mercado Central eram considerados inóspitos e, por conseguinte, passíveis de demolição.

No percurso da canção o antissujeito é desmascarado e prevalece a vitória do bem sobre o mal. O eu se mimetiza na coletividade e sua ação é bem-sucedida: “A história do povo renasce de novo no Bar do Zizi”.

Nível Discursivo

O discurso configura-se a partir de debreagem enunciativa, em que há um *enunciado enunciado*, ou seja um relativo distanciamento do narrado e do vivido ou lembrado: “*Ontem* passando à toa...”. Embora o termo “ontem” tanto pode significar um passado próximo, o dia anterior a hoje, como um pretérito absoluto em determinadas obras poéticas.

A debreagem espacial se estende horizontalmente pela cidade, sobe e desce as ladeiras da beira do Madeira e em alguns casos produz a sensação de andar pela contramão. Os caminhos percorridos são os da memória e o ponto de chegada é o Mercado Central, que ficou destruído por 44 anos, devido a litígio entre o Poder Municipal e interesses privados. Neste cenário de ruínas, consumido pelo fogo, e de disputas judiciais, apenas um comerciante não desistiu de seu direito e não “arredou pé”: o senhor Zizi, proprietário do bar homônimo que atualmente é administrado por sua filha Vera.

A canção foi produzida antes da reinauguração do edifício, que ocorreu em 2010 e o rebatizou de “Mercado Cultural”, tornando clara a concepção de cultura dos gestores da época ...

Enunciador e sujeito actante se encontraram ainda em um cenário caótico, vivendo a disjunção entre o passado e o presente, a ausência das casas comerciais e das pessoas que davam vida àquele espaço público. Em meio ao caos, contudo, o Bar do Zizi resistiu, precariamente instalado, cercado de tapumes, em piso de chão batido intercalado com restos de azulejos e cimento queimado do passeio público. Sobrevivente de uma guerra civil-militar permaneceu e permanece como ponto de encontro e de resistência da boemia portovelhense. Sua for-

ma é a de meia-lua. Uma meia-lua num canto do Mercado, lua crescente na noite da cidade.

No que concerne ao tempo, o texto expressa o tempo da memória, um tempo vivo e significativo, carregado de emoções de lembranças boas. O movimento da memória expresso na composição sugere um videoclipe que se passa na mente do compositor. Nesse videoclipe mental o Bar do Zizi é o lugar de memória que possibilita o desdobramento para o passado, e este desdobramento rumo ao pretérito é um reencontro do sujeito actante com a história e a geografia de sua cidade.

Sinteticamente, a letra retoma um acontecimento da história da cidade, o incêndio que destruiu o Mercado Central, antigo ponto de comércio popular e encontro da boemia local. O incêndio, até hoje não esclarecido, ocorreu em 1966, logo após a chegada dos militares ao poder. Critica ainda a perda de área para empresários da cidade, que, movidos por interesses privados, figurado como *ganância* teriam se apropriado de parte de um espaço que, em sua concepção, deveria ser público (“Veio a ganância e fez um prédio grande ali”), desconsiderando o valor histórico do referido espaço para a população local.

O tema do Mercado Central também aparece na entrevista gravada com Ernesto Melo, sobre o qual esclarece:

Sobre o Mercado Cultural, que era o Mercado Municipal e que eu canto como Mercado Central na minha canção – foi inaugurado em 1950 e pegou fogo em 1964³. Presenciei esse

³ O incêndio ocorreu de fato em 1966, mas a memória tem “licença poética” e não precisa operar com a precisão de datas. A referência a 1964, ano do golpe militar no Brasil pode ser explicada pela forte atuação que os militares exerceram em Porto Velho e por estarem vinculados, no imaginário dos moradores mais antigos, como responsáveis por uma série de desmandos ocorridos na cidade, dentre os quais o da destruição do Mercado Central.

incêndio e só há cinco anos que nos deram esse novo prédio. Até então ele ficou com tapumes, porque a família Tourinho estava em litígio, tanto que eles pegaram a parte de trás, o edifício atrás do Mercado Cultural. Todo aquele quadrado era o Mercado Municipal que eu chamo de Mercado Central... (Ernesto Melo, entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2015).

O Mercado Central aparece como lugar que catalisa memórias acerca de pessoas conhecidas, com quem o compositor teve a oportunidade de conviver. Ao cantar e narrar sobre esse espaço de uso genuinamente público, constrói uma atmosfera de cores, sons, sabores e odores que alimentam a nostalgia.

O pão do Raposo, a *salteña* do Bar do Bacurau e a cachaca do Bar do Simão, consumida para “molhar a palavra” animavam um cotidiano popular, alegre, boêmio e funcional. É a cidade apresentada em sua forma mais vívida e democrática.

Embora os processos geográficos desenrolados em Porto Velho durante a ditadura militar tenham ocasionado radical transformação na paisagem urbana, tornando estranhos espaços antes apreciados como lugares, e apagando marcas da cultura que a precedeu, a manutenção do bar do Zizi é assinalada como símbolo de resistência popular e de renascimento dessa história pública, que está em ruas, bares, praças e mercados. É o elo que possibilita a conexão entre presente e passado, a retomada da vida boêmia e, mais do que isso, a reconstrução de um tipo de experiência histórica que foi interdita pelos militares, com o apoio da aristocracia local.

O discurso celebra o passado da cidade, monumentalizado pelo Mercado Central, a partir do qual se desdobram referências a pessoas comuns e ao comércio diversificado que ele

engendrava. Depreende-se que as relações comerciais vividas na época previam uma maior proximidade entre vendedores e compradores, estes se conheciam pelo nome e tinham, supostamente alguma relação de confiança que transcenderia à lógica do capital.

3.5 Porto Velho, meu dengo

Porto Velho, meu dengo
desde que me entendo,
tu és o meu caso de amor,
o teu céu, o teu sol, o teu ar, teu perfume,
tuas meninas em flor,

O teu verde
é o mais verde dos verdes,
Teu luar,
o mais belo luar,
Quando se faz serenata
tua lua de prata
é um convite pra amar.

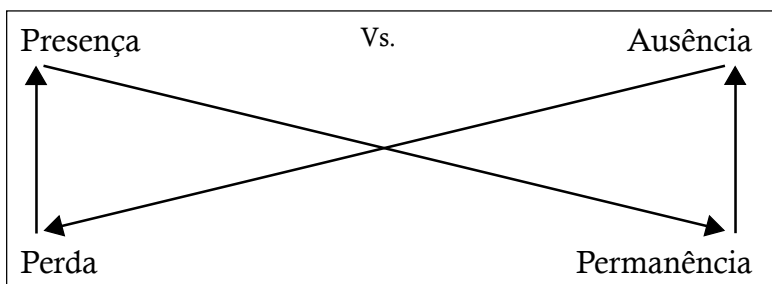
Teu rio, o belo Madeira,
me traz o alimento na palma da mão,
Tuas matas guardando tuas caças
que alimentou a minha geração,
Teu solo, teu rico minério,
A tua fartura, teus frutos, teus grãos,
por isso meu peito te encerra
Eu amo esta terra
com toda paixão,

Se eu for cantar Porto Velho,
te juro meu velho,
não paro hoje não.

Nível Fundamental

“Porto Velho, meu denço” traz uma complexidade adicional para a análise. A oposição semântica não é explícita, mas tão somente inferida mediante acionamento de outras referências (e nesse caso se considera, sobretudo, o *corpus* documental analisado).

Figura 6: Quadrado Semiótico – Presença X Ausência



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2017.

A ideia que sobressai é a da continuidade. A cidade de Porto Velho atravessa o tempo conservando suas belezas naturais e suas riquezas, e mais do que isso, esses seus atributos são maiores do que os de qualquer outro lugar: “O teu verde é o mais verde dos verdes/Teu luar, o mais belo luar”, “Teu solo, teu rico minério/A tua fartura, teus frutos, teus grãos”. Essas características persistem desde longa data: “Desde que me entendo”, desde que o destinador se sabe gente ele conhece as virtudes dessa terra com a qual criou vínculos de topofilia.

Só é possível supor ausências, descontinuidades e incompletudes porque o exercício do destinatário é um exercício de crítica. Ele precisa duvidar do que é dito e questionar se de fato as coisas são assim.

Os elementos tensivos que marcam o texto são fóricos e constituem um cenário de abundância, abençoado, quase que encantado: “Teu rio, o belo Madeira, me traz o alimento na palma da mão”, “Tuas matas guardando tuas caças que alimentou a minha geração/Teu solo, teu rico minério/A tua fatura, teus frutos, teus grãos”. Porto Velho é terra próspera e por isso especial, a ponto de o destinador sentir-se motivado a cantar incessantemente elogios a ela: “Se eu for cantar Porto Velho, te juro meu velho, não paro hoje não”.

Nível Narrativo

O nível narrativo evidencia uma relação de topofilia, de apego sentimental ao lugar percebido já no início pelo título da canção e pelo tom carinhoso que o destinador usa para se referir ao objeto de seu amor: “Porto Velho, meu denço”. O texto é construído de modo a deixar explícito esse amor à cidade: “tu és o meu caso de amor”.

Nesta cidade os atributos céu, sol, ar e rio compõem um cenário harmônico que mostra o encantamento do destinador com o objeto amado, a satisfação que não e cansa de elogiá-lo: “Se eu for cantar Porto Velho, te juro meu velho, não paro hoje não”.

Enquanto na primeira estrofe são apresentados elementos paisagísticos de valor estético e sentimental, na terceira aparecem elementos de valor utilitário, como os alimentos (peixe, caça, frutos, grãos) e os minérios (estanho e ouro), que foram

importantes elementos da economia local, especialmente até o final da década de 1980.

A primeira e a segunda estrofes ao destacarem elementos naturais, concorrem para a composição de uma paisagem sonora de Porto Velho, em tudo romântica: o ar é perfumado, a lua que ilumina as serenatas é convite para amar, o frescor jovial de seu verde está em harmonia com o frescor de suas meninas, que como flores irão desabrochar.

Na canção há um PN – Programa Narrativo de Aquisição por Doação. Se o destinatário aceitar entrar em conjunção com o objeto oferecido pelo destinador (se aceitar amar Porto Velho) esta lhe será generosa e lhe dará todas as suas benesses.

O discurso em análise conjuga o nível temporal (anterioridade) e espacial (horizontalidade), em que elementos geográficos naturais e construídos se articulam na composição do lugar. Há um observador actante, expresso em primeira pessoa: “Desde que me entendo” e “Se eu for cantar Porto Velho”, que opera uma debreagem enunciativa, e um sujeito actante em terceira Pessoa (Porto Velho, que fornece recursos para prover a vida física e simbólica de seus habitantes) e um destinatário (nós, leitores/ouvintes).

A instauração do enunciador (actante-observador) por meio de debreagem enunciativa funciona não apenas como um fio condutor que põe em processo as transformações dos PNs, mas também como elemento de integração entre o texto e uma determinada axiologia subjacente (TATIT, 2001, p. 63).

Há uma relação de conjunção entre o destinador actante e seu amor, que em tudo parece lhe corresponder, e talvez por isso não tenha transparecido muita preocupação desse destinador em tentar convencer o destinatário de aceitar a verdade des-

sa narrativa. A punição que parece haver para os que não aceitarem essa verdade é estar de fora dessa relação amorosa e acolhedora do homem com a terra.

Nível Discursivo

O discurso configura-se a partir de debreagem enunciativa, em que o vivido e o lembrado estão presentes e permanecem ativos na paisagem.

A debreagem espacial se estende horizontal e verticalmente pela cidade, em um movimento do olhar que considera o prisma da horizontalidade, o rio Madeira, a floresta e o solo, com todos os seus atributos: as riquezas naturais e a vida social. Do ponto de vista da verticalidade esse olhar aprecia o céu, o sol e o luar, assim como também elementos etéreos como o ar e o perfume do lugar. Isso porque “Um grande sonhador vive duplamente suas imagens, na terra e no céu. Mas, nessa vida poética das imagens há mais que um simples jogo de dimensões. O devaneio não é geométrico. O sonhador se envolve a fundo” (BACHELARD, 1988, p. 128).

No que concerne ao tempo, o texto expressa um passado que se atualiza e persiste no presente: “Desde que me entendo tu és o meu caso de amor”. Esse amor existe em função das qualidades do objeto amado:

Teu rio, o belo Madeira,
me traz o alimento na palma da mão,
Tuas matas guardando tuas caças
que alimentou a minha geração,
Teu solo, teu rico minério,
A tua fartura, teus frutos, teus grãos,
por isso meu peito te encerra
Eu amo esta terra
com toda paixão,

A permanência das virtudes do espaço correlaciona-se à constância do amor.

O discurso celebra Porto Velho, representada como terra fértil, generosa e acolhedora e esta música foi recebida pelo público local como uma espécie de hino, sempre cantada nas apresentações de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba em exaltação ao lugar. Ela é a que mais nos faz pensar na relação essencialmente geográfica do homem com a terra, tal qual registrada por Dardel (2011) e que buscaremos explorar em conjunto com as histórias de vida e o discurso do sujeito coletivo, ao final do Capítulo 5.

CAPÍTULO 4

O DISCURSO DO SUJEITO COLETIVO

Este capítulo apresenta as análises elaboradas, expressas por meio do Discurso do Sujeito Coletivo. O objetivo deste capítulo é favorecer a compreensão do lugar ocupado por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba na cidade de Porto Velho – um dos aspectos da problemática do estudo, e subsidiar o alcance dos objetivos, respectivamente: verificar quais lugares cantados/vividos pelos artistas ainda possuem referente físico, e mapeá-los, e verificar, por meio das entrevistas, como a música é interpretada/percebida/apropriada pelos artistas.

4.1 O Discurso do Sujeito Coletivo (DSC)

Com a ferramenta DSC buscamos organizar as informações presentes nas histórias de vida, apresentando, em um discurso único, coletivo, os elementos de concordância e as interpretações sobre o lugar de cada um dos entrevistados que compartilharam conosco suas histórias de vida.

Após o estabelecimento do DSC procedemos à análise discursiva, que assim como a análise da musicografia, pautou-se na epistemologia da semiótica textual/das letras. Antes de apresentarmos essas duas operações, disponibilizamos o Quadro 3, que sintetiza as narrativas dos colaboradores em relação à visão sobre a cidade, o lugar do samba e o lugar que ocupam na cidade.

Quadro 3: Síntese das entrevistas, 2016

COLABORADOR	VISÃO SOBRE A CIDADE	LUGAR DO SAMBA	LUGARES QUE A FINA FLOR DO SAMBA OCUPA COM SEU SAMBA
1 Ernesto Melo	Porto Velho como vítima do modelo de progresso implantado na Amazônia	Mercado Cultural	Mercado Cultural, cidades do interior do Estado de Rondônia (Rolim de Moura, Ji-paraná, Guajará-mirim), cidades do interior do Amazonas (Humaitá)
2 Ênio Melo	Porto Velho como cidade de belezas incomparáveis e cultura que deve ser valorizada. Vítima de administrações incompetentes.	Mercado Cultural e outros pontos da cidade	Mercado Cultural, festas particulares
3 Ênio Ricardo	Porto Velho como vítima de administrações incompetentes.	Santa Bárbara, Mocambo e Caiari	Mercado Cultural, festas particulares
4 Francisco Lobo	Porto Velho como cidade pouco vivenciada pelos trabalhadores	Bairro JK Mercado Cultural e outros pontos da cidade	Mercado Cultural
5 Willian Coimbra	Porto Velho como vítima do modelo de progresso implantado na Amazônia	Mercado Cultural	Mercado Cultural
6 Beto Ramos	Porto Velho como vítima do modelo de progresso implantado na Amazônia	Mercado Cultural	Mercado Cultural, festas particulares
7 “Kabeça”	Porto Velho como vítima de administrações incompetentes. Cultura local rica que deve ser valorizada	Mercado Cultural Caiari Salve Jorge!	Mercado Cultural, festas particulares
8 “Padoca”	Terra acolhedora. Terra de oportunidade. Vítima de más gestões	Mercado Cultural	Mercado Cultural, Escola de Samba Asfalto
9 “Barney”	Porto Velho como cidade de belezas incomparáveis	Mercado Cultural	Mercado Cultural, festas particulares, cidades do interior de Rondônia e do Amazonas

Fonte: Tiago Lins de Lima, 2017.

As análises apresentadas neste sub-tópico referem-se às histórias de vida dos músicos que entrevistamos durante a pesquisa e foram apresentadas conforme a Forma B disponibilizada por Fernando Lefèvre, Ana Maria Lefèvre e Jorge Teixeira (2000), na qual analisa-se cada narrativa extraíndo delas suas ideias centrais, ancoragens e expressões-chave, identificando o que possuem de equivalente para em seguida redigir o Discurso do Sujeito Coletivo propriamente dito, ou seja, uma narrativa que expressa o discurso e ideologia de todos os discursos individuais dos sujeitos entrevistados.

4.1.1 Discurso de Ernesto Melo

Ancoragem: Crítica do tipo de progresso implantado em Porto Velho. Saudosismo.

Ideia Central: Porto Velho, embora provinciana, possuía até a década de 1980 uma dinâmica própria, que favorecia relações sociais estáveis e isentas de conflitos graves. Nos bairros familiares e comerciais os iguais se juntavam, e o Mocambo era o bairro de encontro dos desiguais: dos boêmios, seresteiros, garimpeiros, prostitutas e outros trabalhadores. Esse equilíbrio social foi rompido a partir da década de 1980, com a criação do Estado de Rondônia, apresentado pela mídia como o Novo Eldorado. A partir daquela década se instaurou o caos social em Porto Velho, devido ao ingresso de muitas pessoas bem como de problemas econômicos e culturais. O crescimento populacional coincidiu com o governo militar, que realizou intervenções profundas na paisagem urbana em nome do progresso e da modernização. Essas intervenções destruíram lugares de memória e podem ainda ter contribuído para desencade-

ar problemas ambientais, como as enchentes do Bairro Triângulo. Atualmente o desemprego e a falta de perspectivas são problemas que podem levar os jovens ao consumo de drogas e práticas violentas. No que diz respeito à cultura, a Rede Globo de Televisão tem incutido novos valores e novos comportamentos, dissonantes dos valores tradicionais da cultura amazônica que asseguram sua suposta estabilidade social. Em relação à sua produção musical Ernesto Melo considera-se um compositor que, na maioria das vezes, precisa se esforçar muito para produzir uma música. Tem facilidade para compor sobre Porto Velho, no entanto é capaz, também, de tratar de outros temas, como os de viés político.

Expressões-chave:

“Essa Porto Velho provinciana tinha os seus bairros, onde os iguais se juntavam, nada forçado, apenas iguais...”

“No final de 1950, no começo de 1960, quando vinha para Porto Velho algum cantor, por exemplo, Cauby Peixoto, Waldick Soriano, Orlando Dias, meu Deus! A gente assistia a esses *shows* no Cine Teatro Resky...”

“Então é esse ‘progresso’ que veio aqui para a gente. O nosso jovem [...] começou a ver a Globo tanto quanto via o filho do seu João... A Globo é carioca e paulista [...] chega a todos os lugares e tem construído referências que não são as nossas.”

“As pessoas me perguntam: ‘Por que você só faz música para Porto Velho?’ [...] tenho músicas universais, tenho sim, mas tenho tanta facilidade para falar sobre Porto Velho, que esse tema se sobressai.”

4.1.2 Discurso de Ênio Ricardo

Ancoragem: o samba como tradição familiar.

Ideia central: Sua aproximação ao samba ocorreu por influência matrilinear: a mãe e a avó participavam da Escola de Samba Diplomatas do Samba, na qual foi introduzido ainda na infância, vindo a tornar-se, posteriormente, um de seus diretores. Antes de entrar na Fina Flor do Samba participou de outros grupos de samba e pagode da cidade de Porto Velho, como o SambaShow, onde tocou por uma década. Considera-se gratificado por participar da Fina Flor do Samba, por ser este um grupo de excelentes músicos, que apresenta um samba de raiz que remete à história de Porto Velho. Esse samba é uma viagem cultural à Porto Velho antiga, possibilita ativar a memória de quem a conheceu ou construir uma imagem a seu respeito. O tempo atual é marcado por dificuldades ocasionadas pela falta de apoio à cultura, e isso faz com que não seja possível viver da música. Seus lugares de referência são ligados ao samba: o Bairro Santa Bárbara, o Mocambo, o Caiari e o Mercado Cultural, no Centro da cidade.

Expressões-chave:

“Minha relação com o samba começou dentro da família, a gente já tinha uma tradição, a minha mãe já desfilava na escola de samba, a minha avó antes da minha mãe já era fã...”

“Agora me dedico à Fina Flor do Samba, um grupo de excelentes músicos e que tem um perfil de composições que revelam um pouco da história e das lutas do povo de Porto Velho, principalmente da Porto Velho antiga...”

“As composições de Ernesto Melo retratam a realidade com tanta clareza que quem não conheceu (eu, por exemplo,

não conhecia, não sabia de muita coisa da história de Porto Velho), passa a imaginar.”

“O samba tem se expandido em Porto Velho, graças a Deus, mas considero que o principal reduto mesmo continua sendo o Bairro Santa Bárbara. [...] O Mocambo é outro bairro, outra comunidade que fez brotar a música de Porto Velho. [...] Estava esquecendo do nosso Caiari, que também foi um berço do samba...”

4.1.3 Discurso de Hernandes Sales Guerra (Padoca)

Ancoragem: discurso da necessidade de valorização dos talentos locais.

Ideia central: Natural de Rio Branco, Acre, veio residir em Porto Velho em função de um novo trabalho. Embora aposentado, continua trabalhando para suprir as necessidades pessoais e familiares. Sem nunca ter estudado música, é multi-instrumentista e considera isso um dom especial. Tem Rondônia como sua terra do coração e Porto Velho como sua “segunda cidade natal”. Considera pertinente a gratidão ao lugar que o acolheu e a valorização da cultura local, mas lamenta-se da falta de apoio ao samba, que a seu ver é um problema generalizado e que tem como base a diferenciação de remuneração produzida pelo próprio Estado, entre os músicos locais e os de fora. Seu lugar no mundo é a casa onde vive e não considera o Mercado Central um lugar adequado para o samba tendo em vista o estado de conservação em que se encontra, a falta de investimentos do poder público e o mau uso feito por determinados usuários daquele espaço. Entende que o progresso é inevitável, mas que a forma como é conduzido gera alterações que

comprometem os referentes físicos da memória e podem ocasionar ainda danos ambientais.

Expressões-chave:

“Sou aposentado pelo INSS, mas infelizmente a gente se aposenta e tem de continuar trabalhando...”

“Faltam espaços para o samba se apresentar e faltam recursos, faltam subsídios públicos para se desenvolver um trabalho com mais qualidade.”

“Diria assim, que tenho o dom e a facilidade de aprender a tocar instrumentos musicais.”

“Meu lugar favorito em Porto Velho é a minha casa.”

“O progresso é essencial, ‘o tempo não para’, como dizia Cazusa, e as mudanças são implícitas, não tem jeito, vai mudando e ela vai descaracterizando aquilo que você tinha em mente. Por exemplo, as hidrelétricas trouxeram certa dúvida [...] se essa enchente ocorrida em 2013 tem alguma correlação com alguma dessas hidrelétricas.”

4.1.4 Discurso de Sirnei da Silva Ferreira (Barney)

Ancoragem: valor estético das paisagens naturais.

Ideia central: Natural de Porto Velho e de família humilde começou a trabalhar cedo, como carregador de *cases*, ofício que lhe possibilitou, precocemente, o ingresso em casas de *show*, o contato com o samba e a aprendizagem musical. Aprendeu a tocar com amigos, embora a família materna tenha experiências relativamente bem-sucedidas com a música. Considera o Mercado Central como o coração do samba em Porto Velho e A Fina Flor do Samba como o coração do Mercado. Embora goste de se apresentar naquele espaço, junto à Fina

Flor do Samba, mantém projetos musicais paralelos, e ganha a vida como vigilante. Seu lugar especial na cidade é o Lago Maravilha, lugar onde se criou e onde aprendeu a pescar. Seus lugares de memória relacionam-se à água e às pescarias. Tem preocupações com as transformações negativas que as paisagens naturais de Porto Velho vêm sofrendo em função das ações antrópicas.

Expressões-chave:

“Sempre trabalhei, trabalho desde pequeno.”

“Tinha um amigo meu, o Carlinhos, que morava perto de casa, e acho que foi por meio dele que me aproximei do samba.”

“Tem um primo da minha mãe, de Rio Branco, que tocava e cantava muito bem [...] Esse primo da minha mãe, o Paulo Sérgio, era cantor e compositor, e obteve certo reconhecimento.”

“O Mercado Cultural é o coração da Fina Flor do Samba, é sua marca registrada, assim como a Fina Flor do Samba é o coração do Mercado. Estão bem unidos!”

“O lugar onde mais gosto de estar, onde fui e vou sempre é um lago, que fica depois da ponte nova, sentido Humaitá. Um lago lindo!”

“Em minhas pescarias observei que o Rio Madeira já mudou bastante, praias já desapareceram, como a praia do Belmont. Muitas pedras e cachoeiras foram explodidas para a construção das usinas e tem ainda o trabalho dos garimpeiros.”

4.1.5 Discurso de Ênio Melo

Ancoragem: Necessidade de valorização da cultura e dos talentos locais. Exaltação das qualidades estéticas das paisagens naturais de Porto Velho.

Ideia central: Nascido e criado em Porto Velho, atividades como cinema, futebol e basquete marcaram sua infância e adolescência, à qual veio a se somar uma nova paixão: a música. Autodidata, aprendeu a tocar violão observando os irmãos e utilizando violões emprestados. Somente agora faz curso para aperfeiçoar a atividade. Tem relações de topofilia com a casa onde vive, considera Porto Velho o melhor lugar do mundo e o Mercado Cultural como o lugar central do samba em Porto Velho. Entende que a atuação da Fina Flor do Samba no Mercado Cultural tem sido essencial para a dinamização daquele espaço, mas que aquele não é o único reduto do samba em Porto Velho, e que espaços tradicionais convivem com os novos que são abertos a cada dia. Considera-se bairrista, exalta as belezas naturais e culturais de Porto Velho e sente-se indignado com as pessoas de fora que atuam como dirigentes políticos da cidade.

Expressões-chave:

“Apreciávamos o cinema, frequentávamos o Cine Brasil, o Cine Lacerda, o Cine Resky, a gente assistia aos filmes da época.”

“A diversão que tínhamos na época era o futebol, brincar com os amigos nesses lugares. Meu pai levava a gente também para assistir futebol.”

“Até que me dei bem no basquete, joguei na seleção de Rondônia, fui a vários jogos olímpicos estudantis brasileiros.”

“A música entrou na minha vida por influência do Ernesto, lá pelos meus 15 anos, 16 anos. Pelo fato de ele tocar, ficava o violão lá e eu pegava, tentava aprender, mas depois ele foi embora e fiquei sem violão. Eu pegava violão emprestado!”

“O lugar central do samba em Porto Velho é aqui: o Mercado Cultural. E o Mercado Cultural, com a Fina Flor do Samba, é um espelho de Porto Velho para todo o Brasil.”

“O fato de ocuparmos o Mercado Cultural foi bom porque deu uma dinâmica nova a ele.”

“Se você vai ao Caiari tem samba na Casa de Cultura Ivan Marrocos. Tem o Bar do Calixto, que é tradicional, se você for para a Zona Sul verá que está cheio de lugares novos, com uma molecada nova e boa de instrumento.”

“A música aqui em Porto Velho não se restringe somente ao Mercado Cultural, não! Ele abrange a cidade toda, onde você vai tem nego tocando e tocando bem! E não é só o samba, não: é rock, é MPB, é balada, é tudo.”

“Porto Velho é uma cidade como poucas! Suas belezas naturais são notáveis, sua diversidade é riquíssima, seu problema é a cambada de vagabundos que vem para cá para governar.”

4.1.6 Discurso de Beto Ramos

Ancoragem: Crítica do tipo de progresso implantado em Porto Velho. Saudosismo.

Ideia central: Escritor, fotógrafo e sambista, Beto Ramos não se exime de expressar sua identidade ribeirinha, “beiradeira” e a saudade que sente da Porto Velho antiga, anterior à chegada do “progresso”, na qual havia relações sociais mais humanas. Considera que a veia artística que lhe perpassa seja uma herança da avó. Seu lugar na cidade é a Praça da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, relacionado à formação histórica da cidade. Defende a ideia de que aquele espaço deveria ser utilizado para fins educacionais, de ensino e valorização da história local, ao passo em que também almeja levar o trabalho de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba para os bairros de Porto Velho, com esse mesmo intuito pedagógico.

Expressões-chave:

“[...] não gosto de me chamar porto-velhense, gosto de me chamar ‘beiradeiro da canela doída’.”

“[...] sinto muita saudade da Porto Velho antiga, ‘provinciana’, como diz Ernesto Melo, a Porto Velho que já não está no nosso convívio. Tenho saudade de quando andávamos nas ruas sem medo, quando conhecíamos todo mundo e não existia toda essa violência.”

“Penso que minha veia artística veio de minha avó. Minha avó não sabia escrever e não sabia ler, mas recitava poemas decorados.”

“Queria muito que a gente fosse aos bairros e trouxesse os estudantes para conhecer o espaço do Mercado e da Ferrovia, que trouxéssemos também outros artistas para apresentar a eles, e que tivéssemos livros e CDs para distribuir.”

“Precisamos trabalhar esse viés social. Levar nossa música, fazer *shows* nos bairros, tornar acessível a nossa arte.”

4.1.7 Discurso de Orismilde Miranda (Kabeça)

Ancoragem: Necessidade de valorização da cultura e dos talentos locais. Exaltação das qualidades estéticas das paisagens naturais de Porto Velho.

Ideia central: Criado no Mocambo e orgulhoso de ser de lá, apresenta uma viagem pelo bairro que é o berço da boemia e do samba em Porto Velho. Descortina, sem fazer disso uma lamentação, as dificuldades cotidianas que enfrentava na infância, como a carestia alimentar, e mostra, de perto e de dentro um Mocambo vivo, colorido, que tinha samba, seresta, Carnaval, futebol e abrigava em sua vida noturna ampla diversidade social. Um Mocambo de relações complexas e regras

próprias. A saudade do pai, que o introduziu no universo do samba é latente e a emoção perpassa a narrativa. Embora nostálgico não espera uma volta ao que era antes e reconhece as transformações positivas que ocorreram no bairro, mas é saudosista em relação ao passado da Fina Flor do Samba, quando o grupo contava com um grupo maior de fãs que prestigiava suas apresentações no Mercado Cultural. Considera a falta de apoio do poder público uma das maiores barreiras para o desenvolvimento do samba e da cultura local, bem como do des-caso frente ao patrimônio natural e edificado de Porto Velho.

Expressões-chave:

“O Mocambo era alegre, era colorido, tinha um time de futebol, uma escola de samba e final de semana tinha festa!”

“De meu pai também não me esqueço.”

“Atualmente, algumas pessoas que me conheceram na infância zombam de mim, brincam por causa dessas coisas: comer manga do cemitério, andar nu para não sujar a roupa... Mas eu digo: ‘Olha, vocês não sabem quantas vezes aquelas mangas mataram nossa fome. Mataram a fome da galera do Mocambo’.”

“O que mais me dói em Porto Velho é a falta de apoio institucional aos projetos que estão dando certo. Aos poucos o apoio, o suporte é cortado, e os grupos que fazem cultura desanimam e interrompem os projetos.”

“Vamos lá de novo, vamos voltar tudo de novo, vamos todo mundo participar porque esse é o nosso espaço!”

“Que coisa linda esse rio, que coisa linda essa orla. Poderia ser um *point* da cidade, um lugar tão bonito para a gente vir, um local de passeio e de festa.”

4.1.8 Discurso de Willian Coimbra

Ancoragem: Necessidade de valorização da cultura e dos talentos locais. Preocupação com as paisagens naturais de Porto Velho.

Ideia central: Natural do Maranhão vive em Rondônia há 35 anos, entre idas e vindas em razão de seu trabalho no INCRA. Tem no avô sua principal referência ética e de cuidado familiar, e no padrinho de batismo a influência que o conduziu à música. Intérprete e compositor de composições de destaque, vê a música como uma diversão que deve ser feita com seriedade: compromisso com o público, compromisso com a população que tem menos acesso a essa expressão da cultura e responsabilidade para com a manutenção da cultura local estão entre suas preocupações centrais. Seus lugares preferidos em Porto Velho foram destruídos por usinas hidrelétricas e atualmente tem na Estrada de Ferro Madeira-Mamoré seu lugar de reflexão e contemplação do Rio Madeira, rio este que lhe preocupa e que considera ferido em função de ações antrópicas como as usinas hidrelétricas e a garimpagem.

Expressões-chave:

“Sinto ainda muita saudade dele. Ele foi minha grande referência de ser humano, de homem, de pai, de chefe de família...”

“Quem me influenciou na música foi meu padrinho, que era músico, tocava tuba. Então de tanto vê-lo tocar aquele instrumento, comecei a sentir curiosidade, querer aprender.”

“É bom divulgar a cultura local, fortalecer seus valores, mantê-la viva...”

“Antes da construção da hidrelétrica de Santo Antônio costumava ir muito à Cachoeira de Santo Antônio, aquele lugar era uma beleza e gostava de ir e contemplar.”

“As usinas são uma necessidade do progresso, infelizmente o progresso traz essas coisas... Citei a Cachoeira de Santo Antônio, Teotônio, e a de Samuel, dois bens naturais que foram tomados por duas hidrelétricas, mas há muitos outros bens naturais sendo destruídos.”

“Nos anos 1980, antes da criação do município de Candeias, também tinha outro lugar que eu adorava ir, para mim era um dos lugares mais bonitos que tinha aqui: a Cachoeira de Samuel, que também foi tomada por uma usina.”

“Nos últimos dias a gente viu o Rio Madeira diria que... em estado de alerta, porque durante esses trinta e seis anos que estou aqui em Rondônia nunca vi esse rio tão seco, tão ferido... Se os governos estadual, federal, sei lá quem de direito, não fizer alguma coisa para salvar esse rio, que ainda é uma das belezas que a gente tem no Estado de Rondônia, ele vai perecer!”

“Hoje um dos lugares que me fascina e que gosto de ir e ficar por um tempo, contemplando, é a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.”

4.1.9 Discurso de Francisco Lobo

Ancoragem: o samba como alegria e a relação entre sambistas e público como relação de troca de energias.

Ideia central: Com o pai conheceu a alegria da música e desenvolveu um carinho especial pelo pandeiro, instrumento que o recorda do progenitor. Com a morte do pai enfrentou uma infância e juventude difíceis, que o levou a começar a trabalhar precocemente, sem aceso ao lazer e sem acesso à cidade, bem como a viver em constante deslocamento com sua fa-

mília, até que a conquista da casa própria trouxe-lhe a estabilidade e o equilíbrio almejados. Considera a casa e o bairro onde vive como seu lugar, um lugar sagrado. Percebe o samba como alegria e companheirismo e que em sua apresentação pública há uma relação de troca entre artistas e espectadores. Aprecia o Mercado Central como ponto de encontro do samba e dos amigos, mas reconhece vários outros espaços onde o samba se faz presente em Porto Velho.

Expressões-chave:

“Acredito que a principal influência que recebi para gostar de música veio de meu pai. Gosto de muitos instrumentos musicais, mas o pandeiro é especial para mim, porque era o instrumento que meu pai tocava.”

“O samba é sinônimo de alegria, companheirismo!”

“[...] acho que é gratificante passar energia boa para as pessoas, e receber, porque no palco a gente dá e recebe.”

“Aqui no JK foi onde me desenvolvi, onde construí relações, é onde está minha casa e minha família. Aqui é meu lugar, é meu lar.”

“Minha casa é um lugar sagrado, sua casa é um lugar sagrado, porque é seu e de sua família. É seu aconchego. Sem o lar você fica sem estabilidade, sem rumo. Já vivi sem um lar, sem uma casa [...] e é ruim demais!”

“Meu local preferido para fazer samba hoje é o Mercado Cultural, um espaço aberto, democrático... Mas que não sei se vai continuar, porque está ficando cada vez mais sucateado.”

“Em relação aos lugares onde ocorre samba em Porto Velho, hoje há vários. Tem um samba na Jacy-paraná [...] Outro espaço bom lá em cima, na Vila Tupy, é o Salve Jorge. E de

vez em quando você andando por aí encontra uma casa. Aqui mesmo, na Rio de Janeiro, indo pela Mamoré, descendo à esquerda, também tem uma casa de samba.”

4.2 O Discurso do Sujeito Coletivo “Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba”

“Em nome do ‘progresso’ Porto Velho tem passado por transformações profundas, que têm afetado sua cultura, as relações sociais e o meio ambiente. Do ponto de vista cultural, há uma desvalorização dos talentos locais e um tratamento desigual entre os artistas que vêm de fora e os que são a prata da casa. Essa desvalorização se expressa na falta de apoio e na diferença de remuneração.

No que diz respeito às relações sociais vivencia-se relações de desrespeito entre mestres e alunos, desrespeito de filhos em relação aos pais, violência e consumismo. A Rede Globo de Televisão é uma das difusoras desses novos valores e padrões de comportamento e esse processo se intensificou a partir da década de 1970, 1980, com a apresentação de Rondônia como o Novo Eldorado. Antes disso Porto Velho era uma cidade tranquila, provinciana, mas que possuía uma dinâmica própria e espaços públicos significativos para sua população.

Hoje, a maioria desses espaços, sejam os naturais, sejam os construídos pelo homem estão deteriorados: deixaram acabar a Ferrovia Madeira-Mamoré, o trem que nos conectava com a cultura boliviana e os extrativistas de Guajará-Mirim. O Mercado Cultural, que ficou fechado por mais de 40 anos, recebe poucos investimentos e poderá ficar sucateado. Até o portentoso Rio Madeira tem sofrido com as usinas e a reabertura do

garimpo. Em 2014 a cidade sofreu uma grande enchente, influenciada tanto pelas usinas hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau, quanto pelo aumento das chuvas. Em seguida apresentou baixa do volume de água e formação de bancos de areia, como notado no trecho rumo a São Carlos.

É preciso que o poder público tome providências urgentes para salvar as riquezas naturais de Porto Velho e faça investimentos para revitalizar o beira-rio e a praça da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, pois são pontos de referência importantíssimos da história de Porto Velho.

O samba é uma herança familiar, o herdamos de nossos pais, mães, avós e até mesmo de padrinho e amigo. O samba é lazer, diversão, válvula de escape da timidez e do estresse. É alegria e elemento de agregação de amigos. Deve ser feito com responsabilidade social e qualidade técnica. O samba transmite alegria e cultura.

O lugar central do Samba em Porto Velho é o Mercado Cultural e este é um lugar que espelha o samba portovelhense para o restante do país. Ernesto Melo, o Poeta da Cidade, é um dos principais responsáveis pela dinamização daquele espaço e pela divulgação da cultura e da história locais, por meio de suas composições. Sua obra musical, performatizada pela Fina Flor do Samba têm um potencial pedagógico que precisa ser levado aos bairros e às pessoas que nem sempre têm condições de acessá-la... É preciso desenvolver projetos sociais e o samba que produzimos, por ser um samba de raiz, de viés histórico, que tem grande potencial para a educação cultural.

Embora o Mercado Central seja o lugar mais conhecido do samba em Porto Velho, o samba está disperso por vários pontos da cidade: o Mocambo é seu berço. O Santa Bárbara o

revitaliza por meio de Dona Nazira, Bainha, Macumbinha e demais integrantes da Escola de Samba Asfaltão. O Caiari nos integra em seu delicioso café da manhã. O Bar do Calixto mantém a tradição e convive com os novos espaços que são abertos. O Bar do Vasco tem como líder o Seu Cristóvão, que há várias décadas nos convoca para o samba. O Bar do Pernambuco é pequeno, mas sempre nos acolhe com carinho. Esses bares nos acolheram quando não pudemos mais nos apresentar no Mercado, foram fundamentais para o samba não morrer. Na Zona Leste surgem novas casas e o público lota os ambientes! A cada dia surgem novos lugares e novos artistas talentosos, por isso o samba vai continuar! A força dos artistas e a força da cultura popular mantém o samba vivo. O poder público é omissivo, não fornece os recursos necessários, e isso impede que os músicos de excelência possam viver da música. Se houvesse suporte, fariamos um trabalho de qualidade muito melhor e que seria conhecido no Brasil todo!”

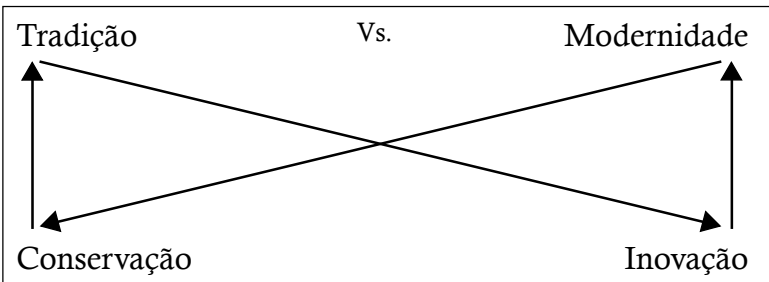
4.3 Análise Semiótica do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC)

Nível Fundamental

O sujeito coletivo enunciador do DSC acima apresentado é cidadão actante, experiente, que detém uma carga de conhecimentos e experiências típicas de quem habita a cidade, vivencia-a de modo afetivo e percebe as mudanças que têm sido impostas sobre suas formas e relações: “Em nome do ‘progresso’ Porto Velho tem passado por transformações profundas, que têm afetado sua cultura, as relações sociais e o meio ambiente”. Tais transformações perpassam as diversas esferas da vida

e são associadas a valores disfóricos: “há uma desvalorização dos talentos locais”, “vivencia-se relações de desrespeito entre mestres e alunos, desrespeito de filhos em relação aos pais, violência e consumismo”. Tais transformações expressam a Tradição e a Modernidade como pares de opostos, sendo que ao primeira termo se vinculam valores eufóricos: um tempo onde a cidade era melhor, as relações mais respeitadas e o meio ambiente era conhecido, suas ações previsíveis; e ao segundo se relacionam valores negativos, de destruição da ordem.

Figura 7: Quadrado Semiótico Tradição X Modernidade



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2016.

Tradição e modernidade são, portanto, as categorias semânticas que estão na base da organização do DSC apresentado, os eixos em torno dos quais a narrativa se sustenta. Tal percepção marca tanto o DSC quanto a maior parte das músicas que serão analisadas na sequência a este tópico.

Nível Narrativo

Um olhar detido sobre a narrativa permite perceber seus elementos estruturantes: o destinador, sujeito coletivo, é cidadão residente em Porto Velho. Apresenta-se como sujeito ac-

tante: desempenha tanto a função de lembrar quanto a de narrar, e essas duas atividades se entrelaçam, se unem, dando a ilusão de ser uma coisa só, pelo fato de acontecerem praticamente ao mesmo tempo. A narrativa é de desventura. Gradativamente, a degradação moral e material se mostra pelo discurso. As relações e as formas se deterioram em função das práticas ditas progressistas instaladas na cidade de Porto Velho e no Estado de Rondônia como um todo. O antissujeito é o progresso, e esse tem muitos avatares, sendo um deles a Rede Globo de Televisão: “No que diz respeito às relações sociais vivenciam-se relações de desrespeito entre mestres e alunos, desrespeito de filhos em relação aos pais, violência e consumismo. A Rede Globo de Televisão é uma das difusoras desses novos valores e padrões de comportamento”.

A narração tem um propósito: convencer o poder público a tomar medidas de mitigação dos impactos sobre o meio natural e o meio construído de Porto Velho. Não há a intenção de retroceder no tempo, não se espera retomar a vida de antes e os valores de outrora, mas espera-se melhorar as qualidades do espaço, torná-lo mais acolhedor e promover a valorização da cultura e dos talentos locais: “É preciso que o poder público tome providências urgentes para salvar as riquezas naturais de Porto Velho e faça investimentos para revitalizar o beira-rio e a praça da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré”.

A forma de “manipulação” utilizada pelo destinador para tentar convencer o destinatário (políticos, sociedade, Academia) é a provocação, marcada pela apresentação de uma imagem negativa da cidade: “[...] deixaram acabar a Ferrovia Madeira-Mamoré, o trem que nos conectava com a cultura boliviana e os extrativistas de Guajará-Mirim. O Mercado Cultural, que ficou fechado por mais de 40 anos, recebe poucos in-

vestimentos e poderá ficar sucateado. Até o portentoso Rio Madeira tem sofrido com as usinas e a reabertura do garimpo”.

A cidade é o objeto do amor do sujeito actante, de modo que tudo o que a afeta negativamente é visto como valor disfórico, e o principal agente dessas ações ou omissão é o próprio poder público: “O poder público é omissor”, constituindo-se em anti-herói, ao lado da “modernidade”. Apesar dos valores disfóricos estarem presentes, valores eufóricos se entropõem a eles, como os lugares que possibilitam a resistência do samba: “Embora o Mercado Central seja o lugar mais conhecido do samba em Porto Velho, o samba está disperso por vários pontos da cidade: o Mocambo é seu berço. O Santa Bárbara o revitaliza por meio de Dona Nazira, Bainha, Macumbinha e demais integrantes da Escola de Samba Asfaltão. O Caiari nos integra em seu delicioso café da manhã. O Bar do Calixto mantém a tradição e convive com os novos espaços que são abertos. O Bar do Vasco tem como líder o Seu Cristóvão, que há várias décadas nos convoca para o samba. O Bar do Pernambuco é pequeno, mas sempre nos acolhe com carinho”.

O Programa Narrativo (PN) apresentado é de Privação, no qual o actante narrador vive a espoliação de seus lugares de memória, de sua cultura e dos valores morais com os quais congrega. Com base no PN se percebe que houve disjunção entre o narrador e a cidade. Persiste, contudo, o desejo de uma cidade melhor, um desejo possível de se efetivar se o destinatário (poder público) envidar esforços para protegê-la e valorizar seus atributos. Com base no texto, contudo, não se pode afirmar que o destinador tenha aceito, ou aceitará executar a ação, o que o configura como “sujeito não-realizado”, e por não cumprir o papel esperado sofrerá a sansão cognitiva: será

desmascarado: “O poder público é omissivo, não fornece os recursos necessários”.

Nível Discursivo

O Discurso do Sujeito Coletivo foi modalizado actancialmente como narrativa crítica, que compara elementos do passado com elementos da atualidade da cidade de Porto Velho. A história narrada tem tons de tragédia e a dissolução dos valores éticos e morais correm ao lado da degradação dos espaços físicos urbanos, ocasionados não pela força do tempo, mas pela má gestão dos políticos.

Expressa certo saudosismo do tempo em que havia relações mais respeitadas entre pais e filhos, professores e alunos e práticas mais conscientes de consumo e uso dos recursos naturais. Lamenta a deterioração de espaços públicos como a praça da Ferrovia Madeira-Mamoré e a orla do Rio Madeira no perímetro do centro urbano. Por outro lado, reconhece e valoriza os elementos que persistem desde o passado e que acolhem o samba e os sambistas: bares e bairros, como o Mocambo e o Caiari, e também pessoas, como Dona Nazira, a matriarca da Escola de Samba Asfaltão, Mestre Bainha, Seu Cristóvão e Seu Calixto, entre outros. Tais espaços foram fundamentais para a manutenção do sujeito coletivo quando da interdição do Mercado Central: interdição pelo incêndio, na década de 1960, e interdição por motivo de reforma em 2015⁴.

⁴ As histórias de vida e a música “Mercado Central, o clipe” apontam para a complexidade política que marcam esses eventos (incêndio e reforma), sugerindo que o incêndio foi criminoso e que a reforma de 2015 não aconteceu. Tais elementos nos dão base para falarmos, dessa forma, em interdição do espaço do Mercado Cultural. O que também evidencia a disputa de território entre os músicos e os gestores públicos.

O sujeito é instituído por uma debreagem enunciativa: sujeito coletivo em primeira pessoa do plural: “vivencia-se”, “herdamos”. Sujeito que se coloca na cena da ação, narra a partir de sua experiência, e por ser coletivo, toma da coletividade sua força para a crítica, iniciando-a de modo imediato.

A temporalidade expressa é uma temporalidade contemporânea, atual, mas que se desdobra rumo ao passado para efetuar a comparação entre os elementos da vida urbana que tem se alterado com a instalação do programa da modernidade na Amazônia. Embora a Amazônia esteja na rota da modernidade desde o período colonial, a modernidade à qual o narrador se refere é mais recente, mas não menos impactante. Refere-se ao processo de expansão da fronteira agrícola do Brasil, realizado a partir da década de 1970, processo este que ocasionou migração desordenada, conflitos agrários e degradação socioambiental. Embora tenha havido maior presença do Estado e de seus aparelhos de governança nesse espaço a partir das décadas de 1970-1980, essa presença não foi suficiente por si só para impedir os impactos negativos. Corresponde a esse mesmo período a dispersão da televisão como meio de comunicação de massa, e da Rede Globo como principal canal televisivo, que veicula conteúdos ideológicos capazes de formar novas opiniões e divulgar novos valores e modos de vida.

No que diz respeito ao espaço, a figura da horizontalidade está presente no discurso: a degradação se espraia pela orla do rio, assim como se amplia a possibilidade de forjar uma nova cultura, a partir do samba. Tais possibilidades aumentam na medida em que cresce o número de casas de show, bares e casas de família que se abrem para acolher o samba, e na medida em que o próprio samba busca condições para sua realização:

“Na Zona Leste surgem novas casas e o público lota os ambientes! A cada dia surgem novos lugares e novos artistas talentosos, por isso o samba vai continuar!” E ainda, o samba “é alegria e elemento de agregação de amigos. Deve ser feito com responsabilidade social e qualidade técnica. O samba leva alegria e cultura”.

No plano do discurso o samba é o veículo propício para levar essa nova cultura, necessária para a remodelação da cidade e suas formas de vida.

CAPÍTULO 5

UMA POÉTICA DE PORTO VELHO EM ERNESTO MELO E A FINA FLOR DO SAMBA

No capítulo 3 apresentamos a musicografia e a análise semiótica de quatro canções de Ernesto Melo e a Fina For do Samba. No capítulo 4 tornamos públicas as histórias de vida dos integrantes do grupo musical, produzimos a partir delas o discurso do sujeito coletivo e o analisamos na perspectiva da semiótica textual. As análises do corpus documental da pesquisa foram, portanto, realizadas.

Neste capítulo estimamos fazer um apanhado das análises apresentadas nas seções anteriores e ampliá-las, respondendo acerca do problema da pesquisa, do alcance dos objetivos propostos e do lugar, para finalmente responder o que é Porto Velho na obra de Ernesto Melo e nas histórias de vida registradas. Com esta última operação almejamos dar visibilidade a uma poética da cidade.

A musicografia e as histórias de vida se revelaram uma via de mão dupla. As informações que nela trafegam são complementares, se explicam, se expandem, e em alguns momentos se confundem. Esboçam uma dialética entre o interno e o externo, a casa e a rua. Para Bachelard (1988, p. 23),

A casa, na vida homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano.

A rua, por sua vez é espaço aberto e sugere relações urbanas. Pode não ser acolhedora como a casa, mas é importante enquanto ponto de encontro e de vivência de um tipo de experiência que a casa não permite: a experiência da liberdade, da vida pública. A concepção de cidade expressa por Ernesto Melo se coaduna com a de Dardel. Para o geógrafo (DARDEL, 2011, p. 28),

A cidade, como realidade geográfica, é a rua. A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente. [...] realidade concreta, imediata, que faz do cidadão 'um homem da rua', um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, 'público', no sentido original da palavra.

Essa vida pública tem aromas próprios: “Cheirava a cachaca/Cheirava a desgraça/Cheirava a mulher”, que podem ser apreciados de forma diferente pelos vários cidadãos. Para o poeta, apesar das mazelas sociais, da pobreza e da desorganização esse pode ser também um espaço de topofilia: “Mocambo, és o amor”.

Essa experiência de vida pública é igualmente necessária e constituinte do sujeito, e há momentos em que ela é buscada ansiosamente: “procuro uma mesa de bar”. Mais do que isso, a vida urbana é um tipo de experiência que constitui o homem contemporâneo: “O homem é moldado na sua conduta, nos seus hábitos, nos seus costumes, suas ideias e seus sentimentos, por esse horizonte artificial que lhe viu nascer, crescer, escolher sua profissão” (DARDEL, 2011, p. 26).

A musicografia é linguagem que tem como tema central a cidade de Porto Velho, *lugar querido*, que nos conduz para uma geografia interior e intimista, que se revela como “caso de amor”. Ou como diria Dardel (2011, p. 5):

A linguagem explora a fronteira entre o mundo material, a ser descrito, o mundo simbólico, que é significado e na fronteira entre mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo [...].

Nesse sentido, a Porto Velho cantada é muito mais e muito menos que a Porto Velho vivida no cotidiano e é justamente essa fronteira intangível que dá beleza à obra de Ernesto Melo.

O caráter de continuidade é outra característica louvável da obra musical de Ernesto Melo, que segue criativo e dinâmico neste momento de maturidade. Outro ponto de destaque é que extrai do cotidiano e de memórias afetivas a seiva para sua produção artística. Essa vinculação com a história e a geografia vividas é assumida pelo compositor em sua entrevista e mesmo em algumas de suas músicas, como em Canto Novo: “Cantei porque tinha a missão de cantar/Eu tinha que valorizar o que o passado me deu”.

Um das marcas de maior destaque na obra musical em tela é a perseguição obsessiva a temas da história local, mas longe de cantar uma história oficial e sisuda, o poeta leva seus ouvintes e leitores a um passeio pela história periférica, marginal, a história dos bairros humildes e das pessoas comuns, heróis do cotidiano. Pessoas que seriam anônimas, sem voz e sem rosto, ganham nome e corpo na musicografia de Ernesto Melo, que se ergue como baluarte do samba.

Por outro lado, essa história cantada é fortemente vinculada ao espaço. Se passa em lugares concretos, que existem ou existiram na cena urbana de Porto Velho. É uma história espacialmente delimitada, uma história urbana, que trata dos bares, dos clubes e das festas, dos amores e das relações humanas que a cidade ensaja e destrói, em sua dinâmica própria de expansão e urbanização.

Também canta lugares virtuais, imaginários, exercitando forças telúricas capazes de resistir ao tempo e à exploração humana, como em “Porto velho, meu dengo”, onde as belezas e virtudes do lugar são perenes e permanecem intocáveis, resistindo aos impactos das ações humanas. Porto Velho dispõe de uma atmosfera própria, sutil e difusa, imperceptível a olhos nus, mas apreendida na poesia. Essa atmosfera cativa e, ao mesmo tempo, estimula movimentos de horizontalidade e verticalidade, de passeio contemplativo e de superação, fazendo brotar a espessura e a profundidade de sua matéria: o sonho, o desejo.

Nessa dialética entre o real e o irreal dizemos, com Bachelard (1988, p. 17) que uma “verdadeira cura de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia”.

Em alguns momentos esse lugar é aquático e de poderes quase que mágicos: “Seu rio, o belo Madeira, me traz o alimento na palma na mão”. Na poesia, o peixe vai ao encontro do homem sem necessitar da mediação de tecnologias de pesca. Homem e animal se encontram e o primeiro se serve do segundo em uma relação sagrada, colocando-se em comunhão com os seres aquáticos e os seres da floresta.

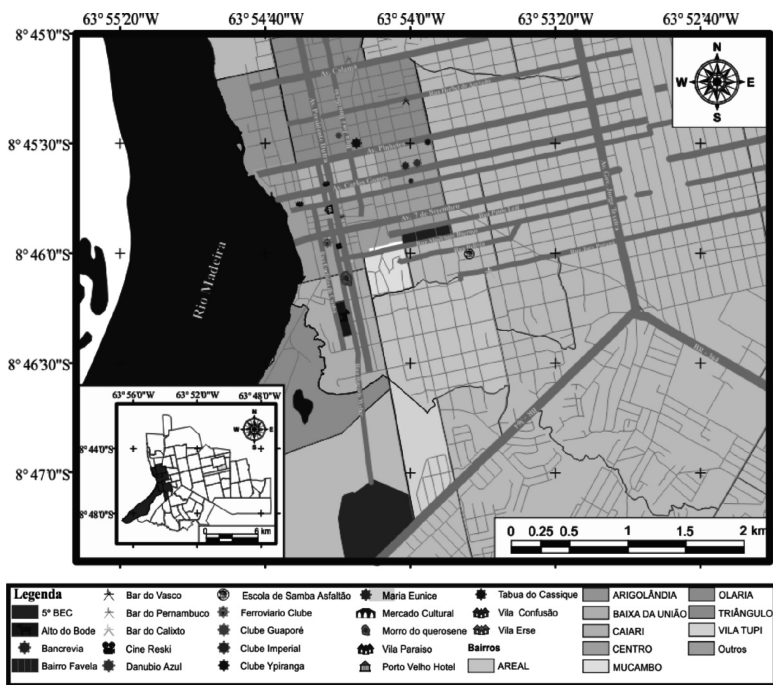
Esta vinculação com o espaço (geográfico, telúrico, aquático) revela a sabedoria de quem se sabe profundamente vinculado à Terra e se sabe chamado a se realizar em sua condição terrestre. Por isso prevalece a figura do boêmio, do poeta, do bamba, do transeunte. Esse espaço cantado/narrado é espaço da imaginação, e como explica Bachelard (1988, p. 18):

O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivo não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.

Essa história cantada, em parte vivida, em parte inventada, recriada pela imaginação, ocorre em espaços cujos referentes físicos estão em transformação, devido ao próprio processo de urbanização da cidade de Porto Velho. Nesse espaço móvel, de fronteiras tênues e “guetos” o poeta se desloca com desenvoltura, sobrepondo sua cartografia vivenciada no passado ao novo mapa urbano. É um passeio no tempo e no espaço e demonstra como espaços públicos, muitas vezes degradados pela inação do poder público e de pouco interesse para alguns, é apropriado e transformado em lugar, recebendo valores e cargas afetivas que comovem até mesmo quem não possui ligação com eles.

Dentre os espaços vivenciados e cantados, possuem ainda referentes físicos os seguintes: Mercado Central, Maria Eunice, Tábua do Cacique, Areal, Arigolândia, Baixa da União, Caiari, Centro, Mocambo, Olaria, Triângulo, Vila Tupi e 5° BEC, como podem ser vistos no mapa.

Figura 8: Mapa do samba em Porto Velho, 2017



Fonte: Tiago Lins de Lima, 2016.

Alguns lugares cantados nas canções perderam referência física como os bairros Alto do Bode, Morro do Querosene e Favela, os clubes Bancrevia, Danúbio Azul, Guaporé, Imperial e Ypiranga, as vilas Paraíso e Confusão.

Onde era a Favela cantada na música de igual título hoje se localiza uma das áreas comerciais mais valorizadas da cidade (o perímetro que compreende as lojas Bemol, City Lar, Toca do Coelho, Loja de Revistas Central e Colégio Classe A).

O Alto do Bode localizava-se nas imediações de onde hoje é o terminal urbano de Porto Velho no bairro Baixa da União. O nome se deu pela interpretação popular da sonoridade

de da língua inglesa falada pelos negros barbadianos, trabalhadores da estrada de ferro.

O Morro do Querosene localizava-se praticamente ao lado do Alto do Bode, sendo também habitado por trabalhadores braçais da manutenção e construção da EFMMM.

A Vila Confusão era comandada pelo sambista Bola Sete, que segundo Ernesto Melo era um negro forte que botava ordem na confusão do lugar. Ela ficava onde é hoje a galeria Lacerda, na Avenida Sete de Setembro.

A Vila Erse situava-se onde é hoje a Casa de Cultura Ivan Marrocos, no cruzamento entre as avenidas Carlos Gomes e Presidente Dutra. O local abriga um encontro mensal de sambistas e moradores do bairro Caiari, geralmente vinculados ao bloco de carnaval “Pobres do Caiari”.

O mapa acima apresentado cumpre o objetivo número um da pesquisa, que tratou de investigar quais lugares cantados/vividos pelos artistas ainda possuem referente físico, e mapeá-los.

Esses lugares cartografados são hoje lugares de memória, apresentados como monumentos ao samba em função do tipo de relações que abrigou em seu passado. O lugar que ocuparam, a “terra” onde foram edificados é elemento de identidade, de tomada de consciência, de ação poética e política. Isso porque sua base é a Terra, e esta

[...] como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência, ela é para o homem aquilo que surge no ser, aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu penar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e de erigir (DARDEL, 2011, p. 41).

Assim, é compreensível porque o espaço é o elemento base da criação poética de Ernesto Melo e porque o espaço de

Porto Velho se converte em lugar, sede de afetividades. Esse lugar aos poucos adquire contornos femininos e passa a ser apresentado como “cidade”.

O DSC evidenciou que o narrador do discurso coletivo apresenta-se como cidadão actante, experiente, que conhece a cidade e a vivencia de modo afetivo. Como cidadão crítico compreende os processos de transformação da cidade, os jogos de poder nos quais está inscrita, os objetivos e lógicas que prevalecem, mas como amante da cidade, sofre as dores de vê-la objetificada para atender a esses interesses, descaracterizada em suas formas, ferida em sua dignidade. A cidade é ser com que se relaciona, mulher e mãe, terra querida que se tem como berço e se quer como túmulo:

Sou de Porto Velho, não gosto que falem mal de minha cidade. Reconheço os problemas, mas nunca falo mal de Porto Velho, porque amo essa terra! Passeio por outros Estados, aprecio a beleza do Nordeste, mas daqui não me mudo, vou morrer aqui. Vou ser enterrado lá no Cemitério dos Inocentes, lá no Mocambo, onde eu comia manga. Vou ser enterrado lá! (Orismilde Miranda – entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2017).

Encantos e belezas desse lugar têm se perdido em função de projetos econômicos, como o de construção das usinas hidrelétricas do Rio Madeira,

Em Porto Velho e adjacências conheci muitos espaços bonitos, com os quais desenvolvi uma relação de afetividade, de apreciação estética, lugares lindos em que me senti muito bem! Antes da construção da hidrelétrica de Santo Antônio costumava ir muito à Cachoeira de Santo Antonio, aquele lugar era uma beleza e gostava de ir e contemplar (William Coimbra – entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2017).

As transformações impostas à cidade expressam o par semântico dos opostos Tradição e Modernidade, sendo que ao

primeiro termo se vinculam valores eufóricos: um tempo onde a cidade era melhor, as relações mais respeitadas e o meio ambiente era conhecido e previsível, e ao segundo se relacionam valores negativos, de destruição daquela ordem. A destruição da ordem é desordem e caos, perda de referentes e desafios à identidade.

Quando chegou o BEC – Batalhão de Engenharia e Construção, em 1964 para 1965, ele cortou a cidade em várias ruas, atravessou terrenos, mudou os nomes... Onde hoje é a Rua Rogério Weber, era a Rua Norte Sul. Onde é a praça havia casas, que o BEC cortou, destruiu quartos, cozinhas... Derubou tudo para fazer a estrada, a rua que hoje leva o nome do filho do comandante... O “progresso” foi acabando com o Alto do Bode, com o Morro do Querosene, inclusive essas enchentes que acampam naquele local, ali próximo do Tribunal de Justiça podem estar relacionadas a essas intervenções. [...] Então é esse “progresso” que veio aqui para a gente. O nosso jovem, antes desse, duas gerações pra trás ou uma geração pra trás, começou a ver a Globo tanto quanto via o filho do seu João... A Rede Globo é carioca e paulista... É muito abrangente, chega a todos os lugares e tem construído referências que não são as nossas, não condizem com o nosso espaço, com as nossas necessidades, com o modo de vida amazônico. Tem criado desejos de consumo de coisas que não são realmente necessárias, tem antecipado experiências... (Ernesto Melo – Entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2016).

As “profecias de progresso” trouxeram consigo promessas de desenvolvimento e para que estas pudessem se cumprir (ao menos para alguns) foi preciso perceber a Terra como simples matéria, passível de ser moldada para atender aos interesses humanos. Nesse processo, ela perdeu seu sentido original:

A Terra, como realidade circundante, é destituída de seu papel original; ela não é mais experimentada como presença, e, a partir desse fato, perdeu sua ‘alma’; enfim, ela foi dessacralizada, pronta para uma concepção objetiva e material por parte do homem (DARDEL, 2011, p. 67).

Os usos políticos do espaço são denunciados tanto na musicografia quanto no DSC como elementos de descaracterização e impactos ambientais negativos:

Morro do querosene veio abaixo
O Alto do Bode hoje é baixo
e nem tem Baixa da União
Madeira-Mamoré só por pirraça
calou a maria-fumaça
ferindo o meu coração
(Exaltação ao Triângulo, Ernesto Melo).

As alterações no relevo são apontadas por Ernesto Melo, em sua entrevista, como um dos fatores possíveis para as enchentes que o Triângulo sofre anualmente.

Outros impactos ambientais são problematizados por Sirnei:

Em minhas pescarias observei que o Rio Madeira já mudou bastante, praias já desapareceram, como a praia do Belmont. Muitas pedras e cachoeiras foram explodidas para a construção das usinas e tem ainda o trabalho dos garimpeiros. [...] A cachoeira de Santo Antônio, com a chegada da usina também foi destruída. Eu gostava muito da cachoeira, muito mesmo! Andei muito por lá, à noite, de madrugada, a qualquer hora a gente pescava. Os lugares onde eu mais gostava de pescar eram o Teotônio, Santo Antônio e a praia do Belmont. Esses lugares já não existem mais, pouco antes da enchente vi que colocaram dinamite e explodiram as pedras, ficou um lugar muito feio, desolado. Eles explodiram em busca de diamantes, mas acho que se havia alguma pedrinha de diamante lá ela rolou para o rio e sumiu... Não encontraram nada. A mesma coisa que aconteceu com o Belmont vi acontecer com a Prainha, que ficava antes da usina de Santo Antônio: se tornou só crateras, buracos horríveis deixados pelos garimpeiros. Isso me deixou tão triste! (Sirnei da Silva Ferreira. Entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2015).

Esses impactos causam grande comoção às pessoas do lugar, que mantinham uma relação cotidiana e intensa com esses

lugares. No caso de Sirnei, essa relação é ecológica: ele se alimentava dos peixes pescados no rio ou no lago e lá encontrava o refúgio para seus devaneios, suas tristezas e meditações. Agora que esses espaços foram destruídos, a desolação do ambiente se reflete também no rosto do homem. Só quem viveu tal tipo de relação e desenvolveu tal tipo de topofilia pode compreender a tristeza relatada e expressa no rosto do músico Sirnei.

A maioria dos lugares de vida dos músicos foi destruída ou fortemente descaracterizada. Diante disso, é uma necessidade de sobrevivência psicológica cantá-los, dimensioná-los em imagem poética, fazê-los existir no sonho, na memória. E nesse sentido, o samba é o recurso que cadencia a imaginação poética sobre esses lugares. É o elemento que promove o movimento dialético na extensão entre o interno e o externo, o vivido e o lembrado, o real e o desejado. O samba, assim como o sonho é a matéria-prima da criação poética de Ernesto Melo, e mais do que isso, é ele que mune os artistas com a força de resiliência e continuação.

As relações estabelecidas entre os músicos do grupo e o samba são variadas e complementares. O samba é visto como forma de ampliação ou obtenção de renda, como meio para extravasar o estresse, como necessidade criativa, como forma de educação cultural, como resistência popular, como podemos observar nos excertos das histórias de vida:

Cantar e tocar sempre me ajudou nas épocas em que estive desempregado. [...] Quando estava sem emprego, isso me ajudava muito, até hoje ajuda. Às vezes a gente está aperreado, sai tocando por aí e recebe alguma coisa... (Sirnei da Silva Ferreira. Entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2015).

Com a música a gente consegue desviar o pensamento de um monte de coisa ruim. A música é hoje onde descarrego a minha bateria, a energia ruim da semana inteira... Todo o

estresse que acumulo, quando chega sexta-feira eu o descarrego na apresentação da Fina Flor do Samba, no Mercado Cultural (Ênio Ricardo. Entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2016).

É preciso desenvolver projetos sociais e o samba que produzimos, por ser um samba de raiz, de viés histórico, tem grande potencial para a educação cultural (Francisco Lobo. Entrevista concedida a Tiago Lins de Lima, 2016).

Porto Velho ocupa lugar central na obra de Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba, e Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba ocupam lugar de destaque na cena musical urbana desta cidade, sendo bastante apreciada por seus fãs. No entanto, o grupo sente que o poder público é omissivo em apoiar suas atividades, preferindo utilizar recursos públicos para trazer artistas e grupos de fora, quando poderia investir na melhoria das condições de desenvolvimento dos artistas locais.

Consideramos que os objetivos propostos foram alcançados, uma vez que a diversidade e a qualidade do *corpus documental* deram base tanto para o mapeamento dos lugares do samba (registrado na Figura 7) quanto para a percepção das formas como a música é percebida e apropriada pelos músicos entrevistados.

O trabalho disponibiliza informações inéditas e vasto material de caráter qualitativo, capaz de contribuir para a compreensão do samba em Porto Velho, assim como para a compreensão de como Porto Velho é dimensionada poeticamente por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba. É estudo recomendado para estudiosos da Geografia Cultural e da História de Porto Velho, mas também para o leitor comum, que se interessa genericamente por samba.

Para trabalhos posteriores recomenda-se analisar a circulação das composições entre os vários sambistas e os vários grupos de samba da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba presenteiam-nos com uma obra musicalmente agradável e instigadora do ponto de vista geográfico, uma vez que os processos de transformação espacial desenvolvidos na cidade Porto Velho são tema recorrente em sua musicografia. O grupo é formado por músicos de etnias, idades, profissões e condições socioeconômicas variadas. O talento musical e a toponímia por Porto Velho é o que possuem em comum. Tais habilidades e sentimentos se expressam em uma poética da cidade.

A obra de Ernesto Melo faz um diálogo com a História e a Geografia, não em suas versões acadêmicas, mas em suas versões populares e empíricas. A geografia expressa nas canções do sambista é uma geografia concreta, vivida e que expressa a admiração do homem pela terra, bem como sua frustração quando vê seu espaço de vida destruído ou modificado até quase não ser possível seu reconhecimento. A história cantada é, sobretudo, a das pessoas comuns, trabalhadores humildes, amores perdidos, prostitutas e boêmios. Os eventos musicados não são os grandes eventos, mas a vida cotidiana, provinciana, oprimida, e que se reinventa a cada dia. Ernesto considera esta vida provinciana “pura poesia” e vê beleza onde a maioria só enxerga desordem e pobreza. Canta o Mocambo, a Favela, a Olaria, os botecos onde é possível tomar cachaça e esquecer da dor.

Neste trabalho buscamos compreender a relação entre lugar e memória estabelecida na obra do grupo musical Ernes-

to Melo e a Fina Flor do Samba. Compreendemos que, embora a problemática das transformações espaciais seja um dos temas de maior recorrência na obra, a maioria desses espaços é concebida tanto na musicografia quanto nos discursos dos entrevistados como *lugar*, a categoria de análise geográfica que aponta para relações afetivas, de pertencimento e identidade. As experiências vivenciadas nesses espaços e as avaliações realizadas posteriormente, em relação a eles e ao tipo de vida que se levava foram decisivas para que fossem considerados como tal.

As transformações nas formas naturais e nas formas construídas foram relacionadas, tanto na musicografia quando no DSC como resultantes da “modernidade” e do “progresso”. Esses dois elementos são vistos como inevitáveis, e em alguns casos, até como irreversíveis. Pesam sobre eles uma crítica que se desdobra em duas vias: uma aponta para os danos ambientais decorrentes de seus processos, e a outra para a descaracterização dos espaços e das formas de vida tradicionais, com destaque para a sociabilidade boêmia. A segunda via encontrou maior aderência nas músicas, e a primeira, nas histórias de vida dos colaboradores. Ainda assim, é possível afirmar que impactos socioambientais são mencionados nos dois conjuntos documentais, como as alagações do Triângulo, por exemplo.

O trabalho analítico nos possibilitou confirmar a hipótese de que a música produzida por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba é uma forma de edificar como “monumentos da memória” (NORA, 1993) os lugares de Porto Velho que foram marcantes nas experiências individuais e coletivas do grupo.

Os lugares de memória de maior destaque para o grupo são o Mercado Central e a praça da ferrovia Madeira-Mamoré,

em Porto Velho. O primeiro foi inaugurado oficialmente em 1950 (embora já existisse antes disso) e pegou fogo em 1966, sendo este episódio relacionado no imaginário popular com a ação dos próprios militares, que realizavam à época um conjunto de obras para a “modernização” da cidade de Porto Velho, visando à maior eficiência no controle social.

As relações de topofilia registradas foram várias. Há os que consideram como lugar a casa onde vivem, a casa materna, espaços naturais, como o Lago Maravilha e até mesmo espaços públicos como o Mercado Central.

O lugar considerado como principal reduto do samba em Porto Velho foi o Mercado Cultural, territorializado por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba, que lhe conferiram maior dinâmica e agregação social. Embora o samba tenha encontrado no Mercado Cultural um bom espaço para se apresentar, faltam recursos e infraestrutura. Não há um palco fixo, nem sistema de iluminação adequado e a aparelhagem de som é, na maioria das vezes, paga pelos próprios músicos e pelo público que se dispõe a contribuir com a “caixinha”. O descaso para com o Mercado, em particular, e o samba em geral, é visto de modo negativo pelos integrantes da Fina Flor do Samba e se destaca no DSC. É considerado um obstáculo à profissionalização e à excelência. Mas não só o samba e o Mercado Cultural são vistos como bens negligenciados pelo poder público: a própria cidade é percebida como vítima de ações ou inações dessa ordem. A paixão pela cidade e a defesa de seus interesses se confundem, em raros momentos, com bairrismo e estereótipos em relação às pessoas que vieram de fora, mas não é esta a ideia passada pela obra de Ernesto Melo, que reconhece a pluralidade étnica na formação de Porto Velho e do Estado de Rondônia.

Apesar das dificuldades o samba se horizontaliza pela cidade, sem deixar de ocorrer em seus espaços mais tradicionais: os bairros Mocambo, Caiari e Santa Bárbara. Bares como o do Vasco, o do Pernambuco e do Calixto conservam a tradição de abrigar rodas de samba, e quando as portas do poder público se fecham, a desses bares permanecem abertas.

O samba é resistência popular e é a forma encontrada por Ernesto Melo e a Fina Flor do Samba para edificar os lugares que são caros às suas memórias, lugares que de alguma forma os constituem como sujeitos. Se os processos de urbanização tendem a descaracterizar e mesmo destruir determinados lugares, o samba os consagra e os mantém vivos como monumentos da memória. Quem quiser conhecer sobre a geografia e a história de Porto Velho pode utilizar a musicografia de Ernesto Melo como guia e terá uma leitura alternativa, sensível e rica em detalhes da cidade passada e da cidade contemporânea. Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra em análise é em grande parte biográfica e expressa um conhecimento geográfico empírico de quem caminhou pela cidade, viveu na cidade, palmilhou suas ruas e becos, conheceu as noites e os dias de seus bairros e é testemunha de suas transformações.

Esperamos que este trabalho contribua para a ampliação do conhecimento geográfico na sua dimensão local, cultural e sensível, bem como para a valorização do samba e o reconhecimento da sofisticada obra de Ernesto Melo, que muito bem se expressa em termos e ritmos populares.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA SILVA, A. **Territorialidades, identidades e marcadores territoriais Kawahib da Terra Indígena Uru-Eu-Wau-Wau em Rondônia**. 1. ed. Jundiá: Paco Editorial, 2015. v. 1, 308p.
- ARAÚJO, G. C. C. de; REIS JUNIOR, D. F. da C. As representações sociais no espaço geográfico. **Geo Temas**, Rio Grande do Norte, Brasil, v 2, n. 1, p. 87-98, jan./jun. 2012.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1988. (Coleção Os pensadores).
- BARBOSA, X. C. **Território e saúde: políticas públicas de combate à dengue em Porto Velho/RO, 1999-2013**. Tese de doutoramento. Curitiba, Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2015.
- BARBOSA, F. H. **Experiência e memória: a palavra cantada e a palavra contada de um nordestino na Amazônia**. Tese, Universidade de São Paulo-USP, Departamento de História, Doutorado em História Social, 2001.
- BONOMI, A. **Fenomenologia e estruturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTTNER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CRISTOFOLETTI, Antonio Carlos (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1985. p. 165-193.
- CAETANO, A. O Samba no Ensino de Geografia. **Ensaios de Geografia**, v. 3, n. 5, p. 90-106, 2014.

CARLOS, A. F. A. O lugar no/do mundo. São Paulo: FFLCH, 2007. Disponível em: <http://gesp.fflch.usp.br/sites/gesp.fflch.usp.br/files/O_lugar_no_do_mundo.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2017.

CARLOS, A. F. A. O lugar: mundialização e fragmentação. In: SANTOS, Milton *et al.* (orgs.). **O novo mapa do mundo: fim de século e globalização**. São Paulo: HUCITEC, 1993. p. 15-22.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTRO, D. de. **Heitor Villa-Lobos: a Espacialidade na Alma Brasileira**. Dissertação de Mestrado dirigida por Roberto Lobato Corrêa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

CASTRO, D. de. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul./dez. 2009.

CLAVAL, P. Do Olhar do Geógrafo a Geografia Como Estudo do Olhar dos Outros. Conferência Proferida no **IV Simpósio Nacional Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro: UERJ. Outubro de 2004.

CLAVAL, P. Reflexões sobre a geografia cultural no Brasil. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-29, ago./dez. 1999.

CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: EDUSC, 1999.

CORRÊA, R. L. Carl Sauer e a Escola de Berkeley: Uma Apreciação. In: **Matrizes da Geografia Cultural**. ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (orgs.). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

CORRÊA, R. L. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. A geografia cultural no Brasil. **Revista da ANPEGE**, v. 2, n. 2, p. 97-102, 2005.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. **Geografia, literatura e música popular: uma bibliografia**. Disponível em: <<http://www.nepec.com.br/biliolobat2.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2016.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e cultura**: Pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Geografia Cultural**: um século (3). Rio de Janeiro, EDUERJ, 2002.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CORREIA, M. A. **Representação e ensino, a música nas aulas de geografia**: razão e emoção nas representações geográficas. Dissertação de Mestrado dirigida por Salete Kozel. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009. Disponível em: <<http://tinyurl.com/3e8ltoz>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

COSGROVE, D. Geografia Cultural do Milênio. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 17-46.

COSGROVE, D. Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Geografia cultural**: um século (II). Tradução de Tânia Shepherd. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2000. p. 33-60.

COSTA, H. **Na Cadência do Samba**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

COSTA, J. C. **Segregação espacial e música eletrônica**: a cena cultural de Salvador e Camaçari. Dissertação de Mestrado dirigida por Maria Auxiliadora. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

CRISTOFOLETTI, A. **As características da nova geografia**. Perspectivas da Geografia. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 71-101.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**: a natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DARTIGUES, A. **O que é fenomenologia**. São Paulo: Moraes, 1992.

DOZENA, A. **As territorialidades do samba na cidade de São Paulo**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

DUNCAN, J. Place. In: JOHNSTON, R. J. *et al.* **The dictionary of human Geography**. Oxford: Blackwell Publishers, 1994.

DUNCAN, J. Place. O supraorgânico na Geografia Cultural americana. **Espaço e Cultura**, n. 13, 2002.

ENTRIKIN, J. N. Place and region. In: **Progress in Geography**, 21 (12), 263-8, 1997.

FERNANDES, D. “E fez-se o samba”: Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil. **Latin American Music Review**, v. 32, n. 1, p. 39-58, 2011.

FERREIRA, L. F. Acepções recentes sobre o conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano V, n. 9, p. 65-83, jul./dez. 2000.

FRANÇA, M. C. **Pequenos centros paulistas de função religiosa**. Universidade de São Paulo, Instituto de Geografia, 1975.

FRANGELLI, P. A geografia da religião no Brasil: intelectuais pioneiros, propostas e metodologias de estudo. **Espaço e Cultura** – UERJ, Rio de Janeiro, n. 31, p. 40-65, jan./jun. E-ISSN 2317-4161, 2012.

FURTADO, E. L. M. A influência do banco mundial nas políticas educacionais. **Revista científica eletrônica de pedagogia**, Garça/SP, ano VI, n. 12, jul./dez. 2008.

GIL FILHO, S. F. Espaço de representação: uma categoria chave para a análise cultural em geografia. **I Encontro Sul-Brasileiro de Geografia**, 2003.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARVEY, D. From space to place and back again. In: **Justice, nature and the geography of difference**. Oxford: Blackwell, 1996. p. 291-326.

HEIDEGGER, M. **Os problemas fundamentais da fenomenologia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HOLZER, W. O lugar na geografia humanista. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 7, p. 67-78, jul./dez. 1999.

HUSSERL, E.; MORÃO, A. **A Ideia da Fenomenologia**. Rio de Janeiro: Edição 70, 1990.

KOZEL, S. *et al.* (orgs.). **Da Percepção & Cognição à Representação**. Reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007.

KOZEL, S. *et al.* (orgs.). Representação do espaço sob a ótica dos conceitos: mundo vivido e dialogismo. In: **Anais XVI Encontro Nacional dos Geógrafos: Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças – Espaço de Socialização de Coletivos**. Porto Alegre, 2010.

LEFEBVRE, H. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de la representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C; TEIXEIRA, J. J. V. **O Discurso do Sujeito Coletivo**: uma nova abordagem metodológica em pesquisa qualitativa. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

LIMA, A.; KOZEL, S. Lugar e mapa mental: uma análise possível. **Geografia**, v. 18, n. 1, jan./jun. 2009 – Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Geociências. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/>>. Acesso em: 12 maio 2015.

LIMA, T. L.; SILVA, J. C. Geografia e música: uma análise geográfica em Porto Velho. **Anais do XVIII Encontro Nacional de Geógrafos**, São Luiz, 2016.

LIRA NETO. **Uma História do Samba**: as origens. v. 1. São Paulo: Cia da Letras, 2017.

MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial**. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1966.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2005.

MERRIFIELD, A. Place and space: a Lefebvrian reconciliation. **Trans. Br. Inst. Geogr.**, n.s. 18, p. 516-31, 1993.

MIKESELL, M. Tradition and Innovation in Cultural Geography. **Annals Assoc. Amer. Geogr.**, 68(1), p. 1-16, 1978.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, (10), dez. 1993.

OAKES, T. Place and the paradox of modernity. **Annals of the Association of American Geographers**, v. 87, n. 3, p. 509-531, 1997.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RATTS, A. J. As etnias e os outros: as espacialidades dos encontros/confrontos. **Revista Espaço e Cultura**, p. 77-88, 2004.

REUTER, Y. **A Análise da Narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RISÉRIO, A. **Caymmi**: uma utopia de lugar. Salvador: COPENE, 1993.

PANITZ, L. M. Por uma Geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. **Para Onde!?**, v. 6, n. 2, p. 1-10, 2012.

PINTO, S. R. M. **Na roda de samba eu sou bacharel**: análise de 21 canções de Noel Rosa. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2011.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. *et al.* (orgs.). **O novo mapa do mundo**: fim de século e globalização. São Paulo: HUCITEC, 1993. p. 15-22.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001. v. 38.

SERPA, A. (org.). **Espaços culturais** – vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, M. G. S. N. **O espaço ribeirinho**. São Paulo: Terceira Margem, 2000. v. 2.

SILVA, *et al.* **Uma viagem ao mundo dos Pykahu** – Parintintin. São Paulo: Paco, 2017.

SILVA, G. H. de A. **O espaço vivido da cantoria nordestina em Porto Velho-RO**. Porto Velho: PPGG, 2009.

SILVA, J. C. **Cuniã**: mito e lugar. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 1994.

SILVA, J. C.; KOZEL, S.; GIL FILHO, S. F. FILIZOLA, R. (orgs.). **Expedição Amazônica**: Desvendando espaço e representações dos festejos em comunidades amazônicas – A festa do boi-bumbá: um ato de fé. 1. ed. Curitiba: SK, 2009. v. 01. 345p.

SILVA, J. C.; KOZEL, S.; GIL FILHO, S. F. (orgs.). **Cultura Espaço e Representação**: Mundos em Transformação. 1. ed. Curitiba: SK, 2009. v. 1.

SILVA, J. C.; KOZEL, S.; GIL FILHO, S. F. (orgs.). **Da Percepção e Cognição à Representação**: reconstruções teóricas da Geografia Cultural e Humanista. 1. ed. Curitiba: Terceira Margem, 2007. v. 01.

SOUZA, M. I. S. **Os empresários e a educação**: o IPES e a política educacional após 1964. Petrópolis: Vozes, 1981.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, L. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 2010.

TINHORÃO, J. R. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. Paisagens Sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. **Raega – O Espaço Geográfico em Análise**, v. 20, 2010.

TROTTA, F. **O samba e suas fronteiras**: “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

TUAN, Y-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Y-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Y-Fu. Place: an experiential perspective. **Geographical Review**, p. 151-165, 1975.

TUAN, Y-Fu. Space, time, place: a humanistic frame. **Timing space and spacing time**, v. 1, p. 7-16, 1978.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Ed. UFRJ, 2002.

VILA, M. **Kizombas, andanças e festanças**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VON SIMSON, O. R. de M. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Arquivos Fontes e Novas Tecnologias**: questões para a história da educação. Campinas: Autores Associados, 2000. p. 63-74.

Apoio:

SEJUCEL
Superintendência da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



1ª Edição Marechal Rondon do Edital de Chamamento
Público para Publicação e Difusão de Expressões Culturais
Eixo I (Publicação de Livros e Revistas Culturais)
Item 1 (Publicação de Livros Inéditos – Individual)

Livro publicado com apoio do Governo do Estado
de Rondônia/Superintendência Estadual da Juventude,
Cultura, Esporte e Lazer/Fundo Estadual de
Desenvolvimento da Cultura — FEDEC/RO,
por meio do Edital 86/2020/SEJUCEL-CODEC



SEJUCEL
Superintendência da
Juventude, Cultura, Esporte e Lazer



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





O autor deste livro apresenta forte compromisso com a busca por uma poética do lugar, uma poética da cidade de Porto Velho, através de uma construção de caráter interdisciplinar que busca na forma, no discurso e no espaço do "samba", cantado e vivido por Ernesto Melo, juntamente com o grupo A Fina Flor do Samba, as oportunidades para reconstruir e conectar lugares, memórias e trajetórias. O trabalho nos impressiona duplamente, tanto por sua realização enquanto estrutura, como pelas bases sobre as quais o texto está construído, o empreendimento analítico, o pensamento disruptivo que evoca e a potência desafiadora ao unir instâncias aparentemente distantes, buscando fazer do distante próximo, tornar visível o obscuro, ao aparentemente silenciado fazer ouvir seu canto que se entremeia de melodia, ritmo e harmonias definidas pela cadência do samba.

O autor apresenta-nos, em síntese, um processo de leitura do real que nos conecta com o dia a dia da cultura, na inter-relação entre o espaço, a memória, a poesia e seus atores e autores, nos processos de identificação, produção e reprodução das diferentes poiesis. Do repertório sonoro, aos movimentos da vida, na dança dos signos de uma expressividade tão particular, no encantamento pela leitura, nas texturas dos objetos cotidianos, indicando-nos que existem feixes de luz a cintilar a partir desses lugares impensáveis, interditados e silenciados, da "Porto Velho do Guaporé".

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira