

REGIONALISMO DE VANGUARDA:**O DISCURSO ARTÍSTICO-PRESERVACIONISTA DE UMA GERAÇÃO DE MÚSICOS DO AMAZONAS*****Yomarley Lopes Holanda***

Doutor e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA-UFAM).

ORCID: 0009-0008-0977-9141

Email: yholanda@uea.edu.br

Arthur Figueira do Nascimento

Mestrando do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA).

ORCID: 0009-0001-9322-5524

Email: afdn.mic23@uea.edu.br

George da Silva Inhuma

Mestrando do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA).

ORCID: 0009-0005-2051-8899

Email: gdsi.mic23@uea.edu.br

Márcio Augusto Silva de Souza

Mestrando do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA).

ORCID: 0009-001-2038-5265

Email: masds.mic23@uea.edu.br

Resumo: Esta pesquisa buscou mergulhar nas canções dos discos da cena musical amazônica da década de 1980 que representam, em sua produção musical artística, a ideia de preservacionismo e valorização da Amazônia, fazendo parte do gênero musical MPA (Música Popular da Amazônia), distinguindo-se por sua sonoridade amazônica, observando, a partir de um diálogo entre música e história, as características particulares dessas obras, bem como a trama poética dessas composições impregnadas de regionalismo. Nosso principal objetivo será evidenciar o discurso preservacionista pioneiro dessas composições artísticas para a história e cultura da Amazônia. A metodologia construída para a análise dessa tipologia textual consistiu em um diálogo interdisciplinar com outras ciências humanas, interessando-nos mais pelo conteúdo e abrangência dos autores estudados, como Edgar Morin (2005), Ivanir Fazenda (2008), Marcos Napolitano (2002), Erick Hobsbawm (1990), Roy Bennett (1986), Raimundo Cardoso (2017), Mário Augusto Dourado Menezes (2011), entre outras leituras que contribuíram para nossa metodologia de análise interdisciplinar. Em nossa análise, destacamos o papel do imaginário amazônico encontrado na composição das letras e na sonoridade dos artistas desse período.

Palavras-chave: música e história; diálogo interdisciplinar; imaginação poética.

Abstract: This research is the result of the development of a history teaching project, applied during supervised Internship II, in a state school, the methodology used was the use of music from the period of the civic-military dictatorship in Brazil (1964 -1985), the project proposal was based on the development of a didactic-musical parody about the historical period, seeking greater involvement of everyone in the teaching-learning process, the work is divided into the contextualization of the theme, in the dialogue with the psychology of education and learning, in the placement of MPB in its historical time, in the perspective of music in history teaching, and in the last section dedicated to the presentation of the lyrics developed in the project, as well as the explanation of its stanzas, we sought to bring our perspectives regarding the use of Amazonian Popular Music (MPA), based on the human potential worked on and our lived experience.

Keywords: music and history; interdisciplinary dialogue; poetic imagination.

INTRODUÇÃO

A Música Popular Amazonense (MPA) ou Música Popular Amazônica, quando pensada na dimensão maior, seria uma ideia de uma música regional única, com seus precursores em cada região, mas uma música que causa identificação da gente amazônica em qualquer lugar, pois tem como características, em suas composições, serem por essência músicas regionais. Isto tudo levando em conta, de antemão, a efervescência da musicalidade daquela geração de músico da década de 1980, fugindo da ideia de uma dicotomia entre o que chamaremos de uma música regional e uma música urbana, portanto, todas as obras desse período serão pensadas aqui, levadas em conta enquanto obras artísticas pertencentes a este contexto de fruição da música e poesia amazonense.

O período aqui em voga é de extremas transformações sociais no Estado do Amazonas, fora o palco principal de apresentação da cena da MPA dos anos 1980, onde as tecnologias vindas do estrangeiro chegavam na capital e no

interior, guardadas as proporções. “A partir do advento da Zona Franca de Manaus, cuja geopolítica da época prescrevia a integração regional do Norte à dinâmica de uma economia nacional concentrada no centro-sul do país” (Menezes, 2011, p. 39). Como ressalta o autor, a Música Popular toma à frente com sua forma e conteúdo, destacando as problemáticas sociais da região.

Não havia, até então, um segmento musical dedicado à temática regional da Amazônia, enquanto artistas dedicados a esse gênero musical, pois o contexto da época da nossa década em análise é singular, com a temática ambiental em voga, e os grupo regionais surgindo, era a atmosfera necessária ao florescimento da MPA nos moldes como a conhecemos hoje e a impulsão que os nossos artistas tiveram naquele período.

As canções de MPA emergem no ambiente dos festivais da canção na Amazônia nas décadas de 1970 e 1980. Nos ateremos em seu conteúdo e seu discurso preservacionista, sem precedentes na Amazônia neste momento da história, em que a arte fez vanguarda, estando à frente do discurso científico da época no Estado do Amazonas. As canções dando valor à Amazônia profunda se consolidaram baluartes perenes ao tempo.

OS VENTOS DA MPA

Na década de 1980, no Amazonas, havia uma sociedade em plena mudança atravessada pelo romper das tradições pelas novas tecnologias, como o rádio, os videocassetes, os aparelhos de TV e os resultados dos projetos políticos de desenvolvimento que, por sinal, ainda estavam em pleno curso. “A região amazônica, tal como a vemos hoje, no século 21 emerge de um processo que teve início nos anos 1960 e com a participação dos governos militares, naquilo que foi considerado o desenvolvimento da modernização da região” (Pizarro, 2012, p. 166).

O posicionamento dos artistas, por meio de suas letras das canções de MPA, está atrelado ao pensamento ambientalista de defesa da Amazônia, uma vez que as canções, enquanto monumento, não estão dispersa no ar, à parte de seu tempo histórico. Lembremos do postulado há muitos anos: “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele” (Bloch, 2002, p. 79). Um embate entre os planos de desenvolvimento e a luta dos movimentos e ideias ambientalistas estavam em pleno choque na Amazônia, como hoje em dia, mas, naquele momento, era tudo muito novo um devir. Aqueles jovens artistas bebiam nessa seara de pensamento, na fruição desse imbricado entre a tradição e a modernidade.

Como corroboram Keck & Sikkink (1998), no período da década de 1970, as preocupações ambientais à respeito da Amazônia vêm à tona em nível nacional e global, os olhos do mundo estão voltados para a Amazônia brasileira. Como podemos notar pela criação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) em 1972, atrelado à Igreja Católica, e, no contexto internacional, a criação da organização humanitária Survival International nos fins dos anos 1960.

A visão de uma terra desabitada e do progresso por meio da oposição Homem x Natureza, a partir do avanço do capital e da industrialização, é uma constante na política brasileira, o que acarreta no cenário desta década de mudanças e embates. “Os enormes impactos socioambientais decorrentes dos projetos de ‘desenvolvimento’ financiados pelos bancos multilaterais mobilizaram, sobretudo durante os anos 1980, ambientalistas do Norte e do Sul em defesa da floresta amazônica” (Zhour, 2006, p. 140).

O protagonismo indígena começa a se manifestar com maior intensidade a partir das Assembleias Indígenas apoiadas pelo Cimi que, na

década de 1970, pela primeira vez, reuniam lideranças de diferentes povos de Norte a Sul do país. Nessas assembleias, os povos indígenas colocaram definitivamente na pauta a retomada e garantia de suas terras como condição para combater a violência de que eram vítimas e para assegurar o seu futuro.

Ao final desta década, vemos a consolidação, por meio da Constituinte, dos direitos e garantias asseguradas aos povos indígenas do Brasil. O respaldo assegurado pela Constituição Federal de 1988 deu representatividade e maior segurança jurídica para a manutenção das culturas e modos de vida indígena, com a demarcação de seus territórios e o gradativo acesso a outras conquistas, como as vagas específicas pela política de cotas, um processo ainda em andamento, em luta constante por seus direitos. Mas ao que nos cabe aqui verificamos estes fatos sociais em desencadeamento no mundo amazônico do período, influenciando as composições e pensamentos dos artistas da MPA.

No campo artístico, os movimentos regionais de música estavam à plenos pulmões espalhados pelo país, esses movimentos de jovens empenhados em fazer cultura através da musicalidade regional ditam as normas do que seria a música popular no período. Temos anteriormente no Brasil vários movimentos que marcariam a nossa história musical: A Bossa Nova, A Tropicália, O Clube da Esquina, Novos Baianos. Vemos essa passagem de movimentos musicais e o aproximar de nosso período, e a relação desse contexto com a concepção de uma Música Popular Amazonense (MPA) acompanhando essa tendência no país e a imensa fruição de ideias.

Essas músicas e grupos regionais, no sentido de uma produção musical inerente a cada sociedade do país, foram muito impulsionadas, também, pelo advento dos Festivais da Canção. Para Napolitano (2014), tiveram um papel social importante na década de 1960, quando atraíam grandes públicos, sendo o carro chefe das televisões da época. “Entre 1966 e 1968. Nestes anos, a

fórmula ‘festival da canção’ imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso ‘Festival de San Remo’, da TV italiana” (Napolitano, 2014, p. 56).

Os festivais brasileiros tomaram forma e identidade próprias. Na antiga TV Excelsior ocorreu sua inauguração, sendo na TV Record onde este gênero se consagrou. “O festival era um tipo de evento que reunia um conjunto de músicas inéditas, de 36 a 40, dependendo da emissora, em que se escolhia entre estas algumas finalistas” (Napolitano, 2014, p. 56). Os prêmios eram disputados e o que atraía mais a atenção dos participantes era o de melhor canção, acabaram por se tornar veículos das manifestações populares.

O advento da TV possibilita a assimilação desse gênero para todas as classes sociais brasileiras, embora, nestes, a Bossa Nova e MPB mostrassem suas melhores canções. No fim da década de 1960, a ideia da TV começa a mudar quanto aos festivais devido ao contexto da época, de censura da ditadura militar muito forte nas obras de arte, além disso a própria configuração da programação que visava gastar menos e lucrar mais.

Com a passagem para a década seguinte, vemos a transição do material consumido e decadência dos festivais da canção: “A música popular brasileira entrava nos anos 1970 sem os seus maiores compositores; quase todos ‘viviam’ fora do país. Ao mesmo tempo, a grande tendência do mercado, com a crise dos festivais da canção e cerceada pela censura, era a música jovem” (Napolitano, 2014, p. 85).

No Amazonas, os festivais da canção têm uma característica diferente da região sudeste, não estando veiculadas nas televisões, mas sendo manifestações culturais populares onde os artistas podiam mostrar suas

obras, e algumas vezes, dando vazão à gravação dos discos compostos pelas canções selecionadas nos festivais.

Podemos observar que o Caboclo trabalhado nas composições de MPA, em suas obras, se trata do homem da floresta e das margens dos rios, lagos e igarapés, conhecedor e defensor da Amazônia, evidenciando sua relação íntima com a natureza. Essa dimensão mais interligada à relação homem e ambiente natural passa a ser entendida não mais como antagônicas, mas como partes diferentes e destoantes de um mesmo sistema, abandonando a oposição meio natural e civilização. Através dos mitos, das lendas, de nossos mistérios amazônicos, se cria uma forma diferente de entender os processos e entender o conjunto.

Os artistas da nossa MPA buscavam pela regionalidade cabocla em suas composições, tecendo uma expressão própria no contexto da música popular, estabelecendo um diálogo entre tradição e musicalidade moderna, os instrumentos e retratando os rios, a floresta, os cantos dos pássaros. São características principais do Grupo Raízes Caboclas, Netinhos Solimões que possui um circuito diferente dos demais artistas que irão aqui ser apresentados, se vale muito da influência caribenha em suas canções. Outros artistas, como Cileno, Torrinho, Cândinho, enveredaram por uma musicalidade urbana dentro desse cenário de produção musical do período.

Os sentido físicos ou metafísicos compõe o que entendemos por uma análise cancional, que parte do campo da história, como o diálogo interdisciplinar entre o que se pode ver ou apenas sentir. Como nos coloca Napolitano (2002, p. 68), devemos observar certos elementos da música em nossa análise histórica, sendo estes letra e música em separado. Ao se caminhar na interpretação da tessitura poética, nos debruçamos sobre o pensamento de uma ciência não cartesiana, articulando principalmente

Gaston Bachelard e João de Jesus Paes Loureiro, ambos se combinam para aquilo que seria uma interpretação poético-científica das canções de MPA em seus fios condutores criacionais.

Este gênero cancional singular do Estado do Amazonas, possui, em seu cerne, uma hibridação cultural: “os países Latino-americanos são atualmente resultado de sedimentação, justaposição e entrecruzamentos de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das políticas educativas e comunicacionais modernas” (Canclini, 2019, p. 73). Da capital aos interiores mais longínquos, podemos verificar a concepção das canções deste gênero, um processo histórico de formação de fronteiras territoriais latino-americanas, observado pelo autor em sua obra “Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade”, evidenciando grande fruição na questão dos simbolismos culturais, tanto nas cidades quanto nas zonas de campo na América-Latina.

REGIONALISMO DE VANGUARDA

Boto Vermelho

Raízes Caboclas - Celdo Braga

Boto Vermelho, no lago buiou

Boto vermelho, no lago buiou

Minha canoa ele arroudeou

Minha canoa ele arroudeou,

Apavorada, meu amor gritou

Boto vermelho, fuja, por favor!

Mas o malvado, meu amor flechou

Para bem longe

Ele a carregou

Para bem longe

Ele a carregou

Flechou, flechou, flechou!

Abordando as vivências amazônicas, a canção é uma perspectiva particular da Amazônia profunda, a Amazônia dos mitos, dos símbolos da vida cotidiana, das nossas crenças populares e lendas. O folclore popular amazônico desperta encanto e fascínio de todos os que com ele tem contato ou vivenciam estes em seu dia a dia, pois a nossa temporalidade é singular, um mundo no limiar como nos coloca Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, esta fora a transmutação do compositor nessa letra.

Um limiar de culturas, resultado de um processo histórico social, onde transbordam, como resultado, as reminiscências de muitos povos, ou da essência deste a sua cultura, cultura na forma como entendemos atualmente em sua profusão de saberes e nuances, para aquém da ideia de um saber elitizado, pois o maior saber não seria o da vida? Das nossas formas de ser o que nos configura identidade? Foi uma longa jornada até esse entendimento amplo de cultura, como bem dissera Peter Burke em *O que é história cultural?*, portanto, esse exercício poético de metrificar as nossas particularidades sociais é, dessa forma, também um ofício de antropólogo que se debruça a pensar cultura.

Os hábitos se repetem dia após dia até se tornarem ciclos, até que já não percebamos sua existência, sua recorrência que independe de qualquer um. Ganham vida no caso das práticas sociais, como nos coloca Paes Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário*, é muito particular essa forma de relacionamento dos mitos e a humanidade na Amazônia, um mundo paralelo abstrato de um tempo único, onde metafísica e vida habitual dialogam na confluência de sentido e significados do existir amazônico, logo, o Boto Vermelho é um ser da fauna amazônica, mas também um ser com

características místicas, ele habita o imaginário, ele suplanta um espaço do entendimento da vida, é uma resposta, é uma forma de se explicar os acontecimentos factuais.

A lida na roça, vencendo as correntes do rios, os bravos rios, são de fato uma aspecto da vida na Amazônia, a obtenção da condições da existência em sua forma primeira, na obtenção primária, no se colocar em relação ao mundo, de uma forma diferente no entendimento do lugar, não talvez como dono da floresta dos rios, mas talvez privilegiados seria a aproximação dessa relação, somos e existimos na e com a floresta, essa é a forma de relação perceptível na letra dessa canção, por onde passeia a poesia na escrita da mesma.

Forma de coabitar que traz consigo reminiscências de uma forma de ser mais tradicional, mais originária de nossos povos primeiros, pois o caboclo aprendera com estes, em um tempo distante, a sua forma de ser e de estar na floresta, de deslizar pelo coração cintilante do rios, de se aventurar na imensidão amazônica, sabendo de seus riscos e de suas encantarias, respeitando e preservando esses conhecimentos por meio da tradição, nos lembra muito as palavras do Xamã Yanomami Davi Kopenawa em *A queda do céu*, quando fala da relação de seu povo ao pensar o sistema ecoflorestal, que sua ecofilosofia nos coloca.

Para Paes Loureiro (1996), o universo dos encantados amazônicos é um âmbito particular na cultura local. Neste lugar, o tempo passa diferente, o tempo é trivial, o lembrado aqui se configura mais importante que o datado, a amada na canção fora encantada, ela habita um lugar no fundo do rio, fora em um dia comum onde ocorrera o incomum, mas plena de possibilidade dentro de nossa cultura onde o mito perpassa a razão pela razão, nosso traço

poético transgressor da realidade banal possibilita ao autor, ao retratar a lenda do Boto Vermelho, adentrar a esse arcabouço da dimensão do psíquico.

A segunda faixa nos mostra que há espaço para o *eros* na vida na Amazônia, um amor romântico de um eu lírico genérico, de uma história singular da nossa cultura, a água é o cenário onde nos vemos levados por essa letra, para acessar a poesia precisamos percebê-la, senti-la, ouvir o clamor do fundo dos rios da mulher encantada. O que Bachelard, em *A água e os sonhos*, nos leva a pensar cabe muito bem aqui, a dimensão dos mitos se assemelha a dos sonhos, o tempo aqui não comanda, o tempo é prene e perene em sua constância, a nossa história ocorreu em algum lugar, em alguma época, a poesia dos versos por trás dos arranjos é originária da água, em sua mudança, mas também constância. Ele nunca mais vai ao lago, pois tem receio, mas todos os dias vai ao lago e sente as mesmas coisas, todas as vezes, o ciclo se repete, o lago e sua água são cenário e protagonistas nessa canção ambígua, mas explicável.

Carta do Amazonas

Netinho Solimões

Mãe tô aqui!

Na Beira do Rio Negro tô aqui

Tô na zona Franca

Muito Peixe, muita fruta, muita ganja

Mas não tenho nada mora na quebrada

Peixe com farinha nada de salada

Mãe Manaus é linda!

Os turistas fazem fotos

Cor de rosa são os botos

Os vídeos cassete trazem neve para a mata...

Carta ao Amazonas é a visão de alguém do interior quando se depara com a imensidão da capital Manaus. Como expresso na canção, a hibridização cultural é um processo vigente em nossa sociedade, com as tecnologias e os modos de vida externos presentes em nossas cidades.

Uma canção que fala de um processo de mudanças elencada por Canclini (2019), com a influência da ocidentalização de culturas na América Latina, trazendo as novas tecnologias de comunicação para os lugares mais longínquos do planeta. Manaus de muito tempo recebe as influências externas da sociedade capitalista nesse momento de nossa história, víamos a chegada da Zona Franca na década de 1970.

Com o advento da Zona Franca, a tonalidade da cidade de Manaus novas possibilidades, novas formas de se viver na Metrópole da Selva. As novas tecnologias de comunicação como o cinema, o rádio, os modernos vídeos-cassetes, traziam o mundo de fora para a capital Manaus, e os jovens músicos da nossa MPA se depararam com essa efusão de mudanças em sua década, na década em que compuseram suas canções, canções estas que demonstram toda a profusão de influências e o que estas lhes pareciam.

Os vídeos cassete trazem neve para a mata é o que Bachelard (1993) coloca como poética do espaço, quando a percepção artística no processo criativo do cantor, nesse caso, o processo de mudanças que estavam ocorrendo naquele momento uma canção, do início da década de 1990, no Álbum Zona Ama, onde o artista pode colocar tudo aquilo que almeja para suas canções livre das amarras do mercado.

A poética do espaço é uma constante na composição desta canção, o poeta coloca sua expectativa com o mundo novo que vislumbra, um devaneio poético nos moldes de Bachelard (1988), pensa a neve na mata como um

simbolismo desse devaneio poético no qual a neve é símbolo de uma cultura externa que chega a partir dos novos veículos de comunicação.

O artista tem em sua perspectiva uma mensagem para a sua mãe que está consigo em seu devaneio poético, ou pode ser visto como uma mensagem para as pessoas que dele estavam distantes, pois, nesta composição, somos informados a respeito de seu tempo histórico. O imbricado cultural que se formava na Manaus dessa época em expansão, a redesenhar seu próprio espaço físico enquanto cidade. O poeta-letrista se concentra nas mudanças de sua época, anos deixando a evidência de um remodelamento das influências naquele período: o fluxo de turistas, as belezas Amazônicas representadas pelo Botos Cor de Rosa, o Rio Negro, a MPA, em sua síntese, o epicentro dessa poético do movimento Musical.

Meu Rio que é Amazonas

Rodrigo Augusto

Vou descendo cortando as água cheias de brilho e cor

Do meu rio Amazonas

Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco

Devido a força do vento que sopra livre

Devido a força do vento que sopra livre e forte

Vou descendo cortando as água cheias de brilho e cor

Do meu rio Amazonas

Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco...

A poética das águas de Bachelard (1997) se faz presente nesta canção ambientada no rio, o artista transita na ideia de uma navegação por este rio dos sonhos do poeta, o rio que guia a sua vida, que trilha o seu caminho, fazendo parte de seu cotidiano de homem amazônico, expressando em sua canção a esta inspiração poética.

O homem que navega que segue seu caminho, seguindo o intercurso dos rios que cerca a vida e permeia a existência do existir amazônico, o rio que inspira o nosso poeta-letrista nesta composição, no balançar e no navegar, no fruir de sua inspiração criadora, o rio é quem decide as formas pelas quais o homem amazônico vive a sua vida, suas possibilidades, seus caminhos o vir a ser.

O que Paes Loureiro (1997) coloca como a fonte de inspiração dos artistas e da própria mitologia amazônica em sua imensidão é uma metodologia de símbolos pensados a partir do visto ao redor. O rio é a inspiração do homem amazônico nesse sentido, desde tempos primais, a concepção do fazer criacional está ligada a uma ideia, a da imensidão da Amazônia, na qual se debruçam os fazedores de cultura, a canção em tela mergulha na imensidão do rio, no seu braço a navegar para nos cantar uma nova melodia sobre o grande rio.

O rio guia o barco no sentido dos destinos da vida do homem na Amazônia, colocando rumos, desafios, o rio é o sentido da vida a clarear da esperança e do medo, o rio é dualidade, é alegria, é desatino, é conforto. Uma canção de MPA com sua ênfase é estética regional, uma canção situada em seu tempo, uma canção que está por acabar.

Sangue Verde

Raízes Caboclas – Celdo Braga

Amazonas

Das mulheres guerreiras

Amazonas

Das lindas corredeiras

Amazonas

Das selvas perdidas

De mil tribos feridas

Pelas mãos traiçoeiras
No silêncio da noite
No clamor da agonia
Repousa o gigante
Pra tombar no outro dia...

Pensar Amazônia é pensar em um todo muito complexo. A definição de Amazônia é bem ampla, podendo nos remeter a ideia de um bioma, que, por si só, possui grande abrangência. O termo floresta amazônica se dirige a diferentes países, entre estes o Brasil. Para além de um bioma, trata-se de uma construção histórica percebida com fruição ao adentrarmos os territórios federativos atuais. Nesse lugar, na verdade, essas fronteiras são híbridas, como nos coloca Canclini (2019) ao pensar os processos de integração latino-americanos, mais especificamente nos processos de criação artística, ou como nos defende Burke (2005) na ideia de fronteiras culturais. A cultura se sobressai aos acordos político-diplomáticos construídos sistematicamente em decorrência do percurso histórico. A ocorrência de nações indígenas binacionais de nosso ponto de vista reforça esse argumento.

Santos (2002) disserta acerca da expedição de Francisco Orellana, ocorrida em meados do século XVI, percorrendo toda a extensão do rio Amazonas e fazendo o reconhecimento deste território para a coroa da Espanha. A nossa canção se propõe, em sua poesia, a percorrer os trechos desse rio em um processo de devaneio histórico, nos valendo novamente de Bachelard (1996). O devaneio é um sonhar acordado, um sonho diferente, um limiar entre o universo palatável e o sensorial. A história é uma memória coletiva construída através do tempo, sujeita a modificações e interferências, portanto, o início da letra citando as Amazonas da lenda lembradas pelo

cronista da expedição em questão, Frei Gaspar de Carvajal, que traz a ideia da canção e o fio condutor desta poética fora mais uma vez o mito.

Como afirma Hobsbawm (1997), a tradição é criada de uma forma abrupta e atrelada a vontade de um determinado segmento social, se construindo, muitas vezes, em uma tradição fraca, pois esta não carrega o selo do fator tempo, do fator da vontade do povo, e podemos completar que não carrega as marcas da cultura, ou ainda da história. A história, nesse sentido, é a cultura, e a cultura, a própria “mestra da vida” em uma colocação positivada de sua teoria. Fato que, no mais, não interessa por hora, é que o mito, a tradição e a história são intrínsecos a essa composição, a esta poesia, onde o eu lírico é, por enquanto, até aqui, mais um observador da cultura. Mais uma vez vemos o Malinowskiano trabalhado por Laplantine (2003): o observador da cultura observa e se insere na cultura para melhor entendê-la. Nosso compositor, com certeza, se coloca como observador, talvez um contador de histórias no melhor estilo Davi Kopenawa (2015) e Hampatê Bá (2010), ambos, à seu modo, trazendo a ideia da tradição e do ato de contar de suas histórias como fundamento crucial da manutenção de sua história e de seus modos de vida.

O jogo de palavras com as Amazonas, ou o Amazonas, é um recurso da construção poética, explorando os significados e significações que carrega esse substantivo devido à sua construção histórica devida a formação da nossa cultura, a forma como fora empregada ao longo do tempo. Cândido (1996) defende que as palavras, assim como todas as rimas escolhidas pelo poeta podem possuir uma significação específica, uma intenção. O poema, nos referindo a forma metrificada de texto, utiliza aliterações (repetição de sons de consoantes) para causar um efeito. Esses efeitos, podemos dizer, dão os ares de poesia, nos transportam ao texto, que funciona como mediador entre

nós e os devaneios do poeta, que escreve para declamar, ou para cantar. O texto na verdade tem sua própria vida, conquista rapidamente uma repentina independência.

A beleza amazônica encanta nosso autor, que considera a selva gigante, mas um gigante que precisa sobreviver a luta constante na arena da guerra contra um progresso que se pensa progresso ao transgredir a naturalidade do verde, ao solapar culturalidades ancestrais, a ideia de sangria remete. A ideia de um ferimento que vai sangrando lentamente e que levará a morte do ser que sofre em agonia, como na canção. O gigante que sobrevive todos os dias no remete a ideia da floresta, dos rios, do ambiente amazônico, mas pensar Amazônia e não pensar nos povos que nelas convivem é impraticável, como bem nos coloca Kopenawa (2015). Tudo está ligado, é um todo complexo onde mitologia, ecologia, o vivido e contado são uma mesma fruição. Logo o gigante também são as nações indígenas, também citadas na canção.

Se constitui em uma poética que se oriunda das águas quando pensamos no lugar do rio. É o rio que observa à tudo, inerte, mas participante da história de lutas que perpassam o mito, o capitalismo que, como afirma Loureiro (1995), se torna terror aos que procuram destruí-la, mas sonho aos que procuram entendê-la. O autor transborda em métrica as palavras que gostaria de dizer o nosso eu lírico da canção, a história ocultando a história somos nós enquanto sociedade, o que pensamos em nossos pactos sociais, o nosso projeto de nação, o sangue verde é também o nosso sangue, a nossa existência. A percepção disso está nos chegando de formas triste e de formas mais harmônicas, em formas práticas, como bem nos coloca Ailton Krenak *Caminhos para a cultura do bem viver*. Caminho cultura, cultura, história, nossa cultura-histórica está expressa nessa canção, a forma como, enquanto Estado, enquanto sociedade, nos relacionamos com a Amazônia, região, cultura, espaço de luta e vitórias, alegrias e tristezas.

Não Mate a Mata

Adelson Santos

Em questão de Solimões fundamental

É saber que o negro não se mistura com amarelo

É saber que o negro não se mistura com amarelo

Não mate a mata

Não mate a mata

A virgem verde bem que merece consideração

Mas a virgem verde bem que merece consideração...

Uma canção com características de Rock, uma vez que é pensada pelo maestro Adelson Santos ainda na década de 1970, época das grandes bandas de rock, com suas canções longas, riffs de guitarra épicos e toda uma estética própria do período em que a canção fora pensada. A canção é simbólica quando pensamos em um movimento da MPA na década de 1980, no Amazonas.

Gravada em 1980, inaugurando os trabalhos da MPA da nascente cena 80 no Amazonas, a sua inspiração poética transita entre o pensamento bachelardiano e de Paes Loureiro (1997), um pensamento de preservação da natureza e de preocupação social latente, pautada em uma poética do espaço de Bachelard (1993). O artista se depara com o contexto a sua volta dando origem a sua composição musical.

A ideia da mata como um ser vivo e não um algo a destruir, está presente nesta canção, uma inspiração poética na natureza, no deslumbramento com a natureza e a imensidão amazônica. Um verso conciso transcrevendo a razão de ser desta geração de artistas: fazer música e cantar seu contexto de época.

Nave Estelar

Wilson Chagas

Navegante do universo;

Uma nave estelar;

Vendo o sofrimento da terra;

A poluição do mar; Navegante do universo;

Uma estrela a brilhar...

Canção vencedora daquela edição do festival, fazendo parte do lado A do disco “Fecult I Festival Cultural de Tefé”, esta composição transita pelo universo dos devaneios poéticos bachelardianos, o autor faz alusão a um navegante do universo, um do imaginário poético com quem o artista se conecta na canção. O navegante do universo é um alguém que olha a situação de forma externa, por isso o artista recorre a ele, porque talvez tenha a solução para os problemas do planeta no que diz respeito aos problemas ambientais.

As interpretações para o que seria o navegante do universo podem ser diversas, podendo-se entender pelo viés da religiosidade ou uma questão mais científica. A interpretação fica em aberto, mas a inspiração poética transita perfeitamente dentro do que Bachelard (1997) traduz por devaneios poéticos, forma de composição na qual o artista navega em sua criação para além do convencional, transita no mundo metafísico objetivando uma resolução dos problemas da vida real nesta composição.

Os animais e seus cantos, a preservação da natureza fazem parte da inspiração poética desta canção Amazônica, uma canção de festival com preocupações de sua época e contemporâneas a nós, podendo sendo uma canção atual. Composição que transita pelo devaneio poético quando da escolha de um ser metafísico, além da compreensão entrelaçada com a

chamada poética Amazônica de Paes Loureiro (1997), inspirada na natureza e sua imensidão como sua aura mística e presença física que cerca a todos os habitantes amazônicos, lhes conferindo uma identidade e identificação.

Tribos (Tributo à Rauni)

Canhoto - Francisco T. Costa

O cacique homem forte;

Não se cansa de invocar;

Proteção para o seu povo;

Sua terra seu lugar;

Defendendo a ecologia;

De quem tanto quer-lhe a morte;

Terra de Yanomami, Arará, caiapó

Olhe os Tikunas

Esse rio tem peixe eu quero pescar...

Esta composição é bastante situada em sua época, uma vez que seu próprio título faz alusão a personagem do cacique Rauni, líder indígena que estava muito em alta naquele momento devido sua turnê internacional em defesa dos direitos dos povos indígenas, juntamente ao cantor Sting, conhecido vocalista da banda The Police.

O compositor faz o uso de muitos nomes de etnias indígenas e demonstra preocupação com o meio ambiente, assim como da luta desses povos representadas pelo Cacique Rauni. A figura do indígena e da manutenção de suas culturas é explícita nessas canções. As culturas indígenas, como fomentam Kopenawa e Albert (2015), está intimamente ligada a manutenção de seus territórios que, para estes, fazem parte de um único organismo vivo, entendimento ancestral que se antecipa muito a nossa moderna ecologia ocidental.

O rio, nesta composição, serve de inspiração para se trabalhar a temática, uma vez que é fonte de vida das sociedades amazônicas, a luta dos povos indígenas nesta composição se dá pela manutenção de seu povo, da preservação dos rios. O que Bachelard (1997) chama de poética das águas, uma ideia que permeia o pensamento do artista, o levando as demais frases da canção, nesse caso, porque o rio é associado a vida, a continuidade, a perenidade. Sem os rios, sem os peixes, a luta está perdida.

Uma canção que homenageia um grande nome da luta pela defesa do direito à autonomia dos povos indígenas no Brasil e no mundo, canção que representa sua época que se aproximava da primeira conferência mundial sobre desenvolvimento e meio ambiente, a conhecida ECO-92. Esta canção não é uma canção datada, mas que tem total sentido ainda nos dias de hoje, com sua preocupação com o período do antropoceno pelo qual passamos e com nossas populações ancestrais e seus modos de vida.

CONSIDERAÇÕES

Historiadores de formação, seguimos por uma abordagem interdisciplinar devido a tipologia de fonte pesquisada neste trabalho: a música, com sua linguagem própria em suas sonoridades, estilos musicais, tempos da canção relacionados a seu ritmo e suas influências, sua originalidade, sua composição poética presente em cada letra de cada canção oriunda do coração e do imaginário do letrista-poeta em sua prática de construção poética e os caminhos que esta percorre em seu modo de composição e em suas letras.

A MPA e suas construções subjetivas da atividade humana nos dedicando em um esforço para a interpretação desta tipologia de fonte histórica. Logo, a construção de um método que comporte essa análise se fez e se faz necessário, transitando entre uma postura teórica e outra e deixando

a sensibilidade muito em aberto no que consiste a nossa interpretação da tessitura poética das composições.

Para Fazenda (2008), o método interdisciplinar, diferentemente da ideia de um isolamento estratégico, tendo a noção de preservação do pesquisador em relação a seu objeto, deve influenciar o pesquisador interdisciplinar, atrelando características a sua pesquisa, bem como na construção desse método, que é particular de cada um devido a sua carga de subjetividade das pesquisas dessa natureza. Pesquisador e objeto se unem nessa hermenêutica interpretativo-subjetiva. A interdisciplinaridade é um caminho da uma pesquisa que procura dar conta das dimensões mais plurais dos sentidos e significações da existência humana.

Contribuíram as ideias de pesquisadores como Morin (2005) e Japiassu (1976). Entramos nos devaneios poéticos de nossos artistas, ouvimos e reproduzimos suas canções, conhecendo um pouco melhor da poética do imaginário amazônico de que nos fala Loureiro (1995), a poética que envolve e está envolvida em nosso ethos amazônico, que nos colocam da necessidade da renovação do método científico um método que comporte as subjetividades humanas e seja desprendido das amarras de uma ciência cartesiana, em uma razão da épocas das luzes que nos trouxeram grandes avanços, mas deixaram sequelas no pensamento científico vigente.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, GASTON. **A POÉTICA DO DEVANEIO**. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1988.

_____. **A CHAMA DE UMA VELA**. RIO DE JANEIRO: ED. BERTRAND, 1989.

_____. **A ÁGUA E OS SONHOS: ENSAIO SOBRE A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA**. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1997

_____. **A POÉTICA DO ESPAÇO**. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1993.

BENNETT, ROY. **UMA BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA**. RIO DE JANEIRO: JORGE ZAHAR, 1985.

BLOCH, MARC. **“APOLOGIA DA HISTÓRIA OU O OFÍCIO DE HISTORIADOR”**. RIO DE JANEIRO: ZAHAR, 2002.

BURKE, PETER. **O QUE É HISTÓRIA CULTURAL?**. RIO DE JANEIRO: ZAHAR, 2005.

CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. **CULTURAS HÍBRIDAS: ESTRATÉGIAS PARA ENTRAR E SAIR E SAIR DA MODERNIDADE**. SÃO PAULO: EDUSP, 2019.

CARDOSO, RAIMUNDO GERSON LUZEIRO. **SONORIDADES DA FLORESTA: GRUPO RAÍZES CABOCLAS**. 2017. 148 F. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, MANAUS, 2017.

CERDEIRA, WESLEY DIAS; TORRES, IRAILDES CALDAS. **IMAGINÁRIO AMBIENTAL: A FLORESTA AMAZÔNICA COMO INSPIRAÇÃO POÉTICA**. IN: TORRES, IRAILDES CALDAS (ORG.). **POÉTICAS AMAZÔNICAS: GÊNERO, RELIGIOSIDADE E SONORIDADES CARTOGRÁFICAS**. MANAUS: EDUA; SÃO PAULO: ALEXA CULTURAL, 2021.

FARIAS, ELIAS SOUZA. **A CANÇÃO NA AMAZÔNIA E A AMAZÔNIA NA CANÇÃO**. 2017. 314 F. TESE (DOCTORADO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, MANAUS, 2017.

FAZENDA, IVANI (ORG.). **O QUE É INTERDISCIPLINARIDADE?**. SÃO PAULO: CORTEZ, 2008.

GOLDSTEIN, NORMA SELTZER. **VERSOS, SONS, RITMOS**. SÃO PAULO: ÁTICA, 2006.

GUATTARI, FELIX. **CAOSMOSE: UM NOVO PARADIGMA ESTÉTICO**. SÃO PAULO: ED. 34, 1992.

BÁ, AMADOU HAMPATÉ. **A TRADIÇÃO VIVA**. IN: KI-ZERBO, JOSEPH. **HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, I: METODOLOGIA E PRÉ-HISTÓRIA DA ÁFRICA**. BRASÍLIA: UNESCO, 2010.

JAPIASSU, HILTON. **DOMÍNIO DO INTERDISCIPLINAR**. IN: JAPIASSU, HILTON. **INTERDISCIPLINARIDADE E PATOLOGIA DO SABER**. RIO DE JANEIRO: IMAGO, 1976. P. 36-113.

KECK, MARGARET; SIKKINK, KATHRYN. **ACTIVISTS BEYOND BORDERS: ADVOCACY NETWORKS IN INTERNATIONAL POLITICS.** ITHACA: CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1998.

KOPENAWA, DAVI; ALBERT, BRUCE. **A QUEDA DO CÉU: PALAVRAS DE UNI XAMÃ YANOMAMI.** SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2015.

KRENAK, AILTON. **CAMINHOS PARA A CULTURA DO BEM VIVER.** ORGANIZAÇÃO: BRUNO MAIA. [?]: CAMINHOS PARA A CULTURA DO BEM VIVER, 2020.

MENEZES, MAURO AUGUSTO DOURADO. **“EU CANTO PRA FALAR DO AMAZONAS”:** NARRATIVAS MUSICAIS DE UMA GERAÇÃO DE MÚSICOS DE MANAUS. 2011. 118 F. DISSERTAÇÃO (MESTRADO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA) – UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, MANAUS, 2011.

MESQUITA, BERNARDO. **DAS BEIRADAS AO BEIRADÃO: A MÚSICA DOS TRABALHADORES MIGRANTES NO AMAZONAS.** MANAUS: EDITORA VALER, 2022.

MORIN, EDGAR. **INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO COMPLEXO.** PORTO ALEGRE: SULINA, 2005.

NAPOLITANO, MARCOS. **HISTÓRIA & MÚSICA.** BELO HORIZONTE: AUTÊNTICA, 2002.

NAPOLITANO, MARCOS. **MPB: A TRILHA SONORA DA ABERTURA POLÍTICA.** ESTUDOS AVANÇADOS, SÃO PAULO, V. 24, N. 69, P. 389-402, 2010.

PAES LOUREIRO, JOÃO DE JESUS. **CULTURA AMAZÔNICA: UMA POÉTICA DO IMAGINÁRIO.** BELÉM: CEJUP, 1997.

PIZARRO, ANA. **AMAZÔNIA: AS VOZES DO RIO: IMAGINÁRIO E MODERNIZAÇÃO.** BELO HORIZONTE: EDITORA UFMG, 2012.

SILVA, LEONARDO SANTANA DA. **CARLO GINZBURG: O CONCEITO DE CIRCULARIDADE CULTURAL E SUA APLICAÇÃO NOS ESTUDOS SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.** REV. AUGUSTUS, RIO DE JANEIRO, V. 22, N. 43, P. 72-83, JAN./JUN. 2017.

ZHOURI, ANDRÉA. **O ATIVISMO TRANSNACIONAL PELA AMAZÔNIA: ENTRE A ECOLOGIA POLÍTICA E O AMBIENTALISMO DE RESULTADOS.** HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS, PORTO ALEGRE, ANO 12, N. 25, P. 139-169, JAN./JUN. 2006.