Letícia de Queiroz Bertelli

Dércio Marques:
da Latinoamérica ao Brasil de Dentro

São Paulo
2016

Letícia de Queiroz Bertelli

Dércio Marques:
da Latinoamérica ao Brasil de Dentro

Versão Corrigida
(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obter o título de Mestre em Música.
Área de concentração: Musicologia.
Orientador: Dr. Ivan Vilela Pinto

São Paulo
2016

Nome: BERTELLI, Letícia de Queiroz

Título: Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de Dentro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. José Roberto Zan

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Meu coração a vocês:

Palmira Rocha Marques, Doroty Marques, Lucimar Albuquerque, Sossó Damasceno, Dirlene Marques, Titane, Saulo Laranjeira, Alice Lumi, Carlos Brandão, Emilio de Angeles, João Bá, Marta Nogueira, Gildes Bezerra, Alberto Chicayban, Cleiton Negreiro, que generosamente compartilharam comigo suas histórias de vida e me ajudaram a contar essa história.

Beatriz Bertelli, Regina Álvares, Thais Araújo, Meire Rodrigues e Gabriela Mendonça, pelo precioso tempo na ajuda com transcrições.

Maria Elisa e Juan Fiorini, pela cuidadosa revisão.

Gabi Jahnel, Thiago Amud, Magno Córdova, Verlucia Nogueira e Lucas de Moura, pelos diálogos sempre tão necessários.

Duda Bastos, Inácio Neves, Rossane Nascimento, Alexandre Fiúza, Zema Ribeiro, Percy Galimbertti, pela colaboração.

Irmãos do CEU, pela presença espiritual.

Idelber Avelar, Luiz Egypto e Mariana Teófilo, que sem querer ou por querer iluminaram parte do caminho.

Dani Lasalvia, Kátya Teixeira, Fernando Guimarães, Poli Brandani e João Arruda, fontes que seguem a brotar a água que também regou esta pesquisa.

Bia Ramsthaler, Cao Alves, Zé Maria Giroldo e Miriam Miràh, amigos a quem recorri em todas as encruzilhadas do caminho.

Renato Gonçalves e Fábio Miranda, malungos que acreditaram em mim mais do que eu mesma.

Geórgia, Gisella Gonçalves, Paulo Nunes e Suzana Salles, ninhos na epopeia paulistana.

Leandro César, pela compreensão.

Déa Trancoso, Maíra, Aline Cântia, Kristoff, Wagner Sander, Brisa, Maine, Milena, Juliana, Anna Ingrid, Tininha, Ceumar, Rosaura, Leilane e Patrick, que tiveram a paciência de me esperar.

João Omar, irmão de alma, o olhar profundo e misterioso que até nas horas mortas me alcançou.

Elomar Figueira Mello, referência no estradar.

Cristiani Ferraz e Amapola, amizades inabaláveis que cuidam do meu ser.

Lica, Du Salgado e Elgen, um brinde!

Renata Bimó e Marco Aur, por serem braços.

Mariana Bertelli e Ana Paula Orlandi, quando não foi possível seguir só.

Chico Saraiva, irmão que nunca me deixou perder de vista o essencial.

Alexandre Gloor e Carlinhos Ferreira, amigos incondicionais.

Marcela Bertelli, de quem me dividi e me somei, compartilhando a estrada e o amor a Dércio Marques.

Ivan Vilela, que sonhou comigo, o “nós” da dissertação!

Daniel de Lima Magalhães, meu doce e incansável companheiro.

Flávia e Flávio, meus pais, a quem também dedico este trabalho.

Eu só queria deixar uma coisa nesse depoimento que é importante, que talvez seja a razão do meu trabalho, né? [...] É o seguinte: a arte que canta a terra... Você fala em espiritualidade, mas a espiritualidade abrange tudo, ou seja, um medicamento. Você fala que uma música é uma terapia para uma pessoa, que de repente precisa daquele canto para se identificar com seu trabalho, com alguma coisa, quer dizer, tudo isso é uma preocupação da gente, é o lado da música que preenche essa espiritualidade. Outra coisa: a arte busca esse ponto de unidade: onde existe divisão ideológica entre eu e você, a gente encontra pontos de aproximação ou de reencontro em termos artísticos, porque a arte realmente é nossa. É um ponto de identidade. E num mundo em que está todo mundo repartido. Né?

Dércio Marques

RESUMO

BERTELLI, Letícia de Queiroz. **Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de Dentro**. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta pesquisa aborda a trajetória de Dércio Marques (1947-2012) a partir de uma corrente de pensamento disseminada na América Latina e refletida em um repertório pautado na defesa de valores humanistas. Tais ideários são o eixo do fazer artístico deste cantador brasileiro que deixou para a história da música um repertório significativo e que dá voz a um "Brasil de Dentro". A partir de narrativas oriundas de entrevistas feitas com outros artistas e pessoas de convívio próximo ao músico, assim como de materiais complementares, buscamos organizar conteúdos biográficos e discográficos em um recorte histórico específico, que perpassa seu encontro com a literatura e a música latino-americanas, suas escolhas de vida e a atuação no campo artístico dentro de um contexto nacional. Aliamos, ainda, a este percurso a escuta do cancioneiro presente em seus discos lançados entre 1977 e 1983, e apresentamos uma sucinta abordagem de cada canção em diálogo com notas biográficas, fatos históricos e temáticas específicas que as permeiam. Pretendemos assim, lançar luz sobre uma parte importante de nossa história musical, sobretudo aquela que ainda transita fora dos cânones.

Palavras-chave: Dércio Marques. Doroty Marques. Elomar Figueira Mello. Atahualpa Yupanqui. Cantoria. Cantador. Música latino-americana.

ABSTRACT

BERTELLI, Letícia de Queiroz. **Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de Dentro**. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research covers the career of musician Dércio Marques (1947-2012), who was part of a current of thought widespread throughout Latin America, that reflected a repertoire characterized by the promotion of humanistic values. Such ideals are the axis of the artistic work of this Brazilian 'bard' that left to the history of music a distinguished repertoire which gives voice to a Brasil 'from inside'. Based upon narratives taken from interviews made with other artists and people who were in close contact with him, as well as complementary materials, we sought to organize both biographical and discographical contents from a period in which Dércio had a strong relationship with Latinamerican music and literature, his choices in life, and his acting in the artistic realm within the national context. In addition, we made hearings and discussed aspects of the 'cancioneiro' present in his albums launched between 1977 and 1983 and for each of the songs we presented a summary that included biographical notes, historical facts and specific themes that relate to them. We intended, thus, to bring light to important aspects of our musical history, specially those that remain outside the official canons.

Palavras-chave: Dércio Marques. Doroty Marques. Elomar Figueira Mello. Atahualpa Yupanqui. *Cantoria*. *Cantador*. Latin American Music.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

1.1 O cantador Dércio Marques 12

1.2 *Caminante no hay caminho, se hace camino al andar* 14

1.3 Coração Americano 15

1.4 Amarração 16

1.5 Outras pesquisas 19

1.6 A experiência da escuta 19

1.7 Notas sobre a música latino-americana 21

2 NOMADISMO E CRIAÇÃO 27

3 "EU SOZINHO CANTO BEM, MAS COM VOCÊ CANTO MELHOR" 40

3.1 Equipe 40

3.2 Jogral 48

3.3 Dércio Marques e a Discos Marcus Pereira 51

3.4 Tradição oral e a obra musical de Dércio Marques 53

4 ELOMAR E ATAHUALPA YUPANQUI 59

4.1 Elomar 59

4.2 O menestrel das cabras e o trovador latino-americano 64

4.3 Num canto mais amarração 70

4.4 Dércio Marques – onde se encontram Atahualpa e Elomar 76

4.5 Camino del índio 77

5 "AÍ, DOROTY, MEU TONOBROMOTOL" 81

5.1 *Terra, Vento, Caminho* 81

5.2 Censura 88

5.3 *Canto Forte* 92

6 "PENSAR É SERVIR" 104

6.1 "Não cantamos protestos, cantamos nossos direitos" 114

7 ***FULEJO* – O BRASIL DE DENTRO** 118

7.1 Sul de Minas e Jequitinhonha 118

7.2 *Fulejo* 119

8 CONCLUSÃO 128

REFERÊNCIAS 134

ANEXOS

Anexo A – Coração Americano: Fundamentos 139

Anexo B – Entrevistas e correspondências 146

1 INTRODUÇÃO

No centro da pesquisa que originou esta dissertação está o percurso de vida do cantador Dércio Marques, importante elo entre um vasto grupo de artistas e significativos movimentos musicais da América Latina, que contribuiu para a produção de um expressivo repertório ainda pouco abordado em pesquisas e publicações no campo da música brasileira, mas que é parte importante de nossa história musical, sobretudo aquela não canonizada[1].

Por meio desta pesquisa, objetivávamos traçar e conhecer o contexto cultural que influenciou e colaborou para formar, ao longo do tempo, uma parte específica da produção deste músico, a partir de um recorte objetivo: sua estreita relação com movimentos latino-americanos que inspiraram um repertório pautado, estruturalmente, em premissas político-sociais.

O conhecimento do percurso pessoal e profissional de Dércio Marques – iniciado a partir de um contexto histórico específico, no qual nasceram movimentos como o *Manifesto Nuevo Cancionero*, na Argentina, e a *Nueva Canción*, no Chile, ambos originados na década de 1960 – foi fundamental para desnudar caminhos da criação musical brasileira que, apesar de distanciados de recursos midiáticos, continuam a influenciar e a formar compositores e intérpretes *cantadores* que, no Brasil, atuam articulados (não institucionalmente) com princípios similares.

A trajetória de Dércio Marques me interessa por diversos motivos. O inegável afeto por uma amizade de pouco mais de vinte anos que só não prosseguiu porque ele viajou fora do combinado, como diria Rolando Boldrin; o encontro com uma obra artística que merece o olhar daqueles que têm interesse, sobretudo, em música brasileira, e que compartilham ainda de um olhar atento às questões sociais; a relevância de Dércio em seu contexto histórico e social, independentemente da forma com que a mídia o configure. E, por fim, o desejo mútuo de artistas, admiradores e amigos de que sua história de vida e sua música tenham um lugar de melhor destaque ao sol da história da música brasileira.

---

[1] Tomo emprestado o conceito trazido por Ivan Vilela (2010), que aponta a problemática sobre a distinção entre uma música considerada de irrefutável relevância (canonizada) e aquela que, apesar de suas qualidades, não recebe o mesmo reconhecimento (fora dos cânones). A canonização de determinada produção artística estaria ligada à abordagem que a ela é dada, à sua notoriedade, ao seu reconhecimento por determinados formadores de opinião e, até, a certa hierarquização historicamente estabelecida. Tudo isso contribui para uma falsa noção de qualidade e importância, que exclui obras de grande valor artístico e histórico não "referendadas" pela grande mídia e mesmo por especialistas.

Figura 1 – Dércio Marques, 1980

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

1.1 O cantador Dércio Marques

El campo es del ignorante,
El Pueblo del hombre estruído;
Yo que en el campo he nacido
Digo que mis cantos son
Para los unos... sonidos,
Y para otros... intención

José Hernández, *Martín Fierro*, 1872

Artista inquieto, nas décadas de 1960 a 1980 Dércio Marques viajou por grande parte da América Latina, Portugal e Galícia, assim como viveu no Peru e no Uruguai, pesquisando e assimilando diversos gêneros da cultura popular e criando laços com vários artistas que se tornariam suas referências e/ou seus parceiros.

A obra de Dércio Marques está calcada em um profundo sentimento de solidariedade e de valorização das culturas de subsistência[2]. Seu interesse pela cultura popular e pelas vertentes musicais ibero-americanas foi seguido e compartilhado por um grupo de artistas que encontraram nele forte identificação e que permeiam o universo da cantoria no Brasil. Eles o têm como referência primeira na prática do repertório que os caracteriza.

Cantoria remonta à música feita em encontros informais e entre amigos, ou malungos[3], alimentada por discursos de valorização da cultura popular e da natureza, da luta campesina, da relação do homem do campo com suas origens e do amor fraterno. Tanto é assim que, ao se falar de cantoria, tem-se a imagem imediata da roda, do "cantar juntos", de um "fazer" que constitui forma e conteúdo:

> Eu quero falar do cantador, o autêntico cantador. Aquele que sempre dispensa estudos de canto e que não carrega consigo nenhuma preocupação com a colocação perfeita ou a emissão de sua voz [...]. No Brasil, quando falamos de cantadores, nos transportamos para o norte, nordeste, pro sul, interior de São Paulo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Amazonas, enfim, pra todos os cantos deste país tão grandioso. Pois em cada canto existe o que nós chamamos de "o cantador" [...][4]

Com estas palavras, Rolando Boldrin prestou uma homenagem a Dércio Marques, que nasceu em Uberaba em 1947 e faleceu em Salvador, aos 64 anos, pouco mais de um mês antes da exibição dessa edição de *Senhor Brasil*, programa semanal de Boldrin dedicado à música brasileira.

A figura do cantador é descrita por nossos interlocutores como um conceito não oficialmente debatido, mas coletivamente construído. Mesmo com pequenas distinções entre suas falas, é possível traçar um perfil do cantador, sua vocação missionária, a relação estreita com a música das culturas rurais e outras características de sua arte. Neste contexto está Dércio, apontado como eixo fundamental e personificação do ideário cantador.

Deste contexto, ele guardava ainda a característica da itinerância. Sua experiência não se reduzia a buscas ou a análise de conteúdos. Ele se misturava ao povo, reconhecendo-se

---

[2] Tomamos emprestado o conceito aplicado ao meio rural, onde o cultivo é feito em pequena escala e supre apenas as necessidades locais, e o ampliamos para uma noção de protagonismo não apenas da própria alimentação, mas de toda uma cultura constituída localmente.

[3] O termo *Malungo* é frequente entre cantadores, principalmente no Nordeste, significando aquele que é mais do que amigo, um "amigo-irmão". A palavra tem origem etimológica no kikongo *m'alungu* (contração de *mualungu*, locativo para "no barco", "no navio") e significa companheiro, pessoa da mesma condição (no caso dos negros escravizados, a expressão ganha força solidária). Câmara Cascudo (1984) acrescenta que os escravos vindos para o Brasil se referiam aos companheiros de viagem como "meu malungo", indivíduo da mesma laia, parente. Por curiosidade, o *Dicionário Aurélio* (FERREIRA, 1972) aponta que o termo também é usado para designar os irmãos de criação ou "colaço" (indivíduos que mamaram na mesma mulher).

[4] Transcrição de fala de Rolando Boldrin, no programa *Senhor Brasil*, exibido pela TV Cultura em 02 de agosto de 2012.

sempre pertencente a cada novo lugar. Nos tempos da família andarilha, qualquer lugar se estabelecia como morada. Qualquer cultura poderia ser a sua, sem distanciamentos ou desqualificações.

Não lhe servia apenas viver ali, era preciso deixar-se afetar. Quando ia visitar alguma comunidade ou manifestação popular, entrava nas casas, tocava e cantava livremente com foliões, capitães de guarda, mestres das tradições. Foi assim quando migrava com o pai, quando viajava em busca de registros folclóricos ou quando se aproximava de uma pessoa por quem ele nutria admiração.

O que o movia incansavelmente era seu encantamento constante pelas gentes e pela natureza. Esta é uma de suas maiores belezas e não poderia deixar de ser destacada como grande qualidade humana. Com este olhar, ele caminhou no mundo e construiu uma visão cosmológica própria, sua espiritualidade, sua musicalidade e uma prática de vida.

Mas Dércio não estava imune às incoerências pessoais, aos limites de suas ações em convergência com os demais e com sistemas sociais dos quais não poderia sair. Aos limites de si mesmo. Muitas vezes, seu discurso esbarrou em vicissitudes que o colocaram em contradições – em alguns casos, com consequências determinantes. Em outros, ele próprio não foi capaz de sustentar as posições que defendia.

1.2 *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*[5]

O percurso deste trabalho não foi óbvio e seu sumário só emergiu depois de visitarmos todo o conteúdo coletado a partir de um primeiro projeto e darmos início às triangulações. Nosso olhar passeou calma e profundamente pela leitura de cada conversa registrada e pela insistente audição dos discos de Dércio, mas o *start* da pesquisa só se deu diante do encontro com um rico conteúdo de narrativas deixadas por ele próprio.

O dilema era assumir um recorte factível, tendo em vista um músico cuja obra é muito ampla, com uma trajetória artística que durou mais de quatro décadas e que envolveria, portanto, um verdadeiro almanaque de sons e pessoas.

Abordar aquilo que o constituiu nos faria mergulhar nas histórias de vida daqueles que estavam ao seu redor. As escolhas nos devolviam perguntas. Como lidar com a fronteira entre a narrativa de uma vida pessoal preservando a intimidade que só cabe aos seus? Como

[5] Trecho do poema XXIX, pertencente aos *Proverbios y cantares* (Campos de Castilla, 1912), de Antonio Machado Ruiz (Sevilla, 26/07/1875 - Colliure, 22/02/1939). Dércio, que era leitor e admirador da obra do poeta, compôs sobre trechos de outro de seus poemas a canção “A quién nos justifica” (*Terra, Vento, Caminho*, 1977).

trazer à tona um artista pouco conhecido de forma a apontar aquilo que nos faz reconhecer sua relevância, mas sem um discurso meramente apologético?

Ao escrever o posfácio de *Homens em tempos sombrios*, de Hannah Arendt, Celso Lafer (2008) comenta sobre a biografia de Arendt, escrita por Elisabeth Young-Bruehl. Lafer aborda as escolhas que Young-Bruehl fez para sua edição, dando a elas uma roupagem arendtiana. Nada mais coerente do que defender os métodos de uma biografada quando esta é também biógrafa (no caso, que sempre manifestou claramente seu ponto de vista). Os relatos de Arendt falam das pessoas no mundo, não sobre o mundo nas pessoas, "buscando através dessa fórmula, realçar a distinção entre o público e o privado, e sobretudo o predomínio e a importância do público" (ARENDT, 2008, p. 292).

Busquei então encontrar tanto no material produzido por terceiros quanto na própria narrativa do artista, transposta em conversas, relacionamentos, escritos e, sobretudo, em sua obra sonora – considerando aqui sua forma de compor, interpretar, arranjar e as escolhas das canções – um "caminho" para meu olhar de pesquisadora que revelasse o próprio caminho que o artista percorreu no desenvolvimento de seu trabalho. O pessoal, o privado da vida de Dércio nos interessa na medida em que nos dá subsídios para compreender a importância pública de sua vida e de sua obra.

1.3 Coração Americano

O recorte proposto aqui foi traçado a partir da análise de quatro tipos de fontes: a escuta dos discos de Dércio, suas falas, as diversas entrevistas que fizemos e a leitura de bibliografias complementares.

Para tanto, trouxemos para este trabalho muitas de suas falas, sejam estas escritas, ditas ou cantadas, e conteúdos que dialogam com seus propósitos artísticos, em busca daquelas fontes que evidenciam nossa tese central: a de que Dércio Marques é um dos principais, senão o principal nome brasileiro que integrou um pensamento comungado a partir de um grande movimento cultural latino-americano. Um movimento organizado, posto em diálogos e práticas que foram disseminadas pelo continente e que encontraram no brasileiro Dércio um de seus principais atores.

Um dos documentos nos quais nos apoiamos é o artigo escrito por Dércio para o jornal *Versus*, em 1977, cujo título é "Coração Americano".[6] Esse texto expõe o norte de sua

[6] Soubemos da existência deste artigo pela pesquisadora Mariana Teófilo. Tal como estava registrado no acervo da Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade (SP), tratava-se, a princípio, de um conteúdo do jornal *Versus*

bússola-ideário e nos ajudou a encontrar os pontos comuns que o articulam com a pergunta que tínhamos no início de nossa pesquisa.

Dentre os pilares de seu pensamento ali narrados estavam o desejo de reconhecimento da América Latina como Grande Pátria, uma consciência a respeito da integração do homem com a natureza, a condenação do sistema capitalista como causa maior da desagregação dos homens e o papel do artista diante de todas essas questões.

1.4 Amarração

Como músicos e amigos, colocamo-nos o seguinte papel: imaginar que categorias "dercianas" poderiam nortear nossas escolhas. "Olha, a maior defesa que você tem sobre esse método é o próprio Dércio, porque ele odiaria se você fizesse isso!", afirmou Daniela Lasalvia[7], que o estava defendendo de possíveis receitas herméticas para as entrevistas quando lhe expliquei que conversaríamos livremente e que eu só teria nas mãos um papel, para anotar algo que desejasse aprofundar durante nosso diálogo, e um gravador.

Em nosso encontro, falamos prioritariamente da caminhada de Dércio no campo da arte, reconhecendo o potencial de componentes que ela traz, mas também falamos da história de Daniela e de como essa história foi transpassada pela presença do músico e amigo. Assim fiz com cerca de duas dezenas de amigos, parentes e parceiros de trabalho de Dércio.

Nesse "canto de amarração" eu saía de cada diálogo pensando como só aquela conversa daria uma pesquisa inteira, como quando José Maria Giroldo compartilhou um belo relato sobre a criação do Colégio Equipe, em São Paulo, ou quando Saulo Laranjeira narrou a história do café Fulô da Laranjeira, que por alguns anos foi espaço de referência da cultura dos cantadores na capital paulista.

E, assim, nos permitimos ouvir de cada interlocutor narrativas e opiniões, compreendendo que também ali estavam delineadas relações afetivas, com seus conflitos, vaidades, nostalgias e esquecimentos.

---

sobre Dércio Marques. No entanto, ao tomar contato com o artigo, notamos que o autor do texto era Dércio e não o jornalista Luiz Egypto, como constava no banco de dados da Hemeroteca. O próprio Egypto, que apenas escrevera uma breve descrição sobre Dércio ao pé do texto, nos confirmou esta informação. Na busca de informações a respeito dos diversos nomes citados em "Coração Americano", foi Idelber Avelar quem apontou o ensaio *Nuestra América*, do cubano José Julián Martí Pérez (1853-1895), como chave fundamental de leitura para o mergulho que fizemos nas palavras de Dércio Marques.

[7] Cantora, instrumentista e compositora brasileira, teve sua carreira musical incentivada por Dércio Marques, que a convidou para diversos trabalhos e dirigiu seu primeiro álbum, *Madregaia* (2007). Maiores referências sobre Dani Lasalvia podem ser encontradas em: http://dicionariompb.com.br/dani-lasalvia.

Um ser radicalmente moldado pelo encontro com pessoas e lugares tão distintos nos obrigou a não listar perguntas, mas a abrir com cada entrevistado uma conversa nova, a partir de seu próprio mundo, para que então a própria conversa nos apontasse na direção de Dércio. Essa foi a forma encontrada para reunir o conteúdo e, como realizado por Hannah Arendt, "dissolver situações em estado de espírito de modo a conferir uma aura de objetividade ao subjetivo, que confunde as fronteiras entre o íntimo e o público" (ARENDT, 2008, p. 292).

Cada conversa me levava a outra conversa e, em determinado ponto, foi preciso parar. Alguns artistas podem ser pequenos para os grandes meios de comunicação, mas são imensos para toda a rede que se forma ao seu redor.

Para além de perceber como esta pesquisa vai ao encontro do desejo de muitas pessoas, estamos diante de histórias de vida que se cruzam e constituem um único tecido. Formam um grupo social que se reconhece mutuamente e que, mesmo quando não caminham paralelamente, acabam ao menos por realizar algo juntos.

Como delimitamos a pesquisa em determinado tempo histórico, as falas reunidas aqui vieram de pessoas que nos ajudaram a constituir partes biográficas específicas e a lançar luz sobre as referências com as quais contávamos, e assim apontaram caminhos para nosso cantador até meados da década de 1980.

Doroty Marques, irmã, companheira de vida e canção, trouxe grande parte das narrativas sobre a infância, a juventude e importantes momentos da trajetória artística de Dércio. Palmira Rocha, mãe dos irmãos Marques, nos trouxe as lembranças dos anos de itinerância ao lado de Dorothe, o marido veterinário e andarilho, pai de Doroty, Dércio e Darlan, filho que faleceu ainda jovem. José Maria Giroldo acompanhou os passos do amigo e parceiro de canções nos primeiros anos em que Dércio viveu em São Paulo. Sobre este período colaboraram ainda o mineiro Saulo Laranjeira e o baiano Cao Alves – com quem, até o final dos meus escritos, contei para decifrar informações –, músicos que tiveram parte de sua história imbricada na trajetória de Dércio. O também baiano Elomar Figueira, um dos compositores mais referenciados por Dércio, falou do encontro e do fazer musical ao lado do amigo. Com João Omar, músico e filho de Elomar, pude ir além, em diálogos sobre a obra de Dércio, seus matizes, idiossincrasias, confidências. Beatriz Ramsthaler, que protagonizou diversos trabalhos de Dércio, com quem conviveu, ouviu muitas histórias compartilhadas por ele. Míriam Miràh, Emilio de Angeles e Alice Lumi, membros fundadores do grupo Tarancón, elucidaram os caminhos de nosso cantador pelo cancioneiro latino-americano.

Míriam ainda foi requisitada diversas vezes a me ajudar a dissolver dúvidas que surgiram depois de nosso encontro.

Sobre os primeiros anos da década de 1980 e o convívio de Dércio com o Vale do Jequitinhonha e o sul do estado de Minas Gerais, ouvi as histórias dos amigos Marta Nogueira, Gildes Bezerra e, ainda, Fernando Guimarães e Titane, que me trouxeram depoimentos de rara beleza. Em diversos encontros com Ivan Vilela e Gabriela Jahnel pude dialogar sobre os irmãos Marques e o amplo contexto musical em que estão inseridos. No final da pesquisa, pude ainda agregar o que ouvi de Alberto Chicayban, músico que hoje vive na Itália e que participou intrinsecamente do disco *Canto Forte* (1979),[8] um dos álbuns referenciais deste trabalho, e de Luiz Egypto, que conheceu Dércio em meados dos anos 1970 e pôde elucidar um documento essencial para nós, o texto "Fundamentos", publicado no jornal *Versus* em 1977. Daniela Lasalvia, Kátya Teixeira e João Arruda, artistas de uma geração acolhida pela experiência dos irmãos Marques, ampliaram ainda mais meu horizonte sobre os braços alcançados por Dércio. E, sobremaneira, não houve um encontro sequer em que não falamos de espiritualidade, de humanidade, do mundo sensível.

Das entrevistas que Dércio concedeu a outras pessoas destacamos a de 1980, para Aramis Millarch (1943-1992), jornalista paranaense que esteve com Dércio e Doroty por ocasião de um show realizado em Curitiba naquele ano.

No processo de nosso trabalho foram muitos os encontros com pessoas que generosamente nos concederam depoimentos sobre seu convívio com Dércio. Compartilharam também seus pensamentos, anseios, frustrações e a visão que tinham sobre ele. Muitos desses diálogos não estarão presentes no texto final, dadas as escolhas que tivemos que fazer. Uma vez que a pesquisa foi sendo redefinida a partir de cada fonte encontrada, delimitamos seu escopo para que o resultado não fosse um mero panorama, mas se apresentasse como o começo, o meio e o fim de um "encontro". O panorama, quem sabe, virá em outra oportunidade.

Mas o conjunto dessas conversas nos ajudou a conhecer o homem por trás da canção, por trás de seus próprios discursos. Conhecer ao mesmo tempo suas fragilidades, tão humanas, e sua fortaleza, feita de sinceridade e amor; seus pensamentos, tão profundos em diálogos com o passado e na lucidez com que apontavam o futuro. Dércio era desassossego puro.

---

[8] Todas as informações acerca dos álbuns e canções citados ao longo deste texto estão disponíveis na tabela que compõe o Anexo C desta dissertação.

1.5 Outras pesquisas

Este trabalho não é o primeiro em âmbito acadêmico que trata do cantador Dércio Marques. Lucimar Albuquerque defendeu recentemente tese, pelo Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, na qual aborda parte da obra dos irmãos Dércio e Doroty Marques sob a ótica da geopoética, por meio da Geografia da Música. Em sua pesquisa, intitulada *Doroty e Dércio Marques: geógrafos da canção* (2016), está a análise textual das canções de Dércio do álbum *Espelho D´água*, com foco na busca de elementos que apontem para as paisagens sonoras e símbolos identitários e afetivos do homem com os elementos naturais. A tese foi defendida poucos meses da defesa desta dissertação, de modo que não pudemos aproveitar seu conteúdo neste trabalho; no entanto, pude dialogar longamente com Lucimar em viagens que fizemos juntas e no convívio com amigos e com o próprio Dércio, de quem ela foi companheira nos últimos anos de vida.

Eduardo Bastos, o Duda, defendeu tese de doutorado na qual Dércio, em tríade com outros cantadores, está contemplado em estudos sobre aspectos performáticos "cujos atributos culturais estão estribados numa arquetipologia de imagens e memórias medievais" (BASTOS, 2014, p. 1). Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Nova cantoria: movimento poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai*, Bastos já investigava os vínculos de nosso cantador com um movimento musical mais amplo de cantadores, tratado por ele como "nova cantoria". O próprio Duda aponta este projeto como ponta de lança para futuras pesquisas, que deram a ele outra dimensão do assunto. Deste conteúdo, pude aproveitar a coleta de entrevistas que Bastos fez pessoalmente com Dércio. No entanto, já nos últimos dias de minha pesquisa, tive contato com seu artigo "Dércio Marques: imagem revolucionária de um trovador das lutas sociais" (BASTOS, 2016), que contribuiu para a temática sobre o encontro de Dércio com a música portuguesa.

Este tema também foi apontado pelo pesquisador Alexandre Fiuza, que em tese sobre a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970, aponta Dércio Marques como "um dos maiores divulgadores da canção portuguesa contemporânea" (FIUZA, 2006, p. 95).

1.6 A experiência da escuta

O foco principal deste trabalho é o entrelace de dois campos: a produção artística de Dércio e suas experiências de vida, considerando informações absorvidas, encontros,

espaços geográficos e outras referências estéticas, espirituais e humanas que pudemos captar. Portanto, conhecer os bastidores da trajetória de Dércio nos abre para a escuta de sua obra, ao mesmo tempo em que a fruição de sua música parece ser uma de nossas principais fontes e servirá, na triangulação com os demais conteúdos, como norte para possíveis conclusões.

A experiência da escuta, por mais que seja feita sobre um repertório já sedimentado em análises escritas, nos permite agregar ao trabalho acadêmico certo grau de empirismo, capaz de abrir novas perspectivas e dialogar com outros conteúdos. Para nós, essa perspectiva se tornou inegável no contexto desta pesquisa. Na escuta, buscamos por pontos de unidade, entendimento das letras dentro das características já familiares para nós, traços de sua formação como músico e pessoa. E nos permitimos o deleite estético, o espanto e, muitas vezes, a escuta despretensiosa, que seria a mesma de vários dos seus ouvintes.

Ivan Vilela escreveu recentemente um artigo que trata da importância da escuta em investigações no campo da musicologia (VILELA, 2014). No texto, ele nos aponta a problemática da abordagem de temas diretamente ligados à música feita sem a experiência do ouvir, em detrimento de análises realizadas meramente a partir de textos sobre o objeto, fato que nos levou a ricos diálogos sobre o tema e à incansável escuta de outros repertórios que coadunam com este trabalho.

Aqui, não nos debruçamos em análises completas das canções que integram os discos abordados em nosso escopo, mas nos propusemos a apresentar um breve comentário sobre a maior parte delas. Os pequenos comentários não são uma tentativa de dissecar sua obra, mas antes uma espécie de fio pelo qual podemos puxar cada canção, de modo que uma pequena abordagem aponta para algo que nos tenha chamado a atenção ou nos pareça importante compartilhar. Os fios poderão ser estéticos, textuais, interpretativos ou vir de alguma informação complementar, trazida pelo trabalho de pesquisa. Mas, em geral, partem de uma escuta muito pessoal e se distribuem, ao longo do texto, vinculados a encontros e contextos que lhe pertencem ou relacionados a temas correlatos.

O entrelace de uma narrativa pessoal com a obra musical nos conduziu a três álbuns de Dércio Marques, que, se não são os únicos parâmetros de sua carreira (se tivermos em vista que Dércio apresentava em seus shows um repertório mais vasto e que gravou outros discos), nos mostram claramente escolhas fundamentais para a questão que buscamos aqui: a relação estreita do cantador Dércio Marques com as premissas dos movimentos latino-americanos e seu consequente espelhamento no âmbito da canção brasileira.

No caso de nosso cantador, vida e obra se misturam de tal forma que é possível apontar diversas características pessoais de Dércio na música de seus discos e performances,

acolhendo o fato de que a obra é intrinsecamente determinada por seu mundo interior. Paralelamente, será rica a experiência de encontrar suas reflexões pessoais no escopo da obra e assim, conhecê-lo como "homem fazedor de cultura", dentro de um contexto histórico brasileiro.

Para tal, buscamos uma abordagem de seu trabalho no contexto da música ibero-americana, em confluência com outros conteúdos – não necessariamente musicais – que nos ajudaram a apontar o espaço social no qual ele está inserido. E, então, a partir da livre escuta do repertório de seus primeiros discos, apontar os elos que o ligam à imensa força do cancioneiro latino-americano.

1.7 Notas sobre a música latino-americana

Estas pequenas notas pretendem dar ao leitor uma breve contextualização sobre um tema que perpassa todo o conteúdo desta pesquisa – os principais movimentos musicais latino-americanos que fazem referência direta à trajetória de Dércio Marques. Não há a pretensão, no entanto, de alcançar em profundidade os diversos trabalhos brasileiros já realizados sobre o tema, em relação aos quais recomendamos a leitura e a escuta.

Apesar de nossa pesquisa abordar um cancioneiro que está em constante diálogo com esse conteúdo, o que nos importa é dar ao leitor subsídios para sua compreensão. Em linhas gerais, Dércio construiu uma relação intrínseca entre persona e obra. Para além de conceitos estéticos, do ponto de vista formal ou instrumental, toma a palavra como fundamental definidora de suas escolhas artísticas. A música é serva da palavra. E o intérprete está a serviço da canção. Mais ainda, do sentido concreto do discurso, em consciência plena de seu poder de persuasão.

Neste jogo simbólico, "a música e o ato do fazer música estão, sim, sempre permeados do político, embora nem sempre se esclareçam como tal" (IKEDA, 2007, p. 8). E esta consciência, em diálogo com o tempo político, foi o estopim para um movimento organizado de engajamento no campo da cultura.

Em meados de 1960 no Brasil, no meio social, as ligas camponesas reivindicavam intensamente a reforma agrária e, nas cidades, o proletariado estava amadurecendo politicamente como classe (RAMOS, 2006). No campo da arte, a influência da cultura imperialista, sobretudo norte-americana, refletia os valores cada vez mais absorvidos por uma classe média em ascensão.

Era preciso, portanto, construir uma nova consciência social, oferecendo um modelo cultural que contribuísse com a desalienação e a construção de uma mentalidade capaz de romper com as formas de dominação e hegemonia vigentes. Uma arte revolucionária.

No caso do Brasil, este movimento dialogava diretamente com sindicatos, organizações ligadas à Igreja Católica e às escolas de nível superior e secundaristas, bem como com as ligas camponesas e partidos de esquerda, organizando-se a partir de acordos políticos vindos dos centros acadêmicos. A arte e a produção acadêmica eram importantes ferramentas contra a dominação cultural que avançava e seria preciso não perder de vista este viés social. Ela teria que aderir a uma luta maior e sofreria, junto, as consequências de uma ditadura imposta sob os pretextos do perigo de um expansionismo comunista.

Simultaneamente, movimentos similares eram articulados em países do cone sul – que também reverberavam a vigilância e as manobras imperialistas, sobretudo de dominação econômico-cultural. Sob a égide de importantes escritores e músicos, como Tejada Gomes, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Victor Jara e Violeta Parra, dentre outros, movimentos artísticos surgiram com o desejo mútuo de constituir uma arte pautada na valorização de suas raízes e de demandas sociais que buscavam o rompimento com o imperialismo norte-americano. Iluminados pela revolução cubana de 1959, esses movimentos foram responsáveis pelo afloramento de um vasto repertório de canções e poesias que traziam o desejo de dar voz ao campesinato, às tradições populares e às lutas sociais.

Nasce assim o Nuevo Cancioneiro (Argentina) e a Nueva Canción (Chile), movimentos que se autoespelhavam como forma de identidade e resistência na defesa de uma cultura nacional. Nesse sentido, eles não devem ser entendidos “apenas como música de protesto, conforme se convencionou, pelo menos no Brasil, na década de 60” (IKEDA, 1999, p. 85), onde esta forma de canção foi relacionada essencialmente à repressão política, salvo em raras exceções.

Apesar de reconhecerem a dominação cultural como ferramenta tanto expansionista quanto repressora de origem político-econômica, o foco primeiro das ações de artistas argentinos e chilenos foi uma abordagem musical. Como forma de resistência,

> [...] em diversos países do continente latino-americano, artistas e intelectuais produziram buscando associar sua arte aos problemas cotidianos de seu povo, fazendo da arte um elemento que expressasse a realidade desse povo, realizando um estudo de suas formas próprias de expressão e linguagem artísticas. (SILVA, 2006, p. 2)

Para um grupo de intelectuais e artistas argentinos, a dominação refletida no campo artístico construíra uma imagem injusta e reducionista de cultura nacional, que até então tinha o tango como seu maior representante e que não contemplava as diversas tradições musicais do país. Dentre estas vozes estavam Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómes, Oscar Matus, Tito Francia, Manuel Tejón e César Isella, dentre outros, os quais, em 1963, formalizaram o movimento com a publicação de um documento-manifesto, o *Nuevo Cancionero Argentino*, com premissas claras e sistematizadas.[9]

Em síntese, Tânia Garcia destaca três pressupostos fundamentais para o Manifesto:

> 1. A exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2. A nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma música renovada de características autóctones; 3. A proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina. (GARCIA, 2012, p. 4)

No Chile, os diálogos não se davam a respeito de um sujeito cultural, como a música portenha, que colocava os artistas argentinos em conflito com sua própria música. Os artistas chilenos, representados aqui pelas vozes de Violeta Parra e Victor Jara, estavam diretamente envolvidos nos problemas sociais que o país enfrentava, oriundos das mesmas raízes de contestação: uma hegemonia imperialista que avançava sobre a América do Sul impondo uma cultura pasteurizada, veiculada por meios de comunicação que se curvavam a estas forças externas. A consciência de uma cultura hegemônica e incapaz de representar uma cultura nacional para além de sua capital,

> deu-se de forma concreta no cotidiano, com a descaracterização e perda de costumes locais substituídos, pouco a pouco, por uma cultura de massa desterritorializada e estandartizada propagada pelo mercado e difundida pelos meios de comunicação. [...] Embora o documento se atenha ao caso da Argentina, é possível tomar o Manifesto como referência para a compreensão do surgimento e desenvolvimento da Nova Canção em outros países da América Latina, como o Chile e o Uruguai. (GARCIA, 2012, p. 2; p. 4)

Nesse sentido, a proposta do Nuevo Cancionero, de intercâmbio com movimentos similares da América Latina, encontrou nos artistas chilenos os seus primeiros interlocutores. “O movimento da Nova Canção Chilena foi nacionalista na medida em que foi anti-

[9] O *Manifesto Del Nuevo Cancionero* foi publicado no jornal *Diario Los Andes*, em Mendoza, e pode ser acessado na íntegra em: http://www.tejadagomez.com.ar.

imperialista e, nesse sentido, foi totalmente aberto a influências artísticas latino-americanas" (SILVA, 2006, p. 2).

Chilenos e argentinos militantes de tais movimentos mergulharam na música autóctone de seus países em busca de ferramentas para suas composições. Além de repertório próprio e de seus pares e sem o pudor de recriar sobre a música folclórica (mas também a levando para o palco), se reafirmaram como representantes da cultura nacional. Tal afirmação não é feita sob a imposição de sua arte, mas pelo reconhecimento que alcançaram internacionalmente.

É importante salientar que os movimentos desta "nova canção" estavam balizados em uma estratégia política, que reconhecia a cultura como uma arma ideológica, tanto capaz de provocar a alienação e o embotamento de um povo quanto a consciência de seus direitos e, consequentemente, provocá-lo a se posicionar ante os interesses de um capitalismo perverso.

A canção argentina também seguiu este caminho, ultrapassando as fronteiras de um Manifesto inicialmente focado na defesa de uma cultura nacional para representar as dores populares. A arte deveria servir antes como forma de resistência das camadas mais desfavorecidas da população e os artistas seriam a voz dessa gente, como ilustra a canção "Cantor de Oficio", de Miguel Ángel Morelli, imortalizada na voz de Mercedes Sosa, principal cantora representante do Nuevo Cancionero:

Mi oficio de cantor es el oficio
De los que tienen guitarras en el alma
Yo tengo mi taller en las entrañas
Y mi única herramienta es la garganta.

Mi oficio de cantor es el más lindo
Yo puedo hacer jardín de los desiertos
Y puedo revivir algo ya muerto
Con solo entonar una canción.

Nadie debe creer que el cantor
Pertenece a un mundo extraño
Donde todo es escenario y fantasía
El cantor es un hombre más que anda
Transitando las calles y los días
Sufriendo el sufrimiento de su Pueblo
Y latiendo también con su alegría.

Mi oficio de cantor es tan hermoso
Que puedo hacer amar a los que odian
Y puedo abrir las flores en otoño
Con solo entonar una canción.

Porta-voz da Nova Canção, Violeta Parra não hesita em afirmar que "[...] la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista" (PARRA apud CHIAPPE; FARFÁN, 2009, p. 24).

"Al centro de la injusticia", texto de Violeta Parra musicado postumamente por sua filha, Izabel Parra, nos coloca diante desta realidade e denota um canto forte, aguerrido, sem meias-palavras. Uma voz urgente, que denuncia o abandono de um povo em detrimento da imagem forjada de seu país:

> Chile limita al norte con el Perú
> y con el Cabo de Hornos limita al sur,
> se eleva en el oriente la cordillera
> y en el oeste luce la costanera.
> Al medio están los valles con sus verdores
> donde se multiplican los pobladores,
> cada familia tiene muchos chiquillos
> con su miseria viven en conventillos.
>
> Claro que algunos viven acomodados,
> pero eso con la sangre del degollado.
> Delante del escudo más arrogante
> la agricultura tiene su interrogante.
>
> La papa nos la venden naciones varias
> cuando del sur de Chile es originaria.
> Delante del emblema de tres colores
> la minería tiene muchos bemoles.
>
> El minero produce buenos dineros,
> pero para el bolsillo del extranjero;
> exuberante industria donde laboran
> por unos cuantos reales muchas señoras
> y así tienen que hacerlo porque al marido
> la paga no le alcanza pal mes corrido.
>
> Pa no sentir la aguja de este dolor
> en la noche estrellada dejo mi voz.
> Linda se ve la patria señor turista,
> pero no le han mostrado las callampitas.
>
> Mientras gastan millones en un momento,
> de hambre se muere gente que es un portento.
> Mucho dinero en parques municipales
> y la miseria es grande en los hospitales.
>
> Al medio de Alameda de las Delicias,
> Chile limita al centro de la injusticia.

Tânia da Costa Garcia aborda as relações entre os movimentos sul-americanos e a canção de protesto no Brasil e nos aponta que tais movimentos nasceram em um contexto

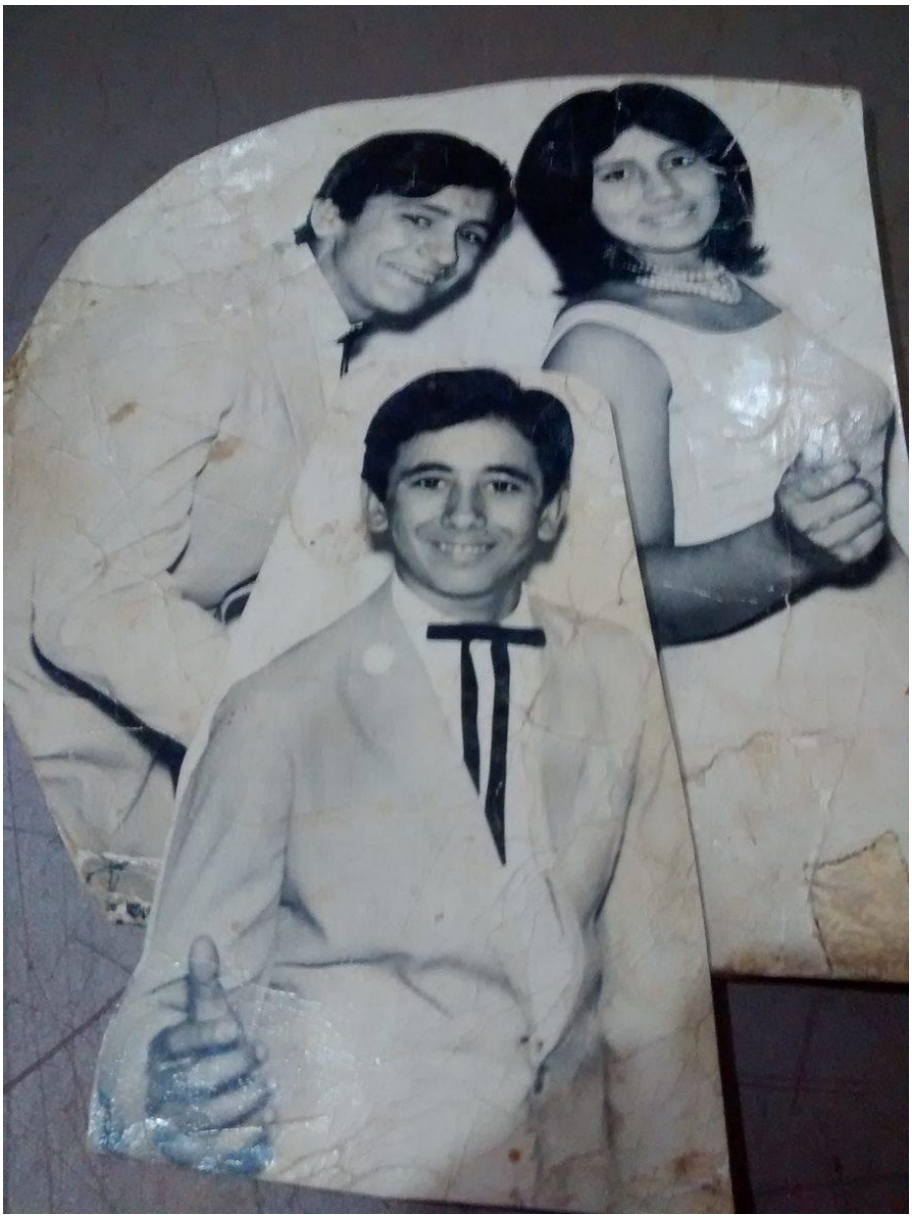
político específico e que os ecos de uma nova canção encontraram um Brasil sob a égide de um governo ditatorial. Não obstante a canção de protesto tenha percorrido muitos caminhos simultâneos, o olhar que temos para o repertório gerado no Brasil é reduzido a artistas que se utilizaram da música para protestar contra a ditadura, principalmente em grandes centros urbanos do Sudeste.

O Brasil facilmente absorveu o conteúdo gerado por estes movimentos. Apesar das distintas gêneses, em algum ponto o cancioneiro latino-americano – e agora podemos inserir o Brasil dentro deste corpo latino – se irmana. Existem as pequenas lutas regionalizadas, assim como existe a grande luta contra uma hegemonia. Existem o pequeno e o grande, oprimidos e opressores. Um movimento de orientação classista provavelmente estará acompanhado de aspectos étnicos e de gênero que o diferenciam e assimilam outros movimentos de orientação culturalista com conteúdos classistas (IKEDA, 1999). Se a gênese os difere, o conteúdo os une.

Mas há um canto ideário brasileiro que perpassa as necessidades sociais e que também "canta a própria aldeia", mais alinhado com o pensamento embrionário latino-americano do que com a situação política ditatorial brasileira. Apesar do posicionamento claro de esquerda de alguns artistas, seus discursos estão voltados para outras leituras do cotidiano social, principalmente por estarem dentro de um contexto rural, como no caso dos irmãos Marques.

2 NOMADISMO E CANÇÃO

Figura 2 - Irmãos Marques, década de 1960



Fonte: Acervo Dirlene Marques.

Dércio Rocha Marques nasceu em 19 de agosto de 1947, em Uberaba, Minas Gerais. Era filho de Dorothe Marques (já falecido), veterinário uruguaio que veio para o Brasil no início da década de 1940, e da mineira de Uberaba, Palmira Rocha (1927).

Nas diversas entrevistas concedidas à autora, são divergentes as informações quanto à idade de Dorothe e à motivação que o traz ao Brasil, mas sabe-se que a cidadania brasileira e a consequente permissão para ficar no país foram facilitadas pelo trabalho que assumiu como tratador de cavalos do exército brasileiro no Rio Grande do Sul.

Seu nome de batismo era Xisto Montiel, mas, nos registros brasileiros, passou a se chamar Dorothe. Trabalhava em fazendas, porém sem enraizar-se. A permanência era definida pelas necessidades de cuidado dos animais e pela própria inquietação. Foi assim que conheceu Palmira, em suas andanças por Minas Gerais. Ao ser perguntada sobre seu casamento, Palmira narrou que foi motivada pela oportunidade de sair da cidade pequena onde vivia. A vida estradeira lhe apetecia bem mais do que o cotidiano em Uberaba e não foi difícil convencê-la a se casar com um veterinário nômade. D. Palmira tinha, então, dezoito anos.

Juntos, Dorothe e Palmira tiveram três filhos: Doroty Marques, nascida em Araguari (MG) em 28 de março de 1946, que recebeu esse nome em homenagem ao pai, já que este que aniversaria na mesma data; Dércio Marques, nascido em Uberaba em 19 de agosto de 1947; e Darlan Marques, que nasceu em 07 de agosto de 1949 na cidade de Pequerobi, município do oeste paulista.

Para uma abordagem da vida de Dércio, principalmente nesse período, é necessário destacar a narrativa de Doroty e os acontecimentos de sua vida e de Darlan, pois a trajetória dos irmãos está intimamente ligada para além da consanguinidade. Ambas as carreiras musicais se entrelaçaram, assim como compartilharam valores e ideais comuns. Há uma série de passagens repletas de delicadeza, pelas quais vamos compreendendo como se tornaram companheiros de jornada – nem sempre inseparáveis –, e que nos serviram às vezes como um espelho em que vimos a imagem de um na expressão do outro, o que também nos ajudou a compreender o contexto de diversas situações.

As falas de Doroty chegaram até nós por duas fontes principais: uma entrevista realizada em sua casa na vila de São Jorge, na Chapada dos Veadeiros (Goiás), em julho de 2014, e a entrevista que Dércio e Doroty concederam ao jornalista paranaense Aramis Millarch em 1980[1], disponível no site de seu acervo. Nesta conversa, com duração de pouco mais de uma hora e vinte e cinco minutos, Dércio e Doroty narraram diversas passagens de suas trajetórias de vida e profissional, e compartilharam seus pensamentos a respeito da música brasileira.

O encontro com Dona Palmira ocorreu também em julho de 2014, e posteriormente tivemos uma conversa informal (sem a presença de um gravador), em 2015,

---

[1] No site do acervo (http://www.millarch.org/audio/d%C3%A9rcio-marques-dorothy-marques) não há informações sobre a data da gravação. Deduzimos que tenha sido feita na tarde de um dos shows da temporada que Dércio e Doroty fizeram no Teatro Paiol (Curitiba), de 04/05/1980 a 06/05/1980. O ano de referência, 1980, foi definido a partir do diálogo estabelecido, em que são citadas idades e acontecimentos, como o recém-falecimento de Darlan, ocorrido nesse ano.

pela ocasião da comemoração de seu aniversário, em Pocinhos do Milho Verde, distrito de Caldas (MG).

Palmira gostava de cantar. Cresceu em uma família de catireiros que alegrava os bailes da região onde viviam. Em depoimento, ela nos contou sobre seu gosto pela música, as qualidades vocais de sua mãe e como, ainda menina, acompanhava a cantoria do alto de um banquinho que colocavam ao lado dos músicos. Nos momentos da entrevista, Dona Palmira cantarolava, propondo sempre duetos – que eu fazia meio sem jeito, desconcertada pelo encantamento em ouvi-la. Gosta dos contracantos e os executa com precisão. Quem conhece os vocalizes falseteados de Dércio reconhece a proximidade com o canto de sua mãe que, com sorriso nos lábios, disse:

> Meu pai cantava bem, meus dois irmãos, meu tio. Tinha papai, meu tio, meus dois irmãos, eles dançavam catira na fazenda. Tinha um salão pra dançar. O baile era na sala da frente, a fazenda era enorme e o catira era em outra parte, de baixo. Dançavam catira a noite inteira, cantavam e dançavam. Meu pai, meu tio Arlindo, meu tio Fernandes e meu irmão Tancredo, meu irmão Antônio e outro irmão, também, Afrânio, era músico. Mamãe tinha a voz bonita também, ela cantava trabalhando, sabe? Ela lavava roupa na bica e cantava, uma voz bonita![2]

Palmira também cantava em seu cotidiano, no trabalho da casa e com os filhos. E tinha o gosto de ensiná-los a cantar. O pai de Dércio tocava violão, gostava de milongas, da música dos argentinos e uruguaios. Sob a influência inevitável dos pais, os irmãos Marques cedo tomaram gosto pela música.

Doroty começou a cantar aos dez anos em programas infantis, no período em que a família viveu em Patos de Minas. Logo em seguida, Dércio e o irmão mais novo, Darlan, juntaram-se a ela e assim formaram o Trio Montiel, tendo o pai como empresário. O nome do grupo veio do sobrenome uruguaio do pai.

Entre 1950 e 1961, viveram em diversas cidades. O trio chegou a tocar em bailes, eventos privados como formaturas e comemorações de debutantes, eventos militares e em boates (casas noturnas que contavam com apresentações ao vivo tanto de pequenos números musicais e dançantes quanto de grandes shows). Para tanto, variavam o repertório, cantando canções de maior sucesso da época, cantigas do folclore gaúcho, música hispano-americana e outras, a depender da função ou local. Na dinâmica da itinerância, frequentavam escolas e faziam amigos:

---

[2] Entrevista concedida à autora, por Palmira Marques, em 14 jul. 2014.

> Meu pai era nômade. Nunca ficou em lugar nenhum, nunca. O máximo que nós ficávamos num lugar era um ano. Ele chegava e... Pra você ter uma ideia de quem era meu pai, nós fizemos... Eu fiz o quarto ano primário, foi quando ele me tirou da escola, em três estados diferentes. Aí você imagina quem era meu pai. Meu pai montava casa aqui, dali 10 dias se ele resolvesse ele chegava e falava: − Vamos! − Pai, e os amigos? − Amigo *se hace* por todo lado! − Pai, e a escola? − *Escuela tiene* por todo lado, vamos! Acabou. Nós ajeitávamos tudo e íamos embora pra estrada, entendeu? Assim foi toda nossa infância. Tocando, cantando, andando.[3]

Nesse período, participaram de muitos concursos e shows infantis. Doroty e Darlan, à frente, cantavam e, respectivamente, tocavam percussão e violão. Dércio, que guardava certa timidez para assumir um papel protagonista, tocava violão e fazia vozes secundárias nos arranjos. Lembremos aqui das qualidades vocais de D. Palmira e do costume que tinha de ensinar aos filhos a cantar. Com a prática do repertório que aprendera com sua família, ela trazia o gosto pelas segundas vozes[4] e comentou com orgulho sobre a semelhança entre o canto do filho e o seu: "E outra coisa também, minha voz com a voz do Dércio. Tem um amigo nosso, um cantor, Fábio Paes, que dizia: Nossa, a voz do Dércio é a voz do Palmirão!"[5]

Pelas narrativas, evidencia-se um pai severo, controlador e que tinha nos filhos uma forte projeção. Pretendia que o Trio Montiel alcançasse grande reconhecimento, inscrevia os filhos em concursos para crianças e chegou a esbofetear um empresário por desconfiança de roubo.

> Não pode ser um pássaro livre ao acompanhar a família. Às vezes a gente queria ficar mais tempo num local e de repente nosso pai arrastava, né? O poder pátrio ali, sempre fulminando, minha mãe se submetendo, né? Isso inclusive foi muito ruim pra nós.[6]

Em 1959, Dorothe e Palmira chegaram a tentar a sorte no Rio de Janeiro, a princípio almejando a projeção da carreira da filha, que se destacava musicalmente. A permanência durou pouco e foi determinada pelo triste desfecho com um empresário vinculado à TV Continental/Canal 9. Palmira começou assim o relato deste episódio: "era um sucesso, mas não chegaram a gravar. Eu posso contar porque eles não chegaram a gravar? Mas é uma coisa um pouco grave...".

---

[3] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

[4] Como é comum na música caipira, o canto é realizado em duplas, feito por ao menos dois cantadores. Hierarquicamente, uma voz sustenta a melodia principal enquanto a outra realiza frases paralelas, predominantemente em terças e, eventualmente, com outros contracantos, muito embora na música caipira a primeira voz não seja a principal e, sim, a mais aguda.

[5] Entrevista concedida à autora, por Palmira Marques, em 14 jul. 2014.

[6] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Segundo Palmira, o empresário carioca pretendia empreender a gravação de um disco do Trio Montiel, mas Dorothe desconfiou de que suas intenções não eram idôneas. É provável que o envolvimento estivesse além de meros interesses, pois Dorothe o teria acusado de roubo, talvez após algum agenciamento feito por ele em nome do grupo que culminou em "divergência contábil".

Doroty compartilhou uma passagem curiosa sobre a participação em concursos vocais daquele período:

> Tinha um concurso né, nós éramos muito pobres, íamos em tudo quanto era concurso onde quem segurasse o cu mais tempo ganhava. Dércio Marques segurava quatro minutos aquele [*cantarola*] *Cururucucuuuuu Paloma*. Meu pai ficava no relógio pra ele pra dizer se o outro tinha feito mais. Aí nesse negócio dele segurar o cu do *Cucurucucu Paloma* ele começou a cantar, entendeu? Nessa hora que ele se destacava, eu e o Darlan calávamos a boca, porque nós não dávamos conta de fazer. [...] Nós não conseguíamos segurar o mesmo tempo dele. E se fosse trio e nós calássemos a boca, já perdia. Então a gente só entrava no [*cantarola*] *Paloma*. Ficava bonito. Ele segurava o cu sozinho, na *Paloma* a gente mandava ver.[7]

Já no ano seguinte, retornaram ao sul do país em longa viagem, atravessando o Paraná e o Rio Grande do Sul, sempre em função dos trabalhos nas fazendas e das apresentações musicais.

A família Marques vivia com muita intensidade seu relacionamento com a música. A profissão do pai permitia subsistência, mas é inegável que o maior estímulo que tinham era o fazer musical, que envolvia toda a família.

Mas, para além do ofício, havia o encanto. A relação com a música trazia aos Marques o olhar poético cantado por outros intérpretes. Dércio relembrava seu maravilhamento diante de artistas pelos quais passou a nutrir profunda admiração, rendendo-lhe, às vezes, situações delicadas:

> Com cinco, seis anos, eu já tinha essa emoção. Inclusive eu nunca mais perdoei Luiz Gonzaga porque eu amava o... Tinha uma música que falava [*cantarola*] "Vai boiadeiro que a noite já vem"... Essa gravação você se lembra [*cantarola um aboio*]... Era um aboiozinho. Aquele aboio pra mim já era a alma da música e ele foi fazer um show em Catanduva, minha irmã era desse tamanhozinho e eu era inibido, eu fiquei quietinho, mas eu pedi o Boiadeiro. Aí ela foi lá toc, toc, toc, um pezinho atrás do outro e subiu no colo dele e disse: − Quero que você cante O Boiadeiro. E ele já estava com preguiça, porque ele é um grande preguiçoso, eu já vi show dele na Bahia, ele corta a letra, ele é muito difícil mesmo. É ele e Dorival Caymmi, Nossa Senhora! Então o que aconteceu? Ele cantou a música sem o aboio, eu senti uma frustração... Olha, uma criança naquela época... Meu primeiro ímpeto de dizer, que coisa sagrada foi essa música, foi minha primeira música assim, que eu tive essa

[7] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

> coisa, e o desgraçado me corta o aboio, rapaz, naquela hora eu fiquei: − Mas não é a música. Ele não cantou a música. Ele me mentiu.[8]

O menino Dércio tinha o olhar curioso, o ouvido sempre atento e interessado em conhecer os temas da cultura popular e a voz de outros cantadores. Não seria de se espantar que levasse consigo para a vida adulta essa sua curiosidade e sensibilidade, como veremos nos capítulos posteriores.

Após cerca de oito meses pelos Pampas, chegaram ao Uruguai, no início de 1962. O país se encontrava em situação distinta do Brasil, o que impactou a família Marques de forma definitiva. Segundo Dércio (apud BASTOS, 2006), "a cultura uruguaia nas décadas de 1950 e 1960 mirava-se por apelos humanísticos, solidários, de valorização da dignidade humana". Tais premissas se espelhavam em discursos artísticos que atraíram o olhar de Dércio e de seus irmãos.

A partir do balneário de Piriápolis, sudoeste do país onde viveram, eles tiveram contato com a cultura de outros países do cone sul e, para um jovem de dezesseis anos, a poesia de Pablo Neruda e a música de Atahualpa Yupanqui serviram como uma grande provocação. Tornar-se-iam referências fundamentais na vida artística de Dércio. Entendemos que nomes importantes podem ser recordados a partir de escutas posteriores mas, analisando o conteúdo dos relatos, percebe-se a importância dada pelos irmãos à fase vivida no Uruguai. Assim nos narrou Doroty:

> Então o Uruguai foi muito importante na vida do Dércio, porque abriu outro mundo, sabe? Um lugar que... nós saímos dos pampas, era tudo fechado, né. Tipo assim, saímos do Brasil, mas o lugar que a gente teve, antes de entrar no Uruguai, foi nos pampas. E de repente você chegar num país que está 50 anos na sua frente, culturalmente, socialmente, entendeu? Então pra nós foi uma grande universidade, uma grande lição.[9]

Conviveram profundamente com a língua castelhana, com o violão dos argentinos Eduardo Falu (1923-2013) e Horacio Guarany (1925-) e com a música folclórica de Los Fronterizos, citando algumas das referências lembradas por Doroty.

Além de reconhecidos nomes, os Marques se identificaram com a cultura do povo campesino e incorporaram, à sua própria música, instrumentos como o charango, o quatro venezuelano, o typle colombiano e o bombo leguero, assim como diversos ritmos da tradição popular.

---

[8] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

[9] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

Segundo Doroty, o Trio cantava repertório brasileiro e hispano-americano, citando Adoniran Barbosa e Luiz Gonzaga como exemplos. Perguntada sobre as escolhas, destacou a canção "Não mande a geada não", de autoria de Maria do Céu e interpretada pelo conjunto Demônios da Garoa[10]. Esta canção acompanhou o repertório dos Marques por muitos anos e integra o primeiro LP de Doroty, *Semente* (1978).

Retornaram ao Brasil em 1964 sem saber que, nesse ano, as forças armadas tomariam o poder e estabeleceriam duas décadas de ditadura. As ruas de Porto Alegre estavam tomadas pelos militares e, segundo Doroty, artistas eram contratados para cantar para os soldados.

> Nessa época a gente matava a fome fazendo show pras debutantes. Com militares e tudo apresentando à sociedade. Lógico. É moda até hoje. Outro dia fiquei arrepiada, eu vi um programa de televisão em Porto Alegre e os militares continuam apresentando as debutantes à sociedade.[11]

Estando novamente no sul do país, Doroty se separou de Dércio e, levando Darlan consigo, partiu junto com um conjunto chamado Marimba Latina. Formado por músicos de diversos países, eles tinham a marimba como instrumento protagonista e faziam principalmente repertório da América Central. Doroty viajou com o grupo por cerca de seis meses pelo norte do Paraná até que seu pai, *na marra* – como Dércio observou –, foi buscá-la.

Dércio permaneceu em Porto Alegre estudando (chegou a aprender datilografia nesse período), até que os irmãos retornaram e o Trio Montiel seguiu viagem para o sudeste do país. No caminho se apresentaram ainda pelo Paraná, principalmente no norte, região à qual a extração de araucária trazia muita riqueza, o que facilitava a contratação de grupos musicais. Incentivado a cantar sozinho, Dércio assumiu alguns solos nos shows, mas, segundo Doroty, nem sempre com segurança. Preferia manter-se coadjuvante, mesmo já demostrando o potencial de uma voz de rara beleza.

Em temporada no Círculo Militar do Paraná, foram convidados para um trabalho específico: "Olha, eu tenho um trabalho aí e tal, só que vocês terão que se vestir de gaúcho. Você de prenda e chita, e eles de bombacha e chapéu de couro, botas e tal. E aquilo pra mim foi fascinante".[12]

---

[10] Por influência de Darlan, a canção foi gravada pelo grupo Tarancón no álbum *Gracias a la vida* (1976), com arranjo e flautas doces tocadas por ele.
[11] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.
[12] Doroty Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com seu irmão, Dércio Marques, em 1980.

Os Montiel passaram a cantar também com o pseudônimo Trio Rancho Pioneiro, apresentando-se caracterizados com vestimentas típicas gaúchas que Palmira não nos deixa esquecer: sempre bem cuidadas por ela! Doroty, com doçura, completa: "A gente subia no palco vestido de gaúcho e mandava ver folclore gaúcho e eu me sentia bem porque eu estava fazendo um negócio que inconscientemente eu sentia que aquilo era bonito, que aquilo era forte".[13]

Paralelamente à carreira do trio seguia o trabalho do pai. E aí também estava a voz dos filhos: Dorothe colocava-os para cantar ao pé do ouvido dos cavalos e vacas. Era parte dos cuidados que ele tinha com os animais.

Mas junto à música estava um medicamento fabricado a base de ervas e batizado por ele de "Tonobromotol". Feito em uma pequena indústria caseira, o remédio era mantido sob sigilo e servia para o tratamento de febre aftosa: "E nosso laboratório era bem lá no fundo do quintal, sabe? Aqueles com tacho de cobre e tudo. Aí o que acontecia, ele ia fabricando lá, fabricando, fabricando, e só deixava nós colar o selinho".[14]

As notícias dos feitos do veterinário corriam longe e às vezes era preciso sair da cidade para não enfrentar os proprietários do comércio local de medicamentos, que questionavam o fato de não terem vendido aos Marques. Doroty conta que a justificativa era simples: os remédios eram trazidos de longe, "comprados em Brasília...".[15]

No final de 1965, após a temporada no Paraná e as pequenas oportunidades no caminho, eles chegaram a São Paulo para mais um período de residência e, a partir de então, se estabeleceriam, ao menos como intenção.

Dércio nasceu em Uberaba por contingência, assim como nasceram os demais filhos de Dorothe e Palmira em cidades distintas. A naturalidade com que o "acampamento" era armado e desarmado o codificou, assim, com uma noção incomum de pertencimento, o que contribuiu para que ele não se sentisse expatriado, mas sim enraizado com todos: "amigos se faz em toda parte", dizia seu pai.

Certa vez, esta autora contou a Elomar sobre a casa que Dércio estava construindo em Pocinhos do Rio Verde, distrito de Caldas, no sul de Minas Gerais. Elomar sorriu e prontamente me disse: "Letrícia (*sic*)... Dércio é imorável!".

Mas podemos afirmar, sem receios, que São Paulo foi a primeira cidade onde Dércio Marques, autonomamente, "fincou o pé". Mesmo com idas e vindas, tornou-se

---

[13] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.
[14] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.
[15] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

referência de moradia, lugar de encontros fundamentais na trajetória dos Marques, principalmente na década de 1970, e marco na trajetória de Dércio.

São Paulo recebia artistas oriundos de diversas regiões do Brasil, que nela se encontravam, traçavam parcerias e eram mutuamente influenciados pela diversidade musical que ali confluía. Terreno fértil para o cantador que agora teria de trilhar sozinho seu caminho.

Segundo Dércio, "começou um processo neurótico assim, na família, na família inteira".[16] Em pouco tempo Dorothe os deixou e eles passaram a viver da música não mais como Trio Montiel, mas cantando em casas noturnas, principalmente Doroty, que ainda encabeçava as apresentações.

Fizeram alguns shows ainda juntos, até que, em 1966, Doroty casou-se e transferiu-se com o marido, engenheiro, para Uberaba. Assim disse ela: "Aí então eu larguei a música, porque eu vi que se eu continuasse eu ia me frustrar muito mais. Foi quando eu resolvi me casar que Dércio disse pra mim: não casa, a gente vai continuar! Mas eu não tinha mais...".[17]

Dércio, por sua vez, assim relembra a situação: "Quando eu cheguei em São Paulo com a Doroty e o Darlan, nós tivemos uma fase de desintegração familiar, [...]. E a gente chegou num ponto de se dividir mesmo. Meu pai foi embora, minha mãe ficou lá com a gente, essa casou-se e sumiu".[18]

A fragmentação familiar não foi fácil para os irmãos. Os anos seguintes ao desligamento de Doroty – em algum momento houve um reencontro, mas os vínculos já estavam fragilizados – foram financeiramente difíceis, pois Darlan era ainda muito jovem, Palmira dependia financeiramente dos filhos e Dércio, muito tímido, tinha dificuldade de assumir seu canto solo. Na verdade, ele ainda não havia estruturado um repertório próprio e estava atrelado principalmente à irmã, mas também teria que enfrentar naquele momento suas dificuldades pessoais para protagonizar um repertório sozinho.

Podemos notar que a mudança na estrutura familiar não foi a única questão delicada desse período. Entendemos que a aceitação do trio familiar junto ao público era extremamente incentivadora. Com a separação, cada um deveria buscar um caminho individual com a música, o que parece ter sido particularmente mais difícil para ele.

---

[16] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[17] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.
[18] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Desde crianças, os irmãos Marques viveram cercados por plateias interessadas, frequentando programas de TV e concursos infantis. É possível imaginar o que uma ruptura nessa estrutura pode ocasionar. O público não tinha mais as mesmas expectativas de quando o Trio Montiel se apresentava e Dércio precisava também revisar suas próprias expectativas. Vê-se claramente a passagem para uma vida adulta, que trazia novos questionamentos e percepções.

Além disso, o repertório cantado pelo trio anteriormente agradava a um público mais acessível a eles, o das pequenas cidades, que ainda guardava uma relação mais estreita com a cultura popular e o repertório tradicional tocado nas rádios. Os modismos se difundiam principalmente do Rio de Janeiro para o interior do país, gerando uma onda que – em hibridismos – avançava até se dispersar nas regiões mais afastadas, como o centro-oeste e o norte.

> Achei até que nessa época nós não tínhamos nenhum trabalho significativo, nós tínhamos só potencial. Um potencial muito grande, mas pelo fato de não termos uma estrutura de vida assim, formados, uma visão do mundo, a gente simplesmente se perdia, fazendo shows inúteis...[19]

Anteriormente envolvidos com a música que faziam e com a resposta positiva que recebiam da plateia, o perfil do público ainda não havia sido problematizado pelos Marques. Agora, havia mudanças de paradigmas que ultrapassavam a relação com o gosto musical de quem os ouvia. E tais questionamentos começaram a refletir no caminho determinado pela nova situação de vida, como podemos observar nesta passagem da entrevista a Aramis Milharch:

> A vida sempre dá forma pra você descobrir. Tem que descobrir, porque você só leva porrada. Ou seja, nós fizemos um show num mesmo local, no Sírio Libanês em Santos, numa dessas ocasiões aí. Fizemos nós três pequenininhos. Olha, eu me lembro que foi um dos shows que mais me impressionou pela reação, pelo silêncio que o público fazia e pela reação assim... muito explosiva de aplausos. E a gente no escuro, só tinha um holofotezinho assim focalizando a gente, naquela época era holofote, e sei lá, foi um negócio assim que eu senti que a gente tinha uma força, que o pessoal ficava desesperado e gritava assim, né? Nós cantávamos com raça, sempre foi com raça. Depois de alguns anos ali eu voltei a cantar, depois de Ponteio, época de festival Disparada. Eu voltei e já cantava isso, era a única opção que eu tinha era essa, não tive escola né? [...] pra mim foi um choque porque aquela imagem pra mim era tão bonita que eu falei: − Bem, agora a gente vai fazer um show mais lindo ainda. E eu fui com essa impressão e de repente eu me senti um palhaço, né? Na frente de uma burguesia, quer dizer, eu não estava apto para ter uma análise social,

[19] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

> uma análise crítica, sabe? Para entender a dimensão do pensamento daquele tipo de pessoa.[20]

Sentindo-se marginalizado e com dificuldades de se adaptar, Dércio preferiu migrar com Palmira e Darlan para Mogi das Cruzes, cidade próxima à capital paulista: "aí ele sofreu muito, porque ele começou a tocar sozinho e foi bom porque ele teve que se ver sozinho. E vai daqui, vai dali, pá, ele não conseguiu. Chamou o Darlan. Continuaram a dupla, tal, tal. Só sei que ele foi, abandonou a música", contou Doroty.[21]

Desestimulado, Dércio resolveu buscar trabalho em um banco como taquígrafo. De certo, foram-lhe úteis as aulas de datilografia que teve em Porto Alegre, mas o cotidiano de trabalho lhe soava demasiadamente opressor: "eu me lembro que quando eu caminhava pra chegar ao ponto, eu ia pra um cadafalso realmente, a sensação era de caminhar pro cadafalso, então o negócio era trágico".[22]

Cerca de três meses foram suficientes para que ele abandonasse o emprego de bancário e retornasse à música. Ainda sem muita articulação na cidade, encontrou uma alternativa para manter a família:

> Eu visitava os bairros de periferia, que sempre tem esses bailes, então eu pegava o nome das casas, das firmas comerciais, então eu ia pra casa, sentava lá, dava uma lida assim, passeava e voltava e fazia oito *jingles* direto assim, cada *jingle* diferente. Eu tentava fazer uma criação cinematográfica: bom, o que esse cara vende, telha, tudo bem. Vamos pensar num telhado assim. Umas loucuras e todo mundo, eu chegava lá e dizia: olha nós temos um baile aí... E eu falava com o pessoal do baile também, eles alugavam uma perua alto falante dessas nojentas e barulhentas mesmo e vendia meu peixe. Porque os caras ficavam fascinados, depois uns queriam comprar a fita, mas isso é só pra propaganda: − Não, mas me dá a fita. Coisas assim. Aí eu sobrevivi uns três anos fazendo isso.[23]

Para os irmãos Marques, o ambiente musical de São Paulo naquela época era extremamente hostil. No entanto, há de se considerar o fato de que a música que transitava nas grandes capitais do sudeste brasileiro (e que ainda domina os estudos sobre a música brasileira desse período, ocultando grande parte da produção do restante do país) estava bem mais vinculada à lógica de mercado, ao consumo de discos e à produção de grandes shows.

---

[20] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[21] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.
[22] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[23] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Não por acaso, Dércio começou a realizar shows nas periferias, em espaços comunitários e de sindicatos e logo estava envolvido com os circuitos universitários de música, de onde emergia um repertório ainda distante dos modismos da época.

Em 1970, Dércio partiu para uma longa temporada no Peru e na Bolívia, retornando a São Paulo no final de 1971. Viveu entre os dois países, tocando e viajando para conhecer a cultura tradicional de ambos. Nas fontes às quais tivemos acesso, quando perguntado sobre esse período de residência, falou pouco de si, relatando apenas que se sustentou com facilidade, tocando principalmente na periferia das cidades. No entanto, compartilhou sua percepção sobre a hospitalidade dos latino-americanos para com os brasileiros e sobre como foi acolhido nestes países exatamente por essa condição, o que ampliava não só o seu campo de trabalho – com muitos convites para se apresentar – como também os trânsitos no campo da pesquisa.

Seu interesse pela cultura popular merece ser abordado de forma mais aprofundada. Como veremos ainda neste trabalho, sua obra é definitivamente moldada pelo ouvido incansável que tinha, principalmente pela cultura do povo e, sobretudo, pela música, porque a cultura musical era por ele claramente entendida como reflexo do humano.

Retornando a São Paulo, Dércio resolveu investir na aproximação com pessoas e espaços coerentes com o repertório que gostava de tocar e com seu posicionamento político dentro do campo da arte.

Com inerente inquietação, doía-lhe perceber que a música a que se dedicava não atraía a atenção dos grandes veículos de comunicação, não alcançava o devido destaque, passava à margem do gosto popular e seguia marginalizada, embora tivesse grande valor artístico. Por vezes, nem uma possível excentricidade parecia ser suficiente para que fosse reconhecida:

> Você não penetrava. Só um detalhezinho: nessa época Ernesto Cavour[24] veio com o charango dele aqui porque eles gravavam aqui no Brasil em São Paulo. Nunca, ninguém, nem achava pitoresco o rabo de tatu que ele carregava, sabe? Nem pitoresco achava. Não gostavam... Nem sequer, olha, não podia tocar nos programas de música de caipira. Nem na música popular brasileira, vai... O rapaz com um tatuzinho debaixo do braço era um absurdo, né?[25]

---

[24] Reconhecido charanguista boliviano, criador e construtor de instrumentos. Integrou o grupo Favre e atuou como concertista. Também foi criador de diversos instrumentos e sua discografia contabiliza 37 discos lançados. Dedica-se ainda ao ensino do charango, com vasta produção de livros didáticos.

[25] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Esse lugar da marginalidade foi consequentemente transformado em bandeira. Dércio não poupou críticas à forma com que o mercado conduzia o gosto e o consumo da cultura. E foi nesse lugar que encontrou tantas vozes uníssonas.

3 “EU SOZINHO CANTO BEM, MAS COM VOCÊ CANTO MELHOR”

Apesar das ações militares de coação aos artistas, diversos festivais e espaços culturais eclodiram na cidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970. Dentre esses, pela relevância no âmbito desta pesquisa, destacamos o Festival de Música do Equipe Vestibulares, o Bar Jogral e o café Fulô da Laranjeira.

O Jogral foi fundado pelo compositor Luiz Carlos Paraná em 1965 e seria, na década seguinte, um dos principais pontos de encontro de intelectuais e músicos da MPB em São Paulo. No café Fulô da Laranjeira, do cantor e ator Saulo Laranjeira (na época, Saulo Pinto Muniz), reuniam-se inúmeros cantadores, inclusive os irmãos Marques.

Parece-nos importante descrever tal cenário, uma vez que Dércio esteve não apenas ligado mas também diretamente influenciado por ele. O encontro com pessoas chave em ambientes como esses foi decisivo para escolhas importantes de sua trajetória, principalmente no período de nossa abordagem.

3.1 Equipe

Espaço emblemático na época, especialmente para Dércio e Darlan, foi o Equipe Vestibulares, instituição criada em 1969 e que desempenhou papel importante no cenário cultural de São Paulo, principalmente na década de 1970. Entrevistamos José Maria Giroldo, professor e fundador do Grupo Educacional Equipe que, além de estar à frente da direção do colégio, foi um dos principais parceiros de Dércio Marques em suas composições.

O matemático Giroldo compartilhava com um grupo de professores fundadores o desejo de transformar o colégio em um referencial de cultura, aliando o ensino de artes às disciplinas tradicionais. O colégio passou a proporcionar aulas de música, criando um coro e uma orquestra, ambos sob a batuta do maestro Carlos Alberto Castilho (1933-1985), violonista e professor de música do Equipe.

Nessa época, Dércio ingressara na Universidade Álvares Penteado, onde cursou sociologia por dois anos, período em que também trabalhou como bolsista pesquisador pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, na área de cultura popular[1]. Seu irmão Darlan, que participava (ainda que com limitações) do meio artístico de São Paulo,

[1] Não nos foi possível saber precisamente a data de ingresso no curso, nem maiores detalhes do trabalho para a SBPC.

aproximara-se de Giroldo, que o convidara para ingressar como aluno no Equipe. Isso não ocorreu, mas possibilitou que os irmãos Marques se aproximassem de José Maria.

Dércio se envolveu com o conjunto Mesa de Bar e começou a se apresentar com o grupo, segundo Giroldo, sem muita regularidade, pois viajava muito e não tinha como sustentar compromissos sistemáticos. Era inquieto demais para se dedicar exclusivamente a qualquer projeto.

Figura 3 - Grupo Mesa de Bar

Desenho de Felix Nieto, 1972.
Fonte: Acervo José Maria Giroldo.

Zé Maria compartilhou conosco uma caricatura feita por Felix Nieto, em 1972, na qual vários amigos artistas tocam e cantam juntos. Descrevendo a imagem, Giroldo conta:

> Meu primeiro modo de fazer música. Primeira formação do Mesa de Bar e agregados. Não estão mais entre nós o Mané, que nos deixou muito jovem, e Dércio Marques, que está à frente e não nomeado pelo Felix. Os livros sob meu pé são uma referência ao fato de ser professor e estudante de matemática.[2]

[2] Entrevista concedida à autora, por José Maria Giroldo, em 13 ago. 2014.

O desenho mostra a primeira formação do Mesa de Bar[3]: Zé Maria Giroldo, Vitor, Benjamim, Mané e Arí. À frente está Dércio, que tocava e cantava eventualmente com o grupo. Os demais eram Priscilla, Malu e Hugo que, junto a Felix, autor do desenho, eram amigos de Vitor, o compositor que aparece com uma espécie de pergaminho escrevendo o que seria uma letra de música.

Em 1970, a direção do colégio fundou o Centro Cultural do Equipe, sob a direção de Serginho Groisman[4]. Em 1972, o Centro Cultural promoveu seu primeiro festival de música, cujo mentor foi Carlos Castilho.

Elaborado, organizado e realizado em conjunto com os alunos do colégio, o Festival não distribuía prêmios. Distinto dos festivais profissionais (que o inspiraram, de certa forma, com alguma provocação), propunha a "participação desinteressada, motivada pelo desejo de se expressar e de conviver com os jovens que amam a música e que se satisfazem com ela" (CASTILHO, 1972, p.1).

Das cento e cinco músicas inscritas, trinta e três foram selecionadas previamente por professores do Equipe (Castilho, Zé Maria Giroldo e Maurício) e dezoito passaram para a fase eliminatória. No formato em que o Festival foi realizado, os competidores, em sua maioria amigos e colegas, cooperavam mutuamente com arranjos e ensaios, construindo assim uma forma colaborativa de participação.

O júri, formado em geral por pais e mães de alunos do Equipe, contou com a participação de Chico de Assis, Tom Zé, Cesar Vieira, Guarnieri, Djalma Menige, Sergio Cabral e Abílio Manuel.

Além de professor, instrumentista e arranjador, Castilho era membro do Partido Comunista Brasileiro e diretor musical da TV Cultura. Ele se posicionava claramente de forma crítica ao formato já estabelecido pelos festivais promovidos pelas redes de TV, e a esse respeito afirmava: "jamais um Festival profissional poderia vir ao encontro da juventude musical de São Paulo, uma vez que traz em si defeitos de infraestrutura pelos compromissos que encerra" (CASTILHO, 1972, p.1).

Já nessa edição, Dércio inscreveu "Decisão", canção feita em parceria com Manoel Bezerra, o Mané, membro do conjunto musical Mesa de Bar. A canção, defendida pelo Mesa de Bar, foi vencedora e, a partir deste ano, Dércio Marques passou a frequentar

---

[3] O Mesa de Bar teve, em sua primeira formação, Vitor Augusto dos Santos, Ary Silva Jr., Manuel Marques e Benjamin Gonçalves, além de contar com a participação eventual de Dércio. Em sua última formação estavam Giroldo, Gilberto Karan, Benjamim Gonçalves, Laura Regina Tetti e Yara Marques. Encerraram as atividades no final dos anos 1980, após o falecimento de Carlos Castilho, arranjador do grupo nos últimos anos.

[4] Serginho Groisman, na época aluno do Colégio Equipe, é hoje apresentador do programa *Altas Horas*, produzido pela Rede Globo.

assiduamente o Centro Cultural do Equipe, junto a seu irmão. Ali, eles criaram laços com outros artistas e deram início a uma série de projetos em torno da música latino-americana.

"Decisão", ao abordar um discurso voltado para a luta de grupos sociais oprimidos pelo poder econômico, aponta a tônica desse interesse. Com ela, damos início a uma série de comentários a respeito de cada música que integra os três primeiros álbuns de Dércio, aproximando-as de seus contextos, sejam eles momentos específicos, como neste caso, ou outras referências, como veremos adiante.

Cada um faça por ter coragem pra não cair
Pra quando o rico bater, o pobre não desistir
O rico bate sem pena e o pobre rebate o suor
No céu se espera outra vida
Na terra uma coisa melhor

Cada um faça por ter no bolso quatro vinténs
Pra quando o rico bater, o pobre bater também
O rico bate com força e o pobre bate o pirão
No céu só vai quem não bate,
Na terra, a peia é unção, ai ai[5]

Cada um faça por ter outra vida pra vender
Pra quando o rico bater o pobre se defender
O rico bate um milhão e o pobre bate um vintém
No céu só vai quem não bate,
Na terra vale é quem tem

Cada um faça por ter coragem disso mudar
Pra quando o rico bater, o pobre então revidar
O rico bate agora e o pobre bate depois
No céu se batem as nuvens
Na terra o chão virou dois
Na terra o chão virou dois

A canção, gravada posteriormente ao Festival com a participação dos irmãos Doroty e Darlan, integrou o repertório do disco *Canto Forte* (1979). Nele, "Decisão" foi dedicada a José Maria Giroldo e ao baiano Gereba, do grupo Bendegó, por quem Dércio sempre nutriu admiração.

Para o disco, a canção foi arranjada por Dércio, com a contribuição de Chico Moreira[6], que cuidou dos arranjos e da execução de uma rica camada percussiva, que tem como base a batida das caixas de folia. Bombo, leguero e tambor formam com o coro de foliões que chega de longe em um efeito de crescendo, até culminar na entrada da voz solo de Dércio. A canção segue como uma marcha, um mutirão ou mesmo uma passeata que

[5] A gravação não conta essa estrofe. A letra foi transcrita na íntegra a partir do encarte do disco.
[6] Chico Moreira era um dos fundadores do grupo Maria Déia, junto a Alberto Chicayban.

conclama o povo para a luta, mesmo que com forças desiguais, contra a opressão das classes dominantes.

Como abordaremos adiante, a voz de Dércio nesse período trazia o corpo de suas principais referências, principalmente do cancioneiro latino-americano. Uma espécie de *yin-yang* vocal[7], pode-se dizer, e com muitas nuances numa mesma canção. Em "Decisão", a voz chega a soar escurecida em alguns trechos, e o timbre contrasta entre as regiões mais graves e agudas da voz.

Uma das características mais marcantes de Dércio era sua capacidade de agregar pessoas. Evocado como *aedo* por alguns de nossos entrevistados, chamado de "polinizador" por outros, incentivava encontros e iniciativas de grande valor. Nossos narradores Miriam Miràh[8] e Emilio de Angeles[9] compartilharam histórias de vida que apontam Dércio Marques como principal referência tanto na divulgação do repertório latino-americano no Brasil quanto para o surgimento de grupos que se dedicariam a esse repertório e se destacariam nacionalmente.

Em 1971, Dércio conheceu o espanhol Emilio de Angeles, quando juntos frequentavam o Centro Democrático Espanhol[10]. Segundo Miriam,

> [...] eles trabalhavam num tipo de resistência contra a ditadura de Franco na época e arrecadavam fundos para os presos políticos. E eles organizaram um show com o Dércio, lá. Aí o Dércio levou uma renca (*sic*). Acho que grupo do Zé Maria, porque tem a caricatura[11] dele.[12]

A cantora Miriam Miràh, ainda estreante, havia sido convidada pela amiga Alice Lumi[13] para defender uma canção nos Festivais do Equipe. Na tarefa de elaborar os arranjos de várias das canções, Dércio reuniu diversos músicos (incluindo seu irmão Darlan), ocasião em que Miriam conheceu Emilio de Angeles. Desse encontro nasceu o Tarancón, que viria a se tornar uma das principais referências da música latino-americana feita no Brasil. Dércio

---

[7] Força de expressão, representando a ideia taoísta de forças antagônicas que se complementam. No caso de Dércio, nos referimos à sua capacidade de expressão vocal, quando o cantor é capaz de unir em si mesmo características extremas, como a delicadeza e a potência.

[8] Míriam Miràh é nome artístico da cantora Miriam Pedroso, que, além de se dedicar à carreira solo, integrou o conjunto Tarancón. Atualmente, ela canta com o grupo Raíces de America.

[9] Emilio de Angeles é também membro fundador do Tarancón, sendo o único integrante que atua no conjunto desde sua formação.

[10] O Centro Democrático Espanhol foi um importante centro cultural e recreativo da colônia espanhola em São Paulo, que desenvolvia também uma importante atividade de formação política anti-franquista.

[11] Ver Figura 3.

[12] Entrevista concedida à autora, por Miriam Miràh, 28 nov. 2015.

[13] Fundadora do grupo Tarancón. Atualmente é professora da Faculdade de Música da Universidade Federal da Paraíba (PB).

não chegou a assumir um papel protagonista no conjunto, mas é apontado com distinção pelos músicos Miriam Miràh e Emilio de Angeles por provocá-los a criá-lo, como afirma o último:

> Uma viola caipira, um atabaque verde com coqueiros do Jica, violão da Miriam, flauta doce D'Alice, os primeiros sons do Tarancón, banda brasileira que vira 4 décadas, 2 séculos, 2 milênios. E a inspiração de tudo isso foi Dercio Marques, junto com Zé Gomes (aquele que tocou com Elis, Elomar, Arthur Moreira e Renato Texeira), que ensinou ao Tarancón os primeiros toques do bombo leguero.[14]

O grupo era formado por Míriam Miràh, Emilio de Angeles, Alice Lumi, Jica e Marly. Como nos conta Lumi, era um "conjunto de garagem", cuja pretensão não ia além de reunir amigos com o interesse comum pela música hispano-americana.[15] Tudo isso mudou a partir do espetáculo *Gracias a la vida*, apresentado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), em 16 de agosto de 1975, e que teve notável repercussão, projetando o grupo como um dos principais representantes da cultura musical latino-americana no Brasil.

A limitação da transcrição das entrevistas feitas não nos permite compartilhar com o leitor o olhar de nossos narradores diante da beleza do encontro com as próprias memórias. Em tom de agradecimento, Miriam relembra que

> O primeiro show do Tarancón que teve uma repercussão grande eu cantei. Na frente do Dércio, inclusive. Nós temos lá um negócio, me dá vontade de chorar. Ele foi a esse show, foi lá no Tuca. E é isso. Ele cantou isso assim e foi como se eu tivesse descoberto, hoje eu posso verbalizar, né, porque foi só uma emoção. Que era uma emoção assim: essa música em espanhol é a que eu quero cantar. Uma descoberta.[16]

Miràh nos contou, ainda, que não se sentia pronta para enfrentar o palco. Gostava de cantar em espanhol, mas estava determinada a seguir carreira de socióloga, motivo que a levou a se preparar para o vestibular no Equipe. Emilio trabalhava como fotógrafo e publicitário e Alice tocava no piano, prioritariamente um repertório de concerto. Tinham em comum o gosto pelo cancioneiro latino-americano, e faltava apenas uma firme iniciativa para se dedicarem à música.

Diante do desenho de Felix Nieto, quando compartilhado em rede social, Miriam[17] escreveu:

---

[14] Disponível em: http://tarancon.com.br/. Último acesso em: 16 jul. 2016.
[15] Entrevista concedida à autora, por Alice Lumi, em 26 ago. 2014.
[16] Entrevista concedida à autora, por Miriam Miràh, 28 nov. 2015.
[17] Comentário de Miriam Miràh, na rede social Facebook. em 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/miriam.mirah/posts/608218819229121. Acesso em: 05 jul. 2016.

> Me permita, José Maria Giroldo, compartilhar esta maravilha, que é de Felix Nieto. Estas imagens foram a consequência das cantorias desta turma encabeçada por Dércio Marques lá no CDE (Centro Democrático Espanhol), só gente de muito talento. Marcante; o tempo faz as pessoas tomarem rumos diferentes, e agora parece a fase de juntar peças de um quebra-cabeça musical e artístico esplêndido, pra contar uma história![18]

O entrelace dos amigos do Equipe resultou ainda em outros frutos. Um dos concorrentes no Festival era Chico Gáudio[19], com a canção "Árvore". Embora quaisquer detalhes sobre sua apresentação no Festival sejam desconhecidos, em 1977 Dércio inseriu a música em seu primeiro álbum, *Terra, Vento, Caminho*. Nos créditos da canção está o nome de Dércio como coautor, o que pode significar tanto uma autoria inicial quanto posterior, já que seu nome não consta como compositor no conteúdo do folheto do Festival.

Configurada em narrativa única formada por duas estrofes cantadas em sequência, curta e interpretada apenas com voz e violão, ela, a semente comum, talvez a liberdade ou a busca de cada um, que rompe o poder dos que a impedem, despede-se, em *Terra, Vento, Caminho*, rumo à infinitude do mar, do vento e das gentes. Na metáfora, as águas que se turvam e a mata que incendeia não servirão para impedir o caminho do incansável homem (povo). Uma bela escolha para a canção que fecha um disco, como quem diz que, em verdade, seguirá.

> Não adianta impedir que a multidão
> Vá a passos largos atrás de uma semente
> Não adianta proibir que ela descanse
> Sob a sombra de uma árvore geral
>
> Não adianta atravancar o seu caminho
> Com águas turvas, mata verde avermelhar
> Que ela vai se unir
> Ao mar, ao vento e à gente.

Alguns depoimentos nos mostram como canções e pessoas se encontraram por afinidade, por ideários e sentimentos em comum. Pertenceria, talvez, a canção acima a esse perfil, levando em consideração as palavras de Giroldo: "sinto uma proximidade muito grande da música pois reputo que poderia eu tê-la composto. Acho que minha marca de composição está presente nela. É como se fosse minha....pena que não."[20] Quem sabe, Zé, podemos, a partir das suas composições, conhecer um pouco mais sobre esta "Árvore"?

---

[18] Não há como não reconhecer, neste depoimento, a importância de pesquisas que abordem objetos não canonizados e não relevados como parte importante da história da música brasileira.

[19] Grafia do nome tal como consta no encarte de *Terra, Vento, Caminho*. No folheto do Festival seu nome é descrito como Chico da Rosa e, no folheto de apresentação das finalistas, Francisco Gáldio Jr.

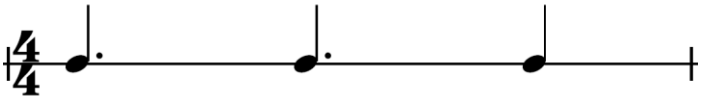
[20] Informação verbal fornecida por Giroldo em conversa, pela internet, com a pesquisadora.

Zé Maria Giroldo é autor de “Sexta-feira”, a segunda canção do álbum *Terra, Vento, Caminho*. Contou-nos que a fez após uma intensa semana de aulas – lecionava em dois colégios, Equipe e Cairú –, quando viajou com os amigos para Barra do Una, no litoral norte de São Paulo. O contraste entre o cansaço acumulado na semana e os dias que se abriam diante dos olhos inspirou a canção, composta naquele dia sobre uma base melódica anteriormente criada:

> Sexta-feira é dia útil, e eu quero explodir meu ser
> De manhã num campo aberto.
> E o vermelho trilha o negro, e a bandeira do cansaço,
> Já descia o meio fio.
> Rompo em círculos o tempo, tiro um “flash” desta mente,
> Carcomida na semana.
> Conto areia da ampulheta, descortindo violetas,
> Para clarear o branco.
> Coberto de poeira, ergo a voz a quem me queira,
> Trago orvalho nos meus olhos,
> O que eu quero é descansar.
> Vejo a vida em minha frente, o vermelho do poente,
> Frente a mim o meu passado.
> Frente a mim o meu futuro, de dois sois e duas luas
> Prá que eu possa me perder nas ruas.

Gravada com o arranjo original preservado, algo incomum para Dércio, a música é o retrato do homem que após seu cotidiano semanal chega, enfim, a seu descanso. O ostinato ininterrupto mistura a angústia da exaustão e a ânsia de se viver a liberdade temporária. Parece-nos interessante comentar sobre o violão de Dércio que, alimentado de sua vertente pampeana, ganha um toque “milongado”[21], de característica sincopada e estruturado em um compasso que pode ser descrito segundo a figura 4:

Figura 4 – compasso



Fonte: Elaboração própria.

Podemos sugerir, ademais, que se trata de uma temática de exceção dentro do álbum, cujo repertório privilegia canções mais introspectivas, de cunho político ou de referência à cultura popular.

[21] A milonga é um ritmo rio-platense tradicional da Argentina, do Uruguai e do Rio Grande do Sul, Brasil. De característica sincopada, estrutura-se em compasso binário ou quaternário, dependendo de suas variantes.

3.2 Jogral

A história do Jogral se mescla à história de vários artistas não apenas pelos encontros proporcionados ali, mas por ter sido também o embrião da Discos Marcus Pereira, a gravadora que, desde então, e talvez até os dias atuais, pode ser considerada a principal referência de acervo histórico da música de nosso país e também aquela que gravou o primeiro disco da carreira de Dércio.

O Jogral foi idealizado no final de 1964 pelo compositor Luiz Carlos Paraná em parceria com o amigo Mike, que deu um aporte financeiro e proporcionou, assim, a abertura do espaço. Alguns meses depois, Mike se retirou do negócio e Marcus Pereira assumiu a sociedade com simbólicos 1% do contrato, apenas para permitir sua burocrática alteração. Mesmo sem maiores vínculos administrativos, era frequentador assíduo, acompanhando sempre de perto a rica programação artística feita por Paraná.

Entre 1965 e 1970 o Jogral foi a principal casa paulistana para quem quisesse ouvir um repertório diferenciado, justificado assim por Marcus Pereira[22]: "Carlos vivia permanentemente revoltado com a dominação musical a que estávamos sujeitados e seu maior sonho era um dia poder ter uma trincheira mais consequente para lutar contra a imposição cultural da música estrangeira" (PEREIRA, 1976, p.7).

A crítica de Marcus Pereira era ao *iê-iê-iê*, gênero que marcou a época e que compartilhava com a bossa nova o centro das atenções midiáticas, em detrimento de outros gêneros brasileiros, considerando-se ainda que a jovem guarda é oriunda de um inovador empreendimento de marketing musical[23]. O Jogral fomentava a música brasileira, mas dedicava-se àquela que passava ao largo das culturas de massa, por motivações estéticas e políticas.

Resistente, o bar ainda inspirou a abertura de outros espaços semelhantes na cidade de São Paulo, como a boate Igrejinha, o bar Carinhoso e, posteriormente, o Fulô da Laranjeira, do músico e ator Saulo Laranjeira, espaços pelos quais Dércio também transitou.

No final de 1971, ao retornar do período em que residiu na Bolívia e no Peru, Dércio resolveu investir em uma série de projetos pessoais. Procurou o Jogral e, em janeiro de 1972, por intermédio do músico maranhense Papete (diretor artístico do bar de 1970 a 1977), passou a integrar seu corpo de artistas.

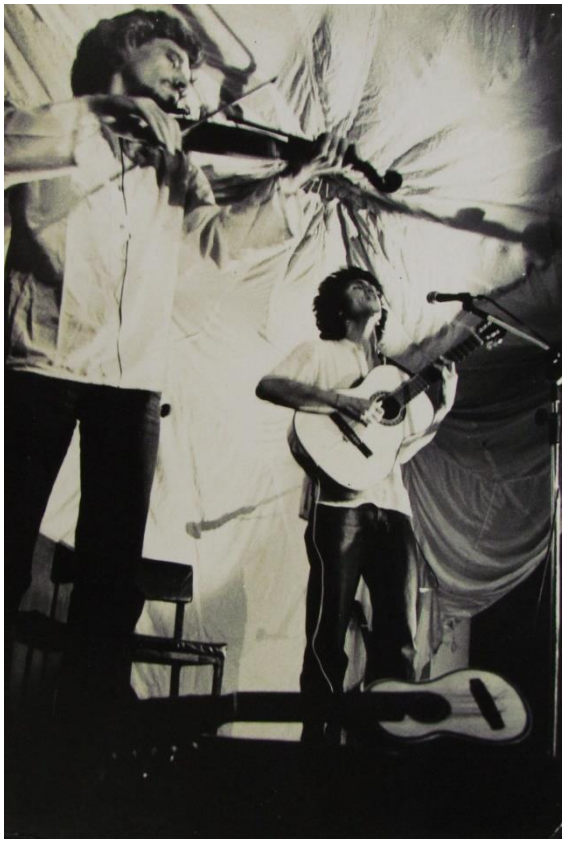
---

[22] O Jogral foi tão significativo para Marcus Pereira que ele escreveu um livro intitulado *Música*: *está chegando a vez do povo – a história do Jogral*, publicado em 1976.

[23] Para o aprofundamento no tema sobre *iê-iê-iê*, recomenda-se a leitura do trabalho de Marcos Napolitano (2001) e José Roberto Zan (2013).

Sem restrições, interpretava canções em espanhol e fundia ritmos de tradição popular à capoeira, sendo chamado na época pelo jornal *Folha de São Paulo* de "universitário e capoeirista"[24]. Também nesse momento Dércio se aproximou de muitos músicos maranhenses, amigos de Papete, que frequentavam o bar e que o acompanhariam por muitos anos.

Figura 5 - Zé Gomes e Dércio Marques, 1981



"Quando ele toca, fecho os olhos e escuto todos os rabequistas do mundo"[25]
Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

Uma das pessoas que conheceu nesse período em São Paulo foi José Gomes Kruel, o Zé Gomes[26], músico que se tornaria um de seus mais importantes amigos e parceiros

[24] *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, de 06 de janeiro de 1972, p. 4. Disponível em: http://acervo.folha.uol.com.br/resultados/buscade_talhada/?all_words=&commit.x=35&commit.y=10&date[day]=&date[month]=&date[year]=1972&final_date=&fsp=on&group_id=0&initial_date=&page=3&phrase=D%C3%A9rcio+Marques&theme_id=2&utf8=%E2%9C%93&without_words=&words=. Último acesso em: 04 fev. 2017.

[25] Estra frase encontra-se no artigo "Um cantador das raízes comuns sul-americanas", de autoria desconhecida, gentilmente cedido à pesquisadora por Beatriz Ramsthaler. Presume-se que o texto, que traz várias falas de Dércio, tenha sido elaborado em 1977, por ocasião de uma apresentação do artista.

[26] Zé Gomes merece destaque na obra de Dércio. Além de tocar e arranjar junto a Dércio, ele foi uma importante referência estética e afetiva para ele. Uma sucinta biografia sobre Zé Gomes pode ser lida em: http://dicionariompb.com.br/ze-gomes/dados-artisticos.

musicais. Com ele e uma cantora chamada Marinês (de quem não soubemos maiores informações) formou o grupo Ínkari, dedicado à interpretação da música latino-americana. O grupo cresceu com a entrada de Saulo Laranjeira e, mais à frente, contou com a participação de Doroty. Apesar da intensa atividade de apresentações, principalmente no circuito universitário, o grupo deixou de existir em meados de 1976.

No Jogral, conheceu Marta Greiss Paraná, a viúva de Carlos (cuja morte se deu em 1970) e grande interlocutora de Marcus Pereira. Este, vendo a dificuldade de Marta em manter o bar, tornou-se sócio majoritário do Jogral, em 1974, dividindo com Martinho da Vila a administração do lugar.

Em janeiro desse mesmo ano Pereira criou a gravadora Discos Marcus Pereira, movido, segundo ele, por seu amor à música brasileira e alimentado pelos sonhos de seu amigo Luiz Carlos Paraná. Pioneira na difusão de um repertório genuinamente brasileiro, a gravadora inspirou-se nas Missões Folclóricas de Mário de Andrade[27], registrando um importante conjunto de diversos gêneros da música tradicional das diferentes regiões do Brasil.

O projeto de mapeamento teve início em 1972, ainda sob o selo O Jogral (1967-1972), que Pereira e Paraná criaram para as primeiras produções discográficas. Somados os discos de toda a trajetória de Pereira, 166 compõem o catálogo, formado por diversos músicos até então desconhecidos do grande público e lançados no mercado fonográfico por ele, além de diversos álbuns de coletâneas artísticas. A Discos Marcus Pereira realizou a difícil tarefa de pôr em disco um produto dificilmente vendável, o que ocasionou um resultado artístico inovador. Dentro dos álbuns da coleção de música popular se revezam as vozes de cantadores da tradição oral e a de diversos artistas que interpretam o repertório tradicional coletado e então arranjado para este fim.

[27] Em viagens exploratórias, realizadas em 1927 e entre 1928 e 1929, Mário visitou respectivamente a Amazônia e o Nordeste quando, de próprio punho, anotou partituras de melodias e canções folclóricas. Dez anos depois, já à frente do departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, o escritor criou a Missão de Pesquisas Folclóricas. Munido de gravadores, quatro pesquisadores voltaram ao Norte e Nordeste para, agora, registrar efetivamente esta música regional e folclórica. O resultado foi a documentação de cerca de 34 horas de música, gravada em quatro diferentes estados, que serviu como base para a primeira coleção de registros sonoros do país (MAGOSSI, 2013, p. 10).

3.3 Dércio Marques e a Discos Marcus Pereira

Dércio não conheceu pessoalmente Carlos Paraná. Ouvia muitas histórias a respeito do antigo proprietário do Jogral, com quem se sentia ligado de alguma forma. Na entrevista para Aramis Millarch, ao abordarem esse tema, disse:

> Um homem que a gente tem que respeitar. Um cafezal em flor e mil outros cafezais[28]. Era uma pessoa que eu não conheci pessoalmente, mas ouvi muito sobre ele. Quer dizer, esse seria o meu mestre também. Seria um mestre assim. E foi uma das primeiras pessoas a cantar Atahualpa Yupanqui [...] no Jogral. Ele tirava a violinha e cantava o Pagador profundo[29], né? É uma pessoa que já tinha essa ligação espiritual com meu trabalho.[30]

Ainda nesse diálogo, afirmou que, ao saber das pretensões de Marcus Pereira de mapear a música brasileira, Marta Paraná lhe disse: "olha, Marcus Pereira, a única pessoa que poderia, musicalmente, substituir o Carlinhos Paraná nisso que você está fazendo é o Dércio".[31]

Dércio Marques assumiu o trabalho, viajando pelas regiões Centro-Oeste e Sudeste em busca de repertórios que comporiam a coleção lançada em 1974, *Música Popular de Centro-Oeste/Sudeste*. Em sete meses gravou cerca de 50 fitas cassete. Sem organização e passado demasiado tempo para cumprir os prazos estabelecidos, foi chamado por Aluízio Falcão (que se estabelecera neste período como sócio de Pereira) para fornecer o conteúdo já gravado. "Eu dancei porque eu tive um problema, infelizmente, justamente com essa figura incrível que é o Aluízio Falcão, mas ele foi uma pessoa muito honesta comigo, porque ele disse: olha, eu quero todas as fitas que você recuperou na minha casa amanhã".[32]

Dércio precisava entregar os registros e, para isso, necessitava organizar minimamente um acervo espalhado em tantas fitas. Não queria entregá-las sem a edição prévia. Pretendia reunir um conteúdo selecionado por ele em uma única fita de rolo e, na impossibilidade de fazê-lo, foi passando o material aos poucos. "Bem, primeiro lugar, ele tinha dificuldade de entender o linguajar dos caipiras sertanejos", reportando-se a Falcão.

---

[28] Aqui Dércio faz referência à canção "Flor do cafezal", de autoria de Carlos Paraná.
[29] Não encontramos referências a esta canção. Atahualpa tem, no entanto, uma composição denominada "El payador perseguido". Não nos é possível afirmar que se trata desta música, mas era comum Dércio se confundir em nomes de pessoas e canções, como será apontado em diversos momentos deste trabalho.
[30] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[31] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[32] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Justificando incompatibilidade na liderança do trabalho, Dércio foi afastado das pesquisas, e o músico Theo de Barros assumiu então o posto:

> Assim mesmo eu fui muito honesto, né? Mesmo arrasado eu passei todo o meu material pra ele, que foi para a mão do Pelão[33], que é o que traçou o caminho que eu fiz em pouco tempo e dali gravou as coisas. Mas ainda assim eles usaram muitas das gravações que eu fiz, in loco assim.[34]

Embora Dércio tenha dito que diversas músicas fazem parte dos discos editados, seu nome não consta nas informações a respeito das faixas dos álbuns, e sim na descrição geral sobre o projeto, como membro pesquisador da equipe. Nos créditos de cada música, onde estão os dados sobre autoria, recolha e arranjos, não há menção a seu nome, embora diversas faixas estejam sem informações completas referentes, por exemplo, à recolha.

Em uma primeira análise podemos considerar que seu nome não foi inserido em faixas coletadas por ele, o que pode ser justificado por retaliação ou porque o material coletado por ele teria sido de difícil organização posterior por parte da equipe do projeto. Outra possibilidade, a de não constarem faixas recolhidas por ele, seria a justificativa de Theo de Barros para o descarte de diversos registros:

> Nem sempre era a baixa qualidade da gravação. A falta de disciplina musical dos artistas populares, vozes em tons diferentes, desafinadas, falta de equilíbrio entre o som dos instrumentos e o som da voz, presença de sons externos como buzinas e latidos de cachorro, foram apontados por Theo como motivos para o descarte de muitas gravações feitas ao vivo (MAGOSSI, 2013, p. 52).

Independentemente do que de fato tenha ocorrido, podemos acrescentar a informação de que ele foi ao encontro de mestres da cultura popular de cidades que constam no conteúdo dos discos e estabeleceu com eles um relacionamento direto ou indireto, como com os cururueiros de Piracicaba Nhô Chico, Negrinho Parafuso e Seu Chico de Ubatuba.

Apesar disso, Dércio ainda participou como intérprete da coleção *Música Popular do Sul* (1975) cantando “Parati”, uma valsa folclórica do Rio Grande do Sul, e “Cigarro de Palha”[35], composição de Glaucus Saraiva, interpretada por ele e Neneco. Em ambas as faixas o arranjo é de Zé Gomes.

---

[33] João Carlos Botezelli.

[34] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

[35] O nome de Dércio não aparece nas descrições desta faixa. Trazemos esta informação a partir da escuta integral do álbum.

"Você acredita que todo o acervo da Marcus Pereira esteja a salvo?", perguntou-lhe Millarch. Dércio, na resposta, não considerou a pergunta sobre o acervo de discos em si, mas sim o que estava além:

> A imbecilidade e a estupidez globalizada não salvará (*sic*) nenhuma riqueza humana, nem os dialetos, nem os idiomas, nem as culturas. Tudo estará a salvo num registro acáshico supra/mental, uma espécie de registro divino que os místicos e sonhadores antigos chamavam de música das esferas. O que Elomar traz no bojo ainda é fruto atávico desse acervo, os cantos xamânicos, os aboios, os cantos indígenas, os cantos aborígenes australianos da guarda dos sonhos humanos sobre a terra. Los hombres son dioses muertos, de un templo ya derribado, ni sus sueños se salváron, solo su sombra ha quedado... y paso las madrugadas buscando un rayo de luz... por que esta noche tan larga...guitarra, dímelo tu... Nos cantava Don Atahualpa.[36]

3.4 Tradição oral e a obra musical de Dércio Marques

Figura 6 - Dércio com o Boi Janeiro de Pedra Azul, Zé Gomes, Doroty Marques e Saulo Laranjeira, na Praça da Sé, São Paulo (1984)

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

Independentemente do trabalho para a Marcus Pereira, o interesse de Dércio pela cultura popular o levou a uma verdadeira peregrinação em busca da música de um "Brasil de

[36] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Dentro”[37]. Ouvia, gravava, absorvia e compartilhava o que encontrava com aqueles com quem convivia. Constantemente passava adiante cópias de suas fitas, em geral de forma claramente articulada. Como um arauto que levava as “boas novas”[38] aos rincões pelos quais passava, Dércio difundia artistas e promovia trocas e misturas – ações cujos impactos são perceptíveis ainda hoje.

Sua caminhada na busca de manifestações culturais populares e, sobretudo, seu interesse pelos agentes de tais manifestações, trouxe para sua música uma série de elementos que, reunidos, integram o múltiplo tecido que configura cada um de seus discos. Não raro, ele estreitava laços, fazia amigos. E voltava muitas vezes.

A cantora Titane assim compartilha:

> Agora nos discos do Dércio e da Doroty ou no que eles provocavam quando subiam no palco, eu não sentia só eles, eu sentia que além da voz deles, do violão e do tambor, que eu fiquei deslumbrada, porque eu já queria tocar tambor e vi uma mulher tocando tambor. [...] Eles conseguiam construir uma massa sonora feita de vários instrumentos musicais e de várias vozes que era também uma projeção dessas festas de rua [...] quando subia Dércio e Doroty, subia todo um arsenal musical.[39]

Dércio viajou por todo o país e grande parte da América do Sul. Foi também ao México, Portugal, Espanha, em especial à Galícia. Buscava, mesmo que nem sempre presencialmente, ouvir a arte dos povos. Cantos de plantar e de colher, o canto ritual, a dança, o fazer artístico que provém do humano, seja das pequenas ou grandes comunidades, metrópoles ou meio rural: tudo lhe interessava.

Dentre as escolhas que fez para integrar o conteúdo de seus discos ou de discos que produziu estão diversos temas da tradição oral, por vezes inseridos na íntegra ou em recortes. Em alguns momentos ele utilizou gravações originais em suas produções, mas o que apontamos de essencial é o fato de que essa música foi por ele sendo incorporada de tal forma que os traços da cultura popular se espalharam em arranjos, instrumentações, expressões textuais, trechos melódicos e, principalmente, em estruturas rítmicas utilizadas. Como exemplo, em seu primeiro álbum, *Terra, Vento, Caminho* (1977) estão “Folia do Divino” e “Malambo”, sendo a primeira trazida da coleção *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*

---

[37] Ivan Vilela, em várias de suas falas, assim define o Brasil que normalmente não é mostrado nem na escola, nem pela grande mídia; um Brasil que vive sob uma sobreposição de tempos históricos, com pessoas que vivem em um outro sistema, com outros valores e com outras modalidades de acesso, ao que chamamos de progresso e civilização.

[38] Expressão comum nas folias de Santos Reis, nas quais o cortejo também é responsável pelo anúncio do nascimento do menino Jesus. Os Reis Magos são interpretados como a certeza de boas notícias e, aonde passam, são sempre recebidos com alegria.

[39] Entrevista concedida à autora, por Titane, em 08 jan. 2015.

(1974), na qual não constam informações sobre sua origem. Nessa música, a voz de Dércio se mistura à de Saulo Laranjeira, com quem intercala as estrofes. Nos refrãos, ambos se revezam e se somam ainda à voz de Doroty:

> O Divino Espírito Santo tua casa visitai
> Também vem pedir uma esmola pra seu dia festejar ai ai

O bombo, tocado por Saulo ou Doroty, faz as vezes da caixa de folia. À "Folia do Divino" se soma um trecho da composição "Laruê de Santos Reis", de Saulo Laranjeira e Heitor Pedra Azul[40]. Este "Laruê" integra o repertório do Grupo Raízes (de Montes Claros), *Brejo das Almas* (1976), no qual a música é apresentada na íntegra, cantada também aí por Saulo.

Essa Folia compõe ainda o repertório do LP *Nosso Chão*, lançado pela Discos Marcus Pereira em 1980. Trata-se de uma coletânea de diversos artistas ligados à gravadora: Dércio Marques, Papete, Renato Teixeira, Doroty Marques e Chico Maranhão.

Sobre o conteúdo, Marcos Pereira escreveu na contracapa do LP:

> Há que reivindicar espaço também para a música rural, para a música do campo. Enfim, para a música do chão. É o que fazem, neste disco, Dércio e Doroty Marques, Chico Maranhão e Renato Teixeira. Cantores e compositores que têm consciência de que existem raízes e valores brasileiros a serem preservados. De que, por trás do Brasil massificado, por trás do Brasil de acrílico, por trás do Brasil luminoso das megalópoles, existe um Brasil de chão batido, um Brasil de barro e sapé, um Brasil que precisa ser mostrado, discutido, denunciado. E isso, esses artistas fazem, com seu canto. O canto do nosso chão.

"Malambo" foi composta a partir de um improviso feito entre Dércio e Ricardo Morel[41] sobre a base de uma dança tradicional dos pampas gaúcho e argentino, denominada malambo. Sobre um ostinato de acordes, Dércio e Morel fazem uso de muitos efeitos violonísticos, como rasqueados, harmônicos, deslocamentos súbitos de acento e, percutidos no tampo do violão, os sapateados próprios da dança.

Esta faixa também integra seu disco *Fulejo*, que será abordado adiante. Em *Fulejo*, Dércio insere o som de um canário. A faixa traz a seguinte nota: "Agradecimento especial a Simon Bal pelo 'milagre' do registro do canário que amava blues e o meu toque".

Sem apontar uma relação direta, mas que podemos considerar ao menos coincidente, a sequência harmônica de "Malambo" está presente na estrutura de algumas

---

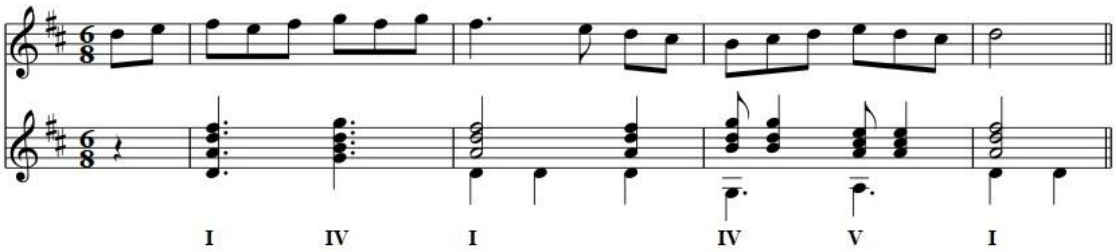
[40] Heitor Henrique, músico da mesma cidade de origem de Saulo, que morou em São Paulo no mesmo período e hoje reside na França.

[41] Não obtivemos maiores informações sobre este músico. Na entrevista a Milharch, Dércio o aponta como "um tocador de tango, um guitarrista muito bom, cantor de tango e folclore".

danças espanholas, dentre elas o *canarios*[42], cujo encadeamento de acordes obedece a sequências de I, IV, I, V graus, em ostinato, e tem base rítmica binária composta de quatro tempos. Apesar de podermos traçar paralelos entre a gênese das danças (malambo e canarios), tendo em vista a influência da cultura espanhola na formação pampeana, o que nos trouxe à analogia apresentada foi o canto do canário.

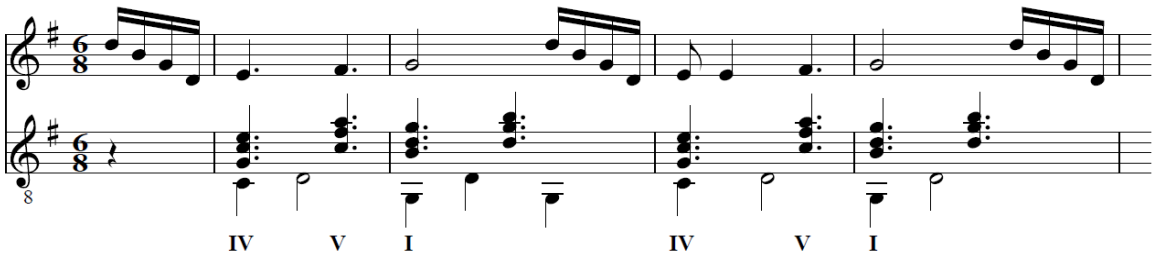
CANARIOS

Andante



MALAMBO

Andante



Partitura 1 - *Canarios* e *Malambo*

Do repertório oriundo da coleção de Marcus Pereira, Dércio gravou “Tonta”, de Seu Chico de Ubatuba, no disco *Canto Forte* (1979). A “tonta” é uma das danças do fandango, muito popular no litoral paranaense e no litoral sul de São Paulo, mas o arranjo de Dércio e do grupo Maria Déia (composto por Alberto Chicayban e Chico Moreira) a desloca para o Nordeste brasileiro, criando uma ambiência musical de baião. A figura melódica apresentada logo no início pelo violino, copiada da versão de Doroty de seu disco *Semente* (1978), transporta-nos à música armorial, e a sanfona de Oswaldinho se irmana no toque da zabumba para completar a intenção.

Apontamos ainda alguma relevância para a letra do refrão:

[42] Sobre a estrutura musical do gênero *canarios*, ver Hernández (1999).

Companheiro me ajuda que eu não posso cantar só
Eu sozinho canto bem, mas com você canto melhor[43]

Os versos são repetidos por Dércio e Doroty em diversos momentos de palco e cantoria e remetem a uma outra canção, "Arreuní", eternizada na voz de muitos artistas e partilhada em praticamente todos os encontros musicais, ou cantorias:

Antonce se a gente veve lutando
Antonce a gente deve se arreuni

Antonce se a gente veve lutando
Vale mais gente se arreuni

Antonce se a gente já veve lutando
Antonce eu peço pra gente se arreuni

Vá buscar meu rifle ali
Meu rifle cor de canela
Vá buscar meu parabélum

E limpe a madrepérola
Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, vale mais
Antonce a gente veve brincando
Antonce se a gente veve brincando
Antonce a gente torna se juntar
Tem que avisar todos colegas
Tem que avisar
Dou no corte de uma faca cega
Pra nos fiar
Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, vale mais
Ou antonce é uma grande tristeza
Antonce se tem tristeza no canto
Antonce arrede o pé desse ano
Vou furar o sol de uma trincheira
Dos oceano
Com uma bala de prata certeira
Que eu fiz e lhe mando
Antonce se a gente veve em paz
Vale mais, vale mais, vale mais
Antonce a gente segue lutando.

"Arreuní", de Chico Maranhão, foi gravada por Doroty em seu LP *Erva Cidreira* (1980), com participação de Dércio, e tornou-se uma espécie de hino entre cantadores[44].

[43] Trecho que dá título a este capítulo da dissertação.
[44] A canção, remetida sempre aos irmãos Marques, inspirou nomes de projetos e shows, como o realizado no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros (Goiás) de 2012. Destacamos do texto de apresentação deste evento a fala do músico João Araújo: "Os irmãos violeiros Dércio e Doroty Marques são as referências deste Projeto. Eles são nossas fontes inspiradoras que bebem na cultura popular e devolvem na forma de arte. O Dércio era um grande 'arreunidor'. Ele sempre juntava as pessoas, pra viajar, pra cantar, pra fazer tudo. Ele juntava as pessoas pelo mundo, onde ele passava, ele juntava um. Então, com todo esse aprendizado, a gente criou o Arreuní, pra seguir essa trilha". Disponível em:

Apesar de não compor os discos abordados nesta pesquisa, a gravação foi inserida por Dércio em seu disco comemorativo de carreira, *Cantigas de Abraçar* (1998).

Em *Canto Forte*, Dércio, dedicando o álbum ao amigo Marcus Pereira, a Mandi e a Sorocabinha, convocou a "arreunião" dos violeiros da Orquestra de Violas de Osasco para gravar "Natureza"[45], composição de Dino Franco cujo refrão diz:

> Não há, não há lugar igual aqui
> A lua faz morada no sertão onde nasci

Figura 7. Orquestra de Violas de Osasco, 1979

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

http://www.encontrodeculturas.com.br/2016/noticia/683/arreuni-musica-que-une. Último acesso em: 15 jun. 2016.

[45] No encarte, descrita como toada brejeira.

4 ELOMAR E ATAHUALPA YUPANQUI

4.1 Elomar

Em meados de 1974, Dércio subiu para Vitória da Conquista. Nesta cidade, situada no sudoeste baiano, vivia Elomar Figueira Mello, até então um compositor e criador de cabras que gravara um único disco, pouco conhecido, que chegou aos ouvidos de Dércio através de uma pessoa amiga, em São Paulo. *Das barrancas do Rio Gavião* fora gravado em 1972, no Rio de Janeiro, e lançado pela gravadora Philips[1]. Apesar de o disco ter em sua contracapa um texto de apresentação escrito por Vinícius de Moraes e de uma canção sua ter sido incluída na trilha da telenovela *Gabriela* (1975), Elomar seguia sem muito alarde em sua carreira de compositor e intérprete das próprias canções.

Não tinha pretensões de lançar mais álbuns e pouco saía de sua região. Não estava propriamente recluso, mas preferia seguir vivendo entre suas duas fazendas, Gameleira e Duas Passagens, criando cabras e compondo, sem compromisso com produtores ou agentes do mercado artístico.

No disco que Dércio ouviu, saltou-lhe uma harmonia pouco usual, que guardava características profundas da música nordestina e do cancioneiro ibérico de caráter renascentista, o uso do modalismo e a mescla de vários modos musicais em uma única peça, além de estruturas nada usuais na canção brasileira, como a forma de "arioso"[2]. Melodias que o impressionaram pela beleza, pelas temáticas de uma geografia própria − às vezes física (a caatinga brasileira), às vezes mítica (castelos e estradas de um sertão medieval, existentes em dobras de tempo) − e textos que variavam de lamentos a épicos operísticos, em sua maioria cantada em língua vernácula da região, um dialeto próprio, rico em figuras de linguagem e repleto de corruptelas.

> Elomar costuma dizer que o sertão vive numa dobra de tempo. Equivale defender que as coisas podem ocorrer fora da marcha das horas do relógio e da história dos

---

[1] "Este disco, há vinte e oito anos, é propriedade eterna da Rainha da Holanda, a qual − graças às benevolências das leis brasileiras sobre direitos autorais – nunca pagou um real sequer de direitos do autor". Assim é descrito o álbum no site oficial do compositor, já que os direitos fonográficos não lhe pertencem em decorrência de um contrato abusivo feito na época. Disponível em http://www.elomar.com.br/discografia/barrancas.html. Último acesso: 14 ago. 2016.

2 Arioso é um híbrido entre o recitativo e a ária vocal, quando numa mesma obra se misturam passagens de liberdade inflexiva próxima da fala, como acontece nos recitativos e partes de métrica com agógica mais definida, como as partes mais "cantadas" das árias. Forma comum no início do período barroco, podemos citar compositores como Barbara Strozzi, Luigi Rossi e Giovanni Felice Sances, dentre outros.

> homens. Por isso, em sua criação, eventos passados e lugares inacessíveis se tornam mais que possibilidades, fatos reais e presentes (CUNHA, 2008, p. 33).

A missão de Dércio era pessoal: conhecer o autor da obra que tanto o impactara, sem saber ainda que Elomar significaria um novo caminho em sua própria trajetória.

> Quando vi a obra dele, é claro, evidentemente, O violeiro foi a música de maior impacto no disco, mas aí prestei atenção na Estrada das Areias de Ouro e eu falei: – Que coisa linda, como esse homem, num acorde que ele faz aqui, ele dá o clima da estrada, num acorde [tocando – segue até o acorde de "ouro"]. É impressionista, né? É uma coisa bem impressionista e nova desse cara. Aí eu falei: – Esse cara realmente é um dos melhores melodistas que eu já ouvi. Meu senso crítico já foi assim: esse cara é um grande melodista, né? [cantarola vários trechinhos de Zefinha e Joana Flor das Alagoas e outras obras]. Aí eu falei: – Vou conhecer esse indivíduo, quero conhecer! Mas já sabia que era uma figura rara, né? Ariano Suassuna pra mim era o último puro que existe no mundo.[3]

A identificação com "O violeiro" foi reflexo de si mesmo como ideário: o cantador em seu caminhar errante e missionário, que de reino em reino canta "inté morrer o bem do amor", sem por isso pedir dinheiro. O canto que se justifica no cantar:

> Apois pra o cantadô e violêro
> Só há treis coisa nesse mundo vão
> Amô, furria, viola, nunca dinhêro.
> Viola, furria, amô, dinhêro não

Nas palavras de Câmara Cascudo,

> Curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo orgulho do seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava mas senhora de si, reverenciada e dominadora. (CASCUDO, 1984, p. 127).

O cantador é, portanto, porta-voz de um discurso que define seu fazer artístico. Ainda que idealizada, sua figura reflete o desapego ao capital e a entrega à sua vocação – visão compartilhada com o próprio Elomar, que, ao fim, constrói imagem semelhante sobre o novo amigo:

> O bonito dele era a errância [...] Eu sempre tive Dércio como o maior rapsodo das três Américas. País nenhum teve um cantador do tipo de Dércio. Teve gente parecida, mas gente muito organizada. Um programa com produção, com tudo. Num é? Com uma certa ordenação na vida. Dércio era tipicamente um rapsodo. Cigano,

[3] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

> filho do vento. Dércio não tinha programa pra nada. Era só cantar. Ir de reino em reino, terreiro em terreiro, cantar. Chegava, tinha o maior prazer do mundo de chegar de surpresa, né? [...] Que coisa linda. Dércio não andava preocupado com o futuro, com o que ia comer, o que ia beber, pra onde é que ia, se tinha dinheiro pra ir, se não tinha, não tinha a mínima preocupação, assim eu conheci Dércio.[4]

A aproximação de Dércio e Elomar se deu pelo encantamento. Não seria raro que Dércio, movido por isso, viajasse ao sertão em busca do "príncipe da caatinga"[5]: "Ele sempre estava atento. Sempre, assim, a orelha em tesourada buscando onde que estava aquela coisa bonita pra ele cantar".[6]

"Os mestres assim, que eu busco, são pessoas que de certa forma me dão condições para cantar um trecho de terra que eu, por não ter a vivência, não conseguiria compor".[7] Curiosamente, Dércio falava da ausência de um chão para chamar de seu. E, talvez por isso mesmo, fez-se muito mais intérprete do que autor. Seu maior potencial como compositor pode ser visto em seus arranjos, que buscam a eloquência de seu canto e uma consonância retórica com os textos das canções. Era excelente instrumentista, compunha belas melodias e tinha muitos recursos harmônicos, mas deixou uma obra composicional pequena. Por outro lado,

> a obra de Elomar é vasta e contempla muitos gêneros musicais. Ela pode ser dividida em dois grandes universos: o do canto mais popular, composto, sobretudo, por canções para violão e voz; e o das composições estruturadas em formas eruditas. Há constante comunicação entre os dois mundos (CUNHA, 2008, p. 14).

Tal comunicação, no entanto, não se caracteriza propriamente em diálogo organizado dentro da obra; esses mundos estão, em verdade, imbricados de tal forma que geram um terceiro lugar, "uma obra popular por distinção, no cerne da produção erudita; erudita por necessidade expressiva, ao dar voz à alma popular" (CUNHA, 2008, p. 14).

Nessa convivência harmônica não é difícil apontar o que Dércio chamou de caráter "impressionista" de determinada passagem musical, como nos acordes e no gesto do violão que move arpejos em repetitiva circularidade na canção "Na estrada das areias de ouro", o qual a tesourada auditiva (parafraseando Elomar) de Dércio captou, chamando-a assim talvez pelo clima etéreo que o acorde constrói.

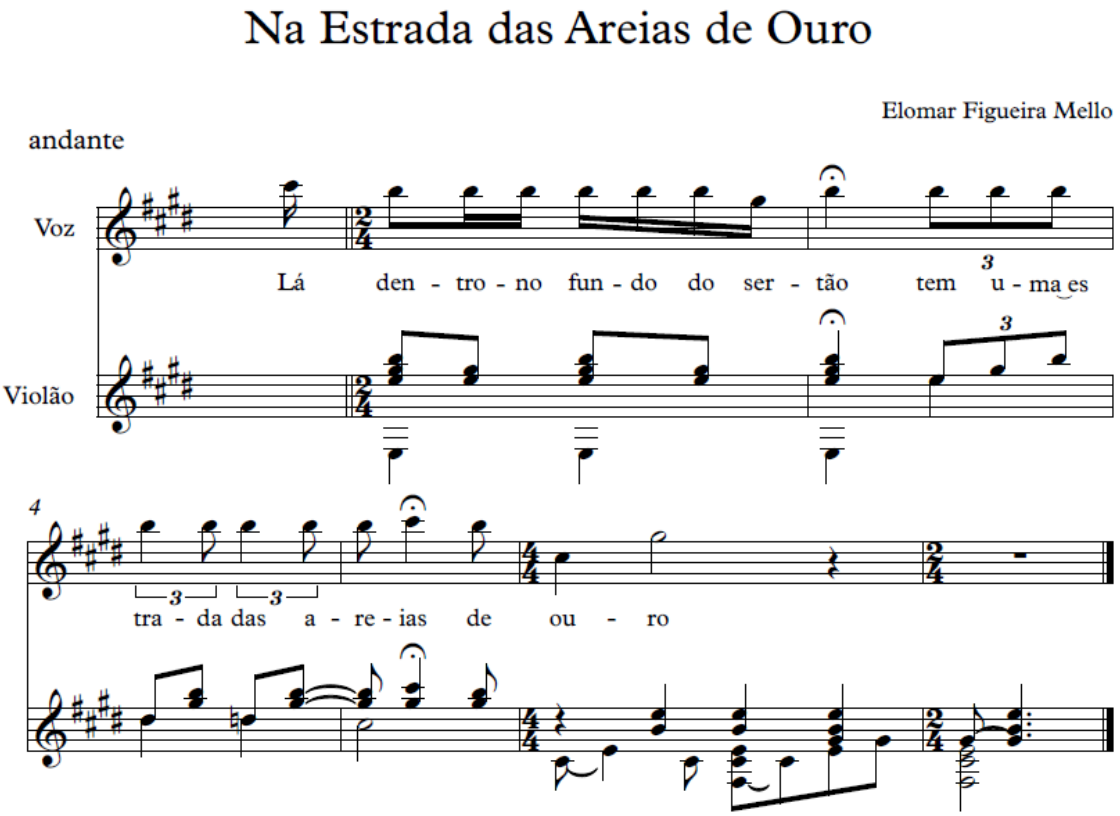
Sobre as composições de Elomar, Lacerda apresenta a seguinte consideração:

---

[4] Entrevista concedida à autora, por Elomar Figueira Mello, em 10 set. 2014.
[5] Vinícius de Moraes assim o conceituou quando escreveu o texto de apresentação, publicado na contracapa do álbum, do disco *Das barrancas do Rio Gavião* (Philips, 1972), de Elomar Figueira Mello.
[6] Entrevista concedida à autora, por Elomar Figueira Mello, em 10 set. 2014.
[7] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

> passagens puramente pentatônicas não são características de Elomar, pois seu acompanhamento harmônico não se limita às possibilidades da escala pentatônica (que só possui um par de tríades). Mas podem-se notar, em diversos momentos, desenhos melódicos pentatônicos sobre harmonia não pentatônica (LACERDA, 2013, p. 112).

A harmonia em Elomar é dos tópicos mais abordados em análises sobre seu cancioneiro. O uso farto de tríades maiores e menores, que se alimentam da relação entre modal e tonal são característica de sua obra. Mas também encontramos momentos atípicos, usados geralmente em benefício do texto, como pode sugerir a canção citada:



Partitura 2 – “Na estrada das areias de ouro”

“Joana Flor das Alagoas” demonstra um belo exemplo de um dos adjetivos atribuídos a Elomar: o de grande melodista. Ouvindo a passagem que Dércio exemplifica (ver Partitura 3), é possível reconhecer a flexibilidade melódica com a qual Elomar compõe canções:

Partitura 3 – “Joana Flor das Alagoas”

Assim como Dércio, ele tem farta extensão vocal e passeia com facilidade por frases de grande eloquência melódica, o que lhe dá liberdade para compor melodias que exploram todo o espectro de sua voz e que permitem muitos recursos retóricos, como pontos culminantes apropriados aos textos longos e dramáticos. Suas canções não subestimam a vocalidade do intérprete, o que confere a expressividade de quem as canta, e Dércio se apropria disso como poucos: “e a voz linda. Voz bonita. Voz de meter inveja em muita gente. Muita gente tinha raiva de Dércio por causa da bendita voz. E a grandeza dele era a maneira como ele via, como ele sabia”.[8]

[8] Entrevista concedida à autora, por Elomar Figueira Mello, em 10 set. 2014.

4.2 O menestrel das cabras e o trovador latino americano

Ao relembrar detalhes da primeira ida de Dércio à sua casa, Elomar assim reporta: "[...] simplesmente ele chegou. Uma coisa não esqueço: ele chegou tocando bonito, com um poncho nas costas e com um saco cheio de instrumentos; charango, viola disso, violão magro, violão gordo, um bocado de uma tralha esquisita, ele chegou".[9] E também se recorda do repertório que Dércio tocava: "'ponchada', a música dos andes", resume. Imerso no cancioneiro latino-americano, Dércio conhecia profundamente o repertório de Atahualpa Yupanqui, Victor Jara e Violeta Parra, assim como de artistas, folcloristas e outros músicos sul-americanos de tradição. Chamou a atenção de Elomar a música com a qual não estava familiarizado.

Na versão de Dércio, deu-se assim o primeiro encontro entre os dois cantadores:

> Foi uma viagem estranha porque eu não tinha referencial nenhum, apenas sabia que ele morava ali nesse lugarzinho, então decidi fazer uma ciganagem. Chego lá, vou até o começo do Rio Gavião e vou subir o rio. Mas eu não sabia que o rio em determinada época do ano é seca, né, você pode beber água limpando areia dentro de umas cacimbinha. E eu louco, não vou subir esse rio. Eu e uma acompanhante, uma moça, uma psicóloga doida, mais doida que eu, uma aquariana maluca. E a gente foi. Os dois doidos aqui. [...] Foi inclusive pra mim uma noite histórica, porque Elomar chegou de uma viagem de 400 quilômetros[10], sem dormir dois dias, mas foi um impacto tão bom que a gente conversou até 8 horas da manhã, sem parar.[11]

Num impacto recíproco, Dércio e Elomar se tornaram referências mútuas, parceiros de trabalho e grandes "malungos". Em poucos meses estavam tocando juntos em uma apresentação histórica, produzida em Vitória da Conquista dentro de uma rinha de galo. "Esse show foi a coisa mais importante que eu fiz no Brasil. Eu e Doroty", compartilhou Dércio.[12] Foram três horas de show acústico, batizado de *O menestrel das cabras versus o trovador latino americano*, os dois "galos de briga". Participaram Doroty, o violonista Ricardo Morel e o violinista Zé Gomes, músicos que estiveram com Dércio na gravação de *Terra, Vento, Caminho*. Juntos, tocaram e cantaram obras de Elomar e do cancioneiro latino-americano. Com a memória da emoção que foi este encontro, Dércio compartilhou momentos que o marcaram particularmente:

---

[9] Entrevista concedida à autora, por Elomar Figueira Mello, em 10 set. 2014.
[10] Elomar também chegava de uma longa viagem na ocasião.
[11] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[12] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

> E ninguém conhecia Violeta Parra essa época também não, Doroty cantou e o pessoal cantou junto com ela, todas as músicas. O povo cantava as músicas, olha! E era uma coisa desesperadora, porque era uma coisa... Não teve uma música que não foi uma descarga emocional. E o povo baiano começou a gritar, a cantar, a participar. Teve uma hora que Elomar foi cantar uma canção que era uma cantiga, me lembro desse detalhe: era uma música pra um amigo dele, um poeta que morreu. Foi um silêncio. Porque tava numa euforia desgraçada, aí foi um silêncio assim, único. Aí um cara gritou assim: – ê moral! Aí ele cantou essa *Incelença*. Daí depois ele cantou o hino, que eu acho que é o hino daquela região ali, porque todo mundo, quando ele repetiu: – adeus meu pé de serra, aí você não ouvia mais nada, aí veio abaixo. Você ouvia uns gritos assim, de cara urrando.[13]

A canção escrita para o amigo é "Incelença para um poeta morto", que Elomar compôs em homenagem a Camilo de Jesus Lima, escritor nascido em Caetité (Bahia), que viveu em Vitória da Conquista e por quem Elomar nutria grande amizade. "Adeus meu pé de serra" é trecho do "Canto de Guerreiro Mongoió", também do cancioneiro de Elomar, e que faz alusão não apenas aos índios que habitavam a região onde se localiza Vitória da Conquista, os "valentes mongoiós", como também àqueles que partiram dali e, ao retornar, não encontraram mais suas referências, restando-lhes lamentar o avanço do progresso que transforma o espaço geográfico, as tradições familiares e sociais e os valores de reconhecimento territorial[14].

Elomar cantou ainda tangos argentinos e acompanhou Dércio em suas interpretações de Violeta Parra, de Atahualpa Yupanqui e de cantos tradicionais, mesmo sem conhecê-las anteriormente, como em "El cóndor pasa", um canto de tradição peruana:

> Elomar cantando tango junto com o guitarreiro argentino Ricardo Morel, o mestre violinista gaúcho Zé Gomes, divino, Dercio Marques e sua menestrela irmã de vida e luta em comum, Doroty Marques. Fizeram o Brasil cantar junto em pleno agreste baiano pela primeira vez, todos ouvindo e perseguindo o olhar direto nos lábios de Doroty para não perder a letra, a canção "Gracias a la vida" da imortal e infinita trovadora-mor chilena, Violeta Parra. Vocês podem imaginar o que é cantar "aprendendo" a agradecer a vida, com a intensidade afetiva, e a plena voz, a inesquecível primeira vez que jamais se repetirá?[15]

A partir desse encontro, Dércio começou a frequentar a casa de Elomar e também a levá-lo para diversas apresentações que faziam juntos.

É interessante destacar que, mesmo com o fato de que cada um guardava, dentro de si, seus discursos políticos próprios, havia entre eles uma admiração mútua, e ambos se encontravam na poesia descritiva de seu povo. A passagem narrada a seguir aponta a firmeza

---

[13] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[14] Os detalhes desta canção nos foram esclarecidos por João Omar, filho de Elomar, em conversa informal.
[15] Correspondência de Dércio Marques, via e-mail, para a autora, em 01 abr. 2009.

com que Dércio mantinha seus critérios estéticos e sociais com clareza e distinção, por ocasião de um show realizado na Casa do Folclore, em Uberaba, no início da década de 1980[16]. Dércio aguardava no palco para abrir a apresentação de Elomar, o artista convidado daquela noite, e atentamente ouvia a fala do apresentador Gilberto Rezende, que tecia elogios à "Balada do filho pródigo", canção de Elomar Figueira, comparando-a à música de concerto europeia, referindo-se à erudição desta obra e anunciando sua performance. Visivelmente incomodado pela abordagem feita à obra de Elomar, imediatamente Dércio explicitou ao público que não compartilhava da opinião do apresentador:

> É a paixão do Gilberto, isso é coisa dele. Cada um tem uma preferência por uma canção de Elomar. Eu, por exemplo, sempre gosto da canção de Elomar que tem relação com o trabalho. [...] Vou correr trecho... eu amei essa música porque fala dos retirantes que descem ou pra São Paulo ou para o Triângulo Mineiro e eu faço questão de cantar essa música.[17]

Em seguida, começou a cantar "Curvas do rio", canção gravada em seu primeiro álbum, ainda inédita à época – Elomar gravou-a somente em seu disco *Na quadrada das águas perdidas*, de 1978 – e que aborda a temática do êxodo rural, tão comum na realidade catingueira: o homem que abandona seu pedaço de chão empobrecido pela seca e pelo uso para, depois de esgotadas as possibilidades de sobrevivência ali, ir "correr trecho no chão de São Paulo". Cito, aqui, um trecho da letra:

> Vô corrê trecho
> Vô percurá u'a terra preu podê trabaiá
> Prá vê se dêxo
> Essa minha pobre terra véia discansá
> Foi na Monarca a primeira dirrubada
> Dêrna d'intão é sol é fogo é tái d'inxada.
>
> Tá um apêrto
> Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro
> Vô dá o fora
> Só dano um pulo agora in Son Palo Triang' Minêro.

Observa-se que Dércio era conhecido por levar ao palco canções repletas de inadequações gramaticais; não se importava se um desejo pessoal ou o esquecimento lhe fizesse modificar o texto. Com Elomar não foi diferente, e "Curvas do rio" foi gravada com

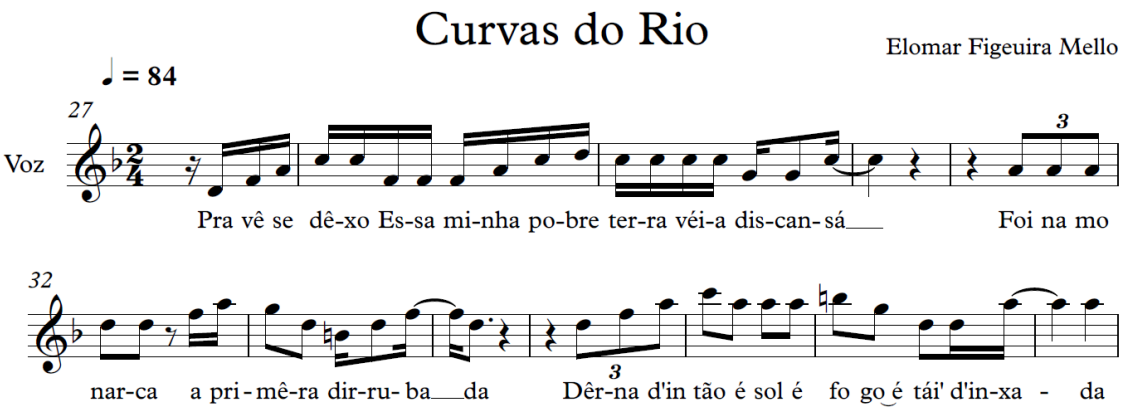
---

[16] Informação obtida da página pessoal do próprio Gilberto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=db3C6hMBvLs&index=7&list=PLL3p3bgoywKuxJQOIGwVFBsj04aNUA_R. Último acesso em 27 jan. 2016.

[17] Essa citação foi reproduzida a partir de uma apresentação de Dércio Marques, gravada em vídeo, do acervo da autora.

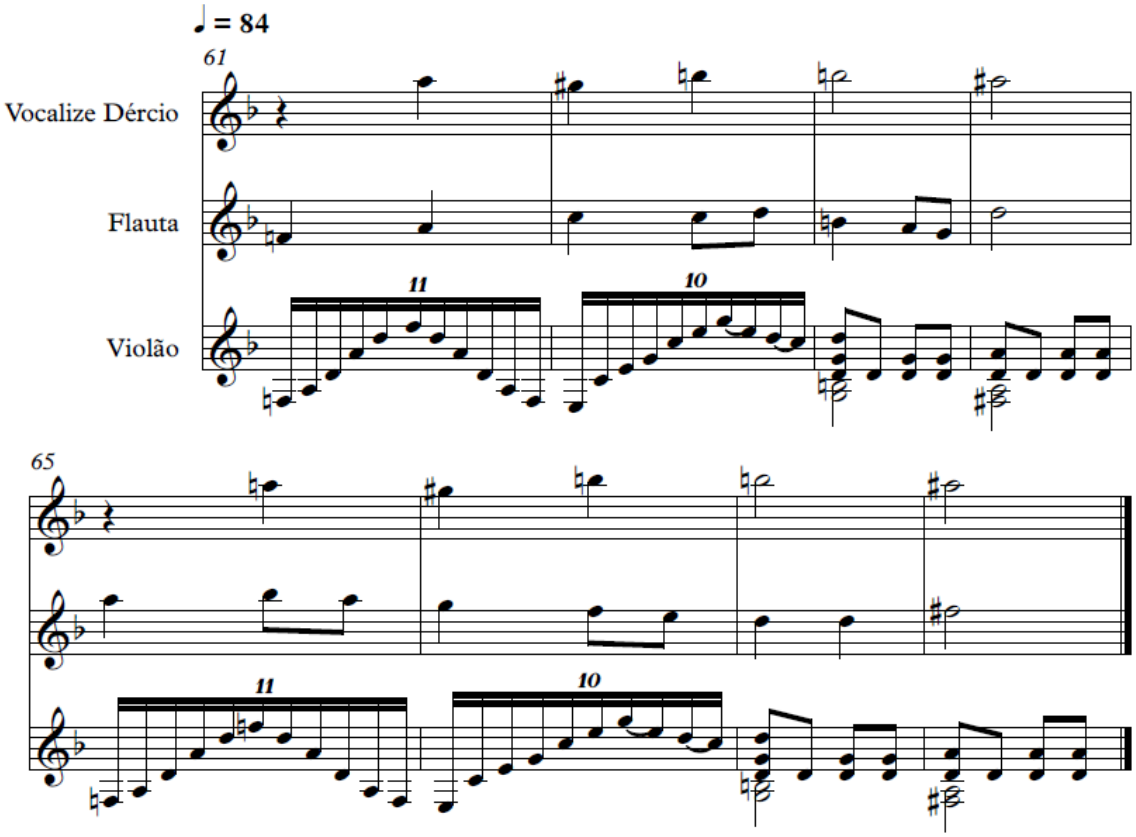
diversos desvios da norma culta. Onde Dércio canta, por exemplo, “é pó, é seca, é tái de inxada”, Elomar escreve “é sol, é fogo, é tái de inxada”. Dércio inverte o trecho “num chora, conforma” para “conforma, num chora”. Por fim, ao final da canção, “eu volto pras curvas do rio” se transforma em “pai volta pras curvas do rio”. Nota-se, aqui, a necessidade de Dércio trazer, às imagens poéticas de Elomar, a mais a dura realidade do povo, ao trocar “sol” e “fogo” por “pó” e “seca”, respectivamente.

“Curvas do rio” reflete os atributos vocais de Dércio apontados por Elomar, bem como as qualidades melódicas da composição, como Dércio observou a respeito do cancioneiro elomariano. Em 10 compassos, a voz atravessa toda a extensão da música, que atinge quase duas oitavas inteiras – na realidade, uma décima quarta:



Partitura 4 - *Curvas do rio* – exemplo 1

Dércio desfruta da própria vocalidade e realiza uma gravação que acrescenta um singelo contracanto vocal, em uníssono com a flauta, na introdução e em intermezzos. Elomar gravou a canção em seu álbum *Na quadrada das águas perdidas*, disco que teve Dércio como diretor artístico – papel que dividiu com o músico Carlos Pita – e instrumentista, e que inseriu o contracanto de Dércio em sua versão:



Partitura 5 – “Curvas do rio” – exemplo 2

Em *Canto forte*, Dércio gravou o primeiro canto de “Chula no terreiro”, de Elomar, como introdução a “Leito do Gavião”, tema instrumental de Alberto Chicayban[18]. “Chula no terreiro” narra a saga de quatro homens, companheiros de lida e cantoria, que deixaram a vida no campo para tentar a sorte em São Paulo. Como em “Curvas do rio”, a canção também fala da retirância[19], elemento comum na obra de Elomar, na qual várias personagens se deslocam do sertão nordestino para o sudeste.

Dércio extrai de “Chula no terreiro” a primeira parte, uma introdução que serve de “chamada” para a narrativa:

> Mais cadê meus cumpanhêro, cadê
> Qui cantava aqui mais eu, cadê
> Na calçada no terrêro, cadê
> Cadê os cumpanhêros meus, cadê
> Caíro na lapa do mundo, cadê
> Lapa do mundão de Deus, cadê

[18] Seu nome no encarte aparece como Alberto Moreira, muito provavelmente pela referência ao grupo Maria Déia, que Alberto tinha com o violeiro Chico Moreira. Dércio era sabidamente descuidado com os dados presentes em seus encartes. Em *Canto forte*, todos os músicos aparecem apenas com o primeiro nome, o que dificultou o trabalho de pesquisa sobre os dados do álbum.

[19] Diz respeito a várias questões que envolvem o retirante, remetendo não apenas ao êxodo mas também aos sentimentos de esperança e saudade.

Os companheiros se foram, “caíram na lapa do mundo” para não mais voltar. A canção ficou sem a história de Remundo, Fulô das aligria e Antenôro, resumidas nesses poucos versos cujo arranjo, feito por Alberto Chicayban e Dércio, organiza-a em duas partes: a pergunta pungente do vaqueiro (canto de Dércio), que permanece em sua terra a questionar o destino dos amigos, e a possível resposta de cada um (“caíram na lapa do mundão de Deus”), feita por um coro homofônico.

Alberto nos contou que sonhou com “Leito do Gavião” da forma com que foi gravada e, uma certa manhã, mostrou-a a Dércio. A escolha do nome, assim justificou Alberto, trazia a imagem do Rio Gavião[20] correndo sobre seu leito. Contou-nos ainda que o tema foi inspirado na música ibérica renascentista, o que dialoga com a canção de Elomar. Executado na viola portuguesa, na viola “trinada” e no violão, segue em constante acelerando até desaguar no coro, que reaparece e dá unidade ao conjunto do arranjo.

De Elomar também vem a faixa seguinte, “Arrumação”, uma de suas canções mais emblemáticas, baseada em uma característica rara deste compositor: uma estrutura de estrofes de igual melodia intercaladas por um refrão (forma rondó)[21]. Segundo Elomar, “Arrumação” “é o resultado de opressões contingentes dos primeiros dias quando cheguei ao Rio do Gavião” (MELLO apud LACERDA, 2013, p. 161)[22].

A terra seca (o pó), única alternativa para o plantio; a onça que chega furtivamente durante a noite para devorar a criação, levando naquele momento Seda Branca, o bode reprodutor (pai do “chiquêro”), que lutou com o felino “c’ũa zagaia só”[23], ou seja, apenas com seu par de chifres; os ciganos, conhecidos na região pelos roubos ao pouco do que se têm. E a vida segue, de sol a sol, a plantar o feijão no pó:

> Lũa nova sussarana vai passa
> Seda branca, na passada ela levô
> Ponta d´unha, lũa fina risca no céu
> A onça prisunha a cara de réu
> O pai do chiquêro a gata comeu.
> [...]
> Os cigano já subiro bêra ri
> É só danos todo ano nunca vi
> Paciênça, já num guento a pirsiguição

[20] Importante rio do sudoeste baiano, afluente do Rio de Contas. O Gavião passa pela fazenda Duas Passagens, de Elomar.
[21] As outras referências em seu cancioneiro são “Zefinha” e “O cavaleiro da torre”.
[22] A explicação trata da gênese da canção. Segundo Elomar, “arrumação” é dar proteção contra danos causados pela natureza, pelos animais e pelos homens, neste caso, os ciganos, que, no universo da Caatinga, obedecem a um código próprio, no qual a vida e a morte, o sim e o não, entrelaçam-se como mosaicos de uma realidade única.
[23] “C’ũa”: elisão das palavras “com” e “uma”; ”Lũa”, tal como é falada, segundo escrita fonética descrita em GUERREIRO (2008).

> Já sô um caco véi nesse meu sertão
> Tudo qui juntei foi só pra ladrão.

No arranjo de Dércio e Elomar para a versão de *Canto forte*, as cordas dedilhadas e o coro formam uma espécie de canto de mutirão e remetem à prática dos cantos de ofícios coletivos do roçado, nos quais capinando, plantando ou colhendo de forma coletiva, homens e mulheres cantam:

> Futuca a tuia, pega o catadô
> Vamo plantá o feijão no pó

A temática, ligada ao trabalho e à realidade do sertanejo, parece mesmo ser preferência de Dércio. Das canções de Elomar escolhidas para cada um de seus álbuns, quase todas abordam as migrações, direta ou indiretamente, a força da seca ou as condições de trabalho no sertão nordestino: "Curvas do Rio", "Peão na Amarração", "Campo Branco" e "Chula no Terreiro".

É interessante apontar em Elomar os conhecimentos sobre a fauna, a flora e as formações geológicas da Caatinga, seja na representação da onça "prisunha" – onça "que tem uma anomalia genética: uma unha a mais que caracteriza a disposição como caçador ou reprodutor"[24] –, seja quando se refere à tatarena, cuja floração é anúncio de chuva que chega ao sertão – "Tatarena vai rodá, vai botá fulô".

Elomar está, como se pode notar claramente, presente em praticamente todos os discos de Dércio. E este, por sua vez, se tornou um de seus principais intérpretes.

4.3 Num canto mais amarração

Em agosto de 1980, a Rede Globo promoveu um de seus últimos festivais da canção, o Festival da Nova Música Popular Brasileira – também conhecido como MPB80. Nele, cerca de 16.000 compositores inscreveram inicialmente 20.183 músicas, das quais 60 foram selecionadas para uma série de apresentações no ginásio Maracanãzinho.

O corpo de jurados era composto por 200 pessoas. Além de músicos e críticos de música, profissionais de várias áreas integravam o júri, como artistas plásticos, atores, estudantes, donas de casa, dentre outros, como descreve a jornalista Diana Aragão, em matéria da época para o *Jornal do Brasil*:

---

[24] Informação extraída do encarte do CD *Na quadrada das águas perdidas*.

> Nelson Gomes, coordenador deste júri, afirmou que para a criação de um corpo de jurados com essas características foi realizada uma pesquisa tendo como base não só quem entende de música, mas quem compra disco. Aproveitando esta pesquisa, explica, foi traçado o perfil do comprador, de quem consome a música.[25]

O Maracanãzinho estava lotado para a finalíssima, que seria também transmitida simultaneamente pela TV no dia 28 de agosto, após quatro noites de shows e sessões eliminatórias, todas televisionadas. Gravadoras estavam presentes com farto material promocional, como balões a gás e faixas, distribuídos entre fãs de alguns artistas. Dentro do ginásio, cerca de 30.000 pessoas, incentivadas pelo gosto musical ou por estratégias de *marketing*, vinham preparadas para ovacionar suas predileções ou vaiar ferozmente as canções concorrentes.

Nesse cenário, Dércio defenderia "Peão na amarração"[26], composição de Elomar. Junto dele estavam Zé Gomes, Doroty Marques e Saulo Laranjeira:

> Você acha que num festival de massa de mídia, alguém vai aceitar o que seria a zebra? É a canção de um peão! Um operário, trabalhador braçal, de roça, cantando um canto de liberdade, de deixar de ser boi de canga? O povo vaiou mesmo. Vaiaram 30.000 pessoas.[27]

Dércio e seu grupo foram vaiados, como já era esperado, antes mesmo de se apresentarem. Havia ainda Diana Pequeno[28], que também concorria com a canção "Diverdade", de Chico Maranhão. Embora não tenha havido vaias na apresentação de Pequeno, uma briga paralela na arquibancada, que resultou em treze atendimentos na enfermaria do estádio, foi o suficiente para roubar a atenção no momento em que ela se apresentava.

Como se pode imaginar, a maré não era favorável para os "peixes" da cantoria e, apesar da previsibilidade, eles saíram frustrados da cena. Críticos impiedosos com o resultado final do festival apontam a canção de Elomar como uma das melhores, ao contrário do pensamento do júri, cuja composição era pautada também por critérios mercadológicos.

---

[25] *Jornal do Brasil*, 11 de julho de 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&PagFis=9754. Último acesso: 20 jul. 2016.
[26] Na época, divulgada como "Pinhão de Amarração".
[27] Entrevista concedida por Dércio Marques a José Alves, para o programa Sala de Cultura, da TV Comunitária de Belo Horizonte/MG, em data não identificada.
[28] Diana Pequeno era anteriormente companheira de Dércio, que também foi responsável pela produção de seus dois discos, lançados em 1978 e em 1979.

A jornalista Maria Helena Dutra disse que as vaias foram injustificáveis, apesar de uma suposta falta de carisma na interpretação de Dércio e seu grupo. Paulo Maia[29], do mesmo *Jornal do Brasil*, foi mais ácido em sua crítica, batizada de "a agonia dos festivais" (em alusão evidente à canção ganhadora, "Agonia", de Oswaldo Montenegro), e questiona o que estariam fazendo ali Dércio, Diana e Fátima Guedes – que também concorria ao prêmio –, os poucos que, segundo ele, salvaram-se do naufrágio.

Elomar justificou só ter permitido a inscrição de sua música por insistência de Dércio. Declarou na imprensa que o fez por acreditar no talento do amigo, a quem um grande festival poderia trazer maior reconhecimento. Ainda segundo Elomar, havia entre a dupla um acordo: Dércio deveria dizer ao microfone que a canção não estava ali para concorrer, mas para ser apresentada ao público. Elomar, *a posteriori*, reconhece: "depois, talvez pela empolgação, ele se esqueceu de cumprir essa parte do trato".[30] Empolgação ou incômodo, Dércio cumpriu o protocolo, subiu ao palco e cantou as aspirações do peão cansado de ser "boi de canga":

Inconto a sulina amansa
Ricostado aqui no chão
Na sombra dos imbuzêro
Vomo intrano in descursão
É o tempo qui os pé discança
E isfria os calo das mia mão
Vô poiano nessa trança
A vida in descursão
Na sombra dos imbuzêro
No canto de amarração.

Tomo falano da vida
Fela vida do pião
Inconto a sulina amansa
E isfria os calo da mão.

U'a vontade é a qui me dá
Tali cuma u'a tentação
Dum dia arresolvê
Infiá os pé pelas mão
Pocá arrôcho pocá cia
Jogá a carga no chão.

I rinchá nas ventania
Quebrada dos chapadão
Nunca mais vim nun currá
Nunca mais vê rancharia.

---

[29] *Jornal do Brasil*, 11 de julho de 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&PagFis=9754. Último acesso: 20 jul. 2016.

[30] *Jornal do Brasil*, 11 de julho de 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&PagFis=9754. Último acesso: 20 jul. 2016.

É a ceguêra de dexá um dia de sê pião
Num dançá mais amarrado
Pru pescoço cum cordão
De não sê mais impregado
E tomém num sê patrão.

U'a vontade qui me dá
Dum dia arresolvê
Jogá a carga no chão.

Cumo a cigarra e a furmiga
Vô levano meu vive
Trabaiano pra barriga
E cantano inté morre.

Vencemo a má fé e a intriga
Do Tinhoso as tentação
Cortano foias pra amiga
Parano ponta c'as mão
Cumo a cigarra e a furmiga
Cantano e gaiano o pão.

Vô cantano inconto posso
Apois sonhá num posso não
Nos tempo qui acenta o almoço
Eu sõin qui num sô mais pião.

U'a vontade aqui mi dá
Dum dia arresolvê
Quebrá a cerca da manga
E dexá de sê boi-manso
Dexá carro dexá canga
De trabaiá sem discanso.

Me alevantá nos carrasco
Lá nos derradêro sertão
Vazá as ponta afiá os casco
Boi turuna e barbatão.

É a ceguera de dexá
Um dia de ser pião
De nun comprá nem vende
Robá isso tomém não
De num sê mais impregado
I tomém num sê patrão.

U'a vontade qui me dá
Dum dia arresolvê
Boi turuna e barbatão.

Toda veiz qui vô cantá
O canto de amarração
Me dá um pirtucho na guela
E um nó no coração.

Mais a canga no pescoço
Deus ponhô pru modi Adão
Dessa Lei nunca mi isqueço
Cum suó cumê o pão
Mermo Jesus cuano moço

Na Terra tomen foi pião.

E toda veiz qui fô cantá
Pra mim livrá da tentação
Pr'essa cocêra cabá
Num canto mais marração.

A canção está em *Fulejo* (1983), mas foi gravada ainda no final da década de 1970 e lançada em um compacto de 1980[31]. Uma questão interessante nos saltou aos ouvidos: escutando ambas as versões, percebemos que a versão inserida em *Fulejo* está meio tom acima da que ouvimos no compacto, provavelmente na tentativa de igualar a voz de Dércio – anteriormente mais empostada e escurecida –, o que soaria deslocado dentro da estética de *Fulejo*, como abordaremos posteriormente.

"Peão na amarração" é cantada em dialeto "sertanez", como é chamada por Elomar a língua vernácula do sertão baiano. A longa narrativa – talvez demasiado extensa para a ocasião do festival – é a voz do peão em seu desejo de liberdade. A melodia se recolhe e se inflama, mesclando momentos de pensamento contido e os gritos de quem não suporta mais tanta realidade.

Sentado junto a outros colegas de profissão, o peão descansa sob a generosa sombra do umbuzeiro, "sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros", como a descreveu Euclides da Cunha em *Os sertões* (CUNHA, 1984, p. 22), idealizando uma vida melhor. Mas o canto do seu descanso é aquele que agita a alma e alimenta o sonho. E, assim, Dércio Marques também mirava sempre outras paragens.

Em 1978, Dércio e o músico baiano Calos Pita se juntaram para produzir *Na quadrada das águas perdidas*, álbum duplo essencial na discografia de Elomar. Convencido por Dércio, Elomar incorporou aos arranjos o violão e o charango de Dércio, que tem também uma tímida participação vocal. O trabalho tem ainda em seu elenco a flautista Elena Rodrigues e Xangai, como cantor convidado. Foi lançado pela Editora Rio Gavião e, na época, distribuído pela Marcus Pereira Discos.

Cuidadosamente feito, o álbum conta com um glossário no qual termos dialetais são explicados. Esse glossário foi escrito por Ernani Maurílio, que também assina o projeto gráfico. Constam também no encarte diversos depoimentos de pessoas da região ligadas a Elomar, moradores do entorno ou trabalhadores de suas fazendas. O disco do "dotô", como muitos deles o chamam, tem uma bela pintura de Orlando Celino, que retrata a paisagem e as

[31] Lançado pela Discos Copacabana, o compacto contém duas faixas, respectivamente nos dados A e B: "O Pinhão na amarração (Canto de Amarração)" − como descrito na contracapa − e "Vim de Longe", de Paco Bandeira, cuja gravação está no disco *Canto Forte*.

gentes da aridez da caatinga, além de contar "Com algumas penadas do também saudoso Ernest Widmer", como consta nas descrições do site oficial de Elomar[32].

> Dércio era isso aí. Essa figura aí. Só uma palavra dessa já está falando tudinho a Dércio. Dércio deixou uma marca no meu tempo. Nesse tempo meu de compositor, de músico, poeta. Ele deixou uma marca que não apaga nunca. Foi a gravação do Auto da Catingueira.[33]

Por fim, Dércio foi chamado por Elomar para interpretar Chico das Chagas, personagem do *Auto da Catingueira* (1983), companheiro de Dassanta (Andréa Daltro), a moça que era tão bonita que "matava mais qui cobra de lagêdo". Escrito em cinco atos, o auto narra a saga de Dassanta e seus mundos real e mítico, os desejos simples de mulher (cantados em uma das árias mais conhecidas de Elomar, "O pidido"), o cotidiano de pastorar as cabras de seu pai e a beleza que atrai o forasteiro Cantador do Nordeste, interpretado por Xangai.

No último ato, "Das violas da morte", Chico das Chagas e o Cantador do Nordeste se enfrentam em um duelo que dura quase quarenta minutos de música, interrompidos pelo "Segundo pidido", quando Dassanta intervém para lembrá-los que "viola cum violênça é plantá a terra seca: de mĩa ispaia a semente; de noite cói incelênça"[34]. Os dois violeiros fazem um duelo, mas em lugar de floretes e espadas das óperas europeias, disputam em formas de cantoria de viola, passando por uma série de gêneros, como a parcela, o moirão e o martelo. Nesse *Auto*, Xangai tem o canto mastigado da personagem de Elomar, que aproveita a facilidade que o músico tem para articular as palavras; Dércio fica com os fraseados mais longos e dramáticos, que suas qualidades vocais possibilitam alcançar[35].

O *Auto da Catingueira* foi remontado em 2011, em espetáculo cênico-musical. Com direção de João das Neves[36], a obra levada ao palco teve a participação do grupo Giramundo de teatro de bonecos. O elenco principal foi modificado, e Dércio e Xangai foram os únicos a permanecer em seus papéis. Luciana Monteiro deu voz a Dassanta e Saulo Laranjeira substituiu Elomar no papel de narrador. Dos instrumentistas, Marcelo Bernardes, flautista na versão original, também participou da montagem. Elomar e Jaques Morelembaum

---

[32] Disponível em: http://www.elomar.com.br/discografia/naquadrada.html . Último acesso: 15 jul. 2016.
[33] Entrevista concedida à autora, por Elomar Figueira Mello, em 10 set. 2014.
[34] Quando a semente é plantada na terra ainda quente, seca, esturrica. E tudo o que se pode colher é sua morte; mĩa: manhã, segundo escrita fonética descrita em Guerreiro (2008).
[35] Sugerimos a escuta de trecho disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-02JMH26kT0
[36] Dramaturgo, diretor, ator e escritor nascido no Rio Janeiro em 1934. Reside em Lagoa Santa/MG. Um dos fundadores do Grupo Opinião (RJ). Seu extenso currículo inclui diversos prêmios e importantes montagens cênico musicais.

foram substituídos, respectivamente, pelo baiano João Omar[37] e pelo cearense Ocelo Mendonça.

Figura 8 - Dércio e Elomar em show no Teatro São Pedro (SP), 1981

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

Em verdade, Elomar era, para Dércio, muito mais que um músico passível de sua admiração. Dércio estabeleceu com ele uma relação mestre-discípulo, reconhecendo-o, assim como reconheceu um mestre em Atahualpa Yupanqui, artista que também cantava a própria aldeia. E se encontrou como intérprete quando, em cada um dos cancioneiros, pôde exercer seu canto como quem encontra o próprio "trecho de terra".

Aqui, o que se aponta é o sentido do canto, que encontra nas palavras de outrem as suas próprias palavras. Por identificação, Dércio escolhia o que cantava, mesmo com balizamento estético, mas foi essencialmente servo da palavra, a quem ofereceu o seu melhor.

4.4 Dércio Marques – onde se encontram Atahualpa e Elomar

> Tanto em sua trajetória artística como no estilo de interpretação, Dércio Marques parece realizar alguns dos melhores elementos da arte elomariana: emissão segura e suave da voz, percepção do cenário cultural das composições e capacidade de reunir várias inspirações e linhas estéticas. Cada um desses elementos tem uma tradução na

[37] João Omar é maestro, violonista e compositor. Filho de Elomar, toca ao lado do pai desde que se dedicou à carreira de músico. Recentemente gravou um disco dedicado exclusivamente à obra de Elomar para violão solo.

> obra do compositor: no canto, a sensação de sinceridade e inocência; na intuição do contexto, a inteligência expositiva; no cruzamento de referências, a tendência para o universal. O músico incorpora ainda um elemento pessoal, sua vivência da música latino-americana, em tudo distante da vertente principal de Elomar, criando um diálogo de possibilidades que amplia os dois universos (CUNHA, 2008, p. 55).

João Paulo Cunha reconhece Dércio como importante intérprete da arte elomariana, de maneira tal que o destaca em sua abordagem sobre a obra e as parcerias que Elomar traçou ao longo da vida. A nosso ver, a "emissão segura e suave da voz" pode ser entendia como capacidade "de uma emissão segura e suave da voz".

Dércio transitava com segurança entre um cantar de caráter doce, quase sussurrado, e uma voz enérgica e potente. Pode-se afirmar ainda, e sem receios, que seu percurso como intérprete de Elomar também teve uma história vocal própria. No início, trazia um canto muito mais próximo da música de Atahualpa ou Mercedes Sosa, uma voz mais escurecida e por vezes impostada. Sugere-se, como exemplo, a audição de "Duerme negrito", gravada por Mercedes Sosa, em 1977, no álbum *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* e, no contexto de nossa abordagem, de "Curvas do rio", de Elomar, interpretada por Dércio em *Terra, Vento, Caminho*. Ambas as interpretações intercalam trechos de um cantar quase a meia voz e um arroubo cuja impostação parece quase inevitável.

> Elomar pra mim foi um mestre, dessa região, dessa característica dele. Atahualpa foi o mestre mais profundo, porque teve todo o humanismo, em termos de mensagem e daquela ligação do homem, do profundo respeito pela sua ligação com a natureza, com a terra, né? E aquela linguagem quase mística do homem com a terra, ou seja, já é um aspecto religioso assim que a igreja não conseguiu.[38]

De certo, o canto hispano-americano foi mais que uma escola para Dércio, tanto em termos de vocalidade e de interpretação quanto no íntimo diálogo entre a obra musical e seu cunho social e político: em Yupanqui, Dércio Marques via um sentido maior e mais profundo, existencial e espiritual.

4.5 Camino del índio

Atahualpa Yupanqui (1908-1992) nasceu em Campo de la Cruz, Juan Andrés de la Peña, uma pequena cidade ao norte da Província de Buenos Aires, com o nome de batismo

[38] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

Héctor Roberto Chavero[39]. Escolheu chamar-se Atahualpa Yupanqui quando começou timidamente a escrever versos e necessitou de um pseudônimo. Escolheu os nomes dos dois últimos grandes caciques incas (chamados "imperadores", depois da colonização espanhola), Atahualpa e Tupac Yupanqui. Atahualpa resistiu à invasão espanhola e terminou condenado pelos colonizadores e enforcado, em 1533. Apesar de ter sido por uma motivação simples, o "nome de guerra" escolhido reflete o sentimento de pertencimento de *Don Ata*, apelido de Atahualpa Yupanqui em seu país.

Consideramos importante apontar o fato de que sua música, já na década de 1940, havia galgado reconhecimento público: "desde essa época, abordava em seus recitais os problemas das populações pobres e nativas, sob a perspectiva crítica de 'esquerda', se poderia dizer" (IKEDA, 1999, p. 90), muito antes de florescer o Nuevo Cancionero.

Dércio era um estudioso da obra de Yupanqui e chegou a participar, no início da década de 1970, de uma cooperativa de músicos que integrava um grupo de estudos sobre o argentino; no entanto, o grupo durou pouco, dada sua desorganização para este tipo de empreendimento.

Podemos afirmar, ademais, que Atahualpa se tornou referência primeira para Dércio, que conhecia detalhadamente o cancioneiro desse artista argentino, como também suas linhas escritas em poemas e outros pequenos textos[40]. Dércio o considerava um dos "focos", como assim se referia a uma lógica de espiritualidade presente no conjunto de uma obra ou pessoa. Essa espiritualidade também seria a síntese comum a todos os focos:

> Existe essa coisa de espiritualidade em torno da terra, das coisas. Agora você localizou um dos focos, eu já conheço cinco, seis, oito focos. Dessa reunião de pessoas em torno de uma obra, como é da obra do Elomar, eu já conheço em torno da obra dos maranhenses, outros focos onde há essa junção.[41]

Sob o sol de Atahualpa, Dércio escolheu para seu primeiro disco duas canções: "Le tengo rabia al silencio" e "El niño", ambas canções introspectivas e que abordam questões existenciais: o homem que se posta em silêncio; o homem que viu seus sonhos desaparecerem como espumas da praia; a dor dos homens atados em si mesmos. Em "Le tengo rabia al silencio", o cantor guarda para si os sentimentos amorosos, razão de sua infelicidade.

---

[39] Dados biográficos extraídos do site da Fundación Yupanqui. Disponível em: http://www.fundacionyupanqui.com.ar/ata-bio.html. Último acesso: 02 ago. 2016.
[40] Sugerimos uma visita ao sítio http://www.fundacionyupanqui.com.ar para conhecer sua bibliografia.
[41] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

> *Yaravi*, um tipo de estrutura poético musical, é originária do Peru, com origens possivelmente pré-hispânicas. Ainda que diferentes grupos indígenas tenham desenvolvido suas próprias versões de yaraví, assim como as culturas mestiças, todas tendem a conservar o tom melancólico tradicional do gênero, que se difundiu pelo Equador e Argentina, ganhando contornos próprios (NEUSTADT, 2007, p. 86).

Por característica, os yaravis hoje são o lamento pelo amor perdido ou não correspondido. Quando se ouve a canção, na ordem do disco, é possível perceber como a voz de Dércio muda de cor quando canta em espanhol, o que também promove maior dramaticidade à música. Além disso, Dércio a interpreta de maneira mais "cantabile" que Atahualpa e seu violão é mais sincopado do que o do autor, e o violino de José Gomes perpassa toda a canção quase como um choro:

> Le tengo rabia al silencio, por lo mucho que perdí
> Le tengo rabia al silencio, por lo mucho que perdí
> Que no se quede callado, quién quiera vivir feliz.
>
> Hay silencio en mi guitarra cuando canto el "Yaravi"
> Hay silencio en mi guitarra cuando canto el "Yaravi"
> Y lo mejor de mi canto se queda dentro de mí.
>
> Un día monté a caballo y en la senda me metí
> Un día monté a caballo y en la senda me metí
> Y sentí que un gran silencio crecía dentro de mí.
>
> Cuando el amor me hizo señas, todo entero me encendí
> Cuando el amor me hizo señas, todo entero me encendí
> Y a fuerza de ser calado, callado me consumí...

"El niño" talvez seja a obra mais pungente desse disco. Distinta de sua versão original – a versão é sua tradução para o português, mantendo o trecho central recitado, como na composição de Atahualpa –, o violão em ostinato inicial constrói uma paisagem lúdica, como se fossem as "espuminhas" na beira do mar. E Dércio nina o menino, com voz doce, quase sussurrada:

> A noite com as espumas do rio te estão tecendo um enfeite, menino
> Quero a estrela da noite a mais bela, para brilhar no teu riso, menino...
> Menino, dorme sorrindo, menino
> Ah menino...

Don Ata, ao interpretar "Duerme negrito"[42], diz: "como toda canção de ninar, pisa a terra e é um pouco metafísica". Em "Duerme negrito", o fantasma da realidade social exerce

[42] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98. Último acesso: 10 ago. 2016.

a função de “bicho papão”: a mãe, para trazer o alimento que lhe agrada, trabalha arduamente, mesmo que esteja doente, mesmo que não lhe paguem. Voltando a “El niño”:

> E foram passando os anos e o menino então se fez homem
> E andou por estes mundos misturando desespero e dor
> E um dia, o homem quis ser menino, quis ser nuvem, quis ser peixe...
> Mas a praia era de angústia, e as nuvens passaram ao longe.

Nessa canção, o fantasma do homem adulto é sua própria existência. Na caminhada, a reunir sonhos não vividos, “vai o homem pelo mundo, com razão ou sem razão. E leva um menino frustrado, gemendo em seu coração”. Mas a canção lembra que ainda é tempo de dormir e sonhar o mundo que ainda virá: “que belo mundo é seu mundo menino, ah, menino. Menino dorme sorrindo menino, ah, menino...”.

Dércio Marques segue seu sonho latino-americano e se torna ponto de articulação entre estes dois universos, o de Atahualpa e o de Elomar. A chuva que espera o catingueiro é a mesma dos que veem em Mama Yungay[43] a esperança de uma boa colheita. Elomar e Atahualpa cantam a dor universal e é nesse sentido que se aproximam dos anseios de Dércio. Para todos eles, o homem é travessia.

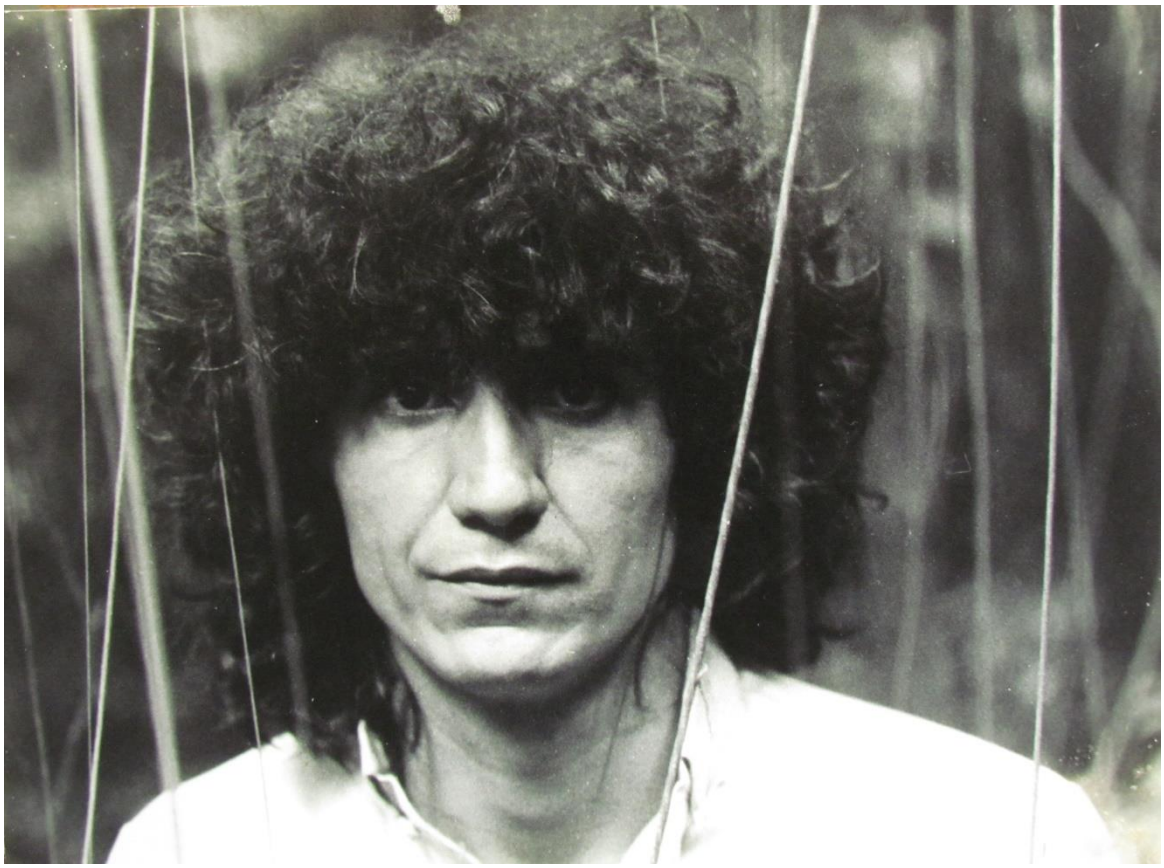
---

[43] “Contam no cerro sobre uma índia velha que tinha a mesma idade da raça. Vá-se lá saber quantos anos teria. Porque os batatais indicavam o céu nas noites, quando os macacos desandavam fazer muitas: − E olhe pra cima. Cada estrela é um ano de Mama Yungay... Era a avó de todos. Porque à mãe chamava ‘minha mãe’, mas adiciona-se o nome próprio, é que se refere à avó. Mama Yungay era semeadora. Ajudava a semente, aquecendo a terra com o olhar. Entendia muito dessas coisas da sementeira e ensinava aos Kollas. Quando chovia nos cerros distantes, os homens voltavam aos seus ranchos e ficavam olhando a cortina de água, cinza e melancólica, atravessando a tarde. E por aí, em qualquer momento, alguém assinalava os montes, mais além dos caminhos. E pairando à porta das cabanas, todos os lavradores com suas mulheres e seus huahuas. − Por aí anda a Mama Yungay! − Ah! Bonita esta senhora... Já está cuidando das roças. Já estão olhando para longe onde, entre um cerro e outro, em um abrir de celeiro limpo como um sonho, aparecia o arco-íris, que era o manto de Mama Yungay. O arco-íris é a bandeira dos Kollas, desde os tempos antigos. Mas para os agricultores e tropeiros de Cerro Overo, o arco-íris é o manto dessa avó índia, aquela que nunca ninguém viu, mas que recordam sempre que precisam de um pouco de irrigação ou precisam do calor de uma chuva, levando a neve do inverno. Quando passa muito tempo sem chover, os Kollas ficam tristes, porque acham que Mama Yungay possa ter morrido. Mas em qualquer momento da tarde aparece lá longe, allú, como dizem eles para indicar que é muito longe, o manto multicolor de Mama Yungay e que andará por aí, aquecendo a semente com seu olhar. Ninguém lhe acende velas. Porque é avó do índio e da terra, não é coisa de outro mundo, nem é um ser morto. Ela simboliza a união do agricultor com o sulco, a semente e a esperança. Basta olhá-la de vez em quando, mesmo que seja só um pedaço de seu poncho, lá no alto das cordilheiras, e então o coração do homem goza e filtra esse mel da confiança em suas mãos e a fé na boa semeadura. O homem sai aos currais quando aparece o arco-íris e fica olhando as roças, enquanto pensa: − Não vamos abandonar você, sementinha. Lá está a Mama Yungay, que é igual a nós. Brota linda, plantinha, pra que tudo corra bem.” Esse texto é uma tradução livre, de minha autoria, para o texto de Atahualpa Yupanqui publicado em *Aires Indios* (1967, p. 86).

5 “AÍ, DOROTY, MEU TONOBROMOTOL”

> A busca de identificação das raízes comuns do homem latino-americano deu frutos, embora eu seja uma árvore tardia.
>
> Dércio Marques[1]

Figura 9 - Dércio em 1978



Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler

5.1 *Terra, Vento, Caminho*

Dércio Marques começou tarde a gravar seus próprios discos, numa época em que a produção discográfica já representava para a carreira de um artista seu importante cartão de visitas, proporcionando a divulgação de seu trabalho e a inserção no mercado comercial de discos, produto de sustento econômico para os músicos. Produções independentes ainda eram incipientes e caras para os artistas, embora possíveis de serem feitas sem a dependência do interesse de uma gravadora. No entanto, esta não era uma prioridade para Dércio, que estava

[1] Ver nota 25, p. 48.

envolvido em pesquisas e produções de outros artistas. Seu primeiro álbum chegou ao mercado no final do ano de 1977.

Dércio convivia há cerca de cinco anos com Marcus Pereira, quando então, neste ano, levou até ele uma fita de rolo com o conteúdo do que seria *Terra, Vento, Caminho*. Gravado propositalmente em ambiente muito pessoal, a casa do amigo Zé Gomes, Pereira sabia que estava diante de um rico material e era capaz de enxergar valores por trás das lentes tecnicistas. Mas avaliou-o como inviável pela má qualidade de áudio do registro e propôs a Dércio que o refizesse em um estúdio profissional.

Não era propriamente uma recusa à obra, mas uma exigência para que o álbum pudesse ser lançado pelo selo Discos Marcus Pereira com um mínimo de qualidade vendável. "A escolha do repertório, a qualidade dos arranjos e sua simplicidade e, principalmente, a extraordinária qualidade de interpretação de Dércio Marques, me levaram a repetir indefinidamente a audição do disco, até não poder resistir mais a justíssimos protestos familiares", compartilha Pereira no texto escrito por ele para a contracapa do disco (PEREIRA, 1977).

Suas palavras narram ainda, em tom de admiração, mais do que suas impressões sobre o conteúdo. São também resposta a um impacto maior, que ampliava o questionamento sobre a produção discográfica e a projeção de artistas em um cenário nada acolhedor, ditado por uma lógica perversa de mercado:

> Uns poucos e privilegiados autores, intérpretes de suas próprias canções, praticamente monopolizaram o que toca ao Brasil no mercado de música. E nesse mercado não sobra espaço para o cantor e a cantora, nem para o vastíssimo repertório, em grande parte inédito, de dezenas de grandes autores, conhecidos ou anônimos. A proposta de Dércio Marques, contida no seu primeiro disco, é a mais séria que conhecemos, desde muitos anos. (PEREIRA, 1977)

Aproveitando algum material já produzido e realizando novas gravações em estúdio profissional (o Gravodisc, localizado em São Paulo, mas já extinto), Dércio seguiu as recomendações de Pereira e, em poucos dias, portava nas mãos um novo material.

> Fazia um dominó e isso dava um dinheirinho pra gente e eu viajava muito assim, então esse dinheirinho deu pra pagar a produção do disco. Não deu, quer dizer, os amigos foram trabalhando por amizade. Esse José Gomes, que tocou violino no *Terra, Vento, Caminho*, aquele violino é dele, nós tocamos de improviso. Aquele Mamão tocou de improviso, naquela canção *Glória de Sá*, ele tocou de improviso.

> Ele ouviu a música na hora e pá, saiu no disco. Gravei em 24 horas aquele disco, incrível, e duas faixas que não foram incluídas porque a censura não liberou.[2]

A instrumentação de *Terra, Vento, Caminho* é enxuta. Os músicos provavelmente eram os mesmos que gravaram o primeiro material, mais "caseiro" e em um gravador Nagra: José Kruel Gomes (violinista que, posteriormente, passou a assinar Zé Gomes) cuidou da direção artística junto de Dércio e tocou praticamente em todas as faixas; Doroty Marques, sua irmã, e o amigo Saulo Laranjeira, cantam e tocam bumbo e bombo (leguero); Ricardo Zenon Morel[3], violonista que divide com Dércio a autoria da faixa "Malambo", já havia tocado com ele em momentos significativos, como nas primeiras apresentações ao lado de Elomar; e Sergio Lima Gonçalves, o Mamão, flautista e fagotista[4] que o acompanharia em outros trabalhos.

> Este disco amadureceu ao longo de muitos anos de trabalho. Ele é generoso, porque é descomprometido de fórmulas fáceis, denso e surpreendente, porque testado ao longo de muitos anos de apresentações para plateias atentas e exigentes. Conheço Dércio Marques há muitos anos e, como santo de casa, seu milagre tardou. (PEREIRA, 1977)

Seu primeiro álbum chega tarde mas, num aspecto positivo, traz um Dércio carregado de suas andanças, vivências e afetos. Amigos e autores por quem nutria profunda admiração definem o grupo de compositores e obras escolhidas. Seu propósito era levar consigo aquilo e aqueles que representassem a dimensão de seus anseios no campo musical e, sobretudo, humano. Pereira reconhecia que a obra mostrava mais do que um intérprete de canções:

> Eu já fiz antes algumas previsões sobre o futuro de artistas, alguns dos quais estão aí entre os recordistas do mercado. Se esta sensibilidade permanece ainda em mim, prevejo que Dércio Marques irá longe. E longe no sentido em que ambos entendemos, não do sucesso financeiro e de público apenas, mas no da fidelidade aos valores da cultura brasileira e a valores humanos fundamentais, sem os quais o artista se transforma em mero ganhador de dinheiro, no vale-tudo que o iguala aos demais comerciantes da praça. (PEREIRA, 1977)

---

[2] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

[3] Não obtivemos maiores informações sobre este músico. Na entrevista a Milharch (1980), Dércio o aponta como "um tocador de tango, um guitarrista muito bom, cantor de tango e folclore".

[4] Em entrevista ao programa Brasil Clássico Caipira (TV Brasil, 2011), Dércio afirma ter sido pioneiro em levar o fagote para dentro da música popular sertaneja, mas consideramos a presença do músico Mamão em seu trabalho algo definidor nessa escolha. Na mesma entrevista, ele cita seu interesse pelo uso de instrumentos como o corne inglês e o oboé (igualmente da família das madeiras, todos eles usuais da música de concerto), que ouvira na presença do Trio Maraiá na obra de Geraldo Vandré, outra importante referência para ele. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5I7TeTrj_Mw. Acesso em: 15 jul. 2016.

O disco tem problemas técnicos, apesar de ter sido melhorado em estúdio. Mesmo assim, mostra um intérprete maduro que, em seu primeiro trabalho, já se anuncia pleno de uma personalidade interpretativa. Em verdade, ele começou a gravar a partir de um repertório que já era seu e que vinha experimentando em dezenas de apresentações há quase uma década.

Não nos foi possível conhecer algumas das distinções entre as fitas entregues nas mãos de Pereira, a primeira, gravada caseiramente, e a segunda, gravada em estúdio: por exemplo, se todos os músicos envolvidos faziam parte de ambos os materiais e se a gravação feita na casa de Zé Gomes foi aproveitada, mesmo que parcialmente.

Estudos preliminares apontam que há muitas diferenças entre o repertório proposto originalmente e aquele que está em *Terra, Vento, Caminho*. Dércio havia selecionado e gravado diversas canções, mas ainda não tinha passado pelo processo de censura, o que demandou importantes modificações. Nem por isso deixou de produzir um álbum cujo repertório correspondia aos seus anseios.

As canções de *Terra, Vento, Caminho* não se orientam em estrutura formal de estrofes e refrão. Quase sempre são narrativas lineares, mas que permitem repetições melódicas e harmônicas. Eventualmente, repete-se um verso textual, mas sem que este se caracterize como refrão. Esta é uma característica de todo o trabalho, o que o faz sair do lugar comum das canções tradicionalmente organizadas em estrofes e refrãos e que não deixa de ser um problema do ponto de vista comercial. Definitivamente, o álbum não foi concebido para cumprir metas mercadológicas e não parece que, afinal, Marcus Pereira tenha tido tal preocupação ao lançá-lo.

Feito entre amigos, inspirado em suas principais influências e em um cantar cada vez mais próximo do cancioneiro íbero-americano, o álbum não deixaria de acolher a música de Yupanqui e Elomar. Ao conhecermos sua trajetória artística e pessoal, é inevitável que busquemos essas influências em seus discos. Nesse álbum, a coerência está no campo afetivo de suas escolhas, mesmo que em uma canção ou outra não nos seja claro seu comprometimento com o discurso da obra.

A transparência dos arranjos destaca alguns procedimentos que Dércio utilizaria ainda em discos futuros e que se tornariam marca de seu trabalho: a utilização da viola brasileira, para além das linguagens de gêneros tradicionais do instrumento, beneficiando-se apenas de seu timbre, e o uso de mais de um instrumento ou instrumento e voz em uníssono, criando, assim, a partir das sobreposições, um terceiro timbre, ampliando o escopo sonoro dos

arranjos. Este procedimento não é inovador, mas podemos apontá-lo como uma prática utilizada comumente por ele, como uma marca de seus trabalhos.

A questão da voz de Dércio em seus primeiros trabalhos é uma tônica importante. Ela nos aponta para as forças estéticas que o cancioneiro mais próximo de sua escuta exerceu. Nesse sentido, nos faz perceber como seu timbre se modifica à medida em que os ouvidos seguem novos caminhos e novas descobertas.

Até o período do disco, Dércio privilegiava sua relação intrínseca com o cancioneiro ibero-americano. Chegou a manter dois grupos (Chasky e Ínkari) dedicados a esse repertório e o conteúdo de *Terra, Vento, Caminho* denota que suas referências continuavam sendo, sobretudo, as músicas argentina e chilena, tanto é que gravaria uma canção, por ele mesmo composta, inteiramente dedicada à chilena Violeta Parra, algo inédito na música que conhecemos de Dércio. A voz trazia esta marca, aquela construída pela escuta do repertório que o formou.

Outra voz próxima de Dércio era a de Saulo Laranjeira, com quem compartilhava muitos trabalhos. Na "Folia do Divino", música integrante do álbum, as vozes de ambos se confundem no revezamento dos versos.

Por fim, podemos ainda citar Geraldo Vandré como aquele por quem Dércio nutria admiração e cuja obra se dedicou a ouvir.

Em Dércio, percebe-se a estética de uma voz cuja seriedade e dramaticidade conduziam algumas interpretações, com um timbre por vezes escurecido, o que nos causaria estranhamento não fosse a possibilidade que tivemos de acompanhar sua trajetória e nos dedicarmos à audição comparativa de seus discos. No entanto, a segurança de seu canto, aliada a certa maturidade interpretativa, contribuíram para que ele alcançasse todo o espectro das frases com homogeneidade, salvo algumas passagens nas quais a voz faz uso de uma impostação e provoca mudanças timbrísticas bruscas dentro de uma mesma canção – mudanças visivelmente não retóricas.

Uma destas canções é "Tributo (Volta em si)", primeira faixa do LP de Cleiton Negreiro, compositor que Dércio conheceu em um festival universitário quando viveu em Mogi das Cruzes: "Eu tinha apenas dezessete anos quando a compus, e o mais interessante, eu estava a caminho do trabalho e não tinha como registrá-la até voltar para casa... fiquei com a melodia e parte da letra inacabada o dia todo para não esquecer".[5]

[5] Diálogo de Cleiton Negreiro com a autora, via rede social (Facebook), em 15 out. 2016.

Seu contexto textual se aproxima de algumas ideias de outras canções do disco, como da angústia do cansaço de “Sexta-feira” – tanto no movimento contínuo das cordas dedilhadas quanto nos movimentos das estrofes em progressão ascendente, que culminam sempre em um movimento contrário. Ou como no percurso de “El Niño”, que aponta a esperança amorosa para, ao final, lamentar uma inevitável perda.

> Ah, mais um dia de jornada, de esperança quase ou nada
> E o calor já me sufoca, vou buscar um paraíso
> Na candura de um sorriso, no amor do teu olhar.
>
> [...]
>
> Ah, se eu seguisse a cada passo, cada traço do pincel,
> Cedo ou tarde eu ia ver, escorregar na tinta fresca,
> Me mesclar com a cor vermelha, eu iria me perder.

A voz de Dércio é uma tônica na crítica de Maurício Kubrusly, que na época assinava uma coluna sobre música no *Jornal da Tarde* (SP):

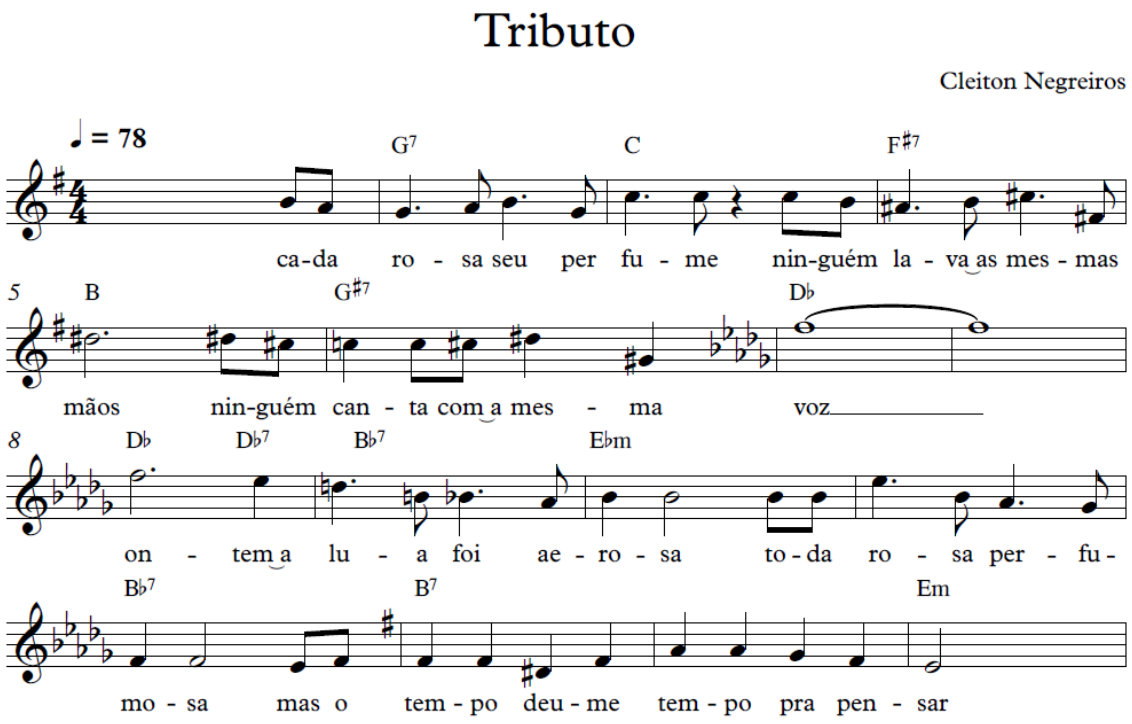
> Radical, Dércio Marques acaba sendo prejudicado por tanto extremismo como no caso da realização de seu disco de estreia. Ao evitar – como confessou numa entrevista –, técnicas mais requintadas de gravação, preferindo procedimentos quase “domésticos”, conseguiu um resultado com várias falhas. [...] Da próxima vez, tomara que Dércio Marques depure mais a sua atuação como intérprete, para conseguir ataques mais precisos, colocação de voz mais adequada a cada canção, e também cuide mais de toda a produção. Mas todas as falhas parecem transparentes, porque através delas é possível a grandeza da escolha feita por este músico. (KUBRUSLY, 1977)

Falhas técnicas apontadas por ele aparecem já nesta primeira faixa. A canção pode ter sido editada a partir de dois materiais distintos (primeira e segunda gravação), sofrido uma colagem malfeita de trechos gravados na mesma época ou, caso tenha sido feita sobre uma única versão, sofrido na mixagem uma perda súbita de brilho, quando há uma mudança em sua sonoridade. Qual seja o problema, sua edição acaba “quebrando” um dos grandes efeitos da canção, que é a construção de uma forte elisão entre partes textuais que formam uma longa estrofe:

> Ah, já fiz versos de tributo, hoje só somente escuto,
> Não tributo mais ninguém; cada rosa seu perfume,
> Ninguém lava as mesmas mãos,
> Ninguém canta com a mesma voz!
> Ontem a lua foi airosa, toda rosa perfumosa,
> Mas o tempo deu-me tempo pra pensar

Uma progressão musical (não apenas harmônica, mas também melódica e interpretativa) conduz o ouvinte até a sensível do tom de mi menor (ré #), que coincide com a palavra “mãos”. Mas a progressão segue, ultrapassando a tônica da canção, caminhando para a nota fá como ponto culminante, na qual se afirma a modulação para ré bemol maior. Um encadeamento harmônico que, em seu momento de modulação, apresenta uma alavanca de interpretação muito bem explorada por Dércio.

O que podemos observar, para além dessa progressão, é a escolha interpretativa do trecho: com a ausência de pausas entre as palavras (“voz” é uma nota longa e há clara intenção de manter sua sustentação até a chegada da nota seguinte, que é igual à da palavra “ontem”), o canto desenha um grande arco, formado pela elisão entre as frases “ninguém canta com a mesma voz” e “ontem a lua foi airosa”, quando então a frase toma um rumo descendente para retornar a mi menor, e pousa na palavra “pensar”. Na ligação entre as frases ocorre a falha técnica, quebrando a unidade sonora entre os trechos.



Partitura 6 – “Tributo”

“Tributo” é lembrada por Marcos Faerman[6], em seu jornal *Versus* (nov. 1977): “Achei interessante que na primeira música, *Tributo*, tu digas que ‘ninguém canta com a

[6] O paulista Marcos Faerman (1943-1999) foi jornalista, repórter, editor, administrador cultural e professor, reconhecido por sua atuação na imprensa alternativa. Foi o criador e editor do jornal *Vesus* (São Paulo).

mesma voz'. Tua voz, Dércio, era necessária, é nova, tem a densidade de quem fala com a força do coração consciente." A consciência de quem busca uma escuta que ultrapasse o canto, e que talvez encontre nele algum tipo de medicamento para a alma:

> Aí o dia que ele chegou com o disco na mão, o LP ele jogou assim, eu tava meio doente, porque eu tenho umas crises de vez em quando, ele chegou e eu não pude ir, lá no lançamento do disco. Aí ele chegou e jogou o LP assim: "Aí, Dorothy, meu Tonobromotol."[7]

5.2 Censura

Em entrevistas, depoimentos e matérias de jornal da época estão esparramados nomes de canções que comporiam o repertório do álbum, mas não pertencem ao LP, ou por não terem sido liberadas pela censura ou por motivo desconhecido.

Dentre estas, estão "Plegaria a un labrador", de Victor Jara; "Relvas", poema de Cláudio Murilo, musicado por Dércio; "Camaleão", lundu composto por Xisto Bahia (1841-1894); "Violeta del Tiempo (Gracias a la Violeta)", canção de autoria de Dércio em homenagem a Violeta Parra; e "Cavaleiro Andante", de Abílio Manoel. Dércio também comentou que integraria seu disco uma canção de Juan Blanco e Darlan Marques, seu irmão, sem dizer seu título.

Em documentos encontrados junto à Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional, há um pedido de liberação feito em setembro de 1977 de "Plegaria a un labrador", sem informações sobre seu solicitante, que nos chegou pelas mãos do pesquisador Alexandre Fiuza (2006)[8]. O pesquisador levanta a hipótese de os pedidos terem sido feitos por Míriam Pedroso, cantora do grupo Tarancón e autora de outras solicitações feitas anteriormente e igualmente censuradas. A hipótese tem sentido, já que o grupo Tarancón gravou aquela canção em 1977.

Não nos foi possível a busca de outros documentos relativos ao período ou a outras canções censuradas junto ao Arquivo Nacional até a data da conclusão desta pesquisa, pois o acervo encontrava-se fechado, mas, em entrevista com a cantora, obtivemos a informação de que a música não foi censurada para o disco. Segundo ela, sua estratégia foi enviar aos censores uma tradução errada, a fim de confundi-los, já que estes não tinham bons conhecimentos da língua espanhola.

---

[7] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

[8] Plegaria a um labrador: Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP, nº. de registro do parecer: 26081, São Paulo, set. 1977.

Dentre os documentos pesquisados por Fiuza encontra-se outro pedido, com respostas assinadas pelas mesmas censoras em datas iguais à de "Plegaria a un labrador": para a música "Violeta del Tiempo (Gracias a la Violeta)", de autoria do próprio Dércio Marques[9]:

Sol del Pueblo chileno del norte y sur
Violeta flor del tiempo, viento eres tu
Clamor, clamor de conciencia, calamidad
Hirieron a sus hijos igual que tu

Violeta del tiempo, brado alarido
Renace en la lucha, canta con sentido
Junta a los Hermanos araucos chilotes
Nel grito despierto, por la vida y muerte
Y bajo el sabor del viento me voy me voy
Por la candura y risa de puro amor
Mensaje altivo el gesto de tu vivir
Calando la opresión fuerza del cantar
La voz de ternura, impulso de historia
Que canta su gloria bajo un cielo negro
El fin de la escoria del sable milicia
Que implantó injusticia y nuestra soledad
La gente humillada busca una solución
Y bajo el escombro siembra una raíz
El hombre inhumano el sable se irán borrar
En la escritura del tiempo y del maíz
(en la historia del tiempo, del cobre y del maíz)
Y arriba en el infinito tú irás cantar
Canta violeta canta, canta, canta
Hasta que rompa el siglo de represión
Canta Violeta canta en la eternidad
Recen los salmos gracias por tu acción
Recen los salmos gracias por ti por ti
Canta Violeta canta, canta canta
(hermana) hasta que rompa el siglo de represión
Canta Violeta canta en la eternidad
Recen los salmos gracias por ti por ti

Como vimos em capítulo anterior, para Dércio, a "latinidade" correspondia a uma busca pela autenticidade cultural calcada em valores de territorialidade e de enraizamento, coerência que ele reconhecia em Violeta Parra (1917-1967), para quem compôs a canção em forma de homenagem, mesmo não chegando a conhecê-la pessoalmente.

No mesmo conjunto de documentos da censura, há ainda uma solicitação de liberação para "Chacarera de mi pago", composição da família Parra[10], também não autorizada. Todos os pedidos apontados aqui foram recusados pelas mesmas censoras e processados em um mesmo período (setembro de 1977), levando-nos ao entendimento de que partiram de uma mesma solicitação. Mas, a respeito desta última canção e de outras que

[9] Violeta del Tiempo: Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP, nº. de registro do parecer: 26080, São Paulo, set. 1977.
[10] Isabel, Violeta e Angel Parra.

porventura estejam no mesmo conjunto, não nos é possível apontar se estariam todas vinculadas à produção do LP *Terra, Vento, Caminho*.

No entanto, levantamos a hipótese de ter sido Dércio Marques ou a produção da Discos Marcus Pereira os autores dos pedidos feitos à censura e levantados por Fiuza. Acreditamos ainda que "Relvas"[11], de Claudio Murilo e Dércio Marques, foi gravada junto com as demais canções e, posteriormente, inserida em seu segundo álbum, *Canto Forte* (1979), uma vez que, se a comparamos com o restante das canções do disco de 1977, percebemos que sua instrumentação e sonoridade se assemelha mais aos registros de *Terra, Vento, Caminho*. Cantada com acompanhamento de violão e arranjada por Zé Gomes, recebeu uma dedicatória à cantora Diana Pequeno e a Adalmária, esposa de Elomar.

Talvez a decisão de a inserir posteriormente em *Canto Forte* esteja no arranjo de vozes, que funcionam como um acompanhamento instrumental, o que também a liga às demais canções que receberam o mesmo tipo de tratamento, como veremos adiante. "Relvas" é das poucas composições do álbum que tem coautoria de Dércio (em outras duas nas quais consta seu nome como autor ele apenas cuidou da adaptação para o português), mas não obtivemos informações sobre Cláudio Murilo, possivelmente o letrista da canção:

> Pela relva atiça o vento de um verde sem esperança
> Perdendo a cor na distância, vai meu povo lavrando,
> O trigo alegre plantando, e só o joio colhendo
>
> Vai meu povo sofrendo, em meio à terra ardente
> Onde a semente prospera, e a fome lhe rói o ventre
>
> Vai pelas ruas dos bairros, nos cais do porto ao veleiro
> No subúrbio operário, na praça e no firmamento
>
> Com grãos de estrelas plantando
> E só a noite colhendo.

"Camaleão", anunciada por Dércio para compor o repertório de 1977, não aparece dentre as canções censuradas, como vimos. Mas não há informações que nos esclareçam os motivos para a música não constar no disco, apesar de levarmos em conta a possibilidade de sua letra ter sido vetada pela censura. A cantiga, sátira de Xisto Bahia à política de seu tempo, é baseada em uma trova da tradição oral pernambucana:

> Eu conheço muita gente que é igual ao camaleão
> Com a cabeça diz que sim e com o rabinho diz que não

[11] A canção também fez parte do álbum *Diana Pequeno* (1978), produzido e dirigido por Dércio.

> Segura meu bem, segura
> Segura o camaleão
>
> Se ele é verde ou amarelo, responda algum sabichão
> tem as cores do estadista que pra si serve a nação
>
> As virtudes deste bicho são de grande estimação
> é sobrinho do patronato e afilhado da eleição

Em 1979, "Camaleão" também foi gravada por Diana Pequeno no LP *Eterno Como Areia*, produzido e dirigido por Dércio Marques, ao qual retornaremos posteriormente.

"Plegaria a un labrador" (Victor Jara) e "Cavaleiro Andante" (Abílio Manoel) não foram gravadas em seus discos ou naqueles produzidos por ele. Mas extraímos da entrevista dada a Millarch (1980) uma interpretação da primeira música, cantada por Dércio para exemplificar as obras que comporiam *Terra, Vento, Caminho*.

Ambas as canções guardam em si discursos político-sociais. "Plegaria a un labrador" convida os homens a dar as mãos, unidos pelo mesmo "sangue latino", a lutar contra as injustiças sociais:

> Levántate y mírate las manos
> para crecer, estréchala a tu hermano
> juntos iremos unidos en la sangre
> ahora en la hora de nuestra muerte

Já a canção de Abílio Manoel é irônica e retrata o homem urbano e capitalista que

> […]
> montava um Corcel 70
> com 80 cavalos
> de sua própria fazenda
> Ele trazia um brasão no peito
> e o lema tradição
> família e seus direitos
> Ele falava, falava, falava em vários idiomas,
> Tinha amor à Pátria
> e mais outros sintomas.

Dentre as poucas informações que temos sobre esta canção está a de que ela integrava o show *Cantochão*, do qual Dércio participava junto a outros artistas, como Saulo Laranjeira, Sérgio Sá e Priscilla Ermell, em meados de 1976.

> O critério de seleção das músicas que estamos gravando foi em função de temas sociais, como por exemplo, *Camaleão*, do folclore pernambucano é hoje uma letra atualíssima. Vamos registrar um depoimento do que vimos e aprendemos e também

> gravações ao vivo de grupos como o Chasky[12], Íncari, além de incluir uma música do *Cantochão – Cavaleiro Andante* – se for liberada pela censura.[13]

Cantochão era um espetáculo que mesclava música e poesia e se propunha a um percurso sonoro que sintetizasse, de forma simbólica, a jornada do homem latino-americano. Dércio gostava de propostas conceituais e de certa forma as realizou em todos os seus discos, como veremos adiante.

5.3 *Canto Forte*

Figura 10 - Gravação de *Canto Forte* – estúdio Dó Ré Mi (1978/79)

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

Desde seu retorno a São Paulo, no início de 1978, Doroty assumiu a produção da carreira artística do irmão e, após a empreitada de shows de *Terra, Vento, Caminho* dedicou-se ao álbum *Canto Forte* (Copacabana Discos, 1979). Cuidou pessoalmente deste trabalho, zelando pelo relacionamento com a gravadora − que não influenciou na escolha das canções e, assim, proporcionou o aceite de Dércio para firmar o contrato. Doroty nos conta que na

[12] Além do Ínkari, já mencionado por nós, Dércio formou, em 1973, o Chasky, grupo igualmente dedicado ao repertório latino-americano, com o peruano Guillermo Noriega.
[13] Ver nota 25, p. 48.

época, em diálogo paralelo à produção do disco, a Copacabana esperava que Dércio "ocupasse o espaço deixado por Geraldo Vandré", que

> [...] desapareceu da cena musical (e pública, como um todo) em 1968, após o grande sucesso, comercial e ideológico, de Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores). Ironicamente, Vandré finalmente parecia ter encontrado a canção que unificava − tal como *Disparada* esboçara − o sucesso comercial e a expressividade ideológica adequada às demandas de importantes segmentos da esquerda brasileira. Mas, o Ato Institucional nº5, foi um golpe para a sua carreira, além de ser arrastado pela desqualificação geral da "canção de protesto". (NAPOLITANO, 2001, p. 194)

Mas a identificação com Vandré não era despropositada, mesmo que para Dércio o problema fosse a estratégia mercadológica e a dedução da gravadora de que ele estaria disposto a "substituir" um artista.

Sem abrir aqui uma problematização a respeito do desaparecimento de Geraldo Vandré do panorama musical, podemos apontar os procedimentos composicionais levantados por Marcos Napolitano, utilizados por Vandré em *Canto Geral* (1968), último álbum lançado pelo artista antes do exílio, para entender o porquê de sua associação com Dércio.

A apropriação de estruturas rítmicas oriundas de gêneros rurais para constituir a base de diversas das canções, enfatizando a "comunicabilidade dos gêneros desvalorizados pelas fórmulas do mercado" (NAPOLITANO, 2001, p. 231); um discurso declarado a respeito da necessidade de servir como cantor engajado – na contracapa do disco, as palavras de Geraldo Vandré: "Neste disco, a palavra Geral tem de mim somente uma vontade muito grande de colocar-me sem pudores como instrumento da comunicação de tudo o que aprendi a ver, ouvir, pensar e sentir a respeito do meu tempo, do meu lugar e da gente que vive neles"; a sonoridade harmônica e melódica, próxima do cancioneiro advindo da Nueva Canción latino-americana; uma poesia mais explícita quanto a seu discurso contestatório – e distinta da prática de artistas contemporâneos engajados nas causas políticas, que se utilizavam de uma linguagem menos direta e mais urbana; e, por fim, o uso da própria voz com uma colocação mais empostada e dramática, semelhante ao que pode ser observado nas versões de Dércio para as canções de *Terra, Vento, Caminho* e, posteriormente, *Canto Forte*. Salientamos ainda o fato de que Vandré tinha na voz uma de suas forças interpretativas. Um belo timbre, potência e firmeza no cantar, características também presentes em Dércio.

A resposta ao intuito da gravadora era previsível. Nos anos de convivência e em diálogos com cada entrevistado pudemos perceber que as críticas lançadas por Dércio a outros artistas em nada tinham a ver com características estéticas. O que apontavam os Marques era o posicionamento dos músicos perante o cenário político, social e mercadológico. Mesmo

aqueles a quem tinham profunda admiração sofreram duras críticas desta natureza. Em entrevista concedida a Maurício Kubrusly no período de divulgação de *Terra, Vento, Caminho*, Dércio disse:

> Não quero ser instrumento de manipulação de massa, permitindo a repetição de experiências como "Caminhando" do Vandré. Quem protesta é a classe dominante. Os outros expressam seus anseios. Protesto é consumo. Mercedes Sosa, por exemplo, tem consciência disso. É uma índia que faz Chico Buarque de Holanda se calar, porque ela é a expressão dolorida de um povo em extinção.[14]

Dércio recebeu ainda o convite para gravar um disco de canções de Elomar, provavelmente por consequência de sua aparição no Maracanãzinho ao interpretar "Peão na amarração". E, mais uma vez, se posicionou negativamente à proposta:

> Por isso que ele ficou totalmente só no mundo empresarial, porque os caras nunca quiseram gravar Elomar. A Copacabana não quis, até aquela EMI que era a gringa que depois comeu o Marcos Pereira[15], não quis. Eles queriam gravar Dércio Marques cantando Elomar, Dércio Marques falou que não, que Elomar era vivo, era cantador, era artista, que se eles quisessem Elomar, uma música ou outra ele ainda cantava, mas gravar Elomar não. Elomar que cantasse Elomar.[16]

Em "Pobre do Cantor", do álbum *Canto Forte*, na adaptação de Dércio Marques para a canção homônima de Pablo Milanés, ele acusa o artista que não se posiciona contrário a uma realidade opressora e, assim, afirma seu proceder:

> Pobre do cantor de nossos dias
> que não arrisca sua corda
> pra não arriscar sua vida
>
> Pobre do cantor que nunca sabe
> que fomos a semente
> e hoje somos vida
>
> Pobre do cantor que um dia a história
> o apague da memória
> sem ter tocado em espinhos
>
> Pobre do cantor que foi marcado pra lutar
> e hoje é um rosto amordaçado
>
> Pobre do cantor que feito mito
> lhe roubem até o nome
> com máscaras perdidas

---

[14] Ver nota p. 25, p. 48.
[15] Em 1980, por problemas financeiros, a Discos Marcus Pereira foi absorvida pela Copacabana Discos. Com o fechamento da Copacabana no mesmo ano, todo o acervo passou a fazer parte da EMI.
[16] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

> Pobre do cantor que não levanta
> e segue até adiante
> com mais canto e mais vida
>
> Pobre do cantor que não se afirma
> que não mantém seguro
> seu proceder com todos
>
> Pobre do cantor que não imponha
> o seu canto de glória
> em meio ao barro e ao lodo

Canto Forte teve participações de Irene Portela, Toninho Carrasqueira, Zé Gomes, Marco Pereira, Paulinho Pedra Azul, Orquestra de violas de Osasco, Oswaldinho do Acordeon, Heraldo do Monte e regência do Maestro Briamonte.

A Marcus Pereira Discos, em processo de falência, estava sendo absorvida pela Copacabana[17]. Foi oferecido a Dércio um contrato com a nova proprietária, em contraposição à escolha de seguir ainda sem perspectiva de apoio financeiro para a realização do projeto, vinculado a Marcus Pereira. Para Dércio, um novo olhar sobre a música brasileira e o aporte econômico justificavam sua escolha, pois a Copacabana, antes vista com maus olhos pelos artistas independentes, começava a reconhecer o valor de músicos como ele, que aproveitara tal abertura para apresentar outros artistas aos produtores: "então eu senti que ali já tenho uma certa influência, porque depois eu quero pegar esse pessoal novo e ir levantando. Crescer o número...".[18] E continua: "Os caras agora, por exemplo, depois que deram o disco da Doroty, que estão junto com o Marcus Pereira, distribuindo Marcus Pereira, então eles já têm um nível para chegar e não ser tão mal aceito, assim", justificou.

Canto forte envolveu uma execução complexa e demorada para a dinâmica de uma gravadora. Sua irmã assumiu o relacionamento com a Copacabana e a produção do disco, que foi realizado sem imposições:

> Eu produzi, ele levou três meses pra gravar o disco. Toda semana os produtores me chamavam e falavam: – Olha, Doroty Marques, vocês estão gastando, a gente já teria feito 100 discos sertanejos com esse dinheiro. Cadê o disco? E tudo que ele sonhou: – Doroty, traz lá pra mim 40 violeiros! Eu ia lá buscar. – Traz pra mim a baleia pra cantar pra mim. Eu trazia a baleia.[19]

Alberto Chicayban e Chico Moreira, do grupo Maria Déia, dividem com Dércio a construção de algumas canções e tocam em quase todo o repertório. Dércio costumava se

---

[17] Que na época se chamava Som Indústria e Comércio S/A.
[18] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.
[19] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

aproveitar bastante de conteúdos pessoais dos músicos com quem trabalhava. Alberto define seu processo como "um método de arranjos práticos, muito intuitivos",[20] pois Dércio gostava de experimentações e de permitir que seu processo criativo fluísse na prática, o que demandava um convívio com outros músicos de forma mais intensa do que se fossem feitos arranjos organizados previamente. "Quase dormíamos no estúdio, fazendo um trabalho muito intuitivo – como o Dércio gostava – e eu e ele tínhamos ideias e gravávamos instantaneamente", compartilhou Alberto.[21]

Com duras críticas à mercantilização da canção de protesto e aos artistas que se perpetuavam em suas canções já popularizadas para desfrutar do sucesso, Dércio explica o conteúdo escolhido para o álbum:

> [...] pelo respeito à arte, o símbolo pode simplesmente renovar frequentemente, mostrando o que os novos compositores, as novas tendências, novas propostas fazem. Essa talvez tenha sido a minha intenção nesse disco atual onde eu mostrei uma coisa de trova cubana, mas tenha talvez um erro. Eu quebrei a unidade do meu disco. Eu sei disso, eu tenho consciência, mas de repente eu fiz uma experiência cantando uma trova cubana[22], tentando fazer essa linguagem acessível, e ver se o povo tem mais acesso a esse tipo de obra. Ou cantando um Paco Bandeira, que é um Roberto Carlos consciente[23].[24]

A escolha por canções de melodias e harmonias mais simples do que o que costumava tocar e que gravara no trabalho anterior tinha o intuito de aproximar-se mais de um público menos elitizado, já acostumado a consumir um repertório intelectualizado. Além das canções de Paco Bandera, gravou "Arrumação", de Elomar, como comentamos em capítulo anterior. Mas, dada a complexidade, a distinção entre os arranjos e o número de músicos que participaram do disco, a instrumentação teve que ser detalhada música a música no encarte.

O subtítulo de *Canto Forte*, *Coro da primavera*, remete à canção homônima de José (Zeca) Afonso, que fecha *Cantigas do Maio*, álbum de Zeca gravado na França (Orfeu, 1971).

O interesse de Dércio pela arte dos países vizinhos e seu posicionamento político o levaram a buscar, para além de nosso continente, a voz de outros artistas da música e da

---

[20] Entrevista concedida à autora, por Alberto Chicayban, em 01 set. 2016.
[21] Entrevista concedida à autora, por Alberto Chicayban, em 01 set. 2016.
[22] Como era chamada a canção de protesto em Cuba. No caso, ele fala de "Pobre do cantor", canção de Pablo Milanés.
[23] Paco Bandeira era um compositor difundido popularmente em Portugal, comparativamente, como Roberto Carlos, no Brasil, que também ocupava farto espaço nas rádios e na TV. Distintamente de Roberto Carlos, Paco Bandeira tinha um posicionamento político de esquerda e, portanto, para Dércio, sua arte era reflexo de um homem "consciente".
[24] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

literatura, aqueles com quem se identificava. Desde o início da década de 1970 a canção de intervenção[25] foi incorporada em seu repertório. Fiúza chega a apontar Dércio Marques como "um dos maiores divulgadores da canção portuguesa contemporânea [no Brasil]". (FIUZA, 2006, p. 95).

Assim, encontrou o português Zeca Afonso[26] − que chegou a conhecer pessoalmente anos mais tarde numa ida a Portugal com este propósito −, Sérgio Godinho, Fausto Bordalo, dentre outros autores, principalmente aqueles representantes da música de intervenção.

Em *Canto Forte* o discurso libertário e desejoso de transformação acolhe o canto dos irmãos portugueses. Nele, não há mais canções em língua espanhola (ele canta em português a única música do disco composta originalmente em espanhol), mas Dércio segue com o sentido de engajamento inerente à sua arte.

> Segundo Dércio Marques, a realização do álbum *Canto Forte – Coro Da Primavera* se inspira diretamente na Revolução dos Cravos, e, neste caso, o "coro" representa uma obra caudatária do acontecimento português. Como um colecionador e pesquisador de repertório da música do mundo, Dércio, na década de 70, descobria a força do canto poético português de cunho revolucionário de intervenção. (BASTOS, 2016, p. 6)

Seu "coro da primavera" é feito das vozes que reúne para este disco, no qual em praticamente todos os arranjos são usadas vozes em contracantos que, muitas vezes, beiram representar uma camada instrumental.

> Ergue-te ó Sol de Verão
> Somos nós os teus cantores
> Da matinal canção
> Ouvem-se já os rumores
> Ouvem-se já os clamores
> Ouvem-se já os tambores

Diversas das canções que compõem o álbum abordam a questão do cantador, sua vocação em erguer na garganta a bandeira das lutas populares, de unir o canto em mutirão, como fazem os trabalhadores nas roças. O discurso do cantor que anuncia de onde veio, para

---

[25] Assim é chamada a canção de protesto em Portugal, país que esteve sob regime ditatorial por 48 anos, até que em 25 de abril de 1974 o Estado Novo fosse destituído pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), na chamada Revolução dos Cravos, abrindo caminho para a democracia. A canção "Grândola, Vila Morena", de José Afonso, censurada na época, foi tocada em rádio nos primeiros minutos do dia 25, como senha para que o MFA desse início às ações de retomada do país. "Grândola, vila morena / Terra da fraternidade / O povo é quem mais ordena / Dentro de ti, ó cidade".

[26] Além de "Cantiga de embalar" (*Canto Forte*, 1979), Dércio gravou em seu disco infantil *Anjos da Terra* (1993) um trecho da terceira canção de *Barracas Ocupação* (peça teatral de Richard Démarcy inspirada em acontecimentos ligados à Revolução de 25 de Abril de 1974, com música de Zeca Afonso), "Maravilha, maravilha", cantada pelo filho de Zeca Afonso, extraída do disco *Enquanto há Força* (1978), de Zeca Afonso.

quê e com quem se alia para cantar é claro e eloquente, pois, afinal, “eu sozinho canto bem, mas com você canto melhor”.

A canção que abre *Canto Forte* é “Vim de longe”, de Paco Bandera. Gravada pelo compositor originalmente em 1972 (7" EP Decca 1408), necessita pouca explicação: o homem marcado pelas experiências da vida, a realidade dos lugares por onde andou e das gentes que encontrou, a opressão que presenciou, algumas levezas e as marcas que o tempo lhe deixou:

Vim de longe sem destino,
de mata ao ombro e um cajado
Nos meus alforjes guardados,
tantos sonhos de menino.

Não tenho pátria nem rumo,
nem brasões de gente nobre
Sou filho de muitas mães
e todas elas são pobres.

Trago inverno nos olhos
e o frio no pensamento
A primavera nos sonhos
sou o instinto do vento.

Sou riso de lavadeiras
aroma de madrugadas
Sou o silêncio das eiras
Sou a raiva das enxadas.

De Paco Bandera e José Maria Rodrigues gravou ainda “Acontecer”, uma canção que parece relembrar a origem do cantador e seu destino inerente, atrelado às dificuldades de sua profissão. No caso de Dércio, esta música lhe convém como se sua fosse. O homem vindo das planícies do sul, aprendendo com as gentes o alfabeto da vida, chegando à “cidade grande” para tentar a sorte. Mas, como não é sua esta canção, o final não lhe pertence:

Eu vim das bandas do sul
Puindo comboio romeiro
Em noites cor do futuro
Em tristezas e sobreiros

Sou filho das planícies
Neto dos trovões cansados
Irmão de estrela sem nome
Amigo dos cães de gado
Aprendi do ABC
Olhando os olhos das gentes
Formei-me em vida vivida
Ao som do ranger dos dentes

Amei em palha moída
Usei corpos sem destino
Fiz coisas que não concebo
Com gente que não atino

Cheguei à cidade grande
Usei-me em restos de nada
Gastei-me em restos de tudo
Minha vida está parada

Usei-me em restos de tudo
Gastei-me em restos de nada
E agora que nada tenho
Ando à procura de mim
Vou pagar o que não tive
em troca do que não fiz

Se em *Terra, Vento, Caminho* ele gravou "El niño", a canção de embalar de Atahualpa, em *Canto Forte* ele traz a doce "Canção de embalar"[27], de Zeca Afonso, dedicada a Erika, Electra e Gabriela, respectivamente as duas filhas de Doroty e a filha de João Omar, neta de Elomar. Na época, todas miúdas.

Inspirado na sonoridade lúdica e infantil, Jamil utiliza uma celestina e a flauta de Toninho Carrasqueira, batizada no encarte por "passarinhos". De maneira incomum, Dércio não executa o violão desta gravação.

O canto se encaixa no arredondado do arranjo, na circularidade da valsa de Zeca Afonso, e mantém o som onomatopaico do acalanto[28] do compositor:

Dorme meu menino a estrela d'alva
Já o procurei e não a vi
Se ela não vier de madrugada
Outra que eu souber será pra ti

Outra que eu souber na noite escura
Sobre o teu sorriso de encantar
Ouvirás cantando nas alturas
Trovas e cantigas de embalar

Trovas e cantigas muito belas
Afina a garganta meu cantor
Quando a luz se apaga nas janelas
Perde a estrela d'alva o seu fulgor

Perde a estrela d'alva pequenina
Se outra não vier para a render
Dorme tu ainda a noite é uma menina
Deixe-a vir também adormecer

[27] No disco, erroneamente nomeada "Cantiga de embalar".
[28] Observamos diversas canções portuguesas e galegas onde as vogais "u" ou "o" são vocalizadas junto aos cantos de ninar.

Na engenhosidade de Zeca Afonso é construída a relação de continuidade do texto, relacionando o último verso de cada estrofe com o primeiro da estrofe seguinte.

A gravação de "Era uma vez", composição de José Agostin Guytisolo é curiosa. No disco, ela antecede a cantiga de embalar o menino, como a história que se conta à beira da cama das crianças. Talvez, em sua teimosia, Dércio tenha assumido o "risco" de um arranjo repleto de diminuições[29], chamadas por ele de "efeitos de libélulas (rela-bunda) flutuantes". Dércio assina o arranjo como "arranjos e responsabilidade próprias". Além de violão e charango, a versão tem um sapo (Dércio) ou grilo, ou pardal-grilo (Toninho Carrasqueira) e um "Pssiu!" (Dafne), além de um baixo (Cláudio Bertrami).

A canção de José Agostin originalmente se chama "El lobito bueno", mas ao realizar sua versão em português, Dércio a renomeou. A canção estará presente em *Anjos da Terra*, um disco de canções infantis lançado posteriormente por ele.

"Era uma vez" narra um "mundo ao revés", no qual as histórias infantis são reconfiguradas ao contrário de seus padrões. O lobo não é malvado, o pirata é homem honrado, e a bruxa, uma formosa mulher:

> Era uma vez, um lobo bonzinho
> Que era maltratado pelos cordeirinhos
> E havia também uma bruxa formosa
> O príncipe mau e o pirata honrado
> Era uma vez, uma princesinha que beijou o sapo
> E virou rãzinha
> E havia também o João e a Maria
> Que comeram o dedo da dona bruxinha
> Todas estas coisas de cabeça pros pés
> Quando eu sonhava um mundo ao revés

Não se trata de uma canção infantil deslocada do conteúdo de *Canto Forte* e Dércio se responsabiliza por escolhê-la. Manuel Vásquez Montalbán, que escreve o prólogo do livro de poemas infantis de Goytisolo, nos diz que

> La poesía de Goytisolo concierta con una aspiración intelectual puntera en los años cincuenta, la aspiración de la construcción de un nuevo humanismo en el que marxismo y existencialismo ponían letra y música. Tampoco era una propuesta ideológica limitada a dar una alternativa al franquismo. Aspiraba a dar una alternativa a la barbarie latente en un mundo en el que las guerras sofisticadas habían arruinado cualquier humanismo idealista. (MONTALBÁN apud GOYTISOLO, 1980, p. 7)

[29] Na linguagem da música barroca, o termo diminuição é usado para as passagens entre dois sons, geralmente a partir de uma nota de maior valor, que se torna dividida em várias "diminuições". Não se caracterizam por ornamentos, mas são chamadas distintamente dos desenhos em notas curtas por serem uma prática de improviso (que poderia ser escrito a partir de regras próprias desta prática, hoje conhecida através de tratados da época). As notas inicial e final se tornam claros pontos de partida e chegada, abrindo e fechando as diminuições.

O mundo ao revés pode ser apenas uma outra perspectiva, na qual os padrões sociais poderiam ser abordados de outro ponto de vista. Talvez os piratas sejam homens mais honrados do que aqueles que os enfrentam em nome de seus governantes.

Também ligada à música de intervenção, Dércio gravou "Que força é essa", de Sergio Godinho (1945-). Um sutil pulso do coração abre um arranjo de certa forma "latino" para a música, com charangos, quenas, zampoñas e bombo leguero. A temática da canção é inerente aos homens, latinos ou portugueses, que vivem oprimidos, carregando o peso alheio, construindo a cidade que não lhes pertence:

> Te vi trabalhar o dia inteiro
> Construir a cidade pros outros
> Carregar pedra, desperdiçar
> Muita força prá pouco dinheiro
> Que força é essa que força é essa
> Que trazes nos braços
> Que só te serve para obedecer
> Que só te manda obedecer
>
> Que força é essa amigo
> Que te põe de bem com os outros
> E de mal contigo

Mas se há um coração que pulsa, este não esconde que a mesma força que o faz trabalhar, pode lhe servir para lutar:

> Mas não me digas que nunca sentiste
> Uma força crescer-te nos dedos
> E uma raiva nascer-te nos dentes
> Não me digas que não me compreendes...

A canção é dedicada ao gaúcho Hilson Accioli e à "irmã de alma" de Dércio, Sossó (Solange Damasceno).

Apesar de Dércio declarar ter quebrado a unidade de *Canto Forte* com a inserção de uma trova cubana, percebemos que, do ponto de vista sonoro, a quebra foi dada pela canção "Sabiá", de João do Vale, Luis di França e José Cândido. Apontamos para o fato de que "Sabiá", interpretada por Irene Portela, se distingue das demais por dois motivos: é a única canção do álbum interpretada por uma voz feminina e, sendo colocada no final de uma audição integral do disco, se faz ainda mais distante de seu contexto. Outro fato é que se trata da única canção tecida sobre um arranjo de efeitos percussivos, soando quase *a cappella*.

Como temática, ela se aproxima de "Natureza", toada abordada em capítulo anterior. Mas, se fizermos o exercício de localizá-la em um contexto geral, talvez o sabiá em busca de liberdade nos leve a pensar como este é o desejo simples de qualquer ser humano:

> Ao meio dia na beira do rio
> Lá no pé de trapiá
> Eu ficava escondidinho
> Atocaiando o sabiá
> Coitadinho inocente
> Vinha cantando contente
> Sem perceber que ali tinha um alçapão
> Que eu armei pra lhe prender,
> Minha mãe, minha mãezinha
> Minha mãe que Deus me deu
> Disse: filho não faz isso, sabiá é que nem eu
> Se eu venho lavar roupa
> Pra levar pão pra benzinho
> Sabiá vem buscar melão, pra levar pro filhotinho.
> Eu mesmo tenho pouca idade
> Me doeu o coração...
> Todos querem liberdade
> Eu desarmei o alçapão.

Uma polêmica atitude de Dércio marcou, em 1979, o lançamento de *Canto Forte* e gerou o afastamento de Doroty como sua produtora, o que pode ter trazido duras consequências na projeção de sua carreira e talvez na de sua irmã. Dércio participaria de um importante evento como parte da projeção que a Copacabana discos preparara para o lançamento do álbum, mas ele não compareceu, deixando sua irmã sem notícias. Após a espera e muito constrangimento, o show foi cancelado. “Minha irmã, eu resolvi não fazer o jogo dos caras”, justificou depois. Esta atitude foi determinante para que Doroty não continuasse mais produzindo-o:

> Foi quando eu separei dele. Ele não foi no dia do lançamento do disco. Estava lá Chacrinha, Fantástico, porque nessa época as gravadoras compravam tudo. Então quando lançavam o disco, igual quando nós fomos lançar os discos da Diana, que explodiu e ela ficou rica. Ganhou em um ano o que a gente não tinha ganhado em 30, é por causa disso. Porque de repente até Deus acorda e sabe que você existe, é uma questão de segundos. A polícia atrás. A gravadora morreu, todo mundo morreu, meu irmão morreu. Eu trabalhei 6 meses dia e noite, cadê? Nesse dia ele não devia ter jogado assim com as grandes companhias e eu não teria feito nenhum contrato. Eu teria ficado independente e não seria odiada. Ninguém ia fechar porta pra mim. Eu sou independente, se eu bato na tua porta, você me escolhe sim ou não, não é simples? Sim ou não. É simples. Mas você vai jogar lá e chuta errado? Nunca mais você tem bola pra chutar, entendeu?[30]

Após alguns meses, retomaram o diálogo e ela então o convidou para acompanhá-la, desta vez como instrumentista, decidida a investir na própria carreira e lançando seu segundo disco, *Erva Cidreira* (1980), pela Marcus Pereira Discos.

Não há como fazer algum tipo de prospecção sobre este fato ter sido realmente determinante para a pouca difusão da obra dos irmãos Marques. A própria Copacabana Discos

[30] Entrevista concedida à autora, por Doroty Marques, em 31 jul. 2014.

seguiu produzindo o próximo álbum de Dércio, segundo Doroty, porque havia um contrato. "Não o processou por minha causa. Os caras viram que eu trabalhei", nos contou.

Nesse sentido, o discurso de Dércio – mas não o de sua irmã – tem certa insistência e acusação. Enquanto Doroty acreditava na necessidade do relacionamento com o empresariado, Dércio a contestava, afirmando que não existiriam meios de relacionamento com o sistema capitalista que não exigissem alguma concessão do artista. Em verdade, Doroty reconhece essa inevitabilidade, mas não a condena de todo. Ela, que desenvolve há anos uma série de projetos sociais com crianças e jovens, financiados com aporte da iniciativa privada, em 1980 já afirmava: "mas aí é que tá onde o artista tem que saber usar a cabeça, porque esse negócio de falar que não vai usar a multinacional, isso é muito idealismo, porque eles estão aí mesmo, não foi a gente que colocou. Você tem que saber usá-la a favor da sua obra".[31]

Em 1978 e 1979, Dércio se envolveu profundamente em projetos alheios. Dentre eles, além do já citado *Na quadrada das águas perdidas* (1979), de Elomar, destacamos o trabalho da baiana Diana Pequeno. Ambos se conheceram 1977 em razão do lançamento de *Terra, Vento, Caminho* em Salvador. Diana se interessava por um repertório de rara escuta em seu ambiente e Dércio tomou sua carreira nas mãos, levando-a, inclusive, para São Paulo. Por quase três anos dedicou-se a produzir, tocar e arranjar para Diana. O resultado da parceria, além de muitos shows e da participação de Diana em diversos trabalhos musicais de Dércio, foi a gravação dos discos *Diana Pequeno* (1978) e *Eterno como areia* (1979)[32]. Ambos os trabalhos evidenciam a importância de Dércio para a trajetória da cantora. Além de arranjador e instrumentista, em uma análise preliminar unilateral (não foi possível entrevistá-la), apontamos também a influência de Dércio nas escolhas musicais[33] da carreira de Diana neste período.[34]

---

[31] Doroty Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com seu irmão, Dércio Marques, em 1980.

[32] O título do LP faz referência à canção homônima de José Maria Giroldo, que integra seu conteúdo.

[33] Se observarmos o conteúdo dos discos citados encontraremos diversos nomes ligados diretamente ao círculo de Dércio, como Papete, Elomar, Giroldo, Sérgio Sá, Zeca Afonso e Chico Maranhão.

[34] Não nos aprofundaremos em demais trabalhos artísticos que contaram com a direção ou participação de Dércio, da mesma maneira que sucedeu com Elomar e Diana Pequeno, dado nosso recorte temporal e temático, mas há outras produções nas quais a atuação de Dércio tem relevância similar. Nesse sentido, sugerimos a escuta de discos como *Águas do São Francisco* (1979), de Carlos Pita; *Hortelã* (1985), de Ivan Vilela e Pricila; e *Madregaia* (2007), de Dani Lasalvia, produções independentes.

6 "PENSAR É SERVIR"[1]

Em outubro de 1975, o jornalista Marcos Faerman (1943-1999) criou *Versus*, um jornal – a princípio, de circulação bimestral e, em seguida, mensal – destinado a amplificar a voz de uma imprensa alternativa que usava a cultura como meio de sensibilização e diálogo político. *Versus* "adotou a cultura de resistência como manifesto estético", como nos conta Bernardo Kucinski em *Jornalistas e Revolucionários* (KUCINSKI, 2001, p. 130).

Kucinski ressalta a distinção entre o *Versus* e os outros veículos alternativos da época: o jornal de Faerman "usava uma narrativa mítica, operando no plano ideológico através de metáforas culturais e históricas, dos heróis das esquerdas" (2001, p. 130), expressando-se "através dos sentimentos, e não do convencimento lógico" (2001, p. 130), e tinha a América Latina como temática preferencial de suas publicações.

Figura 11 - Show do *Versus*, 1977. Ginásio da Portuguesa (SP)

Foto: Percy Galimbertti.
Fonte: Acervo Luiz Egypto.

Em 1976 e 1977 foram produzidos shows musicais em comemoração ao aniversário de *Versus*. Dércio se apresentou em ambos, em um palco compartilhado com vários artistas, como Gonzaguinha, Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento e o grupo Tarancón, dentre outros. O show de 1977 foi realizado no Ginásio da Portuguesa, em São

[1] O título faz referência à frase presente no texto de José Martí, "Nossa América" (1981).

Paulo, uma semana depois da data prevista: a proibição veio poucas horas antes do evento, inicialmente agendado para acontecer no auditório do Centro de Convenções do Anhembi. O show foi remontado na semana seguinte, dessa vez em parceria com a SBPC, cujo congresso anual se realizaria, naquele ano, na PUC-SP.

Na Figura 11 estão Chico Buarque e Milton Nascimento ao centro, acompanhados do coro (em que se pode reconhecer, ainda, Miúcha e Marieta Severo), interpretando "Cio da terra", canção até então inédita. Dércio se acomoda atrás do piano. Ao lado direito, no alto da imagem, de terno e colete, um representante dos olhos repressores do Estado.

Em setembro de 1977, o jornal publicou um artigo escrito por Dércio, a convite de Marcos Faerman, com o título "Coração Americano", e subtítulo "Fundamentos"[2]. Nele, Dércio percorre, com liberdade e radicalismo, as razões que o aproximavam do homem latino-americano, principalmente dos povos originários, e aponta princípios que considerava necessários – senão, urgentes – para uma unidade latino-americana e sua consequente salvaguarda. O autor trazia diversas referências para seu texto, mesclando falas de terceiros, trechos de música e nomes de pessoas que estavam diretamente ligadas a movimentos revolucionários.

Dércio frequentava a redação do jornal com relativa assiduidade, como nos contou Luiz Egypto (que pode ser visto na figura, à esquerda, logo atrás do coro, com os braços cruzados), jornalista do *Versus* que dedicou generosas palavras para descrever Dércio Marques ao pé do texto referido no parágrafo anterior. Ele e outros jornalistas, como o próprio Marcos Faerman, costumavam acompanhar os shows que Dércio fazia, "em geral na periferia de São Paulo, em associações de bairro e sedes de movimentos comunitários"[3], contou.

"Coração Americano", este "texto-candeeiro", nos releva muito do pensamento de Dércio, que vimos aflorar em seus diálogos, entrevistas, sobretudo em seu cancioneiro e em outras produções suas. É importante notar que, apesar de todos os esforços, não localizamos, além de "Coração Americano: fundamentos", nenhum outro artigo ou ensaio de autoria do próprio Dércio.

"É tempo de busca, de procura, de reencontro, de responsabilidade (comprometimento de cada um com suas respostas)". Esta frase, que abre o ensaio, já carrega a narrativa poética e pungente que Dércio apresentará sob a forma de um anseio. Todo o texto é uma espécie de chamado ao homem atual para conhecer e comprometer-se com um ideal comum, capaz de unir a todos naquilo que ele chamou de "reconstrução da Grande Pátria".

---

[2] MARQUES, Dércio. Coração Americano: fundamentos. *Versus*, n.13, ago./set. 1977, p. 22-23.
[3] Informação prestada por e-mail à autora da dissertação, em 2016.

Com a liberdade que lhe foi dada para escrever, com uma certa radicalidade, e talvez com a ajuda de algum companheiro (que o auxiliasse tanto na transcrição, a partir de uma gravação, quanto na revisão do texto transcrito), ele ressalta o que emerge de suas observações e reflexões a respeito de uma América Latina que sofria as dores pela opressão e pelo esquecimento dos "temerosos", chamando o homem – o artista, que é seu par e interlocutor primeiro – a aprender de novo como caminhar: "quando os corações pulsarem em uníssono, num só anseio, seremos a própria herança que nos cabe por direito: os ideais de Artigas, San Martin, Sepé Tiarajú" (MARQUES, 1977, p. 22).[4]

A citação a estas personalidades não se dá de forma gratuita. O texto de Dércio foi publicado no contexto da repressão militar no Brasil e em diversos países hispanoamericanos. É o momento de recordar aqueles que tiveram importância histórica na busca pela liberdade e pela independência de países membros da América do Sul. O texto estrutura-se em formato de um ensaio, com frases contundentes e sem uma organização lógica temporal ou por temas, e se assemelha a um conjunto de reflexões livres colocadas em papel, que mescla letras de canções de compositores expressivos da canção latino-americana e que trata o próprio sujeito-autor como um "nós": "cantamos a nossa parte de herança porque ainda respiramos" (MARQUES, 1977, p. 22).

"Coração Americano" aborda várias questões acerca de processos históricos de colonização que levaram – e continuam levando – populações indígenas a serem dizimadas pela cobiça, por doenças do corpo e do espírito. Em sua análise – com a qual concordamos –, o julgo colonial não foi totalmente afastado com a independência dos países que compõem a América do Sul; um sistema imperialista segue manipulando as riquezas do continente e, consequentemente, o povo.

Torna-se, então, necesário voltar os olhos aos antepassados que, assim como identificariam no colorido poncho de Mama Yungay o arco-íris (sinal de esperança do povo simples), sabem reconhecer a corporificação divina da natureza, para saber valorizar e atribuir a dimensão simbólica fundamental às expressões tradicionais de cultura. Esta consciência de

---

[4] José Gervasio Artigas (Montevidéu, 19 de Junho de 1764 − Ibiray, 23 de Setembro de 1850), também chamado *Karay-Guazú* – denominação para Grande Senhor −, foi um militar e político tornado símbolo da independência do Uruguai. José de San Martin (25 de fevereiro de 1775, Yapeyú, hoje San Martín – 17 de agosto de 1850, Boulogne-sur-Mer) serviu ao exército espanhol durante 22 anos, e posteriormente viveu na Argentina, movido pelo desejo de libertação e independência do domínio colonial daquele país. Atuou também no Chile e no Peru, colaborando com os movimentos de independência, reformulando o regime trabalhista indígena e abolindo a escravatura. Djekupé A Djú ou Sepé Tiarajú foi um importante líder indígena que, entre os anos 1753 e 1756, liderou a resistência à ordem forçada de deslocamento dos povos guaranis e de missões jesuítas no sul do continente latino-americano, por tropas portuguesas e espanholas – principalmente no atual Rio Grande do Sul. O povo guarani entendia que a terra é a dona da vida dos homens, pertencendo a todos e não pertencendo a alguém. Seu grito de guerra permanente era "essa terra tem dono!".

integração entre homem e natureza é discurso recorrente em sua obra e chega a determinar o conteúdo de discos inteiros, como ainda abordaremos.

Um personagem fundamental para se compreender "Coração Americano" é o cubano José Julián Martí Pérez (1853-1895), a partir de seu ensaio "Nossa América" [*Nuestra América*]. Há apenas duas referências nominais a ele ao longo de todo o texto de Dércio, embora se remeta claramente aos ideais e aos ensinamentos de Martí. A partir da comparação entre os dois textos, "Nossa América" parece ser a grande inspiração para Dércio Marques em seu "Fundamentos", uma espécie de imaginário que organiza todo o percurso textual do autor.

O ensaio escrito por Martí foi primeiramente publicado na *Revista Ilustrada* de Nova York, em 10 de janeiro de 1891, e posteriormente no diário mexicano *El Partido Liberal*, em 30 de janeiro do mesmo ano. O texto foi redigido às vésperas dos preparativos para a fundação do Partido Revolucionário Cubano e serviu de inspiração para os movimentos humanistas e libertários da América Latina no final do século XIX e início do século XX. O contexto cubano em que Martí escreveu o manifesto era de ameaça do imperialismo norte-americano, que se expandia em termos culturais, políticos e econômicos pelo continente. O risco da expansão ianque e a necessidade de lutar pela independência do país pediam uma reação: a unidade dos povos e o despertar do sonho aldeano, que permitiriam recuperar a soberania. Esta nasceria de um espírito novo, uma ética e uma moral novas, que os processos de independência não foram capazes de gerar: "o que restar de aldeia na América deverá acordar. Estes não são tempos para deitar de touca na cabeça, e sim com armas como travesseiro [...]: as armas do discernimento, que vencem as outras" (MARTÍ, 1991, , p.194).

Martí denuncia, com ironia, os problemas de um comportamento aldeano (de colônias) e as contradições existentes no continente, mesmo após os processos que culminaram na independência de diversos países latino-americanos. Para ele, as colônias continuavam a viver nas repúblicas:

> Éramos uma visão, com peito de atleta, mãos de janota e cara de criança. Éramos uma máscara, com as calças de Inglaterra, o colete parisiense, o jaquetão da América do Norte e o chapéu da Espanha. [...] Éramos dragonas e togas, em países que vinham ao mundo com alpargatas nos pés e fitas na cabeça. [...] Ficou-nos o ouvidor, e o general, e o letrado, e o prebendado. O povo nativo, com o impulso do instinto, carregava, cegado pelo triunfo, os bastões de ouro. Nem o livro europeu, nem o livro ianque davam a chave do enigma hispano-americano (MARTÍ, 1991, p. 198).

Deve-se considerar, ainda, que "Nossa América" teve caráter de manifesto, diferentemente de "Coração Americano", que se articula mais como ensaio. Ademais, o

percurso textual de Dércio apresenta aspectos distintos para alcançar os mesmos efeitos; uma série de questões de cunho antropológico[5] são levantadas por ele, visando provocar no leitor as perguntas existenciais contidas nas dinâmicas – segundo ele, injustas – de construção da história humana e, claro, daquilo que se denomina por música latino-americana naquele momento.

Outra relação que pode ser estabelecida entre "Coração Americano" e "Nossa América" é a imagem que ambos os textos apresentam do chamado "homem latino-americano", compreendido como ente histórico e social determinado por um território comum: a "Nossa América", o homem que emerge do espaço ocupado entre o México e a Patagônia, e que por isso seria o filho de uma mesma grande mãe (a mãe-terra, *Pachamama*), com direitos e responsabilidades comuns. Há – claro está – a contraposiçao territorial a uma outra América, não "nossa", mas aquela do Norte (o "tigre", ou o "gigante das sete léguas", na expressão de Martí). Este homem latino-americano constitui, *a priori*, um "nós" que tem por obrigação enfrentar "aqueles" que ameaçam semear a discórdia entre irmãos e perpetuar as relações colonizadoras que desagregam e destróem nossa "identidade comum".

Tanto para Dércio Marques quanto para José Martí, existe um ente humano natural, em contraponto com aquele que ignora e abandona sua própria origem, desgarra-se de sua mãe-terra e por isso torna-se artificial. A ideia de homem natural, portanto, não possui paralelo com a perspectiva naturalista, ou seja, com a noção de realidade dada a partir de um prolongamento da natureza. O homem natural, especificamente para Martí, é aquele que carrega uma identidade singular, que nasce e se desenvolve num *locus* latino-americano, sobrevivendo às influências do espírito e da posição ocupada pelo colonizador.

Considerando-se as ideias tecidas por Dércio, este homem é caracterizado não apenas por uma origem territorial e por uma identidade singular, mas pela filiação a uma mesma ancestralidade, corporificada sobretudo na população indígena: "quem substitui o índio na consciência bio-ecológica e espiritual nos quatro cantos? Há que renascer um índio em cada coração. As vozes dos antepassados aguardam eternas, nos horizontes, pradarias, montanhas" (MARQUES, 1977, p. 22).

Aqui, chamamos atenção para um aspecto: "Coração Americano: fundamentos", ao nosso ver, sustenta a visão dualista do homem, que neutraliza ou até escamoteia diferenças internas de origem histórica, étnica e social do continente. Provavelmente influenciado pelas

[5] "O meu interesse com a música nada mais é do que interesse com o homem, né? Essa relação antropológica. Eu só não tenho um embasamento científico, certo? Que, inclusive, me daria muito recurso para fazer um trabalho mais consequentemente". Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

referências de Martí, como ele mesmo cita no ensaio, esse “nós” é apresentado como um ente harmônico, uma espécie de amálgama de todas as raças, síntese do continente, desprovida de toda maldade e portadora dos mesmos anseios. Encontramos no seguinte argumento uma possível justificação para este posicionamento:

> Nutrido pelo ideal ilustrado que pressupunha um projeto pedagógico imprescindível à construção da nação, o intelectual latino-americano colocou-se perante a sociedade tanto como um agente de descoberta e valorização da “cultura popular”, que embasaria a consciência nacional, quanto como um “herói civilizador”. Gestada a nação no século XIX, tratar-se-ia, no século XX, de assegurar-lhe, via ideologia do legado, a “unidade espiritual”, traduzida pelo repertório de símbolos discursivamente criados pela intelectualidade, comprometida com os projetos de modernização implementados pelo Estado. Caberia aos homens de letras minimizar a “sensação de desenraizamento” que acompanhava os nativos americanos, inventando uma tradição que constitui uma narrativa desistoricizada pela evocação de um retorno às origens arcaicas, pré-modernas, seja através do elogio da herança cultural latina, da valorização do mundo indígena pré-colombiano ou pela mitificação da harmonia racial produzida pela prática da mestiçagem (LIMA, 2011, p. 1).

Mas, se existe um sujeito comum, ou homem natural, em contraponto com outro, desagregador, não deixa de ser interessante questionar de onde nasce o desgarrar-se, a quebra da unidade. A dinâmica que fortalece a noção de um ente comum, um “nós”, é a mesma que constrói a dimensão do “outro”:

> Aprendemos sem senhores ou mestres o respeito por sentimentos de unidade em contraposição à sujeira e resquício colonialista de separação, de desagregação. [...] Eles nos negam os fundamentos dos ensinos humanitários, das bases de nossa história. Acabaram por nos tornar joguetes, mal avisados, perdidos, a se proteger na “sobrevivência” dos rebanhos. Somos os mesmos camboieiros e andarilhos que trançaram os fios da história. Porém, sofremos o impacto da angústia de gerações. Os regimes impositivos querem nos frear. Mas o ímpeto contido, os nossos sonhos de berço no “inconsciente comum” não se perdem jamais (MARQUES, 1977, p. 22).

Se nos perguntássemos a quem o autor se refere nesse jogo de contrapontos, uma possível resposta seriam os governos ditatoriais, metaforizados no trecho acima. Contudo, além da menção aos regimes impositivos, Dércio parece ampliar essa dualidade e a aproxima da visão de Martí, na qual o “resquício colonialista de separação e desagregação” (MARQUES, 1977, p. 22) se faz presente: “só nos falam dos descobrimentos, entradas e bandeiras expansionistas, situações geopolíticas. Nunca nos contaram que os jesuítas vieram aqui para se catequizar, revalorizar a fé perdida, aprender com os índios. [...] quando o índio foi derrubado, a América sofreu um colapso, estagnou-se” (MARQUES, 1977, p. 23).

O problema da desagregação não está, portanto, no distanciamento geográfico, mas nasce em primeira instância de um desconhecimento de si mesmo, da perda dos sentimentos comuns de unidade, dos efeitos de uma "espoliação das origens". Neste poema, "Guitarra dímelo tú", de Atahualpa Yupanqui, inserido por Dércio para encerrar o ensaio, podemos perceber essa dimensão afetiva do "impacto da angústia de gerações":

> Si yo pregunto al mundo
> El mundo se ha de engañar
> Cada qual cree que no cambia
> y que cambian los demás
> y paso las madrugadas buscando un rayo de luz
> por que la noche tan larga, guitarra dímelo tú
> los hombres son dioses muertos
> de un templo ya derrubao
> ni sus sueños se salvaron
> solo sua sombra ha quedao
> y paso las madrugadas buscando un rayo de luz
> Se vuelve cruda mentira
> lo que fue tierna verdad
> hasta los bosques profundos
> se convierten en arenal
> e yo le pregunto al mundo
> el mundo me ha de engañar
> cada cual cree que no cambia
> y que cambian los demás
> y paso las madrugadas buscando un rayo de luz
> porque la noche es tan larga?
> guitarra dimelo tú.

Para ambos os autores, ainda, o problema da desagregação não está nas diferenças étnicas ou raciais. Em certa medida, índios e negros unem-se pelos mesmos anseios e expressões de liberdade, como cita Dércio: "ainda hoje se juntam os negros (de congadas) aos mestiços índios (de caiapós) e, pela tradição, apelam os primeiros aos outros, escondidos no mato, para que saiam juntos pelas estradas, expressando, cada qual à sua maneira, o mesmo anseio de libertação" (MARQUES, 1977, p. 22). Martí estava ainda mais convencido desta unidade primordial, considerando que visões contrárias sejam fruto de falsa percepção da realidade:

> Não existe ódio de raças, porque não existem raças. Os pensadores raquíticos, os pensadores de lampiões, tecem e requentam as raças de livraria, que o viajante justo e o observador cordial procuram em vão na justiça da Natureza, onde se destaca no amor vitorioso e no apetite turbulento, a identidade universal do homem. A alma ermana, igual e eterna, de corpos diversos em forma e em cor. Peca contra a Humanidade quem fomenta e propaga a oposição e o ódio das raças (MARTÍ, 1991, p. 200).

Para Dércio, o efeito desagregador do homem coincide com sua ancestralidade, com a perda das expressões de culturas tradicionais e dos conhecimentos dos antigos. E acusa a historiografia oficial de omitir aquilo que deveria nortear nossas escolhas:

> Negam o essencial: o sentimento atávico, as crenças, lendas, a busca dos campos prometidos, ou da Grande Pátria, os ideais de Martí, de Tupac[6] e Sepé Tiarajú. [...] Em qualquer momento que nos questionarmos, ficaremos estarrecidos com as omissões diante dos fatos. [...] Quem já ouviu falar dos bravos araucanos das regiões do sul da América (Chile e Argentina)? Alguém já se interessou pelo seu espírito, acima de sua cerâmica, sua arte marcante? (MARQUES, 1977, p. 23).

Encontramos elementos similares, mesmo que em direções distintas, em "Nuestra América": "como poderão sair das universidades os governantes, se não há universidades na América onde se ensine o rudimentar da arte de governo, que não é mais do que a análise dos elementos peculiares dos povos da América?" (MARTÍ, 1991, p. 196).

José Martí, assim como Dércio, aponta que o conhecimento não está no livro importado (em referência ao conhecimento produzido nas universidades europeias e estadunidenses), pois este foi "vencido pelo homem natural": "Não há batalha entre a civilização e a barbárie, mas sim entre a falsa erudição e a natureza" (MARTÍ, 1991, p. 199).

Desse modo, algumas perguntas se tornam relevantes: que saídas, então, poderiam existir em contraponto à perda dessa nossa unidade constituinte? O que poderia nos devolver a autonomia, a "verdade" de nós mesmos? Para José Martí, a resposta estava no nascimento de um homem novo, profundo conhecedor de si e dos demais que compartilham esse mesmo território comum, capaz de buscar em seu prório acervo de experiências as formas de criação, as próprias saídas:

> Cansados do ódio inútil, da resistência do livro contra a lança, da razão contra os círios, da cidade contra o campo; do império impossível das castas urbanas divididas sobre a nação natural, tempestuosa ou inerte, começa-se, inconscientemente, a experimentar o amor. Os povos se levantam e se cumprimentam. "Como somos?" se perguntam; e uns a outros vão dizendo como são. Quando aparece um problema em Cojimar, não vão buscar a solução em Dantzig. As levitas ainda são da França, mas o pensamento começa a ser da América. Os jovens da América arregaçam as mangas, põem as mãos na massa e a fazem crescer com a levedura de seu suor. Entendem que se imita demais e que a salvação é criar. Criar é a palavra-chave desta geração. O vinho é de banana; e se sair ácido, é o nosso vinho! (MARTÍ, 1991, p. 199).

---

[6] É provável que Dércio refira-se a Túpac Amaru ou José Gabriel Condorcanqui Noguera (Surimana-Canas, Cuzco, Vice-reino do Peru, 19/03/1742 – Cuzco, 18/05/1781), importante líder indígena peruano que comandou as lutas anticoloniais naquela região.

Dércio compartilha da visão apresentada em “Nossa América”, mas a amplia partindo de suas experiências pessoais, de seu fazer artístico e de sua maneira afetiva de relacionar-se com as questões que levanta. Vejamos:

> Por que não registram nossa história? Aí estão os que querem nos dividir, tornar nossas diferenças divergentes, enfraquecer-nos em lutas e ideias contraditórias. São os mesmos senhores de sempre, os da ambição corrosiva. E o que faremos? Onde nos apontem divergências, busquemos a síntese, somemos e multipliquemos onde eles dividem. Na arte está o primeiro impulso. (MARQUES, 1977, p. 22).

Primeiro é importante compreender o que Dércio denomina como “síntese”. Para além de um sujeito, um “nós” que precisa ser refeito, há o vínculo com uma mesma ancenstralidade que precisa ser recuperado, o índio que deve renascer em cada coração:

> Construiremos. Nestes tempos de transformações, recorremos às mesmas sementes das realidades que norteiam nossos ancestrais. E os conflitos de hoje, como a miscigenação, homens desencorajados lutando contra sua própria condição de “raça indesejada”, de sangue, mescla de desespero, estas mesmas veias-atalhos desembocarão nos “caminhos do coração”. (MARQUES, 1977, p. 22).

Para ele, era necessário buscar – como tarefa própria do homem, constituído justamente por este “movimento” – “a síntese arte-cultura de nossas esperanças e inquietudes” (MARQUES, 1977, p. 23). A síntese caracteriza-se, nas palavras do próprio autor, como nosso suporte de integração ao universo.

A partir das perspectivas aqui propostas, Dércio estaria menos preocupado com a unidade política e social da Latinoamérica (e, talvez daí, compreendamos melhor o título dado ao texto – “Coração Americano: Fundamentos”) do que com a dimensão simbólica dessa integração. O sentido da busca não é um mero alcance de resultados ou respostas que nos supram as necessidades; é, senão, o fundamento de nossa existência, na qual o homem tem que

> ser, nada mais, o simples caminho que trilha. O próprio andar é uma paixão. Esta simples ideia foi o marco nos “caminhos do coração” dos itinerantes, pioneiros, trovadores, curandeiros anônimos, peregrinos, gaudérios, ciganos, andariegos, menestréis espalhando o pólem das sabenças (sabedorias) das terras na voz dos ventos (MARQUES, 1977, p. 23).

Nesse sentido, a integração do homem ao universo e, por natureza, ao seu espaço geográfico, nasce de uma “busca” comum. Mas como tais “fundamentos” estão relacionados com a arte, com a música latino-americana? Vejamos o percurso de Dércio:

> Há milênios, em eras mais ou menos remotas, o homem nômade atravessou todo o espaço da América, do estreito de Behring à Terra do Fogo, em busca de um lugar sem dor, sem pedra, nem espinho[7]. Legou-nos raízes comuns nas travessias. Ainda hoje, em cantos e costumes espontâneos do continente, encontramos vestígios, ponto de partida para a busca dos porquês. Por que sobrevivem, até hoje, através dos séculos, algumas experiências inquietantes, retrato de uma profunda espiritualidade? [...] E no cerne esta arte herança, da combatividade dos mongoiós, araucos[8], maias, somados em nosso espírito toda a convulsão do continente. A sabedoria deste atavismo, intuição, guia-nos com uma habilidade incomparável (MARQUES, 1977, p. 23).

O trecho acima descreve um homem marcado pela história e por uma profunda espiritualidade. A partir de antigos habitantes da América, fomos capazes de herdar seu espírito combatente, intuitivo, nômade, como habilidades que nos constituem contemporaneamemte, porque este espírio habita em nós.

A citação à canção de Elomar, no trecho acima, corrobora a dimensão do deslocamento necessário ao homem em sua relação de busca:

> Cavandante eu sou
> Por este reino sem fim
> Meu cavalo voou
> Procurando um lugar que minha avó contava pra mim
> Meu menino do são Joaquim
>
> Cavaleiro do são Joaquim
> Sonho que na derradeira curva do caminho
> existe um lugar sem dor sem pedra sem espinhos
> Mas se de repente lá chegando não encontrar
> seguirei em frente caminhando a procurar.

Também na citação de “Coração Americano: fundamentos” reproduzida acima, Dércio traz a figura de povos que foram dissolvidos em processos de colonização e ocupação territorial – Mongoiós, Araucos, Maias –, caracterizados como combativos guerreiros que nos legaram sua valentia. O autor poderia ter citado ainda tantos outros, porém o que nos chama atenção é a característica curiosa de valorizar povos derrotados, buscando transformá-los em figuras épicas, embora o épico esteja associado aos povos vitoriosos, vencedores. Encontramos essa mesma contradição em outras obras literárias latino-americanas, como o poema “Araucana”, escrito no século XVI pelo espanhol Alonso de Ercilla, e o livro *O Uraguai*, de José Basílio da Gama (1741-1795). Não há como sabermos se Dércio aponta conscientemente na direção destes textos; no entanto, tanto Martí quanto Marques

---

[7] Parafraseando Elomar Figueira de Mello, com trecho da cantiga “Cavaleiro de São Joaquim”.

[8] Os *Araucos* eram assim denominados pelos espanhóis que ocuparam as regiões do Chile e da Argentina e, de modo genérico, refere-se às populações de origem mapuche.

reconheciam em tais povos uma capacidade de lutarem pela sua sobrevivência, dotando-os de eterna dignidade.

Dércio segue adiante em seu argumento sobre uma ancestralidade que sobrevive em cada homem como um recurso pessoal e comum, e que pode assumir dimensões na construção social. Cito, então, uma frase nos parece importante para compreender tal passagem: "a busca desta síntese arte-cultura assume dimensões humanas que, de início, como atitude, conduz a uma ruptura dos encalhes da cultura 'ocidental'" (MARQUES, 1977, p. 23).

6.1 "Não cantamos protestos, cantamos nossos direitos"

Nessa mesma perspectiva, de posição ideal do homem que pode assumir novas dimensões, Dércio Marques passou então a tratar nominalmente da música latino-americana, chamando atenção para as contradições inerentes às relações desta produção com os modismos e "tramoias do consumo", referindo-se, no caso do Brasil, a movimentos que encontravam-se ativos na criação e divulgação da música produzida no continente por artistas compromissados em causas sociais e que corriam, no entanto, o risco de perderem-se na lógica dos mercados. Tal risco é analisado também por Victor Jara, que buscou corrigir o uso do termo "música de protesto" para a expressão musical popular que se produzia na latinoamérica, ao afirmar que

> Nós somos porque existe o amor, e queremos ser melhores, porque existe o amor e o mundo gira, se multiplica porque existe o amor. Nós, a quem nos chamam cantores de protesto, cremos que o amor é o fundamental. [...] A indústria do disco, hábil para manejar-se no comércio da canção, toma essa manifestação e cria seus próprios ídolos, que cantam canções de protesto, umas canções de protesto que se podem escutar com muito agrado no Vaticano, no Pentágono, em qualquer parte, mas que não serve para nada, que seus objetivos são somente conseguir, bem, dinheiro com a canção e nada mais. Por isso que nós não estamos de acordo. Porque é um termo já ambivalente, ambíguo, comercializado, e creio que a canção, pelo menos a que eu faço, é uma canção popular, autenticamente popular.[9]

Dércio compartilha a preocupação que Jara apontava já no início da década de 1970 e, quando ainda reverberava seu *Canto Forte*, é provocado a opinar sobre o que chamava de "um modismo de latinidade":

[9] Entrevista de Victor Jara concedida ao canal peruano de televisão Panamericana, em 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z6CdeflmmlA. Último acesso: 01 jul. 2016.

> Nessa hora o artista, sei lá, a pessoa consciente para. Para porque tem que tomar cuidado com a ambiguidade da coisa, da situação, ou seja, você está cantando uma coisa com um determinado espírito. Quando aquilo é encampado pelo sistema industrializado, então não está mais na hora de existir um "Raízes de América".[10]

Para ele, a latinidade necessária era exatamente uma busca pela autenticidade cultural calcada em valores de territorialidade e de enraizamento. O mercado não faz perguntas antecipadas ao artista, mas passa a exigir dele um posicionamento. Neste ponto estava a crítica de Dércio, que ferozmente indicava o surgimento de uma certa "permissividade":

> A "exploração" da temática musical da América Latina, tão a gosto das modas nostálgicas, passou a mais um artigo de consumo, gerando um novo termo: ponchismo. E, surpreendentemente, ou não, este consumo englobou os próprios temas testemunhos de uma aspiração livre do continente, rotulando-os de "música de protesto" (músicas de mensagens panfletárias), termo ambíguo e duvidoso [...] Aos que buscam nossas temáticas, "há que dormir com um olho fechado, o outro sempre em espreita". [...] Não vamos assumir uma atitude destrutiva de "queimar" grupos e esforços isolados, alimentando separatismos. Isto sempre surge em face à imaturidade, porém não condiz com nossos anseios. (MARQUES, 1977, p. 22-23).

Não sabemos até que ponto ele dialogou com outros movimentos musicais brasileiros em busca de respostas alheias para as mesmas questões; o que se sabe é que, com o passar dos anos, silenciou-se sobre isso. Parece-nos que, em determinado momento, o interesse mercadológico sobre o repertório pelo qual ele transitava acabou por provocar um discurso radical e até mesmo agressivo.

Contudo, ainda em "Coração americano", Dércio propunha saídas, e acreditava que era possível um trabalho sério de pesquisa como ponto de partida para uma forma nova de criar, buscando ligações entre a cultura brasileira e aquela produzida nos demais países:

> [...] poderíamos investigar, por exemplo, a percussão maia ou inca em determinadas manifestações festivas ou fúnebres e estudar a percussão afro-latino-americana ou de raiz indígena no mesmo âmbito, aprofundando os resultados, buscando um enriquecer de sentimentos, sem roubar o espírito original de cada expressão. (MARQUES, 1977, p. 22).

Esse trabalho, acreditava Dércio, arejaria a poesia, traria um novo ânimo e afastaria o risco das meras repetições. Para ele, era fundamental "alertar os que dormem de touca" (MARQUES, 1977, p. 23) e que terminam compactuando com um sistema meramente

---

[10] Dércio Marques, em entrevista concedida a Aramis Millarch, conjuntamente com sua irmã, Doroty Marques, em 1980.

mercadológico, esquecendo-se de que o artista está além de uma preocupação estritamente musical.

Novamente, o autor volta a chamar atenção para aquele legado ancestral contido nas expressões tradicionais de cultura espontânea, "não como uma repetição do que já foi criado, mas buscando, além do aspecto estrutural de cada gênero, assimilar, principalmente, o espírito, o 'sentir' de cada manifestação específica" e "[...] redimensionando-as na busca de uma síntese, elos comuns aos sentimentos, anseios, esperanças nas expressões musicais da América" (MARQUES, 1977, p. 22). A título de exemplo:

> No campo da música "filosófica", descobrimos os contemporâneos Atahualpa Yupanqui, um dos mais profundos músicos pensadores dos nossos tempos, o caatingueiro Elomar Figueira, das barrancas do Rio Gavião, o filósofo das trovas medievais; a força do Peru no canto de Nicomedes Santa Cruz, uma esperança latino-americana no dizer de Ernesto Cavour, folclorista, intérprete, compositor e charanguista; Nicolás Guillén desde Centro-América; os folcloristas do México em cujas pesquisas vasculham todo o continente. Para nós, por rara felicidade, sabemos do canto sacro-litúrgico das montanhas, das Alterosas, Milton Nascimento. (MARQUES, 1977, p. 22).

Para ele, tratava-se de um trabalho necessário: "há que se alertar, com urgência, antes que esgotem nossas riquezas de expressões do continente, ou se tornem mais um modismo nas tramoias do consumo, precaver-se para que o apatismo vigente não chegue a mais um extremo (in Música latino-americana? Já era)" (MARQUES, 1977, p. 22).

Dércio completou seu ensaio para o jornal *Versus* com o poema "Minha história", de Sérgio Sá, gravado por Doroty Marques em seu disco *Semente*. A letra soa como uma espécie de resumo poético de todo o percurso de seu texto, por isso o inserimos aqui, na íntegra:

> Minha história é tão vasta e tão completa
> que o passado se emenda no futuro.
> Posso ter sido um pássaro, uma fonte
> um tatu ou mesmo um fruto maduro
>
> tantas armas me deu a natureza
> tantas armas lutei para conquistar
> e esse jogo de força e de surpresa
> me fez nascer aqui nesse lugar
>
> muita (tanta) coisa eu peciso compreender
> pra me tornar caminho e caminhada
> que é preciso bem mais gente do que eu
> que há (tem) muito mais terra do que estrada
>
> que o caminho não nasce sem ser feito
> caminhada não tem se não se andar

> e conforme o chão e o momento
> aparece outro jeito de lutar.

A manutenção da carreira dentro de um circuito alternativo exigiu do artista uma revisão de posições, haja vista que ao mercado não interessa a gênese, e sim a utilidade do produto. Para muitos, a canção de protesto foi uma forma de mobilização sistemática contra a ditadura, um programa de denúncia e de resistência política, em diálogo com o povo. A questão levantada por Dércio não passava por uma crítica aos elementos musicais ou mesmo aos conteúdos das canções, mas por uma relação direta com a lógica do "mercado" que, para ele, em certa medida, construiu os próprios ídolos e acabou por influenciar sua produção, absorvendo para si um repertório que nasceu com outros princípios.

Para Dércio, o caminho para uma criação nova que respondesse a seus anseios pessoais e estéticos foi um abandono do "ponchismo" para percorrer, ele mesmo, os caminhos da música brasileira. A partir dos anos 1980, voltou-se inteiramente ao Brasil de Dentro.

7 FULEJO - O BRASIL DE DENTRO

7.1 Sul de Minas e Jequitinhonha

Entre 1980 e 1983, um processo de idas e vindas levaria Dércio definitivamente para Minas Gerais. Vale lembrar aqui que, embora Dércio fosse inquieto o suficiente para não estabelecer uma lógica de residência fixa, tinha seus "portos" para onde sempre retornava. Teve companheiras de longa data, cinco filhos, amigos que visitava com frequência, o costume de deixar roupas e outros objetos pessoais aqui e acolá. Em um *fusca* fazia a maior parte dos roteiros e assim o foi por, pelo menos, trinta anos.

O encontro com o sul mineiro passou a ser uma nova e importante referência para Dércio: lá, ele encontrou a poesia de Gildes Bezerra, as harmonias de Luiz Celso Carvalho e de Marcos Mesquita Filho, a musicalidade de Ivan Vilela, Pricila, Uiles Wagner e Fernando Guimarães, além de outros amigos que o acolheriam em casa; criou-se, ali, uma espécie de irmandade.

A música dos irmãos Marques já havia chegado por lá. Em eventos organizados por diretórios acadêmicos e sindicatos, como feiras de livros e discos, ou em eventos culturais ditos "alternativos", o repertório de Dércio, Doroty e Elomar já se fazia trilha sonora. Além de serem artistas conhecidos no circuito universitário, por onde também se compartilhava a música independente e o repertório não comercial, o MPB80 chegara aos lares pela transmissão televisiva e, logo após, pelo LP com as canções finalíssimas do festival, lançado no mesmo ano pela gravadora Som Livre.

Quem nos contou sobre a chegada de Dércio a Itajubá foi Marta Viana Nogueira, uma amiga com quem conviveu até seus últimos meses de vida. Seu marido conhecera Dércio pessoalmente em Campos do Jordão, em 1981, e o convidara para conhecer sua região. Prontamente Dércio aceitou o convite e, em pouco tempo, estava agendado um show seu em Itajubá. Na noite do evento, reuniram-se músicos, poetas e amigos na casa dos Nogueira[1] para uma cantoria que rompeu o dia seguinte. E foi este o momento que definiu o início das relações afetivas que levariam Dércio, por muitas vezes, ao encontro dessa gente e dos novos amigos e parceiros que então surgiam.

---

[1] Especificamente, a casa da mãe de Marta Nogueira, para quem Dércio dedicou seu disco *Segredos Vegetais* (1986): "à Barigusta".

Também em 1981 ele estreitara o relacionamento com o Vale do Jequitinhonha, participando do primeiro Festivale[2], um importante evento para a divulgação da cultura dessa região mineira. Saulo Laranjeira, com quem conviveu desde 1973 em São Paulo, levou Dércio ao Vale pela primeira vez ainda em janeiro de 1980, quando ele conheceu várias tradições populares, como o Boi de Janeiro e a Folia de Reis de Pedra Azul. Menciono, aqui, uma fala de Muniz que exemplifica, de certo modo, a identificação de Marques com a região: "[...] na volta, já era o Dércio: 'Saulo, você vai indo e depois eu vou, que eu vou ficar'".[3]

Dércio e sua irmã passaram a se apresentar em quase todas as edições do festival até 1989, e depois retornaram com certa esporadicidade. Pode-se dizer, ainda, que sua presença na região norte de Minas, desde o primeiro encontro com o "povo do Vale", foi sistemática.

A alma andarilha do cantador também tecia. E, assim, foi enredando a música de artistas do Vale com a daqueles do Sul de Minas, levando músicos e poetas para que se apresentassem em ambos os polos do estado e costurando muitas parcerias. Também artistas de São Paulo e da Bahia foram levados por ele para tocar e cantar nessas regiões. Os braços de Dércio se estendiam cada vez mais; sua música, a cada encontro, era alimentada do que via e ouvia, e a rede que ele seguia a tecer gerava mais frutos.

Dércio Marques era também um provocador desses encontros. Em Itajubá, criou um inusitado desfile de carroças, chamado de Procissão das Carroças, que mobilizou toda a cidade com a ajuda dos amigos. Como carros alegóricos, as carroças enfeitadas coloriram as ruas da cidade, assim como apresentações de vários artistas aconteceram em um palco montado em praça pública. Ivan Vilela detalha uma cena emblemática desse evento: após uma série de discursos de políticos locais, Dércio subiu ao palco com um pano e uma embalagem de álcool nas mãos para "limpar as asneiras" proferidas nos microfones, que seriam posteriormente usados para a arte.[4]

7.2 *Fulejo*

Como se pode ver, em Dércio ainda permaneciam os mesmos anseios espelhados nos discos anteriores, mas é em *Fulejo* que seu discurso surge de maneira distinta. As vozes

---

[2] Criado em 1979, o Festivale reúne artistas e grupos de cultura popular em apresentações, palestras, oficinas, feira de artesanato, mostras de vídeo e fotografia, rodas de viola e de poesia e debates sobre arte e cultura em torno dos saberes relacionados ao Vale. Hoje, o Festivale é organizado pela Federação das Entidades Culturais do Vale do Jequitinhonha – Fecaje.

[3] Entrevista concedida à autora, por Saulo Pinto Muniz, em 08 ago. 2013.

[4] Entrevista concedida à autora, por Ivan Vilela, em 20 jul. 2016.

“defendidas” anteriormente se apresentam agora como protagonistas de si mesmas, vêm da escolha das canções geradas no interior do Brasil, que não precisam ser contestatórias em sua poesia para dar voz ao outro. Com a escolha de um cancioneiro marginalizado pelos meios corporativos de comunicação, Dércio segue em seu engajamento apenas trazendo-os à tona, assumindo-se como um cantor brasileiro quando olha para um Brasil profundo. Na busca de seu ideário, ele se volta inteiramente para o lirismo e os cenários de seu país, em busca da expressão de uma cultura inteiramente nacional.

Gravado em 1983, *Fulejo* é um dos álbuns mais significativos e inovadores de sua obra discográfica. Vê-se que as serestas mineiras e do interior paulista fisgaram o cantador, que ainda se apropria de misturas maranhenses, baianas e gaúchas para falar de um Brasil caboclo, sertanejo, de luares e de sertões, através de várias expressões que não estão dentro da corrente central da música popular brasileira.[5]

Palavra de significado polissêmico, *Fulejo* quer também dizer festa, algazarra, e assim a descreveu Dércio para matéria do jornal *O Estado de São Paulo* na época do lançamento do álbum: “numa festa comum, o fulejo precipita-se no instante em que os convidados quebram o protocolo, falam de coisas sem nexo, mas todos ouvem e ninguém ouve ninguém. É um ato de desobediência caótica que pulsa livre e se organiza naturalmente”.[6]

Quiçá seu significado faça referência ao modo como o álbum foi feito, ou seja, coletivamente. Se, por um lado, Dércio se aproximava de outras narrativas musicais, por outro ele manteve consigo artistas com quem trabalhava sistematicamente desde São Paulo, como os maranhenses Erivaldo Gomes, Manoel Pacífico e Ubiratan Souza. Com Souza fez grande parte dos arranjos, valorizados por muitas cordas dedilhadas, como violões – ao menos quatro, com características diferentes –, violas e bandolim. Abusou ainda de arranjos vocais elaborados, com contracantos e uso da voz de forma “instrumental”, linguagem recorrente sua.

> *Fulejo*, terceiro LP de Dércio Marques, mantém muitos pontos de contato com o trabalho de Ely Camargo pela divulgação que faz, não de temas religiosos, mas das chamadas “cantigas de pé de serra”, tão caras igualmente ao cancioneiro do país. Encerrada a aventura latino-americana de seus dois primeiros LP’s, Dércio mostra que poderá obter resultados muito mais gratificantes com a mudança de rumos que acaba de impor à sua carreira [...] O que talvez surpreenda mais àqueles que tenham ressalvas a respeito do desempenho de Dércio Marques é o equilíbrio que o LP

[5] Definimos por corrente central da MPB toda a produção centrada no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, a que não era chamada de Música Regional e que provém do choro, do samba e da bossa nova.

[6] *O Estado de São Paulo*, 13 de maio de 1983. Disponível em: http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830513-33184-nac-0016-999-16-not/busca/D%C3%A9rcio+Marques. Último acesso: 05 fev. 2016.

> revela do princípio ao fim. Não só flui com facilidade como passa ao ouvinte um inegável sentido de brasilidade na sua forma mais pura.[7]

É inegável que *Fulejo* se distancia, em termos estéticos, dos dois primeiros álbuns de Dércio, que tinham muitas ligações entre si. Ao escrever àquela época, Martins, em seu texto, não tinha recursos para fazer uma projeção dos possíveis rumos da carreira de Dércio; no entanto, segundo o artigo, foi irresistível dizer que *Fulejo* representaria um abandono do cancioneiro latino-americano.

A nova escolha trouxe ainda uma distinção ao canto. Do ponto de vista estético, é notável uma maior homogeneidade em toda a sua tessitura. Seu timbre é mais claro e, se anteriormente suas referências estéticas construíram um canto mais "sério", em *Fulejo* a voz acompanha a leveza de um novo repertório. Tanto que, para a inserção de "Peão na Amarração", música já analisada neste trabalho[8], ele se vê obrigado a modificar sua frequência para tentar igualá-la ao restante do LP.

Dércio misturou livremente distintas linguagens da música brasileira e desfrutou da criatividade dos músicos com quem trabalhava. Fronteiras latinas foram eliminadas com a ausência de ritmos andinos e o uso do *cajón*, que chegou até ele através da tradição musical peruana.

Contudo, Dércio segue reproduzindo alguns hábitos em seu álbum, como o descuido às relações de propriedade intelectual. Ainda que possamos interpretar esse ato comum de Marques como uma ideologia que lhe era própria, alguns fatos provocaram incômodos em artistas presentes no conteúdo de seu trabalho.

A primeira canção do LP, "Namorada do cangaço", é gravada por Marques sem autorização do autor, César Teixeira. Em *blog* pessoal, o jornalista Zema Ribeiro conta uma história da canção:

> Dércio Marques aprendeu a letra de "Namorada do cangaço" com o percussionista Erivaldo Gomes, que então morava em São Paulo, onde o disco foi gravado. O compositor Chico Saldanha, responsável também pela chegada das músicas de "Bandeira de Aço" às mãos e ouvidos de Papete, lembra que ele gravou sem pedir a autorização do autor: "Eu falei: 'quer gravar, grava, mas vamos ao menos avisar o autor'. A princípio ele disse que não ia mais gravar, depois resolveu e o disco saiu com a música", lembra.
> "A música chegou a tocar razoavelmente no rádio, mas eu só fui saber depois que já estava gravada", recorda-se o autor. "Até há uns erros de letra, ele não me procurou antes. [...] Depois de muitos anos nos encontramos, eu trabalhava no Imparcial, ele

---

[7] Eduardo Martins escreve, para o Jornal *O Estado de São Paulo*, de 28 de maio de 1983, uma matéria sobre o lançamento de dois álbuns daquele ano: *Fulejo*, de Dércio Marques, e *Canções da minha terra*, de Ely Camargo, cantora e folclorista goiana.

[8] Ver p. 73.

> chegou com o violão, começou a tocar, tocou 'Boi da Lua' [também de Cesar Teixeira], parou a redação inteira [risos]. Era uma figura irreverente e engraçada. *Fulejo* é um grande disco e o Brasil perdeu uma grande voz", lamenta Cesar Teixeira.[9]

Porém, no encarte a canção parece descrita com a letra original, sugerindo uma alteração consciente, o que pode ter incomodado ainda mais o autor:

> Ai, morena, corre e vai buscar
> Minha velha metralhadora eu vou ter que usar.

Em lugar disso, Dércio canta "a música que eu mesmo toco eu tenho que dançar". Afinal, sua arma era mesmo o violão.

Duas canções gravadas em *Fulejo* tornaram-se emblemáticas: "Serra da Boa Esperança" (de Lamartine Babo) e "Disco voador" (composta por Palmeira). Essas canções são relevantes por simbolizarem duas importantes características do disco: em primeiro lugar, o caráter assumidamente sertanejo deste Dércio, "distribuído" nas diversas canções de um "Brasil Caboclo"[10]; em segundo, o padrão vocal mais próximo de outros cantadores brasileiros, dentre os quais muitos passam a considerá-lo como um representante da cultura interiorana, assim como outros artistas do Vale do Jequitinhonha. O canto de Dércio Marques é, agora, um canto já distante da impostação vocal ligada a uma escola latino-americana.

Suas interpretações para essas canções tornaram-se icônicas. A convite da TV Brasil/EBC, Dércio integrou o programa televisivo Brasil Clássico Caipira[11], um especial de fim de ano, de 2011, produzido pela TV Brasil em comemoração aos 80 anos da gravação do primeiro disco de moda caipira (ocorrido em 2009). De terno, sapato e cabelos brancos, Dércio se assume um dos representantes da música caipira e certamente a gravação de *Fulejo* foi determinante na seleção do elenco[12] e do repertório do programa.

Em "Serra da Boa Esperança", a canção percorre, pela voz do cantor, os contornos dos vales e serras da região de Boa Esperança/MG, onde Lamartine Babo viveu uma situação inspiradora[13] para a composição. A voz de Dércio sobe e desce por esse contorno

---

[9] Disponível em: http://oimparcialblog.com.br/zemaribeiro/2013/09/30-anos-de-fulejo/. Último acesso: 4 abr. 2016.
[10] Nome de uma das canções do disco.
[11] Disponível em: http://tvbrasil.ebc.com.br/brasilclassicocaipira/episodio/brasil-classico-caipira. Último acesso: 28 jul. 2016.
[12] Os demais participantes são Pereira da Viola, Genésio Tocantins e as Irmãs Galvão. Rildo Hora assina a direção musical.
[13] Encontramos diversas narrativas para a história, com sutis diferenças entre si. Entre essas versões, recomenda-se a leitura da narrativa disponível em: http://blogs.portalnoar.com/djacirdantas/pequena-historia-das-cancoes-serra-da-boa-esperanca/. Último acesso: 05 fev. 2017.

permanentemente leve, sem que os agudos sejam ponto culminante, mas tão somente um lugar na canção. Percebe-se que há uma independência vocal, na qual o agudo não é necessariamente sinônimo de esforço.

O arranjo, detalhado, valoriza cada instrumento utilizado, com contracantos quase constantes de flauta, violino e fagote – indicados no encarte do disco como improvisos dos músicos Toninho Carrasqueira, Zé Gomes e Mamão –, que se revezam no protagonismo das melodias. O arranjo é assinado por Dércio – que toca a viola – e pelo violonista Klécius Albuquerque. O violão mantem sua harmonia a partir de um ostinato inicial. "Serra da Boa Esperança" é a única canção do disco em que aparece o contrabaixo (no encarte, baixo de pau ou baixo com arco), tocado por Cláudio Bertrami. Os violões são de Klécius Albuquerque e Ubiratan, com seu violão birão[14].

O fagote também tem importante papel em "Disco voador", exercendo a função da sanfona da gravação original e presente na introdução, nos *intermezzos* e no encerramento da canção, quando o coro entoa "hoje é meu dia de fé, hoje é meu dia, ressurreição". A "reza", composta por Dércio é cantada por Palmira, Doroty, Parê e Maria Lúcia, e nos transporta para os cantos nas procissões do interior como peça incidental.

A música foi composta em 1955 por Palmeira e Biá, uma dupla caipira que viveu em São Paulo, e não parece difícil imaginar que o que mais atraiu Dércio para "Disco voador" foi a letra:

> Tomara que seja verdade que exista mesmo disco-voador
> Que seja um povo inteligente prá trazer prá gente a paz e o amor
> Se for pro bem da humanidade, que felicidade essa intervenção
> Aqui na terra só se pensa em guerra, matar o vizinho é nossa intenção
>
> Se Deus que é todo poderoso fez esse colosso suspenso no ar
> Por que não pôde ter criado um mundo apartado da Terra e do Mar
> Tem gente que não acredita e acha que é fita os mistérios profundos
> Quem tem um filho poder ter dois filhos, o senhor também pode ter outros mundos
>
> Os homens do nosso planeta dão a impressão de que não tem mais crença
> Em vez de fabricar remédio prá curar o tédio e outras doenças
> Inventam bomba de hidrogênio, usam o seu gênio fabricando bomba
> Mas não se esqueça que por mais que cresça que perante Deus qualquer gigante tomba
>
> O nosso mundo é o espelho que reflete sempre a realidade
> Quem forma vinha colhe uva e quem planta chuva colhe tempestade
> No tempo em que Jesus vivia ele disse um dia e não foi a êsmo
> Que nesse mundo em que a maldade infesta, tudo o que não presta morre por si mesmo.

[14] Violão birão é o instrumento que Dércio usava, afinado uma quarta abaixo.

"Disco Voador" foi ainda cantada por Rolando Boldrin, que também a tocou ao violão para homenagear o amigo Dércio no programa *Senhor Brasil*, exibido em 02 de agosto de 2012 pela TV Cultura. Ao final da canção, Boldrin diz: "tomara que seja verdade que exista mesmo um disco voador e que o nosso cantador mineiro, brasileiro, Dércio Marques tenha embarcado, com seu violão a tiracolo, a bordo de um destes discos voadores a caminho do céu".[15]

"Riacho de Areia, ou, Beira Mar"[16] é uma contradança que remonta a Filomena Maria de Jesus, Dona Filó, cozinheira da casa paroquial onde Frei Chico[17] vivia no final da década de 1960. Filó cozinhava cantando, era viúva de um canoeiro e ensinou ao Frei o canto dos remeiros da região, além de muitos outros cantos. Em 1970, o encontro do religioso com vozes como a de Filó resultou, em parceria com a artesã Lira Marques, na criação do coral Trovadores do Vale, que passou a interpretar as canções de tradição do Jequitinhonha. Dentre elas, este "Beira mar" e outras cantigas entoadas ao pilão, ou nas casas de farinha, pelas lavadeiras de beira de rio, nas tarefas em mutirão, em contradanças, nos batuques, nos cantos de roda, nos "benditos" e até nos cantos de embalar crianças.

O cantar dos canoeiros entoado por Filó se replicou pelo Vale e está em diversos discos[18], integrando o repertório de diversos intérpretes. No encarte de *Fulejo*, é possível ler-se o agradecimento a Frei Chico, "sem o qual jamais conheceríamos esta obra".

O arranjo desta canção, que abre o álbum, em muito lembra a versão dos Trovadores do Vale, gravada no primeiro disco do grupo, *Ainda Bem Não Cheguei* (1983). Entoado a muitas vozes sobrepostas, desdobradas do canto de Doroty e Dércio, o final desagua em um boi maranhense, com matraca e pandeirões: o Maranhão está mergulhado em *Fulejo* pelas mãos de dois percussionistas, Erivaldo Gomes e Manoel Pacífico, com quem Dércio e Doroty trabalhavam na época.

Descrita como "tema híbrido negro"[19], a música "Fulejo" é uma reunião de ritmos brasileiros e afro-peruanos alinhavados de tal maneira que formam um conjunto integrado e dançante. Os versos, oriundos da tradição oral (não necessariamente de tradições ligadas a eles), são cantados – ou jogados, como se diz na tradição –, e há entre eles uma brincadeira

---

[15] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GD7nVYLfjRA. Último acesso: 05 fev. 2017.

[16] A canção, considerada de domínio público, não tem um nome original, mas é chamada no Vale do Jequitinhonha por "Beira Mar", como são chamadas as toadas de remeiros, e assim foi registrada pelo coral Trovadores do Vale.

[17] Frei franciscano que morou em Araçuaí, importante pesquisador da cultura popular da região.

[18] Em breve pesquisa na internet, encontramos gravações feitas pelo grupo Ânima, por Milton Nascimento, por Consuelo de Paula, por Saulo Laranjeira, por Pena Branca e Xavantinho, por Almir Sater e por Melão e Jery.

[19] Conforme explicado no encarte do álbum: Ritmos negros fundidos de Moçambique mineiro, Samba Rural do litoral, Chula gaucha, Manha maranhense e "Cajón" Afro peruano (Cumanana).

vocal que Dércio costumava fazer: vocalizes articulados com a consoante T, que lhe dão um caráter bem explicadinho.

> Ai canoa, minha canoa, não deixa a canoa virá
> Eu vinha vindo de viagem encontrei com meu amor, eu então lhe disse adeus, voltei.
>
> Já fui pequeno já fui manhoso, apanhei de chinelo prá num chorá
> E agora num quero mais trabalha
>
> Quem mandô, quem mandô, candinha na horta panhá fulô
>
> Saia de renda de goma de bico, panha a laranja no chão tico-tico
> No céu uma voz tão serena: Santa Maria Madalena!
>
> Ô seu mestre chula e chuliadô, dê uma paradinha para o tocadô
> (Você tem que baixa prá pegá pau)
> Ai canoa minha canoa, não deixa a canoa virá...

A brincadeira acontece como a descrição do nome do álbum: sobre uma primeira base percussiva, os sons vão se sobrepondo, em polirritmia. O pulso varia em velocidade, mas não na organicidade existente entre os estratos sonoros do tambor maranhense, do *cajón* peruano, do-noon ou tambor falante, do bambu e das "violaúdes" e, ao fim, das várias frases cantadas livremente. E assim, nessa "desobediência caótica que se organiza", a unidade musical prospera.

Da autoria de Elpídio dos Santos ele gravou duas canções, "Você vai gostar" e "Ranchinho brasileiro". O compositor de São Luiz do Paraitinga (São Paulo) é autor de diversas trilhas sonoras feitas para filmes de Mazzaropi. Em 1973, alguns de seus filhos se reuniram com amigos e fundaram o grupo Paranga, dedicado à interpretação do repertório de Elpídio. Dércio então convidou Parê, filha do compositor e membro do grupo, para protagonizar com ele a canção "Você vai gostar", arranjada por ele e Ubiratan. Na música, Dércio e Parê se intercalam nas estrofes ou cantam em uníssono as alegrias de um rapaz enamorado e de valores sociais e religiosos que, nos dias atuais, soam até ingênuos, referenciando uma ideia de simplicidade da vida no meio rural:

> Fiz uma casinha branca
> Lá no pé da serra
> Prá nós dois morar
> Fica perto da barranca
> Do Rio Paraná
>
> O lugar é uma beleza
> Eu tenho certeza
> Você vai gostar
> Fiz uma capela

Bem do lado da janela
Prá nós dois rezar.

Quando for dia de festa
Você pega o seu vestido de algodão
Quebro o meu chapéu na testa
Para arrematar as coisas do leilão

Satisfeito eu vou levar
Você de braço dado
Atrás da procissão
Vou com meu terno listado
Uma flor de lado
E meu chapéu na mão

"Ranchinho brasileiro" ganhou o subtítulo de "Brasil sinfonia" e um arranjo em partes distintas, organizadas entre as duas primeiras estrofes e a terceira. O sentimento de brasilidade é traduzido no espaço solitário do caboclo. Nesse momento, a música ambienta a nostalgia da noite no sertão: nela, o violeiro, em sua rede, canta os sentimentos da própria alma. O arranjo de Dércio abraça a canção com sutileza, e a melodia que perpassa é de sua autoria (está presente como um tema incidental na música "Segredos vegetais II" em seu disco seguinte, *Segredos Vegetais*, lançado em 1986). O que emociona o ouvinte/narrador é o toque do instrumento, a música que é o próprio Brasil em pleno sertão. Com tamanha beleza, só caberia mesmo perguntar se nesse rancho não caberiam dois.

Numa noite de garoa
Numa rede de tabôa
Balançando rente ao chão
Sob a luz do candeeiro
Um caboclo brasileiro
Canta a sua inspiração

Quando desabafa o peito
Sinto até bater sem jeito
O meu pobre coração
Porque a sua melodia
É o Brasil em sinfonia
Bem no meio do sertão

E quem ouve esse violeiro, ai, ai, ai
Tem vontade perguntar
Se um ranchinho brasileiro
Chega bem
Prá dois morar

Dércio ainda surpreende quando tal indagação é feita sobre outra imagem: esta parte é cantada em ritmo de polca paraguaia e, ao final, retorna o tema inicial fechando a canção após a segunda estrofe, com os sons da noite no sertão (sapos e titis[20]).

Em *Fulejo* ainda estão "Cantiga da Serra", de Hilton Acioli, interpretada por Benjamim (Mesa de Bar) e Titina; "Flores do vale", do baiano João Bá e de Dércio; e "Lua sertaneja", de Adauto Santos e Gilberto Karan.

Curiosamente, a gravação de "Lua sertaneja" traz em seu arranjo uma segunda voz interpretada por Benjamim. Na edição, essa segunda voz se sobrepõe à linha principal, cantada por Dércio e extremamente grave para sua tessitura. Infelizmente não foi encontrada uma versão que pode ser considerada original, mas Zé Maria Giroldo, que conviveu muito proximamente com o compositor Adauto Santos, alerta-nos sobre esta característica da gravação. Uma comparação com a versão feita por Doroty Marques em seu LP *Erva Cidreira* nos permite afirmar a coerência da fala de Giroldo: nela, Doroty canta apenas a linha principal da canção.

[20] Tal e qual consta no encarte.

8 CONCLUSÃO

Figura 12 - Dércio com crianças de Ouro Preto, Doroty e Zé Gomes, 1981

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

A trajetória dos irmãos Marques seguiu coerente com princípios humanistas: a defesa de direitos humanos, a justiça social, a valorização da arte e dos conhecimentos tradicionais e o desenvolvimento de uma espiritualidade amparada na solidariedade são premissas de suas caminhadas. Nesse sentido, a partir de um contexto brasileiro, a arte de Dércio e Doroty se volta para o universal. Cantando a própria aldeia, cantam o mundo com seus desamparos comuns. E, de maneira mais sutil, a promoção de encontros entre pessoas foi chave de muitas transformações.

O meio ambiente passou a ser tônica central de praticamente todos os discos da carreira de ambos, principalmente a partir da década de 1990. Nosso recorte não contemplou essa produção, mas consideramos relevante apresentar um resumo de seu conteúdo a fim de que o leitor possa vislumbrar como este passo, “da Latinoamérica ao Brasil de Dentro”, refletiu em um *modus vivendi* que permearia toda a trajetória musical do cantador.

Após *Fulejo*, Dércio dedicou-se ao disco *Segredos Vegetais*, a grande viagem para dentro de sua ecologia interna – “há que renascer um índio em cada coração”. O álbum duplo

contempla a natureza sutil, os seres "que cada vez se escondem mais, achando que os homens são todos eles iguais".[1]

Como um ritual de escuta, *Segredos Vegetais* está dividido em longas partes, correspondendo cada uma a um lado do LP. Assim é proposta sua audição: sem interrupções ou troca de ordem, pois nem sempre percebe-se em que ponto termina uma canção e começa a seguinte, as quais por vezes são entremeadas de vinhetas, formadas por misturas entre músicas e sonoplastias.

O encarte é singular, com muitas explicações, bulas, glossários, dados técnicos e agradecimentos, além de poemas e desenhos. Dércio buscou os sons da natureza – sapos, baleias, grilos – e até do arame farpado que forma as cercas no campo para levá-los ao estúdio, em única possibilidade de fundi-los e conceber, de maneira experimental e tecnológica, um trabalho com as características desse disco.

A partir de *Segredos Vegetais*, vieram ainda outros nove álbuns e um trabalho incompleto. Vários deles são oriundos de projetos de arte-educação ou dedicados às crianças. Os demais convidam diversos artistas ao redor de uma ideia conceitual, uma temática específica ou do desejo de aproximar músicos de muitos lugares e perfis para formar um trabalho coletivo.

Anjos da Terra (1990), seu primeiro disco direcionado às crianças, é feito de canções infantis e temas da cultura popular, como versos de "Cuitelinho" recolhidos em Santa Rosa do Viterbo. Inclui ainda uma cantiga de Darlan Marques ("Ser criança"), um tema de Zeca Afonso ("Maravilha, maravilha"), poemas de Cecília Meireles musicados e outras canções que, mesmo não classificadas como infantis, ganharam roupagem lúdica, como a versão tema de Ravi Shankar, *Jai Jagadisch Haré*, cantada como "Sai lagartixa daí".

Sete anos depois veio *Monjolear* (1997), produzido como um projeto direcionado para a comunidade da Escola da Criança (situada em Uberlândia), e que recebeu indicação para o Prêmio Sharp na categoria de melhor CD infantil daquele ano. Para esse trabalho, Dércio reuniu músicos amigos, em sua maioria de São Paulo, e alunos da escola, para compor e/ou interpretar canções dedicadas ao tema do bioma cerrado e sua proteção.

Espelho d'água (1999) nasceu do desejo de cantar sobre a água e sua necessidade de preservação. Assim Dércio refere-se a ele: "apresentamos o projeto para a Sabesp e eles adotaram a causa. A ideia era fazer um CD sobre água com a participação dos filhos dos funcionários da Sabesp".[2] O projeto, feito em parceria com a produtora Beatriz Ramsthaler,

---

[1] Trecho de "Natureza Oculta", canção de Miltinho Edilberto para o disco *Segredos Vegetais*.
[2] Correspondência de Beatriz Ramstahler com a autora, via e-mail, em 25 maio 2015.

reuniu, além das crianças, artistas como Tuca Graça, Juliana Caymmi, Daniela Lasalvia e Sabah Morais. Ramsthaler, que compartilhou conosco uma breve descrição sobre os discos que fez com Dércio, contou que o CD foi feito como um mutirão. "Todo mundo que passava por São Paulo era convidado a participar".[3]

Discos feitos em mutirão eram comuns em seus projetos. Várias das narrativas trazem falas sobre uma característica muito própria de Dércio: sua capacidade articuladora. Do ponto de vista humano, a imagem unanimemente relacionada a Marques, além da generosidade, é a de um importante agregador, que promovia um espírito solidário nos campos social e artístico. Nesse espírito, e em comemoração aos seus trinta anos de carreira, reuniu 56 intérpretes e compositores na criação do disco *Cantigas de abraçar* (1998). Batizado por ele mesmo como um "almanaque musical" e produzido concomitantemente a *Espelho d'água*, o álbum duplo foi lançado em 1999. Para chegar às vinte e quatro faixas, Dércio inseriu músicas gravadas em diversos lugares e épocas, formando um panorama de canções e de músicos que trabalharam com ele nas três décadas, em uma forma muito própria de protagonizar seus discos como uma espécie de anfitrião.

Logo após, em *Folias do Brasil* (1999), ele reuniu diversas folias e reisados brasileiros (cantos de Reis, do Divino, ternos do Congado), além de composições inspiradas na tradição oral e cuja temática fosse o tempo de Natal, como a "Cantiga para acalentar o menino", da obra musical *Baile do Menino Deus*, de Antônio Madureira. O disco foi financiado pelo Banco Santos e feito em parceria com o Centro Marista de Cultura e Comunicação (Lumen), onde Ramsthaler trabalhou. De acordo com a produtora cultural, "algumas músicas foram recolhidas por Dércio e outras foram gravadas exclusivamente para o CD. Este projeto foi aprovado juntamente com outro que fizemos também com os Maristas: o *Cantos da Mata Atlântica*".[4]

Gravado com quinhentas crianças dos colégios maristas Arquidiocesano, Glória (ambos de São Paulo) e Santista (Santos), *Cantos da Mata Atlântica* (também lançado em 1999) foi o resultado de uma série de atividades de arte-educação que os irmãos Dércio e Doroty Marques promoveram com os alunos que voluntariamente se inscreveram para participar. Oficinas de artes plásticas (argila, desenho e pintura) e de canto e composição eram conduzidas pela temática do bioma Mata Atlântica. As crianças compunham, cantavam ou tocavam e as canções eram gravadas por eles e por outros alunos. O disco foi integralmente gravado em sala de aula e depois levado para finalização em estúdio.

---

[3] Correspondência de Beatriz Ramstahler com a autora, via e-mail, em 25 maio 2015.
[4] Correspondência de Beatriz Ramstahler com a autora, via e-mail, em 25 maio 2015.

Empenhado em atuar em projetos dessa natureza, Dércio ainda cuidou da preparação do CD *ECAntado***,** feito pelo Projeto Música Pra Viver, da Organização Não Governamental Pró Viver. Com a participação de alguns artistas, a maior parte das canções foi composta e cantada por crianças e adolescente atendidos na ONG (ALBUQUERQUE, 2016).

A partir deste trabalho, Dércio atuou em dois projetos: o primeiro é *Cantação dos Nomes* (2008), produzido pela Rara Rosa e que traz uma série de composições de Dércio e de Josino Medina sobre poemas de Carlos Rodrigues Brandão. Da obra poética de Brandão, *Escritos sobre o outro*, vêm os textos musicados: "do primeiro ao último, será fácil ver que cada poema é uma pessoa: o seu nome e o que a lembrança dele evocou, em um momento, em mim, que me chamo Carlos" (BRANDÃO, 1999, p. 2).

No segundo, por iniciativa da irmã Doroty a partir do projeto Turma que Faz, Dércio participou do CD *Criunaná* (2009), em que os irmãos retomaram a temática do cerrado e fizeram com crianças e adolescentes uma obra musical que também foi documentada em vídeo (*Sons e Sentimentos – Doroty e Dércio Marques*), por Suzelita Meirelles e Sérgio Ribeiro. O disco foi gravado na Chapada dos Veadeiros, onde Doroty vive há mais de dez anos e desenvolve intensa atividade como arte-educadora.

Dércio Marques faleceu em 26 de junho de 2012 em decorrência de uma cirurgia à qual se submeteu para a retirada de câncer. Na gaveta e na memória de quem pôde escutar as cantigas em gravações ou cantorias, ficou *Canções Bordadas*, que se tornaria um cuidadoso trabalho de CD e livro. A obra propunha o encontro de dois poetas: o mineiro de Itajubá Gildes Bezerra e o português Sérgio Godinho. O livro, que logo se tornaria encarte, foi financiado e publicado pelos Maristas e contém arte de Beatriz Izar e ilustrações com bordados de Izar, de Beatriz Ramsthaler, das mães de ambas, além de uma capa "bordada" pelas Irmãs Dumont, conhecidas bordadeiras de Pirapora.

> Lembro que minha tia morava em Portugal na época e via o Sergio Godinho como jurado de um programa de televisão. Ligou na emissora e descobrimos o contato da produção dele. Eles nos passaram o contato da Sony da Europa para pedir autorizações para gravações das músicas de Sérgio Godinho. Mandei um fax. Dias depois recebi uma ligação dele (o próprio Godinho) dizendo que Dércio poderia gravar tudo o que quisesse dele. Era um disco de amor que pretendia falar de encontros, desencontros e reencontros.[5]

[5] Correspondência de Beatriz Ramstahler com a autora, via e-mail, em 25 maio 2015.

Dércio era um acumulador. Bebeu na fonte dos autores ibero-americanos, na cultura popular, no canto revolucionário e lírico de Zeca Afonso, na voz engajada de Vandré e de Victor Jara, na profundidade de Atahualpa Yupanqui e de Elomar, na força artística de Doroty, nos sonhos de Marcus Pereira, na amizade com músicos que conhecera pelos tantos caminhos que trilhou.

Seria injusto reduzir o artista apenas a escolhas estéticas. Dércio tinha uma percepção musical aguçada e, sobretudo, o ouvir se misturava a uma forma de estar no mundo que não separava, no sentido mais amplo e antropológico, a arte do homem. O interesse no humano e na natureza era intrínseco ao músico, que se alimentava das sutilezas daquilo que estava ao seu redor. E era preciso romper os limites do espaço geográfico. Tal como a família andante, era preciso seguir, buscar sempre o novo, mas retornar aos afetos.

Para ele, a música está a serviço de um bem maior, o que demonstra coerência com suas escolhas de vida; as causas ambientais e campesinas, a arte como mecanismo para a transformação positiva do ser humano, a ação agregadora e sua relação direta com a espiritualidade, deram à sua obra um valor incomum. Dércio nos deixou uma arte como um *Tonobromotol* feito a partir das ervas encontradas no seu próprio chão.

Com esta compreensão vemos o desenvolvimento de uma vasta obra-espelho das suas vivências, como um processo acumulativo, em que nada foi abandonado ou preterido. A escolha definitiva pela cultura brasileira, sem perder o vínculo com uma ancestralidade de sentidos encontrada no discurso do Nuevo Cancionero, acolhe o lirismo e os cenários de seu país para expressar uma cultura plenamente universal.

Figura 13 - Dércio Marques

Fonte: Acervo Beatriz Ramsthaler.

REFERÊNCIAS[1]

ALBUQUERQUE, Lucimar. **Doroty e Dércio Marques***:* geógrafos da canção. 2016. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

ANGELES, Emilio de. **O começo**. Site oficial do grupo Tarancón. Disponível em: http://tarancon.com.br/ . Acesso em: 16 jul. 2016.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Nova cantoria:** movimento poético-musical de Elomar Figueira Mello, Dércio Marques e Xangai. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. **Novos Trovadores**: o imaginário medieval de poetas-cantadores do sertão. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) − Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BASTOS, Eduardo Cavalcanti. Dércio Marques: imagem revolucionária de um trovador das lutas sociais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, XII, 2016, Salvador. **Anais**... Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult/2894-2/. Último acesso: 05 fev. 2017.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os nomes**. Escritos sobre o outro. São Paulo: Rara Rosa, 2009.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1984.

CASTILHO, Carlos. Objetivos do Festival. In: PRIMEIRO FESTIVAL DE MÚSICA POPULAR DO COLÉGIO EQUIPE (Final), 1972, São Paulo. Folheto com programação da final do Festival. São Paulo: Equipe Vestibulares, 1972. p. 1.

CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. **Ecos del tiempo subterráneo**: las peñas em Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM Ediciones, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

[1] De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002. Último acesso: 05 fev. 2017.

CÓRDOVA, M. **Rompendo as entranhas do chão**: cidade e identidade de imigrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: repositorio.unb.br/bitstream/10482/2963/4/magno_cordova.pdf. Acesso em: 08 jun. 2014.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Editora Três, 1984. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf. Acesso em: 10 ago. 2016.

CUNHA, João Paulo. Tempo de Cantoria. In: ELOMAR: Cancioneiro. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008. (Caixa contendo livro de João Paulo Pinto da Cunha, livro de notas e letras de canções, e 14 cadernos de partituras).

CUNHA, João Paulo. Morre aos 64 anos compositor, violeiro e cantor Dércio Marques grande nome da música brasileira de raiz. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 jun. 2012.

FERNANDEZ, Maria Verônica. **Técnicas estendidas e aspectos culturais presentes na Puneña n. 2, Op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera**. 56f. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) − Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/20353. Último acesso: 05 fev. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. 2006. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/103161. Último acesso: 05 fev. 2017.

GARCÍA, José Manoel. **Nueva Cancion Chilena**. Disponível em: http://mgiuras.tripod.com/nueva_cancion_chilena.html. Último acesso: 05 fev. 2017.

GARCIA, Tânia da Costa. **Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial de 1960**. 2012. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/costagarcia.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2013.

GÓMEZ, Armando Tejada. **Manifiesto Del Nuevo Cancionero**, Argentina, 1963. Disponível em: http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html. Acesso em: 23 ago. 2013.

GOYTISOLO, José Agustín. **Palabras para Julia y otras canciones**. Barcelona: Editorial Laia, 1980.

GUERREIRO, Simone. Notas & Letras. In: ELOMAR: Cancioneiro. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008. (Caixa contendo livro de João Paulo Pinto da Cunha, livro de notas e letras de canções, e 14 cadernos de partituras).

HERNÁNDEZ, Lothar Siemens. Orígenes y devenir del baile llamado “el canário”. **El Museo Canário**, Las Palmas, n. 54, v. 1, p. 33-92, 1999. Disponível em: http://www.elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1999_I.pdf. Último acesso: 05 fev. 2017.

IKEDA, Alberto T. Música política: alguns casos latino-americanos. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO IASPM, II, Santiago do Chile, 1997. **Actas**... Santiago: Fondart/Ministerio de Educación de Chile, 1999. p. 84-107.

IKEDA, Alberto T. Música, política e ideologia: algumas considerações. **Revista Eletrônica da Pós-Graduação do IA**, São Paulo, n. 1, mar. 2007. Disponível em: http://www.ia.unesp.br/Home/TesteAlice/artigo-01-ikeda.pdf. Último acesso: 05 fev. 2017.

KUBRUSLY, Maurício. Um cantador das raízes. **Jornal da Tarde**, 1977.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**. São Paulo: Edusp, 2001.

LACERDA, Hudson Flávio Menezes. **Detecção e análise de sentidos harmônicos múltiplos no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. 306 p. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9C6HDQ/dissertacao_para_impressao.pdf?sequence=1. Último acesso: 05 fev. 2017.

LAFER, Celso. Posfácio – Hannah Arendt: vida e obra. In: ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 291-312.

LIMA, Raquel Esteves. A identidade cultural na crítica literária latino-americana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABECAN, XI, Salvador, 2011. **Anais**... Disponível em: http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Lima-Rachel.pdf. Último acesso: 05 fev. 2017.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica**: a trajetória da Discos Marcus Pereira. 2013. 195 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

MARQUES, Dércio. Coração americano: fundamentos. **Versus**, n.13, ago./set. 1977. p. 22-23.

MARTÍ, José. *Nossa América*. Trad. Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: Hucitec, 1991. p. 194-201.

MUSSO, Osvaldo Rodríguez. **La nueva canción chilena**: continuidad y reflejo. Habana: Casa de las Américas, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NEUSTADT, Robert. Tocando os ossos do trauma colonial no romance Manchay Puytu de Néstor Taboada Terán. **Caligrama Revista de Estudos Românicos**, Belo Horizonte, v. 12, p. 85-111, 2007. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/183/135. Último acesso: 05 fev. 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez.1993. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763. Último acesso: 05 fev. 2017.

PAJARES ALONSO, Roberto L. **Historia de la musica en 6 bloques**. V. 2. Madrid: Vision Libros, 2013.

PEREIRA, Marcus. **Música:** está chegando a vez do povo. 1. A história do jogral. São Paulo: HUCITEC, 1976.

PINHEIRO, Elizângela Gonçalves. **Cantares e cantadores**: Castro Alves, João Cabral de Melo Neto e Elomar Figueira Mello. Goiás: Ed. UFG, 2009.

RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: SIMPÓSIO ESTADUAL LUTAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA, II, Londrina, 2006. **Anais**... Londrina: Gepal, 2006. p. 1-16.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

SILVA, Carla de Medeiros. A nova canção chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, XII, Niterói, 2006. **Anais...** Disponível em: http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Carla%20de%20Medeiros%20Silva.pdf. Acesso em: 27 ago. 2015.

VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. **Presente y Pasado Revista de Historia**, Mérida, v. 12, n. 23, p. 139-153, jan./jun. 2007. Disponível em: http://132.248.9.34/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf. Último acesso: 05 fev. 2017.

VILELA, Ivan. A viola e o Brasil de Dentro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE MUSICOLOGIA, III; ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, V, Pirenópolis, 2013. **Caderno de Resumos**. Goiânia, 2013. v. 1. p. 24.

VILELA, Ivan. O Movimento. Site do Museu Clube da Esquina. Disponível em: http://www.museuclubedaesquina.org.br/o-movimento. Acesso em: 10 mar. 2016.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 14-27, set./nov. 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13827/15645. Último acesso: 05 fev. 2017.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Revista Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, dez. 2014.

Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/view/41506. Acesso em: 08 abr. 2015.

YUPANQUI, Atahualpa. **Aires Indios**. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1967.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/169/173. Último acesso: 05 fev. 2017.

ZAN, José Roberto. A música popular brasileira nos anos 60: estudo a partir da indústria e do mercado fonográfico. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, XVIII, Belo Horizonte, 1993. **Caderno de Resumos**.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. **EccoS Revista Científica**, São Paulo, Ano 1, v. 3, p. 105-122, 2001. Disponível em: http://www.redalyc.org/pdf/715/71530108.pdf. Último acesso: 05 fev. 2017.

ANEXO A

Coração Americano: Fundamentos

Jornal Versus, n. 13, p. 22-23, ago./set. 1977.

Por Dércio Marques

É tempo de busca, de procura, de reencontro, de responsabilidade (comprometimento de cada um com suas respostas). É tempo de partida, tempo de homens partidos, reconstrução do sonho da Grande Pátria, como nos conta Victor Jara. 'Yo no quiero la patria dividida, ni por siete cutillos desangrando[193]'. Quando os corações pulsarem em uníssono, num só anseio, seremos a própria herança que nos cabe por direito: os ideais de Artigas, San Martin, Sepé Tiarajú.

Marti nos ensinou que quando o índio foi derrubado, a América sofreu um colapso, estagnou-se. Quem substitui o índio na consciência bio-ecológica e espiritual nos quatro cantos? Há que renascer o índio em cada coração. As vozes dos antepassados aguardam eternas, nos horizontes, pradarias e montanhas. São ouvidas nos ventos e nos marulhos. Pelas cordilheiras vagueiam os espíritos de Pachamama, a mãe-terra, e nos presenteia os olhos com seu perfil a doce Mama-Yungay (o arco íris). A própria morte é maternal, parceira-cônjuje da vida. Protegem seus filhos amados. Os tenebrosos que aqui aportaram, trouxeram febres, as peçonhas, intrigas, preconceitos e cobiças. Depararam, no geral, com povos integrados no ambiente, gente de sentimentos intraduzíveis, de humanidade expressiva: comunhão de símbolos universais. Manitu, Inti ou Tupã, os supremos.

O ouro, no seu resplendor solar, já não mais amado, passou a ser precioso pelos anseios de poder.

Aos índios escravizados em seu próprio solo vieram também se agregar os negros. Uniram-se todos nos mesmos anseios e expressões de libertação. Ainda hoje se juntam os negros (de congadas) aos mestiços índios (de caiapós), e pela tradição, apelam os primeiros aos outros, escondidos no mato, pra que saiam juntos pelas estradas, expressando, cada qual à sua maneira, o mesmo anseio de libertação. Por que deixarmos de contribuir com nosso quinhão?

---

[193] Na canção a palavra correta é desangrada.

Cantamos a nossa parte de herança porque ainda respiramos. Aprendemos sem senhores ou mestres o respeito por sentimentos de unidade em contraposição à sujeira e resquício colonialista de separação, de desagregação.

Não cantamos "protestos", cantamos nossos direitos. Os que protestam são os outros, os que rapinam. Quando vibramos no diapasão de tambor índio, evocando a memória dos tempos. E quando "vibramos" juntos já teremos aberto as prisões sombrias do descanso, do "esquecimento escuro", do desespero mudo. O gesto de arte é um prenúncio. Constriuiremos. Nestes tempos de transformações, recorremos às mesmas sementes das realidades que norteiam nossos ancestrais. E os conflitos de hoje, como a miscigenação, homens desencorajados lutando lutando contra sua própria condição de "raça indesejada", de sangue, mescla de desespero, estas mesmas veias-atalhos desembocarão nos "caminhos do coração". Construiremos, pulso a pulso, "codo con codo"[194], sem tréguas; no século da atomização, neurose e manipulação, quando o fundamento de seus mitos mofou nos museus do mundo e sua arte descaracterizou-se como expressão coletiva. Aqui, nestes tempos incríveis, o ser humano ressurgirá. O antigo "novo homem"

Os sonhos e a busca de um horizonte em contraposição à herança maldita serão cada vez mais visíveis nos sinais dos tempos.

A cada desastre, corresponde um novo aviso, uma "premonição" anterior. E nós clamamos: "Onde se escondeu a sabedoria dos povos? E seus dons? Quem ainda há de nos cantar a voz da terra?"

Tristes trópicos! Mal sabem que contém em si todas as esperanças dos hemisférios humanos, a busca da **Luz da Aurora**[195]. O manifesto do horizonte aqui se fará, mais uma vez.

II

Busquemos, na imaginação, desvencilharmos por um momento a cultura envolvente de seus jogos de conflitos. Mergulhemos na "memória dos tempos" e perguntemos em que dimensão se torna possível a busca da síntese arte-cultura de nossas esperanças e inquietudes.

Disse um velho índio: "O homem tem que ser apaixonado, ter suas coisas queridas. Ser nada mais, o simples caminho que trilha. O próprio andar é uma paixão"

---

[194] Lado a lado. Livre tradução.
[195] Esta e outras palavras em negrito foram aqui destacadas como no documento original.

Esta simples ideia foi o marco nos “caminhos do coração” dos itinerantes, pioneiros trovadores, curandeiros anônimos, peregrinos, gaudérios, ciganos, **andariegos**, menestréis espalhando o pólen das **sabenças** (sabedorias) das terras na voz dos ventos.

Isto não encontramosnos anais da história oficial. Só nos falam dos descobrimentos, entradas e bandeiras expansionistas, situações geopolíticas. Nunca nos contaram que os jezuítas vieram aqui para se catequizar, revalorizar a fé perdida, aprender com os índios. Negam o essencial: o sentimento atávico, as crenças, lendas, a busca dos **campos prometidos**, ou da Grande Pátria, os ideais de Marti, de Tupac e Sepé Tiarajú. Não nos ensinam que, quando o índio foi derrubado, a América sofreu um calapso, estagnou-se. Em qualquer momento que nos questionarmos, ficaremos estarrecidos com as omissões diante dos fatos.

Há milênios em eras mais ou menos remotas, o homem nômade atravessou todo o espaço da América, do estreito de Behring à Terra do Fogo, em busca de um lugar sem dor, sem pedra, nem espinho. Legou-nos raízes comuns nas travessias. Ainda hoje, em cantos e costumes espontâneos do continente, encontramos vestígios, ponto de partida para a busca dos porquês. Por que sobrevivem, até hoje, através dos séculos, algumas experiências inquietantes, retrato de uma profunda espiritualidade? O que nos restou dos índios mongoiós, habitantes da antiga caatinga brasileira (região sul do nordeste)? Sabemos, por fontes dignas de crédito, que estes índios guardavam o conhecimento do dia canicular, o dia mais quente do ano, quando a estrela Canícula mais se aproxima do sol. Neste dia (5 de julho às 17h e 15 min, mais ou menos, com variação mínima de segundos de ano para ano) eles faziam um mutirão para decidir a escolha de suas colheitas. Plantavam todas as espécies de culturas importantes para seu sustento e dentro de 30 dias, as plantas que viçavam eram as que podiam ser plantadas em abundância. As espécies de brotos que minguassem, não deveriam ser plantadas grande quantidade, pois estas colheitas se perderiam com muita probabilidade. Infelizmente, este conhecimento tão antigo (uma das riquezas de sabedoria dos antigos babilônios, inclusive) se perdeu para o homem da lavoura no Brasil colônia. Até hoje assistimos, angustiados, a safras inteiras perdidas pelas intempéries.

Quem já ouviu falar dos bravos araucanos das regiões do sul da América (Chile e Argentina)? Alguém já se interessou pelo seu espírito, acima de sua cerâmica, sua arte marcante? E os sábios Yaquis e a filosofia profunda dos “caminhos do conhecimento”? Quem vai nos dizer hoje que o homem está acima de todos os seus cabedais artísticos ou de seus conhecimentos? Quem vai nos dizer, poeticamente, que o “amargurado nunca descortinará, em si, a maravilha e terror de ser homem, seres de um mesmo caminho luminoso em tempos

de angústias". Por que buscarmos estritamente as filosofias yoquis, sufis, os conhecimentos do oriente, quando aqui, nos ritos de magias ancestrais, nas danças, nos improvisos, há uma riqueza incomensurável, suporte-síntese de nossa integração no universo imediato?

Minha história é tão vasta e tão completa
que o passado se emenda no futuro.
Posso ter sido um pássaro, uma fonte
um tatu ou mesmo um fruto maduro
tantas armas me deu a natureza
tantas armas lutei para conquistar
e esse jogo de força e de surpresa
me fez nascer aqui nesse lugar
muita coisa eu peciso compreender
pra me tornar caminho e caminhada
que é preciso bem mais gente do que eu
que há muito mais terra do que estrada
que o caminho não nasce sem ser feito
caminhada não tem se não se andar
e conforme o chão e o momento
aparece outro jeito de lutar

Sérgio Sá

Exemplo incrível de caminhada e caminho: os feiticeiros curadores **kullawayas**, famosos em todo o continente americano. Estes itinerantes influenciaram áreas remotas através de uma jornada sem tréguas, percorrendo desde o México até a Patagônia. Que sentimentos nortearam seus hábeis curandeiros, que herança legaram ao continente?

E no cerne esta arte herança, da combatividade dos mongoiós, **araucos**, maias, somados em nosso espírito toda a convulsão do continente. A sabedoria deste atavismo, intuição, guia-nos com uma habilidade incomparável. Sem elas, são inúteis todas as prescrições, armazenadas pela ciência do folclore.

De repente, estatelamo-nos ante um mundo que nos ensina a construir e fraternizar nossas mensagens. Jamais esquecer que, por termos sido tão espoliados nas origens, acabamos por nos perder. A América parou por séculos. Não devemos nos encolher na ideia do medo que os tenebrosos nos impõem. Eles nos negam os fundamentos dos ensinos humanitários, das bases de nossa história. Acabaram por nos tornar joguetes, mal avisados, perdidos, a se proteger na "sobrevivência" dos rebanhos. Somos os mesmos comboieiros e andarilhos que trançaram os fios da história. Porém, sofremos o impacto da angústia de

gerações. Os regimes impositivos querem nos frear. Mas o ímpeto contido, os nossos sonhos de berço no “inconsciente comum” não se perdem jamais.

Somos pré-história que tendrá futuro
Somos los anales
Estos años que el sol te dibuja
Estos años son cierta agilidad
Con que el sol te dibuja

Silvio Rodrigues

Os saques, a resistência, os mecanismos brutais de colonização, a insubmissão, a desagregação de povos em estágio avançado de cultura (ou em desequilíbrio) em nome de uma falsa civilização, a **catequese**. Tudo isso nos é transmitido pela carga emocional e poética das canções, poemas, lendas e autos de nosso continente.

No campo da música “filosófica”, descobrimos os contemporâneos Atahualpa Yupanqui, um dos mais profundos músicos pensadores dos nossos tempos, o catingueiro Elomar Figueira, das barrancas do Rio Gavião, o filósofo das trovas medievais; a força do Peru no canto de Nicomedes Santa Cruz, uma esperança latino-americana no dizer de Ernesto Cavour, folclorista, intérprete, compositor e charanguista; Nicolás Guillén desde Centro-América; os folcloristas do México em cujas pesquisas vasculham todo o continente. Para nós, por rara felicidade, sabemos do canto sacro-litúrgico das montanhas das Alterosas, Milton Nascimento.

Como conhecermos os que viveram em outras épocas? Na memória dos antepassados? Desconhecer os do passado nos desagrega, desampara, restringe a força e aspiração de todos. Nossas divergências no quadro étnico nunca nos isolaram. Estas diferenças, pelo contrário, só nos enriquecem. Por que não registram nossa história? Aí estão os que querem nos dividir, tornar nossas diferenças divergentes, enfraquecernos em lutas e ideias contraditórias. São os mesmos senhores de sempre, os da ambição corrosiva. E o que faremos? Onde nos apontem divergências, busquemos a síntese, somemos e multipliquemos onde eles dividem. Na arte está o primeiro impulso. Mas paisagens do mundo, jamais encontramos ponto ou vírgula. “Isto só existem nos que querem que a nossa fome, a minha e a tua, estejam bem separadas. Quem ousará cruzar as mãos? Quem se negara a busca do novo sentir?”

III

Levantamos uma questão: podemos revalorizar expressões tradicionais de cultura espontânea redimensionando-as na busca de uma síntese, elos comuns aos sentimentos, anseios, esperanças nas expressões musicais da América? Estes trabalhos de pesquisa são pontos de partida para vastíssima criatividade e elaboração de **trabalho urgente**, quando buscamos pontos de ligação entre a cultura brasileira e as expressões dos deais países. Não como uma repetição do que já foi criado, ms buscando, além do aspecto estrutural de cada gênero, assimilar, principalmente, o espírito, o "sentir" de cada manifestação específica. Poderíamos investigar, por exemplo, a percussão maia ou inca em determinadas manifestações festivas ou fúnebres e estudar a percussão afro-latino-americana ou de raiz indígena no mesmo âmbito, aprofundando os resultados, buscando um enriquecer de sentimentos, sem roubar o espírito original de casa expressão. Mas, antes, vamos traçar um quadro do panorama das cançôes populares latino-americanas à nossa volta.

Há que se alertar, com urgência, antes que esgotem nossas riquezas de expressões do continente, ou se tornem mais um modismo nas tramóias do consumo, precaver-se para que o apatismo vigente não cjegue a mais um extremo (Música latino-americana? Já era).

Que artistas e pesquisadores interessados possam encontrar campo para transmitir os frutos de um trabalho sério. A "exploração" da temática musical da América Latina, tão a gosto das modas nostálgicas, passou a mais um artigo de consumo, gerando um novo termo: ponchismo. E, surpreendentemente, ou não, este consumo englobou os próprios temas testemunhos de uma aspiração livre do continente, rotulando-os de "música de protesto" (músicas de mensagens panfletárias), termo ambíguo e duvidoso.

Victor Jara alertava as camadas humildes contra este tipo de generalização utilizada como válvula de escapa para conter um movimento resultado em franca festividade. Aos que buscam nossas temáticas, " há que dormir com um olho fechado, o outro sempre em espreita".

Não vamos assumir uma atitude destrutiva de " queimar" grupos e esforços isolados, alimentando separatismos. Isto sempre surge em face à imaturidade, porém não condiz com nossos anseios.

Há que arejar os poemas, buscar as velhas raízes, diretrizes de um novo ânimo, afastar os disfarces, alertar os que dormem de touca. Até que ponto compactuamos com um sistema e traímos uma possiblidade maior? Esta questão extremamente importante, para o artista, vai além de uma preocupação musical estrita. A busca desta síntese arte-cultura

assume dimensões humanas que, de início, como atitude, conduz a uma ruptura dos encalhes da cultura “ocidental”.

Lembrando Tejada Gomes, “importam-nos duas maneiras de conceber o mundo: uma, salvar-se só; arrojar cegamente os demais da balsa; e a outra, um destino de salvar-se com todos, comprometer a vida até o último náufrago”. E a música, a arte, o respeito, os direitos, o outro olho, sempre alerta...

Si yo pregunto al mundo
El mundo se há de engañar
Cada qual cree que no cambia
Y que cambiam los demás
Y paso las madrugadas buscando un rayo de luz
Por que la noche tan larga, guitarra dimelo tu
Los hombres son dioses muertos
De um templo ya derrubao
Ni su sueños se salvaron
Solo dua sombra há quedao
Y paso nas madrugadas buscando um rayo de luz
Se vuelve cruda mentira
Lo que fué tierna verdar
Hasta los bosques profundos
Se convierten em arenal
E yo le pregunto al mundo
El mundo me há de engañar
Cada cual cree que no cambia
Y que cambian los demás
Y paso las madrugadas buscando um rayo de luz
Porque la noche es tan larga?
Guitarra dimelo tú

Atahualpa Yupanqui

ANEXO B

Entrevistas e correspondências

ALVES, Cao. São Paulo/SP, 10 de junho de 2016. Entrevista concedida à autora.

ANGELES, Emilio de. 31 de maio de 2015. Diálogo com a autora via rede social (Facebook).

ARRUDA, João. Sítio Rosa dos Ventos, Pocinhos do Rio Verde, município de Caldas/MG, 23 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

BEZERRA, Gildes. Itajubá/MG, 22 de julho de 2016. Entrevista concedida à autora.

BRANDANI, Poli. Belo Horizonte/MG, 16 de abril de 2016. Entrevista concedida à autora.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Sítio Rosa dos Ventos, Pocinhos do Rio Verde, município de Caldas/MG, 23 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

CHICAYBAN, Alberto. 01 de setembro de 2016. Entrevista concedida à autora via Skype.

GIROLDO, José Maria. São Paulo/SP, 13 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

GUIMARÃES, Fernando. Caldas/MG, 24 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

LASALVIA, Daniela. São Paulo/SP, 29 de novembro de 2015. Entrevista concedida à autora.

LUMI, Alice. João Pessoa/PB, 26 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

MARQUES, Dércio. Entrevista concedida a José Alves, para o programa Sala de Cultura, da TV Comunitária (Belo Horizonte/MG), sem data identificada.

MARQUES, Dércio. 01 de abril de 2009. Correspondência via e-mail para a autora.

MARQUES, Dércio; MARQUES, Doroty. Curitiba/PR, 1980. Entrevista concedida a Aramis Millarch.

MARQUES, Dilene. 17 de julho de 2016. Diálogo com a autora via rede social (Facebook).

MARQUES, Doroty. São Jorge, Alto Paraíso de Goiás/GO, 31 de julho de 2014. Entrevista concedida à autora.

MARQUES, Palmira. Salvador/BA, 14 de julho de 2014. Entrevista concedida à autora.

MELLO, Elomar Figueira. Vitória da Conquista/BA, 10 de setembro de 2014. Entrevista concedida à autora.

MIRÀH, Miriam. São Paulo/SP, 28 de novembro de 2015. Entrevista concedida à autora.

MUNIZ, Saulo Pinto. Belo Horizonte/MG, 08 de agosto de 2013. Entrevista concedida à autora.

NEGREIRO, Cleiton. 15 de outubro de 2016. Diálogo com a autora via rede social (Facebook).

NOGUEIRA, Marta. Itajubá/MG, 22 de julho de 2016. Entrevista concedida à autora.

OLIVEIRA, João Batista (João Bá): Sítio Rosa dos Ventos, Pocinhos do Rio Verde, município de Caldas/MG, 23 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

RAMSTAHLER, Beatriz. São Paulo/SP, 12 de agosto de 2014. Entrevista concedida à autora.

RAMSTAHLER, Beatriz. 25 de maio de 2015. Correspondência via e-mail para a autora.

TEIXEIRA, Kátya. São Paulo/SP, 28 de novembro de 2015. Entrevista concedida à autora.

TITANE. Lagoa santa/MG, 08 de janeiro de 2015. Entrevista concedida à autora.

VILELA, Ivan. Belo Horizonte/MG, 20 de julho de 2016. Entrevista concedida à autora.

ANEXO C – Relação de músicas citadas na dissertação (fontes textuais e fonográficas)

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
A quien nos justifica	Antonio Machado Ruiz e Dércio Marques	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	-
Acontecer	Paco Bandera e José Maria Rodrigues	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	98
Agonia	Oswaldo Montenegro	Oswaldo Montenegro	*MPB 80. Vol. 1. Festival da Rede Globo*	LP 403.6214	1980	Som Livre	72
Al centro de la injusticia	Violeta Parra e Isabel Parra	Isabel Parra	*Isabel Canta A Violeta*	CD 8440278	2014	CHV Musica	25
Arreuní	Chico Maranhão	Doroty Marques	*Erva Cidreira*	LP MPL-9427	1980	Discos Marcus Pereira	57
Arrumação	Elomar	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	69, 96
Arrumação	Elomar	Elomar	*Na quadrada das águas perdidas*	LP MPA 9406/9407	1979	Discos Marcus Pereira	69, 96
Árvore	Chico Gáudio	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	46
Balada do filho pródigo	Elomar	Elomar	*Elomar Em Concerto*	LP KLP043	1990	Kuarup Discos	66
Barracas ocupação	Zeca Afonso	Zeca Afonso	*Enquanto há força*	LP STAT 054	1978	Orfeu	97
Boi da Lua	Papete	Papete	*Bandeira de Aço*	LP MPL-9380	1978	Discos Marcus Pereira	122
Brasil caboclo	Tonico e Walter Amaral	Dércio Marques e Doroty Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	122
Camaleão	Xisto Bahia	Diana Pequeno	*Eterno como areia*	LP 103.0322	1979	RCA Victor	88, 90, 91
Caminhando (ver Pra não dizer que não falei das flores)	Geraldo Vandré	Geraldo Vandré	*Pra não dizer que não falei das flores*	LP 303.2001	1979	Som Maior	93, 94
Camino del Indio	Atahualpa	Atahualpa Yupanqui	*Camino del Indio*	LP AVL -	1957	RCA Victor	-

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
	Yupanqui			3086			
Canção de embalar	Zeca Afonso	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	99
Cantiga da Serra	Hilton Accioly	Benjamim e Titina	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	127
Cantiga para acalentar o menino	Antônio Madureira	Mirinha	*Folias do Brasil*	CD		Independente	130
Canto de Guerreiro Mongoió	Elomar	Elomar	*Na Quadrada das Águas Perdidas*	LP MPA 9406/9407	1979	Discos Marcus Pereira	65
Cantor de oficio	Miguel Ángel Morelli	Mercedes Sosa	*La Mamancy*	LP 6347266	1977	Philips	24
Casinha branca (ver Você vai gostar)	Elpídio dos Santos	Parê dos Santros e Dércio Maques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	125
Cavaleiro Andante	Abílio Manoel	Abílio Manoel	*Pena Verde*	LP MOFB 3639	1970	Odeon	88, 91, 92
Cavaleiro de São Joaquim	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	113
Chula no terreiro	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	68, 70
Cigarro de Palha	Glaucus Saraiva	Dércio Marques e Neneco	*Música Popular do Sul Vol 1*	LP MPA 9313	1975	Discos Marcus Pereira	52
Cio da terra	Chico Buarque e Milton Nascimento	Chico Buarque e Milton Nascimento	*Milton & Chico*	EP 6069185	1977	Philips	105
Companheiro (ver Tonta)	Chico de Ubatuba	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	56, 57
Coro da Primavera	Zeca Afonso	Zeca Afonso	*Coro da Primavera*	EP ATEP 6571	1972	Orfeu	96, 97
Cuitelinho (ver Maravilha, maravilha)	DP	Dércio Marques / Pedro Afonso	*Anjos da Terra*	LP	1991	Independente	129
Curvas do rio	Elomar	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	66, 67, 68, 70, 77

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
Das violas da morte	Elomar	Dércio Marques e Xangai	*Auto da Catingueira*	LP GER-6002	1983	Rio do Gavião	75
Decisão	Manoel Bezerra e Dércio Marques	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	42, 43, 44
Disco Voador	Palmeira	Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	122, 123, 124
Disparada	Geraldo Vandré	Geraldo Vandré	*Disparada / Canto Aberto*	EP LC-6280	1966	RCA Victor	36, 93
Diverdade	Chico Maranhão	Diana Pequeno	*MPB80*	LP	1980?	Som Livre	71
Duerme negrito	DP	Mercedes Sosa	*El Grito De La Tierra*	LP 6347005	1970	Philips	77, 79
El Condor Passa	DP	Los Incas	*El Cóndor Pasa*	LP 6311 022	S.d.	Philips	65
El lobito bueno	José Agostin Guytisolo e Paco Ibañez	Paco Ibañez	*Paco Ibáñez En El Olympia*	LP 23 85 045/046	1972	Polydor	100
El niño	Atahualpa Yupanqui	Atahualpa Yupanqui	*Selva, Pampa Y Cerro*	LP LDI-204	1962	Odeon	78, 79, 80, 86, 99
El niño	Atahualpa Yupanqui	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	78, 79, 80, 86, 99
El payador perseguido	Atahualpa Yupanqui	Atahualpa Yupanqui	*El Payador Perseguido - Relato Por Milonga*	LP LDI-205	1964	Odeon	51
Era uma vez	José Agostin Guytisolo	Dércio Marques	*Canto Forte*	COLP 12.474	1979	Copacabana	100
Flor do cafezal	Luiz Carlos Paraná	Luiz Carlos Paraná	*A Música De Carlos Paraná*	LP SSIG 1027	1971	Som Livre	51
Folia do Divino Espírito Santo	DP	Dércio Marques e Saulo Laranjeira	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	54, 55, 85
Flores do Vale	João Bá e Dércio Marques		*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	127

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
Fulejo	Dércio Marques	Klécius Albuquerque, Erivaldo Gomes e Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	124
Glória de Sá	Dércio Marques	Sergio Lima Gonçalves (Mamão)	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	82
Grândola, Vila Morena	Zeca Afonso	Zeca Afonso	*Grândola, Vila Morena*	EP ATEP 6456	1973		97
Guitarra... dimelo tu	Atahualpa Yupanqui	Atahualpa Yupanqui	*Guitarra... dimelo tu!*	LP PLP 2008	1957		110
Incelença para um poeta morto	Elomar	Elomar	*Cartas Catingueiras*	LP GER - 6001	1982	Rio do Gavião	65
Jai Jagadish Haré - Shankar Family Friends	Havi Shankar	Dércio Marques	*Anjos da Terra*	LP	1991	Independente	129
Joana Flor das Alagoas	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	60, 62, 63
Lagartixa	Havi Shankar e D. Marques	Dércio Marques	*Anjos da Terra*	LP	1991	Independente	129
Laruê de Santos Reis	Saulo Laranjeira e Heitor Pedra Azul	Grupo Raízes	*Grupo Raízes*	LP SLP-10.148	1974	Continental	55
Laruê de Santos Reis (ver Folia do Divino)	Saulo Laranjeira e Heitor Pedra Azul	Dércio Marques e Saulo Laranjeira	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	55
Le tengo rabia al silencio	Atahualpa Yupanqui	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	78, 79
Leito do Gavião	Alberto Chicayban	Dércio Marques e Alberto Chicayban	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	68, 69
Lua sertaneja	Gilberto Karan e Adauto Santos	Dércio Marques e Benjamim	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	127
Lua sertaneja	Gilberto Karan e Adauto Santos	Doroty Marques	*Erva Cidreira*	LP MPL-9427	1980	Discos Marcus Pereira	127

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
Malambo - versão Fulejo	Dércio Marques e Ricardo Morel	Dércio Marques e Ricardo Morel	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	55
Malambo - versão Terra, vento, caminho	Dércio Marques e Ricardo Morel	Dércio Marques e Ricardo Morel	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	54, 55, 83
Maravilha, maravilha e Cuitelinho	Zeca Afonso e DP	Pedro Afonso	*Anjos da Terra*	LP	1991	Independente	129
Maravilha, maravilha(ver Barracas ocupação)	Zeca Afonso	Pedro Afonso	*Enquanto há força*	LP STAT 054	1978	Orfeu	97
Minha história	Sérgio Sá	Doroty Marques	*Semente*	LP MPL-9384	1978	Discos Marcus Pereira	116
Na Estrada das Areias de Ouro	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	60, 61, 62
Namorada do Cangaço	César Teixeira	Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	121
Não mande a geada não	Maria do Céu	Tarancón	*Gracias a la vida*	LP 80954	1976	Som Indústria e Comércio S.A	33
Natureza	Dino Franco	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	58, 101, 102
O cavaleiro da torre	Elomar	Elomar	*Cartas Catingueiras*	LP GER - 6001	1982	Rio do Gavião	69
O menino (ver El niño)	Atahualpa Yupanqui	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	78, 79, 80, 86, 99
O pidido	Elomar	Andrea Daltro	*Auto da Catingueira*	LP GER-6002	1983	Rio do Gavião	75
O violeiro	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	60
Parati	DP	Dércio Marques	*Música Popular do Sul*	LP MPA 9313	1975	Discos Marcus Pereira	52
Peão na Amarração	Elomar	Dércio Marques	*Fulejo*	LP-COELP 41828	1983	Copacabana	70, 71, 74, 94, 121
Pobre do Cantor	Pablo Milanés adp. Dércio	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	94, 96

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
Pra não dizer que não falei das flores	Geraldo Vandré	Geraldo Vandré	*Pra não dizer que não falei das flores*	LP 303.2001	1979	Som Maior	93, 94
Que força é essa		Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	101
Que força é essa (versão de Sérgio Godinho)	Sérgio Godinho	Sérgio Godinho	*Os Sobreviventes*	LP DP006	1972	Guilda Da Música	101
Ranchinho Brasileiro	Elpídio dos Santos	Parê dos Santos e Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	125, 126
Raso de luz	Carlos Pita	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	-
Relvas	Cláudio Murilo e Dércio Marques	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	88, 90
Relvas (versão Diana Pequeno)	Cláudio Murilo e Dércio Marques	Diana Pequeno	*Diana Pequeno*	LP 103.0265	1978	RCA Victor	90
Riacho de Areia (Beira Mar)	DP	Dércio Marques e Doroty Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	124
Riacho de Areia (Beira Mar) Trovadores do Vale	DP	Trovadores do Vale	*Ainda Bem Não Cheguei*	LP 803.085	1983	MCPJ	124
Sabiá	João do Vale, Luis di França e José Cândido	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	101, 102
Segredos Vegetais II	Dércio Marques e Gildes Bezerra	Dércio Marques	*Segredos Vegetais*	LP 803.640	1988	Independente	126
Segundo pidido - ver Das violas da morte	Elomar	Andrea Daltro	*Auto da Catingueira*	LP GER-6002	1983	Rio do Gavião	75
Ser criança	Darlan Marques	Dércio Marques	*Anjos da Terra*	LP	1991	Independente	129
Serra da Boa Esperança	Lamartine Babo	Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	122, 123
Sexta-feira	José Maria	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL -	1977	Discos Marcus	47, 86

Título	Autores	Intérpretes	Fonte	Suporte	Ano	Gravadora / Editora	Página
	Giroldo			9370		Pereira	
Tonta (Companheiro)	Chico de Ubatuba	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	56, 57
Tributo (Volta em si)	Cleiton Negreiro	Dércio Marques	*Terra, Vento, Caminho*	LP MPL-9370	1977	Discos Marcus Pereira	85, 87
Vim de longe	Paco Bandera	Dércio Marques	*Canto Forte*	LP COLP 12.474	1979	Copacabana	74, 98
Você vai gostar (Casinha Branca)	Elpídio dos Santos	Parê dos Santos e Dércio Marques	*Fulejo*	LP COELP 41828	1983	Copacabana	125
Zefinha	Elomar	Elomar	*Das Barrancas do Rio Gavião*	LP 6349 073	1973	Philips	60, 69
-	Geraldo Vandré	Geraldo Vandré	*Canto Geral*	LP MOFB 3514	1968	Odeon	94