

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E
CULTURA NA AMAZÔNIA - PPGSCA**

ELIAS SOUZA FARIAS

A CANÇÃO NA AMAZÔNIA E A AMAZÔNIA NA CANÇÃO

**Manaus
2017**

ELIAS SOUZA FARIAS

A CANÇÃO NA AMAZÔNIA E A AMAZÔNIA NA CANÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Área de Concentração: Processos Socioculturais na Amazônia. Linha de pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais. Orientador: Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro.

**Manaus
2017**

Ficha Catalográfica

Ficha Catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

F224c Farias, Elias Souza
 A Canção na Amazônia e a Amazônia na Canção / Elias Souza
 Farias. 2017
 314 f.: il.; 31 cm.

 Orientador: Gilson Vieira Monteiro
 Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) –
 Universidade Federal do Amazonas.

 1. Arte. 2. Música. 3. Canção. 4. Cultura. 5. Amazônia. I.
 Monteiro, Gilson Vieira II. Universidade Federal do Amazonas III.
 Título

ELIAS SOUZA FARIAS
A CANÇÃO NA AMAZÔNIA E A AMAZÔNIA NA CANÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia. Área de Concentração: Processos Socioculturais na Amazônia. Linha de pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro.

Manaus, 29 de junho de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gilson Vieira Monteiro - Presidente

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa Dra. Maria Luiza Cardinale Baptista

Universidade de Caxias do Sul – UCS

Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Odenei de Souza Ribeiro

Universidade Federal do Amazonas

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Fran, Rodrigo, Elis e Lucas. *In memoriam*: Luiza e Alexandre

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Dr. Gilson Vieira Monteiro pela orientação, pelo estímulo e pela compreensão.

Agradeço aos professores:

Dr. Edgard Assis de Carvalho

Dra. Dra. Marilene Corrêa da Silva

Dra. Rosemara Staub de Barros

Dra. Maria Luiza Cardinale Baptista

Dra. Cássia Mari Bezerra do Nascimento

Todos pela prestimosa colaboração para o êxito deste trabalho.

Agradeço ao Departamento de Artes e a atual Faculdade de Artes pelo apoio institucional e pelo incentivo.

Agradeço a todos os colegas da turma de Doutorado por terem compartilhado comigo as angústias e as alegrias do percurso.

Agradeço aos alunos e professores dos cursos de Música e Artes Visuais pela compreensão, pelo estímulo e pela torcida.

Agradeço a Adelson Santos e Celdo Braga pela colaboração em todas as etapas da pesquisa.

Agradeço especialmente à minha esposa Fran e à minha filha Elis pelo suporte operacional na construção da tese e por cuidarem de nossa vida em meus momentos de ausência.

EPÍGRAFE

A consciência da complexidade nos faz compreender que não poderemos escapar jamais da incerteza e que jamais poderemos ter um saber total: 'a totalidade é a não verdade'
(Edgar Morin).

RESUMO

A canção é formada por um tecido de sons, palavras, imagens e ritmos que estimula a experiência da beleza e propicia a construção de saberes. Por meio desses fios e teias, a escuta da canção faz fluir a imaginação, abre fluxos de percepções estéticas e eleva o pensamento ao mais alto grau sensibilidade poética. Abrem-se cadeias de reações emocionais em cada contexto da escuta. O diálogo entre o cancionista, a canção e o ouvinte formam uma trama de significados. Os princípios do pensamento complexo são referenciais essenciais para o entendimento deste processo. Eles aguçam a capacidade de compreensão da circularidade dialógica inerente aos saberes e suas relações. Pensar a complexidade exige a assunção da coexistência entre dimensões existenciais que aparentemente estão desconectadas, tais como a razão e a emoção, o corpo e a mente. O pensamento poético dos cancionistas e as representações e transcendências de suas canções são sutilezas que só a multidimensionalidade da arte pode oferecer. Exatamente por isso, um pensar que seja capaz de perceber o todo complexo do ser humano é indispensável para a compreensão das intercorrências que incidem nas relações e associações entre o real e o imaginário, entre o racional e o poético. Partindo do pressuposto de que toda a complexidade inerente ao homem e suas conexões com a vida e com o mundo cabem poeticamente na canção, esta pesquisa propôs-se a refletir sobre a concepção de Amazônia presente no pensamento poético proveniente da sonoridade e do texto poético das canções produzidas no Amazonas. O estudo pressupõe a existência de um homem, um lugar, um contexto e um imaginário criado para refletir sobre suas interconexões. A natureza, o homem, a sociedade e os contornos de sua complexidade cultural na Amazônia são o cenário da reflexão que aqui se apresenta. A partir da obra e da trajetória artística dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga e da análise das letras e da constituição musical de suas canções, buscou-se o entendimento das percepções e do imaginário criado sobre a região, por meio de um estudo que considera as condições de produção, o processo criativo, os gêneros musicais incidentes e os tipos de narrativas poético-musicais propostas pelos cancionistas. O conjunto de informações, ideias e conceitos sobre a canção, a Amazônia e a complexidade de suas interações têm por finalidade subsidiar o entendimento do pensamento poético criado sobre a cultura amazônica por meio da música.

Palavras-chave: Arte. Música. Canção. Cultura. Amazônia. Pensamento Complexo.

ABSTRACT

The song is formed by a fabric of sounds, words, images and rhythms that stimulates the experience of beauty and propitiates the construction of knowledge. Through these threads and webs, listening to the song makes the imagination flow, opens streams of aesthetic perceptions, and raises the thought to the highest degree of poetic sensibility. Chains of emotional reactions are opened in each context of listening. The dialogue between the songwriter, the song and the listener form a web of meanings. The principles of complex thinking are essential references for understanding this process. They sharpen the capacity for understanding the dialogical circularity inherent in knowledge and its relations. To think of complexity requires the assumption of coexistence between existential dimensions that are apparently disconnected, such as reason and emotion, body and mind. The poetic thinking of the songwriters and the representations and transcendences of their songs are subtleties that only the multidimensionality of art can offer. Precisely for this reason, a thinking capable of perceiving the complex whole of the human being is indispensable for the understanding of the interferences that affect the relations and associations between the real and the imaginary, and the rational and the poetic. Based on the assumption that all the complexity inherent in man and his connections with life and world fit poetically in the song, this research proposed to reflect on the Amazonian conception present in the poetic thought derived from the sonority and the poetic text of the songs produced in the Amazon. The study presupposes the existence of a man, a place, a context and an imaginary created to reflect on their interconnections. Nature, man, society and the contours of its cultural complexity in the Amazon are the scene of the reflection presented here. From the work and the artistic trajectory of the composers Adelson Santos and Celso Braga and the analysis of the lyrics and the musical constitution of their songs, we sought the understanding of the perceptions and the created imaginary about the region, through a study that considers the production process, the creative process, the incidental musical genres, and the types of poetic-musical narratives proposed by the songwriters. The set of information, ideas and concepts about the song, the Amazon and the complexity of their interactions aim to subsidize the understanding of the poetic thought created on the Amazonian culture through music.

Keyword: Art. Music. Song. Culture. Amazônia. Complex Thought.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| PRELÚDIO | 14 |
| PONTE | 24 |
| ABERTURA..... | 27 |
| PARTE A..... | 36 |
| NOS VERSOS DA CANÇÃO..... | 37 |
| PRIMEIRA ESTROFE..... | 38 |
| A música se fez poesia e habitou em nós como canção | 38 |
| VERSOS | 39 |
| No começo era a voz, o canto e o corpo..... | 39 |
| A mágica da música | 46 |
| A forma-canção | 57 |
| O que diz a canção? | 65 |
| SEGUNDA ESTROFE | 71 |
| A canção se fez música e habitou em nós como arte..... | 72 |
| VERSOS | 73 |
| A dimensão simbólica da canção | 73 |
| O ofício do cancionista: da palavra cantada à morte da canção | 78 |
| Canção, canto e performance | 85 |
| Canção, gosto e indústria cultural | 90 |
| PARTE B..... | 100 |
| A CANÇÃO NA AMAZÔNICA – TECENDO A TEIA DA COMPLEXIDADE..... | 101 |

| | |
|--|-----|
| PRIMEIRA ESTROFE | 103 |
| A tecitura da canção na ciência: errâncias de uma primeira viagem | 103 |
| VERSOS | 103 |
| Pensando a complexidade | 104 |
| Homo complexus: o sentido poético arte | 116 |
| A trama da complexidade na canção | 123 |
| A complexidade na análise de canções: o método como disciplina do pensamento | 130 |
| SEGUNDA ESTROFE | 136 |
| A tessitura da canção na Amazônia – Os cancionistas são os novos viajantes | 136 |
| VERSOS | 136 |
| A Amazônia e suas representações: um imaginário criado pelos discursos | 136 |
| A canção como arte literária e pensamento social | 144 |
| A poética do imaginário na canção: urdidura do ethos e da estética amazônica | 153 |
| O ritornelo da canção na Amazônia | 158 |
| PARTE C | 165 |
| A AMAZÔNIA NA CANÇÃO – A POÉTICA DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NAS CURVAS DA CANÇÃO DE ADELSON SANTOS E CELDO BRAGA | 166 |
| PARTIDAS | 168 |
| PRIMEIRA ESTROFE | 178 |
| A viagem do eu-lírico na canção – os encantos da Amazônia na canção brasileira | 178 |
| VERSOS | 178 |
| Somos todos viajantes da MPB | 178 |
| Outros cantos (pelo satélite) | 186 |
| Os cantos daqui (pelo monóculo) | 192 |
| Quieto no meu canto (pelo microscópio) | 199 |

| | |
|--|------------|
| SEGUNDA ESTROFE..... | 210 |
| A fluência da trajetória e do posicionamento artístico de Adelson Santos e Celso Braga..... | 210 |
| VERSOS | 211 |
| O maestro da resistência inquieta dos sons e tons da mata..... | 211 |
| O poeta da ressonância luminescente do canto da floresta | 221 |
| O assombro de uma visagem no reino da clorofila – a estética do (des) encanto..... | 231 |
| As raízes caboclas na poética da esperança verde – a estética do (en) canto..... | 236 |
| TERCEIRA ESTROFE | 242 |
| Afluências do pensamento poético sobre a Amazônia nas curvas da canção..... | 243 |
| VERSOS..... | 246 |
| O argumento de uma alma cabocla que ainda acredita nos sonhos de voar | 246 |
| O canoar suave de um canto nativo nas águas de um amazonas moreno..... | 251 |
| Encontro de rios – uma roda de conversa..... | 255 |
| Conversas sobre a roda – encontro das águas..... | 265 |
| CONTRAPONTO..... | 269 |
| CODA | 279 |
| APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA..... | 287 |
| APÊNDICE B - ENTREVISTA COM ADELSON SANTOS | 288 |
| APÊNDICE C - ENTREVISTA COM CELDO BRAGA..... | 294 |
| APÊNDICE D - ROTEIRO DA RODA DE CONVERSA..... | 300 |
| APÊNDICE E - QUADRO - A CANÇÃO NA TESE (ANÁLISE DAS CANÇÕES)..... | 301 |
| APÊNDICE F - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO “ARGUMENTO” (ADELSON SANTOS)..... | 302 |

| | |
|--|------------|
| APÊNDICE G - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO "ALMA CABOCLA" (ADELSON SANTOS)..... | 304 |
| APÊNDICE H - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO "SONHOS DE VOAR" (ADELSON SANTOS)..... | 306 |
| APÊNDICE I - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO "CANOAR" (CELDO BRAGA/CÉLIO CRUZ)..... | 308 |
| APÊNDICE J - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO "CANTO NATIVO" (CELDO BRAGA)..... | 310 |
| APÊNDICE K - QUADRO - ANÁLISE DA CANÇÃO "AMAZONAS MORENO" (CELDO BRAGA/OSMAR OLIVEIRA)..... | 312 |
| APÊNDICE L - CD - A TESE NA CANÇÃO..... | 314 |

PRELÚDIO

Contando as curvas do rio

Sou o sétimo filho de uma família de nove irmãos que se estabeleceu em um vilarejo simples e esquecido nas barrancas do rio Solimões próximo à cidade de Manacapuru. Como qualquer menino perdido na solidão das águas, alimentei durante a infância a esperança e o desejo de conhecer a cidade. Chegar à Manaus, estudar e construir um futuro próspero era o sonho da maioria dos meus irmãos. Como qualquer menino fascinado pela imensidão das águas, vivia os sabores e dissabores das estiagens e cheias do rio que dominavam o meu lugar.

Minha ideia de cidade tinha a ver com as luzes que via nas fotos das revistas e com o desfile de carros, máquinas e gente que passavam nas balsas e nos barcos. Para mim, cidade era tudo o que pudesse ser longe, muito longe. A ideia de distância me encantava e me espantava, ao mesmo tempo. Minha vontade de conhecer as luzes se misturava com o medo de enfrentar o desconhecido e de sair da zona afetiva do meu rincão. Além da minha família, só me sentia seguro contemplando a natureza à beira de um rio. Lembro-me de ficar horas vendo os barcos subindo e descendo, sumindo e aparecendo nas distâncias e travessias. Gostava de ver a correnteza levando tudo e o rio engolindo as margens até à última curva, onde os olhos não alcançavam mais. Enquanto meu pensamento ia e vinha e minha imaginação fluía, minha inquietação crescia. Sempre quis saber o que tinha depois daquela última curva do rio.

Minha família passava meses vendo o rio subindo e descendo e as dificuldades indo e vindo. A década de 1960 foi muito difícil e o nosso lugar deixou de ser possível. A partida para a cidade foi inevitável no início da década de 1970. Meu pai, estimulado por parentes na Capital, enfrentou o desafio de colocar toda a família em um barco de recreio rumo ao incerto e ao desconhecido em busca das oportunidades e da tão sonhada prosperidade. Aos poucos, Manaus correspondeu às expectativas. Minha família, mesmo que precariamente, se estabeleceu e permitiu finalmente meu primeiro encontro com a escola. Fiquei um bom tempo pensando na última curva do rio que ficou.

Minha primeira escola ficava dentro de um espaço físico administrado pela Igreja Católica no bairro de São Lázaro. Meu primeiro contato com ela se deu dentro de um barracão que funcionava como cinema e como Igreja. Era um recinto coletivo, onde várias turmas dividiam o mesmo espaço e onde todos se viam e todos se ouviam. O lugar era santo, as crianças barulhentas e a autoridade dos professores inquestionável e severa. Não foi muito

boa minha primeira impressão de escola. Como toda criança de sete anos, tive medo, chorei, mas não tive coragem de pedir para não voltar no dia seguinte. Enfrentei. Com o tempo me adaptei e comecei a sentir o prazer de fazer parte daquele novo mundo. Aquele modesto barracão me dava escola durante o dia, cinema pela noite e missa aos finais de semana. Muito tempo depois descobri que fui privilegiado por ter educação, arte e fé no mesmo lugar.

Em toda a Educação Básica fui um estudante mediano, constante e ascendente. Tive dificuldade com os números e fórmulas, mas facilidade com a expressão, com as letras e com a arte. Passei a admirar o universo dos professores e a me sentir valorizado quando chamado a contribuir com o ambiente de aprendizagem em sala de aula. Muitos dos meus primeiros professores se transformaram em referência e me deram a segurança e o estímulo necessários às decisões acadêmicas e profissionais que eu tomaria no futuro.

Inicialmente guiado por uma sólida formação cristã, reflexo dos rígidos valores familiares, dei meus primeiros passos em busca das descobertas na área da educação. Quase que espontaneamente, iniciei minha trajetória no magistério, assumindo atividades de formação nas aulas de catequese, participando de grupos de jovens e de movimentos educativos no âmbito da Igreja Católica. Decidi muito cedo que seria professor. Toda a minha formação subsequente foi direcionada para tornar-me um profissional da educação.

Ainda nos movimentos de jovens da Igreja e nos movimentos sociais organizados no final da década de 1970 descobri a música. Passei a militar pela arte e a buscar formação musical. A cidade de Manaus vivia ativamente a fase final do período de ditadura militar no Brasil e a chamada “música de protesto” estava em alta, embalando e tremulando as bandeiras dos partidos políticos de esquerda. O meu envolvimento direto com a ideologia destes seguimentos sociais não foi tão significativo quanto o meu amadurecimento musical e minha consciência de cidadania. A música me permitiu a expressão de um novo olhar sobre o mundo. No início da década de 1980 descobri que também seria artista. Descobri que a música seria a minha companheira para sempre em todas as curvas de minhas fluências e afluências. Passei a entender música como movimento de dentro para fora e de fora para dentro, como diz o poeta Walter Franco na canção “Serra do Luar”¹:

Viver é afinar o instrumento
De dentro prá fora
De fora prá dentro
A toda hora, todo momento
De dentro prá fora
De fora prá dentro

¹Serra do Luar - Walter Franco – Álbum: Outras caras – Leila Pinheiro, Philips/Polygram, 1991).

Depois de uma curva, outra curva

A partir de então nunca mais dissociei o professor do artista; a arte da educação; e a música de meus olhares e saberes. Percebi gradativamente que precisava fortalecer e amadurecer a ideia de ser professor e artista. Precisava de uma formação capaz de unir as duas habilidades, tanto para adquirir meios de sobrevivência quanto para a satisfação pessoal. Minha formação humanística advinda da Igreja precisava ser lapidada. Assim, após concluir o 1º Grau (atual Ensino Fundamental) na Escola Estadual Dorval Porto, construí etapas que se completaram tanto na vida acadêmico-profissional quanto na trajetória musical.

Em 1981, iniciei os estudos formais de música no Conservatório de Música Joaquim Franco, de responsabilidade do Governo do Estado do Amazonas. Influenciado pelos colegas da última turma do 1º Grau, ingressei na Escola Técnica Federal do Amazonas - ETFA para cursar o 2º Grau (Ensino Médio) e, também, para participar do Coral e da Banda de metais daquela Instituição, que à época, tinha uma excelente reputação no cenário musical da cidade. Na verdade, não consegui entrar na Banda de metais por pura incompetência. Minha “praia” era a música popular e meu instrumento era o violão e eu não tinha a menor identificação com os instrumentos de sopro. Assim, cheguei ao coral e fiquei durante ano inteiro.

Como não tinha a intenção de optar por nenhum curso técnico oferecido à época pela ETFA e, considerando que a carreira do magistério sempre foi o meu foco central, migrei, em 1982, para o Instituto de Educação do Amazonas - IEA para cursar os dois últimos anos do 2º Grau. Consolidei, ao final de 1983, o curso de Magistério e me tornei professor das séries iniciais do Ensino Fundamental. Nesta fase, além de músico, cantor e compositor, ministrava aulas de violão e me dedicava aos vestibulares. Enquanto não entrava no difícil mercado de trabalho da educação (felizmente dominado por mulheres), me preparava para ingressar na Universidade.

Em 1985, fiz a opção por um curso recém-criado pela Universidade do Amazonas – UA (atual UFAM), apostando que minhas expectativas seriam atendidas no nível da Graduação. Ingressei no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música e abandonei o 3º período do curso de Filosofia do Centro de Estudos do Comportamento Humano - CENESC da Igreja Católica. Essa mudança consolidou o meu perfil profissional. Apesar das minhas experiências de sala de aula, tanto pelos estágios quanto pelas oportunidades que surgiram para lecionar durante a formação, somente em 1989 fui licenciado para ministrar aulas de Educação Artística em todos os níveis da educação. Foi o início da construção de uma carreira profissional sólida e ascendente.

A partir de 1986 me tornei professor de arte nas instituições públicas de ensino. Inicialmente, de 1986 a 1990, fui professor contratado para as disciplinas: Educação Artística e Ensino Religioso pela Secretaria Estadual de Educação. Depois, em 1990, por concurso público, assumi a disciplina Educação Artística pela Secretaria Municipal de Educação. Em Janeiro de 1991, fui nomeado, por concurso público, professor do Departamento de Arte do Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, onde tive a oportunidade profissional de vivenciar o Ensino Superior e de contribuir para o crescimento e a valorização da estrutura acadêmica que me deu a formação anteriormente.

Na condição de profissional do Ensino Superior, minha responsabilidade aumentou e os meus compromissos com a educação e com a arte me impulsionaram imediatamente para novos horizontes acadêmicos. Foi nessa época que finalmente o professor e o artista se encontraram. Passei a experimentar um prazeroso pêndulo no qual oscilava entre professor cantor e cantor professor. Ao longo desta trajetória tive a oportunidade de realizar alguns cursos de Pós-Graduação que foram fundamentais para minha formação.

Em 1983 ingressei no Mestrado em Educação do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação – FAGED da UFAM. O Curso de Mestrado trouxe o amadurecimento científico necessário e as ferramentas que eu precisava para potencializar as minhas atividades docentes. Em pouco tempo fui conseguindo uma espécie de alfabetização epistemológica e gnosiológica. A pesquisa, que antes se resumia aos resultados dos trabalhos acadêmicos da graduação e à participação em alguns projetos de pesquisa de colegas, passou a representar o eixo central da docência. Cresci como estudante e como profissional. Em 1997 defendi a Dissertação de mestrado intitulada “A Arte Como Parte Integrante dos Processos Educativos”.

Entre outros cursos que me ajudaram na formação docente cursei, em 1994, o Aperfeiçoamento em Administração de Projetos Culturais pela Fundação Getúlio Vargas – FGV, junto ao Instituto Superior de Administração e Economia da Amazônia – ISAE, e a Especialização em Produção de Material Didático em Educação à Distância, oferecida pelo Centro de Educação à Distância – CED da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

Todas as oportunidades que tive para enriquecer meu repertório de conhecimento surgiram como novas curvas diante dos desafios que abracei durante a construção de minha identidade profissional. Ao final da década de 1990 assumi definitivamente a minha condição de professor-cantor.

Curva-se ao encanto

Eu tenho certeza que não escolhi a música. Acredito, quase que espiritualmente, que ela me escolheu. Ela entrou em minha vida sem pedir licença e sem deixar escolha. Os primeiros passos para a construção de minha expressão musical se deu espontaneamente nas brincadeiras envolvendo o canto e a produção de instrumentos musicais com sucatas e sobras do quintal de casa. Perdi muito cedo a vergonha de imitar os cantores e instrumentistas famosos com todos aqueles estilos e bossas que à época levantavam multidões.

Da noite para o dia me senti tão arrebatado pela música que sobrou pouco espaço para as brincadeiras tradicionais de uma criança de tenra idade. Foi quase uma abdução, no sentido mais amplo da palavra. Me senti retirado de um estado “normal” das coisas e levado (ou elevado) a uma dimensão poética na qual só a música seria capaz de preencher os espaços de atenção e prazer.

Meu encontro com a canção se deu, inicialmente, pela audição das cantigas de ninar e depois pelas cantigas de roda e pelos hinos religiosos da Igreja Católica. Conforme crescia e amadurecia, a audição da programação das rádios, depois pelo acesso às vitrolas e seus discos de vinil e por fim da influência da televisão e suas novelas, fui formando gosto e tomando gosto pelo universo musical.

Aos poucos, a audição musical e os meios de comunicação me deram a sensibilidade da apreciação da música, em todas as suas expressões e formataram o meu gosto pela música brasileira. Lembro-me de ouvir de Teixeira, Pinduca, Herivelton Martins, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, até Secos e Molhados e a total irreverência da Tropicália de Gil, Caetano, Tom Zé e companhia. Graças à coletânea de vinil de um tio meu que ficava a disposição enquanto morávamos de favor em sua casa, pude ver as capas dos discos e ler sobre a história dos artistas. Que admirável mundo novo.

Na formação do meu ouvido musical, o Rock in Roll com o movimento Jovem Guarda no Brasil e o Iê,Iê,Iê Anglo-Americano, as músicas Latinas e o cancionero brasileiro com seus grandes cantores, fizeram parte de uma trilha sonora de grande influência. Meus primeiros passos musicais ocorreram nos grupos de jovem da Igreja Católica no início da década de 1980. Em 1981 ingressei no Conservatório de Música do Amazonas, onde começou toda a minha formação musical. Inicialmente, compositor de músicas sacras, participei de vários festivais e eventos de música cristã.

De 1982 a 1985 participei da primeira formação da Banda Dix que, durante o apogeu do rock nacional, me ofereceu a oportunidade de divulgar algumas de minhas primeiras

canções. Enquanto cursava graduação em Música pela Universidade Federal do Amazonas, participei como compositor e intérprete junto com a Banda Dix, de meu primeiro Festival Universitário de Música – FUM. Este festival foi o marco do início de minha carreira musical em 1984. Em seguida, participei de vários festivais de música popular, entre eles, o Festival Universitário de Música - FUM (1985, 1992,1993, 1997), o Festival da Canção de Itacoatiara – FECANI (1991) e o Festival Canção da Mata/SESC (1991 e 1993).

Por volta de 1994, já na condição de docente do Departamento de Arte do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFAM, criei o projeto Cantoria (um grupo vocal e de cordas) que visava iniciar os alunos de música na formação em música popular brasileira. Ao final do projeto em 2002, continuei com o Grupo Cantoria em parceria com meu irmão Izaías Farias e com o guitarrista Márcio Lacerda. Meu ouvido musical se tornou eclética. Transito pelo Samba, incluindo a Bossa Nova; pela Música Nordestina e suas variantes; pela Balada romântica, incluindo o chamado Brega; pelo Sertanejo Raiz; e pelo Rock n’ roll.

Cresci ouvindo a Jovem Guarda, os cantores românticos das décadas de 1960 e 1970, as músicas americanas (principalmente Elvis Presley e Frank Sinatra) e inglesas (principalmente The Beatles e The Rolling Stones), o baião nordestino e o carimbó paraense. Na juventude, devido à convivência no Conservatório de Música, descobri a Música Popular Brasileira como referência e base de minha formação musical. Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Jobim, Djavan, Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, Flávio Venturini, Renato Teixeira, Almir Satter, entre outros, serviram como base dessa formação. Na música vocal recebi influência dos grupos Boca Livre, MPB4, Quarteto em Cy, Quinteto Violado, 14 Bis e Roupas Nova, entre outros.

Em 1993 gravei meu primeiro disco que não chegou a ser prensado, mas faz parte da galeria fonográfica registrada em Fita K7 e Fita DAT digital como produto Demo (Master mixado). A música “Surrealismo Norte” foi o destaque e esteve presente na programação das Rádios locais nos programas dedicados aos artistas do Amazonas. Em 2000 fiz a segunda gravação, que também teve circulação nas rádios, mas devido à transição dos formatos de gravação e aos custos, sua prensagem foi adiada e ficou também registrado em Demo Digital Masterizado. A canção “Recomeçar” foi o destaque deste CD. Em 2013 lancei o CD “Di-verso” que reúne canções e gravações antigas e atuais. Esse projeto prevê a gravação de trinta canções em três CDs comemorativos dos meus trinta anos de carreira e ainda terá a gravação de dois álbuns: “In-ver-so” e “Uni-ver-so”.

A última curva

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA – UFAM) em março de 2011, novamente comecei a me perguntar: o que vem depois da última curva desse novo do rio? Além de acender o senso autocrítico necessário ao amadurecimento do meu projeto de pesquisa, as atividades e as disciplinas do PPGSCA permitiram a revisão e a reflexão sobre o pensamento de autores importantes nas ciências sociais. Direta ou indiretamente, as convivências com os professores e colegas contribuíram essencialmente para as metas de formação. Na condição de docente da instituição, fui testemunha da importância deste nível de formação para o aperfeiçoamento da atividade profissional. As disciplinas vieram repor a energia da cientificidade, o rigor do ato de estudar e a reflexão sobre os caminhos da ciência, principalmente da postura e da atitude científica que o trabalho exige e coloca à prova.

Dois aspectos foram fundamentais para minha formação e para a concretização de minha pesquisa sobre a canção na Amazônia. O primeiro foi o reencontro com pensamento complexo de Edgar Morin. Revisitar meu antigo companheiro de ideias desde a época do mestrado foi um presente e um privilégio. Amadureci muito ao reler e refletir sobre a epistemologia da complexidade e sua contribuição para o meu trabalho. O segundo aspecto foi a revisão conceitual sobre a ideia de Amazônia. Percebi que tinha chegado a hora daquele menino fazer a viagem de volta para que pudesse entender o seu próprio lugar. Foi a condição de caboclo que me fez pensar, por um sentir inefável, que a Amazônia ainda é um lugar de exploração. Exploração do desconhecido; exploração do homem; exploração dos recursos naturais; exploração política; e até exploração da imagem, do simbolismo. Descobri que conhecia muito pouco sobre a Amazônia e aceitei o desafio de explorá-la, no sentido de aprofundar minhas experiências sobre o tema. Como quem não sabe o que vem depois da última curva do rio, fiz como os primeiros viajantes: naveguei.

Quanto mais viajei, mais curvas apareceram e mais distantes e turvas ficaram as visões ao final da curva. Mas vi que o pensamento social não se constrói apenas pelo discurso. Percebi que qualquer pensar faz parte da vivência, do sentir. Descobri que não é pelo fato de ser músico que preciso ver a Amazônia apenas pela lente da arte. Da mesma forma, o fato de ser professor não me instiga a pensar a Amazônia apenas pelo viés da ciência. Pela lente do pensamento complexo, percebi que as conexões entre a arte e a ciência formaram uma teia de descobertas que ainda precisam ser bem exploradas na academia. A canção me fez descobrir a

Amazônia, uma Amazônia feita de carne e osso, de encantos e desencantos, de natureza e gente. A canção “Saudade Cabocla”² retrata a ligação que tenho com meu lugar:

Trabalho no veio da selva, meu senhor
Onde espelho da água desenha o céu no chão
Onde brisa mansa conduz o temporal
Onde o rio carrega o desejo de viver
No vento e na terra caída
Vou encontrando raízes pra fincar

Respiro os mistérios da terra, meu senhor
Vejo luzes e folhas formando um novo sol
Ouço plantas e bichos mantendo o meu pulsar
Deixo as águas dos olhos encher um novo rio
Sem tempo e terra prometida
Vou encontrando raízes pra ficar

Nas veias carrego a saudade
Na pele a textura e a idade
De limo, de lama e de cor
Relembro as antigas paisagens
Saberes de tantas viagens
Rabisco a feição de meus pais
Pisando nos mesmos caminhos
À sombra de um passarinho
Vou atravessando o meu rio

Saudade do verde dos lagos
Parentes e sonhos passados
O cheiro da mata em mim
Do sopro da fé pelos santos
Crianças brincando nos campos
Imagem de gente feliz
Corridas de proa e canoa
Da pesca que sempre foi boa
Eu vivo por esse lugar

Hoje me sinto com a mesma vontade daquele menino. A vontade de me arvorar diante do rio e seguir seu leito em busca de conhecer as luzes da cidade (episteme da complexidade). Mas, também me sinto com a mesma mistura de medos. O medo de enfrentar o desconhecido e o medo de sair do prumo, de sair da segurança do meu lugar (episteme tradicional). Bauman (2009) diz que a incerteza é o habitat natural da vida, mesmo que a esperança de escapar dela seja o motor das atividades humanas.

Escapar da incerteza é um ingrediente fundamental, mesmo que apenas tacitamente presumido, de todas e quaisquer imagens compostas da felicidade. É por isso que a felicidade “genuína, adequada e total” sempre parece residir em algum lugar à frente: tal como o horizonte, que recua quando se tenta chegar mais perto dele. (BAUMAN, 2009, p. 31-32)

Ninguém escapa da incerteza. Tal como a vista da última curva visível de um rio, as apreensões do mundo são relativas, inconstantes e contraditórias. Dificilmente se sabe o que

²Saudade Cabocla – Elias Farias - Álbum independente: Di-ver-so, 2013

vem depois dela. Por mais que se busque alcançá-la, um novo mistério aparece na próxima curva. As descobertas que fazem a circularidade imanente do conhecimento são como as curvas arquitetônicas de Niemeyer. Não podem ser admiradas apenas por suas formas construídas em concreto e aço. Há um saber forjado na beleza e uma beleza que produz saberes em cada curva. Em seu “Poema da Curva”, Niemeyer (2000) rejeita a linearidade factível e enseja o fascínio misterioso das curvas:

Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein. (NIEMEYER, 2000, p.169 – 170).

Desbravando cada curva de incertezas e dificuldades, naveguei em busca do conhecimento e percebi que escrevi esta tese em dois momentos e movimentos circulares. No início, comecei a escrever o trabalho como um estudante preocupado com as regras acadêmicas e sentado à frente de um computador. Meus melhores companheiros, nessa fase, foram os livros e os sites de busca. No segundo momento, passei a escrever como um compositor preocupado com os efeitos da escrita e com a escuta de um ouvinte invisível (o leitor). Meus melhores companheiros passaram a ser o caderno, a caneta e o violão. O movimento recursivo entre essas duas formas complementares de criação me proporcionou a liberdade necessária para escrever com paixão, mas sem perder de vista o rigor acadêmico necessário.

A tese virou canção e a canção virou tese. Aprendi a conviver e a aceitar a tese como uma canção inacabada. Sinto-me como aquele menino sentado à beira do rio, buscando nas estrelas a direção e a luz da cidade. Sinto-me desafiado e seduzido pela imensidão e pela sinuosidade do universo escuro que ainda tenho que percorrer para encontrar infinitas réstias de saberes.

Por meio de uma narrativa poética que propõe uma viagem ao desconhecido para refletir sobre o conhecimento e suas incertezas, a canção “A Última Curva do Rio”³ constrói, simbolicamente, o percurso do aprendiz que navega orientado pelo bússola do Pensamento Complexo. Ela tenta traduzir a ousadia da ideia de que o conhecimento resulta do abraço de saberes que parecem desconectados e que, por isso, se faz necessário religá-los (razão e emoção, ciência e religião, arte e ciência, prosa e poesia, etc.):

Lembro do menino sentado à beira do rio
Olhando as estrelas na solidão das águas

³ A Última Curva do Rio – Elias Farias. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção.

Redemoinhos de fada
 Lembro do menino contando as curvas do rio
 Pensando em como tê-las na imensidão das águas
 Redemoinhos de estrada

Ele quis saber
 O que vem depois
 O que vem depois da última curva do rio? (Bis)
 Depois de uma curva, outra curva
 E desta curva, um novo rio
 Na última das curvas, se encurva
 Pra enxergar as curvas que não viu
 Curva-se ao vento
 Curva-se ao encanto
 Curva-se ao engano

O rio serpenteia alegre sob o azul
 O rio serpenteia leve sob o azul
 Chegas às curvas do oceano

Talvez haja um encontro profano
 Das curvas de um grande oceano com as bordas da terra
 Ou talvez essas curvas da terra
 Se curvem às curvas do espaço em dobras e dimensões
 Na última curva azulada do planeta
 Eu volto a navegar
 Ele quer saber
 O que vem depois
 O que vem depois da última curva do rio? (Bis)

Depois de uma curva invisível
 A gravidade atrai um espiral
 As últimas das curvas se dissipam
 Em meio a teia em forma de um vitral
 Curva-se ao Tempo
 Curva-se ao Templo
 Curva-se ao Insano

A vida serpenteia alegre sob a luz
 A vida serpenteia leve sob a luz
 Chega às curvas do infinito

Talvez um mistério profundo
 As curvas de todos os mundos são rios paralelos?
 Ou talvez os mistérios sagrados
 Se curvem às curvas do acaso em dobras e digressões
 Na última curva do fim do universo
 Abraço a imensidão

Embarco no espiral (Redemoinhos insanos)
 Viajo na vastidão (Redemoinhos profanos)

E a ordem e a desordem se dissipam e se equilibram à nova forma de se organizar
 E a causa vira o efeito e o efeito vira a causa e tudo volta sempre a circular
 E a parte está no todo como o todo está na parte e tudo tende sempre a se completar

Ele quer saber
 O que vem depois
 O que vem depois da última curva da luz?

PONTE

Este tópico se destina a guiar o leitor quanto à utilização de alguns recursos pouco convencionais em peças acadêmicas presentes na estrutura deste trabalho. A organização, a forma da escrita e outros meios complementares de argumentação, tais como, letras de música, poemas e analogias, são recursos de escrita que foram utilizados para enriquecer a reflexão.

A estrutura de títulos e subtítulos, de seções e subseções da tese faz analogia à música. O sumário proposto retrata com precisão as divisões e os termos que foram emprestados do jargão da música, visando dar sustentação poética e ritmo ao texto. A ideia é criar uma identificação do leitor com tema e despertar a curiosidade por meio de um escopo de leitura menos formal e mais representativo do pensamento complexo. Foram adaptados os seguintes termos:

1 – Prelúdio. Ato preliminar. Aquilo que dá início a alguma coisa. Na música, uma peça musical que antecipa os temas de obras maiores. Adaptado para representar a apresentação do autor.

2 – Abertura. Parte introdutória de qualquer música. Adaptado para representar a Introdução.

3 – Ponte. Solo ou preparação harmônica de passagem para a parte seguinte da música. Adaptado para simbolizar a bula explicativa de organização da tese.

4 – Parte. Sequência estrutural da divisão formal da música. Para um melhor entendimento da leitura musical, convencionou-se dividir qualquer estrutura musical por ordem alfabética. A letra **A** representa a primeira parte e **B** representa a parte contrastante. A letra **C** representa outra parte contrastante em relação às duas anteriores e assim por diante. Adaptado para simbolizar a hierarquia organizacional das três seções de desenvolvimento da tese.

5 – Estrofe. Conjunto de versos de um poema. Adaptado para simbolizar a hierarquia de subseções da tese.

6 – Verso. Linha poética de uma estrofe. Adaptado para simbolizar a hierarquia de subseções da tese.

7 – Contraponto. Arte musical de juntar e sobrepor melodias. É a base da polifonia. É a junção de um todo melódico e harmônico. Adaptado para simbolizar a conclusão.

8 – Coda. Últimos acordes ou sonoridades de encerramento de qualquer forma musical. Adaptado para simbolizar as Referências.

O trabalho está dividido em três sessões estruturais que representam as três melodias integrantes da sonoridade mais comum de uma canção: A-B-A (estrofe, refrão, estrofe). Para não parecer incompreensível foi retirada a palavra refrão e as três sessões centrais foram denominadas partes A, B e C, exatamente como são conhecidas nas estruturas melódicas em música. As subseções foram nominadas, por analogia, ao texto poético: estrofes e versos. Como em um poema, toda estrofe é formada por versos. Assim, as sete estrofes que compõem as partes foram organizados em quatro versos cada e correspondem aos temas (conteúdos) que atendem aos objetivos do estudo.

Um texto acadêmico precisa ser lido do início para o fim, mas sem perder o sentido quando lido do fim para o começo. O todo não se esgota em suas partes. Assim como numa fita de *maebius*, onde é possível deslizar na superfície, atingindo as partes internas e externas durante o percurso e ainda voltar e seguir continuamente, os efeitos recursivos da audição de uma canção revela que a repetição da música permite a apreciação do início para o fim e do fim para o começo.

Será demonstrado, nesta organização textual, que os efeitos recursivos da audição de uma canção, de uma fita de *maebius* ou da leitura de um livro, são perfeitamente cabíveis como forma de organização do pensamento e das estruturas de análise dos fenômenos. Se o todo for mais importante que as partes, não pode prescindir delas para existir. A forma de ver e a maneira de se percorrer a extensão de um texto devem sempre ter como o ponto de chegada a urdidura do todo, independente de qualquer ordem preestabelecida nas partes.

Quanto à formata da escrita, o texto completo da tese tem predominância da escrita em primeira pessoa do singular, com pequenos deslizos para a terceira pessoa ou para o impessoal. Não desconheço que na escrita formal a terceira pessoa torna o texto mais objetivo e menos pessoal. Essa busca por objetividade permite ao escritor parecer menos suscetível à opinião pessoal e, portanto, direcionado aos fatos e às evidências. Na escrita acadêmica, a ideia é passar a credibilidade, que aparentemente a escrita na primeira pessoa, principalmente no singular, não inspira. Embora se acredite que a escrita na primeira pessoa carregue um apelo emocional desnecessário e um caráter mais especulativo que científico, essa forma de escrita pretende apenas colocar o pesquisador na condição de sujeito.

Atendendo à concepção do pensamento complexo de que cada sujeito participa da realidade que pretende explicar e cada explicação contém a reflexão sobre ele próprio, a ideia é manter a narrativa o mais próximo possível de um diálogo no qual o narrador está contido. A circularidade do conhecimento por meio da pesquisa oferece as condições para que cada sujeito apareça na escrita. Como afirma Moraes (2006) o pesquisador não pode se afastar do

objeto de pesquisa e não pode ser forçado ao uso de uma linguagem impessoal. A autora afirma que isso é ontológica e epistemologicamente impossível. (MORAES, p. 27).

Por último, justifico a utilização de letras de música, poemas e analogias contidas nas estratégias de argumentação de algumas partes do texto. Como disse no início, são recursos de escrita que são utilizados para enriquecer uma reflexão e para aproximar o texto do leitor e o leitor do texto.

Utilizei material poético de minha autoria, o que não é muito comum em argumentações acadêmicas, principalmente poemas e canções criados exclusivamente para argumentações específicas. Pode soar estranho o fato das citações de textos poéticos não serem provenientes de fontes publicadas, mas existe uma tácita licença do eu-lírico no percurso do trabalho, devido à natureza da abordagem artística. Ratifico que essas estratégias, além de aproximar o pesquisador da pesquisa, são necessárias devido ao contexto poético circunscrito no próprio tema. Argumentar sobre os meandros da canção inspira o afloramento do eu-lírico e permite sutilezas e sensibilidades que são próprias da reflexão oriunda da arte.

No decorrer das argumentações da parte C, as analogias foram muito importantes. A “viagem de barco”, por exemplo, foi um recurso que permitiu o entendimento da ideia de incursão nas obras e no pensamento poético de Adelson Santos e Celso Braga. Como os próprios compositores também se utilizam das referências culturais e da paisagem visual e sonora da região em suas canções, as metáforas sobre o barco, os rios e as curvas ajudaram a seguir o roteiro de viagem. A poesia é importante no escopo do trabalho porque a prosa nem sempre dá conta de tudo. O poema “O anverso do verso” propõe a reflexão sobre essas idiosincrasias:

O poeta faz verso no anverso
 A prosa não dá conta de tudo
 De tudo o que o mundo prosa
 De tudo o que a vida versa
 De tudo o que o verso conta
 Quem dá conta?
 Em tudo o que o poema canta
 Há um pouco de cada poeta
 Inverso, no anverso do canto. (O anverso do verso. Elias Farias. Não publicado).

ABERTURA

Desde os anos 1970 se observa um crescimento substancial do interesse pela canção popular nas pesquisas e estudos acadêmicos de pós-graduação no Brasil. É possível constatar que na Musicologia, na História, nas Ciências Sociais (Sociologia e Antropologia), na Comunicação e nas Letras (Linguística e Literatura) houve um aumento significativo de trabalhos acadêmicos oriundos dos vários níveis de pós-graduação oferecidos pelas universidades brasileiras nos últimos trinta anos. Segundo Napolitano (2002), esse “namoro” da academia com a canção é recente e precisa avançar mais:

A história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil. A música popular se tomou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final dos anos 70, sendo que o *boom* de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80. Apesar da presença constante do tema nos trabalhos acadêmicos, há muito o que discutir, debater, investigar. (NAPOLITANO, 2002, p. 5)

O levantamento historiográfico do pesquisador Silvano Baía (2010), que realizou um estudo sobre as pesquisas acadêmicas registradas nos acervos bibliográficos das principais universidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (1971/1999), nos revela que a canção popular encontrou um lugar de destaque nas reflexões sobre música, língua, cultura e sociedade. Ela realmente tem inspirado um número crescente de pesquisadores preocupados em analisar o contexto social e a cultura no Brasil. No entanto, Napolitano (2002) adverte que:

[...] Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. (NAPOLITANO, 2002, p. 5)

Longe de ser um sinal de simples evolução do pensamento social⁴ brasileiro, o entendimento de que a canção saiu do campo do puro entretenimento e passou a dar sentido às análises sobre o papel da arte como produtora de conhecimento, aumentou a responsabilidade das pesquisas. Centralizados na Região Sudeste, constatamos que a maioria desses trabalhos

⁴A chamada área de pensamento social preservou esse título histórico, que tem muito mais a ver com certa prática intelectual de interpretar o país em chave macro, embora a maioria de seus atuais praticantes decerto se encaixe melhor em alguma das sociologias atuantes nesses universos de prática social: sociologia dos intelectuais, história social da arte, sociologia da literatura. Atraindo cientistas sociais de variada procedência disciplinar – história, sociologia, antropologia etc. – as práticas de investigação e de interpretação foram impelidas a dialogar com vertentes diversas da teoria sociológica contemporânea, desde Weber, Gramsci, Durkheim, passando por Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Erving Goffman, até as monografias incontornáveis de Ringer, Christophe Charle, Stefan Collini, entre outros (Sergio Miceli *apud* Schwarcz & Botelho, 2011).

acadêmicos é constituída por estudos literários e por análises sociológicas. Os vícios os quais se refere Napolitano (2002) são encontrados nas formas de abordagem, nas limitações do recorte e no enquadramento do contexto. Em boa parte, a maneira com a qual os pesquisadores delimitam seus objetos de pesquisa, reduz o potencial de conhecimento da canção a mera interpretação textual.

Embora os estudos sobre a canção popular estejam em plena expansão, encontramos pouquíssimas pesquisas nos programas de pós-graduação existentes na Amazônia. O Estado do Pará apresenta o melhor acervo sobre o tema e, devido ao grande desenvolvimento musical local, oferece as melhores condições para a pesquisa. Além dos estudos sobre os gêneros da canção popular e suas conexões com o folclore, há a preocupação em estabelecer os parâmetros da origem da música produzida no Estado com relação aos ritmos caribenhos. O carimbó e o chamado “tecnobrega” já receberam a atenção de estudos sobre a cultura paraense e sobre os efeitos da cultura de massa nos gêneros mais populares do norte brasileiro.

Existem excelentes cancionistas em todos os Estados que formam a Região Norte, mas, entretanto, a predominância dos estudos acadêmicos está no Pará e no Amazonas. No caso do Amazonas, existe pouca tradição de pesquisa sobre música em toda a sua abrangência. Tanto dentro quanto fora da universidade, os estudos sobre a arte estão voltados para a literatura e para as artes visuais. Tudo ainda está em processo de construção. Se for levado em consideração que há pouco mais de dez anos não havia qualquer acervo que percorresse a história ou a relação da canção com outras formas de conhecimento, dá para mensurar a distância a se percorrer para inseri-la definitivamente na academia como fonte documental de análise científica.

É importante registrar também que os primeiros trabalhos acadêmicos produzidos no Amazonas sobre o tema foram desenvolvidos pela Universidade Federal do Amazonas na última década. O Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia foi primeiro a aceitar propostas de pesquisa sobre esse objeto de estudo. Como resultado desse investimento intelectual, tivemos os primeiros trabalhos defendidos e disponíveis para pesquisa.

Destacam-se quatro dissertações de mestrado no Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia e uma no Programa de Pós-graduação em Letras. Esses trabalhos são pioneiros e representam o início do processo de composição do acervo literário sobre a canção popular no Amazonas. São eles: “Essa música foi feita pra mim! Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus”, de Noélio Martins

Costa (Mestrado/PPGSCA, 2005); “Festival da Canção de Itacoatiara: o local e o regional na perspectiva de um evento musical na Amazônia”, de Eder de Castro Gama (Mestrado/PPGSCA, 2009); “Eu canto pra falar do Amazonas”: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus”, de Mauro Augusto Dourado Menezes (Mestrado/PPGSCA, 2011); “Sou brasileira, sou caboquinha: uma análise discursiva da identidade da mulher amazonense através da música popular”, de Lorena Maria Nobre Tomás (Mestrado/PPGL, 2012); e “As Inter-Relações Socioculturais na Vida Musical em Manaus na década de 1960”, de Lucyanne de Melo Afonso (Mestrado/PPGSCA, 2012); “Quem sou eu? O discurso social de Chico da Silva”, Maria Auxiliadora Ferreira da Costa (Mestrado/PPGL, 2017).

Mesmo diante de um quadro positivo, é possível observar que ainda existem lacunas quanto à abordagem de aspectos teóricos, temáticos e técnicos no estudo da música popular no Brasil. Quanto aos aspectos teóricos, há a necessidade de se tratar a canção em sua totalidade, em suas interconexões. Há raríssimos trabalhos sob a égide do pensamento complexo, por exemplo. A maioria das abordagens teóricas prioriza o enfoque historiográfico, literário, linguístico e sociológico sob o prisma de correntes filosóficas e de métodos tradicionais de pesquisa. Quanto aos temas propostos, existem poucos trabalhos que abordem a identidade regional, que discutam e analisem fatores interculturais. O itinerário de origem, formação e fundação da canção nas localidades de menor projeção e prestígio artístico no país, é pouco conhecido. São raros os estudos de envergadura científica, embora haja a presença da música em muitos trabalhos elaborados por músicos sobre métodos e autobiografias. Ainda se sabe muito pouco sobre a canção na região Norte.

A temática regional está mais localizada nos estudos da realidade do Sudeste, embora haja, em menor escala, no Nordeste e no Sul do País. Cabe ressaltar que os ritmos, gêneros e formas de canção que se originaram no Nordeste e no Sudeste são predominantes. O crescimento da indústria fonográfica e a expansão dos meios de comunicação de massa fizeram com que tudo passasse a ser consumido e reproduzido em larga escala nas outras regiões do País. As consequências desse fenômeno ainda são pouco conhecidas, assim como não há parâmetro para mensurar as intercorrências da aceitação das canções dessas regiões como produto nacional ou como referência no cânone do mercado interno.

Mesmo quando se observa que um determinado tema a coloca como suporte de pesquisa em outras áreas, a canção é investigada como coisa secundária, como meio coadjuvante de produção de conhecimento, quase uma mera fonte de dados. A ênfase quase sempre está no objeto social de análise. Nas pesquisas em ciências sociais, a canção aparece como fonte documental e como forma de análise conjuntural de um determinado período da

história, considerando fatos sociais e fenômenos culturais. Devido ao seu caráter popular e à sua ascensão midiática, principalmente a partir da metade do século XX, a canção passou a integrar a base de sustentação dos discursos de análise sociológica, servindo como parâmetro para as teorias antropológicas sobre identidade e sobre a formação da cultura nacional.

Há uma questão mais inquietante ainda. Os aspectos técnicos e estruturais de análise da música na canção têm sido pouco explorados pelos estudos acadêmicos. A grande carga comunicacional do texto poético presente na arte lítero-musical fortalece a primazia pelo estudo das letras das canções. Isso pode ser facilmente percebido e explicado pelos próprios estudos da linguagem poética. Por meio da interpretação do poema cantado e pela análise de seus aspectos literários formais se encontra uma multiplicidade de percepções e de significados denotativos e conotativos. Dissecar o texto em sua forma conotativa se transformou no principal objetivo dos estudos sobre a canção no campo da comunicação e da linguagem. Desde sua utilização como recurso didático para o ensino da língua e da literatura, passando pela interpretação de texto e pela análise do discurso, até aos sentidos e significados semióticos em todos os seus contornos, tem-se percebido a importância atribuída mais ao poema que à música.

Pelo menos, na maioria dos casos, os aspectos musicais da canção estão relegados ao segundo plano. Mesmo quando a música é considerada no estudo lítero-musical, ela aparece no contexto da métrica, da rítmica e da sonoridade das palavras apenas. Comumente a sonoridade aparece como “pano de fundo” do processo de apreciação da obra em função da análise do texto. Ouvir, cantar ou conhecer a melodia tornou-se um processo mais intuitivo do que dialógico entre letra e música.

Identificar parâmetros e conexões entre o falado, o cantado, o ouvido e o discurso têm sido os aspectos mais explorados da música na canção. Talvez pela falta de formação musical dos pesquisadores, pelo número reduzido de músicos pesquisadores ou até pelas lacunas metodológicas, os estudos sobre a canção ligados a todas as áreas do conhecimento pouco tem explorado os aspectos formais da música. Qualquer análise sobre a canção precisa considerar que a música também traduz aspectos linguísticos, culturais e sociais e que letra e música se completam e mexem também com estados emotivos. Esses estados de percepção sensível são fundamentais para o entendimento de como a música atua no processo de recepção. A canção sem a parte da melodia e do arranjo é incompleta.

A canção também será incompleta se em seu conceito não for entendido sua abrangência em sua condição de música popular. Afirma Napolitano (2002) que:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied, a chançon, árias de ópera, bel canto, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

Todas as faces da canção reforçam a ideia de que seu conteúdo é eminentemente popular e extremamente representativo no que diz respeito ao seu papel social. Como forma musical e fenômeno social de grande expressão popular na cultura brasileira, a canção tem a capacidade de estimular o imaginário coletivo em toda a sua trajetória. Suas origens remontam ao período colonial e sua ascensão tem início nos primeiros anos do século XX. A consolidação da canção como sonoridade popular representante da cultura brasileira aconteceu a partir dos anos 1950 e se expande cada vez mais neste novo século.

Em decorrência do desenvolvimento das tecnologias de gravação e do crescimento da produção musical, surgiu uma grande indústria do entretenimento na segunda metade do século que oportunizou aos cancionistas uma visibilidade que até então não acontecia. Com a chegada e o aprimoramento dos meios de massificação, especialmente o rádio e a televisão, a canção tornou-se a base da indústria do entretenimento, atingindo todas as classes sociais. Passou a assumir o papel de mediadora dos anseios populares, mexendo com as estruturas do poder e dialogando com a sociedade a partir da proposição de temas de interesse geral.

A presente pesquisa instiga a discussão sobre a canção popular como forma simbólica de conhecimento. Por meio da análise do pensamento poético presente em seu conteúdo artístico, pretende mostrar que mesmo não usufruindo do prestígio dos meios acadêmicos como fonte de conhecimento, a música é fonte de um tipo de saber que também revela e faz emergir as complexas interações e conexões da realidade. Sua grande inserção nos meios de comunicação, sua fácil difusão e aceitação popular a elevam a um patamar diferenciado de percepção do mundo e, conseqüentemente, digno do estudo científico.

Refletir sobre a Amazônia, tanto na sonoridade quanto no poema das canções produzidas no Amazonas, é um desafio e uma necessidade. Cada nova pesquisa estará contribuindo para o aumento do acervo documental sobre a cultura amazônica e para o incentivo a novos pesquisadores. Tendo no pensamento complexo o suporte epistemológico, esta pesquisa propõe a religação de todos os aspectos da canção em si e em todas as suas conexões. A inteireza da canção exige uma canção da inteireza.

O imaginário criado sobre a Amazônia a partir da canção popular produzida no Amazonas está diretamente ligado à expressão dos encantos, da beleza da floresta e à ideia de preservação, tendo o habitante da Amazônia como o centro do processo. O lírico e o onírico formam a complexa construção do *ethos* amazônico e impulsionam a reflexão sobre o contexto sociocultural. Na canção produzida no Amazonas há a predominância do discurso de exaltação da natureza, mas também há uma forte proposta discursiva sobre a cultura, a sociedade, o homem e seu universo simbólico.

Esta pesquisa é uma pequena contribuição na imensidão de possibilidades que a arte tem de produzir conhecimento e de representar a realidade sob o olhar atendo e poético do artista. Partindo do pressuposto de que o resultado do processo criativo do cancionista pode se transformar em pensamento social, pretendo construir uma reflexão mediada pela canção sobre as formas de percepção da cultura amazônica. Neste sentido, proponho-me a responder a seguinte questão: que concepção de Amazônia está presente no pensamento poético advindo da sonoridade e do poema das canções produzidas no Amazonas?

Além das bases teóricas que fundamentam o estudo, as canções que serão analisadas neste trabalho formarão um mosaico de percepções sobre a Amazônia e sobre os próprios artistas. Esse mosaico será desenvolvido a partir do processo criativo de dois compositores: Adelson Santos e Celdo Braga. Com um refino poético digno de ser comparado a qualquer outra forma de arte literária, as narrativas sonoras e poéticas das canções produzidas na cidade de Manaus servirão como base da reflexão sobre a natureza, o homem e a sociedade no universo amazônico. Diante deste desafio, não se pode confundir o genuíno com o ingênuo e nem o refino com a erudição. Estou certo de que o saber popular inerente à canção é uma forma de pensamento social que contribui para o alargamento do conhecimento e para a religação de saberes.

O objetivo central desta pesquisa é identificar a canção popular como forma de pensamento social, refletindo sobre a contribuição dos cancionistas que atuam na cidade de Manaus para a construção do imaginário criado sobre a Amazônia, a partir da compreensão do pensamento poético presente na sonoridade e no poema de suas obras. Para este intendo, buscou-se:

- Conhecer os elementos fundadores da forma-canção, analisando aspectos históricos, meios de articulação fisiológicos da produção sonora, propriedades constitutivas de sua forma poético-musical e as conexões de sua performance com os meios tecnológicos de registro, reprodução e difusão.

- Refletir a partir dos pressupostos e princípios do pensamento complexo sobre o percurso de construção do conhecimento, considerando o entendimento dos operadores da complexidade como ferramentas necessárias ao exercício dialógico de religação dos elementos formadores do pensamento social sobre a Amazônia ao pensamento poético do cancionista por meio da canção.

- Identificar, a partir da obra e da trajetória dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga, as condições de produção, o processo criativo, os gêneros incidentes e os tipos de narrativas poético-musicais do imaginário representativo sobre a estética amazônica, visando o entendimento das percepções e os cenários criados sobre a região, considerando a natureza, o homem, a sociedade e os contornos de sua complexidade cultural.

O estudo foi realizado por meio de pesquisa teórica, tendo como base o acervo bibliográfico disponível e o acervo fonográfico dos dois compositores participantes da pesquisa. O exame de documentos digitalizados e disponíveis na internet, a consulta de livros, artigos, periódicos e a consulta de teses e dissertações disponíveis nos programas de pós-graduação no Brasil ajudaram na formação do conjunto de dados históricos e conceituais sobre o conceito de canção, a história da canção popular urbana no Brasil, o pensamento social sobre a Amazônia e as abordagens vindas da literatura, da linguística e da música propriamente dita.

Todas as informações relativas ao tema e de conhecimento afim foram catalogados, distribuídos em pastas e fichados ao longo do processo de coleta de dados. Em seguida, tendo como finalidade a fundamentação do problema, o alcance dos objetivos propostos e a construção da tese, baseada no escopo estabelecido, os dados foram organizados, analisados e interpretados por meio de leitura crítica.

Os pressupostos do pensamento complexo formaram as bases metodológicas e fortaleceram os referenciais de reflexão sobre os resultados da pesquisa. O diálogo com as disciplinas e as áreas que constituem os pilares da produção de conhecimento sobre os sujeitos e o objeto estudado, se tornou imprescindível. As pesquisas em ciências sociais voltadas para o campo das artes não podem prescindir de métodos e técnicas complementares de outras áreas como história, sociologia, antropologia, literatura e linguística.

O conhecimento da trajetória musical dos artistas e a análise da sonoridade e do pensamento poético de suas canções formam a base das fontes primárias de informações coletadas para o estudo. Os meios de coleta, os critérios de escolha do cancionistas e os critérios de análise das canções estão contidos no tópico “Fazendo o caminho ao caminhar”, na parte C deste trabalho.

O desenvolvimento do trabalho está dividido em três grandes seções: Parte A, Parte B e Parte C. Os conteúdos estão organizados da seguinte forma:

Na Parte A, encontram-se os principais conceitos sobre a forma musical canção e suas interações. Com o título “Nos versos da canção”, esta seção está dividida em duas estrofes: “A música se fez poesia e habitou em nós como canção” e “A canção se fez música e habitou em nós como arte”. Na primeira, estão construídos os argumentos do itinerário das origens da canção, suas características enquanto forma musical, os fundamentos da escuta em música e seus efeitos comunicacionais. Na segunda, discute-se a dimensão simbólica da canção, o trabalho poético do cancionista, a necessidade da performance como referência de interação na recepção da música e a formação do gosto, por meio da reflexão sobre arte e indústria cultural.

Na Parte B, encontram-se os fundamentos do pensamento complexo, sua importância para o estudo da arte e busca-se traçar um paralelo entre as artes literárias e a canção no contexto da Amazônia. O título “A canção na Amazônica – tecendo a teia da complexidade” é diluído também em duas estrofes. A primeira, “A tecitura da canção na ciência: errâncias de uma primeira viagem”, busca os argumentos sobre a ideia de complexidade, mostra a canção como fenômeno complexo e destaca os desafios de sua análise como objeto de investigação científica. A segunda, “A tessitura da canção na Amazônia – os cancionistas são os novos viajantes”, entra na discussão sobre a canção na Amazônia, apontando a necessidade de se reconhecê-la como arte literária e como forma de pensamento social.

Na Parte C, se estabelece uma discussão capaz de refletir sobre as interconexões entre o pensamento poético dos cancionistas e os saberes adquiridos a partir do imaginário criado sobre a região. O título “A Amazônia na canção: uma viagem de barco nas curvas do pensamento poético de Adelson Santos e Celdo Braga” pretende abarcar as idiosincrasias do pensamento poético dos referidos compositores. Esta seção está dividida em três estrofes: “A viagem do eu-lírico - os encantos da Amazônia na canção”; “A fluência do pensamento poético de Adelson Santos e Celdo Braga”; e “Afluências do pensamento sobre a Amazônia nas curvas da canção”. Elas seguem um roteiro no qual a primeira faz a introdução de aspectos ligados à formação do ouvido musical dos cancionistas, mostrando as vozes da canção sobre a Amazônia, incluindo canções de fora e de dentro da região e minha concepção particular sobre o tema. Isto para servir de suporte para o diálogo entre mim e os cancionistas na Roda de conversa da estrofe final. Na segunda, mostra-se a biografia e o pensamento de Adelson Santos e Celdo Bragados sobre a canção na Amazônia. Na terceira,

suas canções serão analisadas para se compreender a concepção de Amazônia presentes em suas mensagens poéticas. Uma roda de conversa fechará esta parte do trabalho.

PARTE A

NOS VERSOS DA CANÇÃO

A canção é uma das formas musicais mais conhecidas e difundidas no mundo. Presente em quase todas as culturas e camadas sociais, ela não só emerge dos ambientes populares, onde transita livremente, como se propaga em gêneros e ritmos de incrível aceitação em todos os lugares. Embora sua veiculação seja intensa nas mídias, pouco se conhece sobre suas origens, sua gênese, sua forma e sua contribuição como modo de pensar e de sentir as apreensões do mundo. O público consumidor da canção a coloca na esfera do entretenimento e entende muito pouco de suas estruturas internas e de suas potencialidades expressivas.

A estrutura desta parte inicial do trabalho se assenta em dois momentos: o encontro da música com a poesia na formação da canção e a consolidação da canção como arte musical. Está dividida em duas estrofes de quatro versos cada.

A primeira estrofe “A música se fez poesia e habitou em nós como canção” é formada por quatro versos que oferecem uma visão histórica, poética e de gênese da canção enquanto forma musical. Este panorama geral fornece os fundamentos essenciais para o entendimento de suas origens, de sua estrutura interna, de seus efeitos cerebrais e de sua força comunicativa.

Na segunda estrofe intitulada “A canção se fez música e habitou em nós como arte”, também formada por quatro versos, serão abordados os aspectos que são fundamentais para a compreensão das conexões e interações da canção com o homem, o meio e seus efeitos simbólicos. Para dar início à análise sobre a dimensão simbólica da canção, primeiramente se discute os sistemas representativos de suas partes, mostrando o grau de complexidade poética e musical de sua gênese.

No itinerário percorrido é possível que se encontre derrapagens e desvios em algum momento. Independente do esforço em se manter o curso, a incerteza dialogicamente possível. A estrutura sequenciada de reflexões, o percurso analítico procura dialogar com as teorias mais gerais e com os autores mais próximos e representativos das ideias que oferecem consistência filosófica e epistemológica às discussões e teses propostas. Trata-se de uma busca na qual pensar a complexidade da canção, deixa o espaço para o preenchimento de prováveis lacunas não percebidas e para as adequações que se fizerem necessárias.

PRIMEIRA ESTROFE

A música se fez poesia e habitou em nós como canção

Os quatro versos desta estrofe têm por objetivo dar voz à canção. O verso “No começo era a voz, o canto e o corpo” mergulha nas origens poéticas e musicais da forma-canção e sugere que seu conceito está indissociavelmente ligado à voz, ao canto e à expressão verbal. Remonta às fases primitivas do ser humano e busca dar sentido às relações entre as projeções sonoras do aparelho fonador e as articulações da fala. Mostra que o ato de cantar possui simbolismos ligados ao cotidiano e estimula reações corporais que integram o som e o movimento, a música e a dança.

Em seguida o verso “A mágica da música” aborda sobre a percepção da música, considerando os comandos do cérebro e a magia decorrente do estado de fruição. Diferencia o ouvir do escutar e enfatiza o prazer e a emoção da fruição musical. Define os conceitos de prazer e emoção e demonstra como a música age para o controle ou o descontrole dos impulsos neuroperceptivos. A música propicia a estabilização do equilíbrio do corpo, oferecendo-lhe ritmo e estabelecendo a comunicação entre o cérebro, a mente e os efeitos sensoriais estimulados pela audição.

Visando construir as conexões entre o canto e a palavra, o verso “A forma-canção” busca definir forma musical para que se estabelecessem os parâmetros estruturas da forma-canção. Entrando minimamente nos aspectos técnicos e estruturais da música, uma vez que o presente estudo finca-se mais nas ciências sociais do que na musicologia, foram identificadas as propriedades sonoras fundantes da música ocidental. Define que a canção é uma forma híbrida de arte que tem sua origem no exercício humano de estabilizar a sonoridade das palavras, fazendo com que essa organização sonora possa ser articulada e projetada como canto.

A estrofe é finalizada com o verso “O que diz a canção?”, que propõe a discussão sobre força comunicativa e expressiva da arte, visando estabelecer parâmetros que sustentem a concepção de que a canção é uma forma de comunicação expressiva de subjetividades, simbolismos e sentimentos. Tomando como base os estudos sobre a recepção estética da arte, demonstra que o diálogo entre o cancionista e o ouvinte, por meio da canção, permite ao receptor/apreciador fruir experiência estética e completar a obra. Nesse processo de recepção, o apreciador passa a dar novos sentidos e significados à obra, mesmo que estes não coincidam com as apreensões e sentimentos vivenciados pelo artista.

VERSOS

No começo era a voz, o canto e o corpo

A comunicação entre nossos ancestrais foi construída tendo como base as relações sociais e a própria sobrevivência. Os signos linguísticos permitiram o entendimento entre os indivíduos e favoreceram a mobilização, o planejamento de ações e o fortalecimento das defesas de grupo. Como parte integrante dos signos comunicacionais, pequenas entoações de voz, emergiram como linguagem e se firmaram como expressão do sentir em momentos de luta, nas tarefas de defesa física e de território e em momentos de ócio e de celebração.

No meio coletivo, essas formas primitivas de canto ecoavam em uníssono nas celebrações e alegravam o ambiente das relações de convivência. A sonoridade da voz estava presente em quase tudo. Essas entoações também exerciam poderes transcendentais e aguçavam a imaginação na busca do entendimento da própria existência. Os passos iniciais para as articulações da fala foram construídos pelos vocalizes entoativos.

Tudo começou com os gestos. Como na língua dos surdos, a expressão gestual predominou no início da construção da linguagem verbal. Os ensaios iniciais da fala surgiram entre homens mudos e não, necessariamente, surdos. A expressão corporal em sua plenitude abriu os caminhos do entendimento entre os indivíduos e os grupos. Sorrisos, caretas, olhares e movimentos corporais foram se desenvolvendo na medida em que se aprimoravam as formas de entendimento das vontades, do pensamento e da relação com os outros. Junto aos sons emitidos pela voz, os meios gestuais de diálogo formaram um complexo sistema de comunicação.

Depois vieram as palavras, o aprimoramento da fala e mais tarde a escrita. Nesta ordem histórica dos acontecimentos foram construídas as bases estruturais da linguagem verbal. Os estudos da linguagem apontam para o entendimento de que o processo de formação dos códigos linguísticos⁵ foi lento e progressivo. Por mais que não se tenha precisão na cronologia desses acontecimentos, especulamos que a origem da fala se deu de forma espontânea, durante o processo de evolução da voz e do próprio aparelho fonador (conjunto de órgãos que projetam os sons da fala).

A fala é o resultado das experimentações do cotidiano e dos acordos quase inconscientes entre as articulações sonoras da voz e as coisas da vida prática. Aos poucos

⁵Códigos linguísticos é a linguagem que comunica o emissor. Para que a comunicação aconteça o remetente e o destinatário devem usar o mesmo código, caso contrário, a comunicação não será bem-sucedida .

foram surgindo novas formas de representações sonoras. Essas novas articulações ordenadas da voz foram somadas aos gestos, aos rabiscos e aos sons aleatórios para dar novos sentidos às apreensões do existente.

O amadurecimento do aparelho fonador possibilitou aos povos e suas estruturas culturais o aprimoramento dos códigos linguísticos. As diversas línguas espalhadas no mundo são a prova de que a utilização da sonoridade da voz como meio de comunicação se deu a partir de um processo plural e dinâmico de interações. Isto nos permite afirmar que, culturalmente, a língua permanece viva e dinâmica. Da mesma forma, pode-se dizer que a língua é, historicamente, revolucionária e, sociologicamente, necessária.

Todos os processos de linguagem construídos foram mediados pela necessidade de comunicação. Os códigos e signos foram processados de diferentes formas, mas o aparelho fonador⁶ deu origem a tudo. Isso explica porque uma língua pode ser diferente, enquanto os sons são universais. A palavra carrega articulações naturais com o som e facilita o processo de comunicação.

Todos os tipos de som são estruturas acústicas reconhecíveis em qualquer lugar. Os sons sem palavras transitam e se incorporam ao imaginário das mais diversas culturas. São melodias que traduzem experiências estéticas e percepções emotivas que muitas vezes as palavras, enquanto signo, não são capazes de explicar. O som é vivo. O canto é dinâmico. Os vocalizes foram e são necessários como meio de expressão.

Os estudos em Ciências Humanas sobre a origem da linguagem nos mostram que a fala foi resultado das necessidades de interação social entre os homens. As demandas de organização social somadas à diversidade entre os grupos obrigou o ser humano a utilizar a voz para aumentar os recursos de interação e para compartilhar informações de interesse social. Para Bronckart (1999):

As produções sonoras originais teriam sido motivadas por essa necessidade de acordo; no início, temporal e deiticamente associadas às intervenções sobre os objetos, teriam se constituído, para os congêneres, em pretensões concretas à designação dessas mesmas intervenções. Pretensões contestáveis e inevitavelmente contestadas pelos congêneres, que teriam associado outros sons a essas intervenções. A linguagem propriamente dita teria então emergido, sob o efeito de uma negociação prática (ou inconsciente) das pretensões à validade designativa das produções sonoras dos membros de um grupo envolvidos em uma mesma atividade. (BRONCKART, 1999, p.33).

⁶Conjunto de órgãos composto pelos pulmões, traqueia, laringe (cordas vocais e glote), lábios, dentes, alvéolos, palato duro, palato mole, parede rinofaríngea, ápice da língua, raiz da língua, nariz, responsáveis pela fonação humana.

Provavelmente na cadeia de relações sociais, os sons, os gestos e os movimentos corporais continham representações que, em certo sentido, inevitavelmente, abririam espaço para os novos signos advindos da emissão da voz. Nesse estágio, pode-se especular que o som da voz passa a obedecer às inflexões próprias de representação de determinados comportamentos e da expressão dos mais diversos modos de sentir. Para Foucault (1999), as palavras surgiram da necessidade de se estabelecer as conexões com as coisas e com o mundo para que o pensamento fosse reificado. O filósofo salienta que:

O grande espelho calmo, no fundo do qual as coisas se mirariam e remeteriam umas às outras suas imagens, é, na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam. E, graças a uma última forma de semelhança que envolve todas as outras e as encerra em um círculo único, o mundo pode se comparar a um homem que fala: “Assim como os secretos movimentos de seu entendimento são manifestados pela voz, assim não parece que as ervas falam ao médico curioso por sua assinalação, descobrindo-lhe... suas virtudes interiores ocultas sob o véu do silêncio da natureza?”. (FOUCAULT, 1999, p. 43, grifo do autor).

Ao representar as coisas, os sons articulados na fala quebraram definitivamente o “silêncio” entre o pensamento e a realidade. Não é possível dizer com exatidão, mas é provável que as formas primitivas de canto tenham surgido naturalmente do processo de formação e evolução da própria fala. O aparelho vocal possui os meios necessários para a articulação dos sons tanto para a fala quanto para o canto. Biologicamente, o aparelho fonador é um instrumento musical que oferece inúmeras possibilidades de utilização sonora. Ele tem todas as propriedades inerentes aos instrumentos musicais de sopro, embora tenha limitações relacionadas à projeção sonora e à tessitura vocal.

Ao longo do processo evolutivo, o ser humano foi equipado com um sofisticado aparelho de emissão de sons e de articulação da fala e por isso foi capaz de criar um complexo sistema linguístico proveniente do som. Sendo um instrumento de produção sonora, a voz foi capaz de imitar os sons da natureza e de inventar outras formas de sonorização. A imitação de animais provavelmente desenvolveu a capacidade vocal, despertando a necessidade do canto e da reprodução dos sons. Embora os instrumentos musicais tenham sido inspirados nos sons da natureza, foram, inicialmente, testados e recriados pelos recursos da voz. Foi o poder da voz que fez com que o canto se tornasse um dos mais poderosos meios de expressão.

Os sons do corpo são o resultado de um processo evolutivo ligado ao meio ambiente. Há aqueles que são inatos, a exemplo de qualquer ruído produzido por reações orgânicas, e aqueles que foram construídos, inventados, aprendidos e aperfeiçoados ao longo do tempo. Os sons da voz, o assobio, o estalar dos dedos, as batidas de palmas, etc., foram desenvolvidos e incorporados ao repertório de nossa expressão sonora. Mas nada disso seria possível sem um

ambiente sonoro capaz de fornecer as condições necessárias às experiências auditivas. Não seria possível o desenvolvimento do complexo aparelho fonador sem a existência de um meio ambiente acústico cognoscível e um aparelho auditivo capaz de apreender e aprender sobre os sons do mundo.

As formas de projeção sonora do corpo e da sofisticada tessitura vocal humana não teriam sido desenvolvidas sem o reconhecimento daquilo que Schafer (1991) chamou de *Soundscape* ou “Paisagem Sonora”. Em seus estudos sobre Ecologia Acústica, introduziu o conceito de paisagem sonora a partir da observação do ambiente acústico circundante. O filósofo, músico e educador, buscou demonstrar que os sons produzidos pela natureza e pelas invenções humanas formaram um conjunto universal de percepções comparadas a uma “composição” musical regida pelas relações entre o homem e seu meio acústico. Assim, paisagem sonora é o conjunto de todos os sons que estão disponíveis ao redor do indivíduo e no entorno dos espaços sociais nos quais ele vive (SCHAFER, 1991, p. 119).

Devido ao peso sonoro próprio da fala, foi permitido o desenvolvimento de um tipo de expressão que utilizaria as palavras e os sons como meios de comunicação capazes de propiciar também a experiência estética. O canto sempre foi uma forma agradável, coletivo e ritualístico de convivência humana. Sant’anna (2001) nos diz que:

Está em historiadores da linguagem e em filósofos a ideia de que poesia e música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade. E nisto o canto guerreiro, o canto religioso, o canto laborial e o canto festivo demonstraram essa integração de canto e palavra. (SANT’ANNA, 2001, p. 11).

O surgimento do canto também foi progressivo. Começou com a emissão de sons aleatórios e com as inflexões expressivas do sentimento individual. Provavelmente as projeções da voz cantada logo receberam significações místicas e foram incorporados aos rituais e celebrações. Foram categorizados por solenidades e festas de caráter profano ou sagrado nas mais diversas formas de expressão cultural. O ato de cantar sobre uma ou mais “vogais”, com linhas melódicas diversas, passaram a ser entoados. É importante destacar que as vogais a que nos referimos estão relacionadas aos sons e não às letras. Esses vocalizes que, inclusive, inspiraram exercícios e técnicas vocais atuais, sustentaram a voz como fonte de expressão e formaram, aos poucos, uma imensa trama de linguagem sonora. O texto não existia e o canto somente expresso por sons “abertos” e “fechados” no aparelho fonador vibravam em intensidades, alturas e timbres e expressavam significados linguísticos e estéticos.

Os estudos sobre a fisiologia da voz, as propriedades sonoras dos órgãos do aparelho fonador e a recepção sonora do ouvinte foram essenciais para a compreensão dos processos e

articulações da voz com a fala e da voz com o canto. Seara (2011), ao definir a relevância da Fonética para o entendimento da voz e da fala em função da língua nos diz que:

Podemos estudar a fala a partir da sua fisiologia, ou seja, a partir dos órgãos que a produzem, tais como a língua, responsável pela articulação da maior parte dos sons da fala; e a laringe, responsável principalmente pela produção de “voz” que leva à distinção entre sons vozeados (sonoros) e não vozeados (surdos). Podemos também estudá-la a partir dos sons gerados por esses órgãos, ou seja, com base nas propriedades sonoras (acústicas) transmitidas por esses sons. Podemos ainda examinar a fala, sob a ótica do ouvinte, ou seja, da análise e processamento da onda sonora quando realiza a tarefa de percepção dos sons, dando sentido àquilo que foi ouvido. Todos esses aspectos podem ser considerados pela Fonética. (SEARA, 2011, p. 11-12).

A Fonética, baseada em métodos empíricos, tem nos mostrado, por meio dos estudos dos aspectos mais gerais da produção dos sons da fala, que a projeção da voz abriu o caminho para as articulações do canto e para as estruturas da fala. A partir deste encontro, podemos especular que os modos de expressão da palavra cantada deram origem à canção como a conhecemos hoje.

A Fonologia, baseada na observação tanto dos sistemas linguísticos quanto da organização mental da fala, nos mostra que a recepção sonora da fala propicia o entendimento dos códigos linguísticos. Da mesma forma, podemos especular que a recepção do canto não só propicia interações linguísticas, mas proporciona a experiência estética daquele do ouvinte. Com base nos estudos da Fonética Articulatória (estudo dos sons da fala na perspectiva de suas características fisiológicas e articulatórias) é possível demonstrar que os vocalizes entoativos iniciais foram os primeiros ensaios para os efeitos sonoros que seriam emprestados ao canto e posteriormente à canção.

O universo acústico construído pela teia de relações sonoras entre o homem e seu ambiente, ajudou na formação do ouvido e no aguçamento da audição. Isto permitiu que, pela imitação da paisagem sonora, se pudesse diferenciar ruídos e sons musicais. O som musical, concebido como resultado de vibrações sonoras regulares, ou seja, estabilizadas em sua frequência, formou as bases estruturais da música como a conhecemos.

Como foi dito, os vocalizes entoativos deram origem ao canto e as entoações da fala deram origem à canção e tudo se transformou em música. A imitação do canto dos pássaros (sons musicais) provavelmente serviu como laboratório para projeção dos vocalizes do canto e para as entoações da fala. A definição de entoação em Dubois (1973) nos parece apropriada ao entendimento desse processo articulador da sonoridade da voz em função das inflexões da fala. Para ele, entoações são:

[...] variações de altura do tom laríngeo que não incidem sobre um fonema ou sílaba, mas sobre uma seqüência mais longa (palavra, seqüência de palavras) e formam a curva melódica da frase. São utilizadas, na fonação, para veicular, fora da simples

enunciação, informações complementares [...] reconhecidas pela gramática: a interrogação (frase interrogativa), a cólera, a alegria (frase exclamativa) etc. (DUBOIS, 1973, p. 217).

Inevitavelmente quando inflexionamos as palavras, entoamos. Da mesma forma, quando entoamos a fala, cantamos, mesmo sem querer. Quando o ato de entoar se transformou em extensão da fala e se obteve o domínio da sonoridade das palavras, se construiu definitivamente o elo evolutivo que culminou no surgimento da canção. Deu-se um salto definitivo para a incorporação do canto à métrica rítmica⁷ das palavras, propiciando musicalidade e beleza ao lirismo da expressão verbal. Descobriu-se que junto às articulações comunicativas da fala existia um estado de beleza, um potencial emotivo.

Da sonoridade contemplativa das palavras deu-se a gênese poética. A poesia já nasceu com a música. Quando a música precisou das palavras, deu-se a canção. Isto nos remete a uma experiência vivida por Schafer (1991) com um menino de seis anos. Ele relata que pediu às crianças para descreverem o que elas entendiam por poesia. A resposta do referido menino foi categórica: “poesia é quando as palavras cantam”. (SCHAFER, 1991, p. 14).

Há outra questão relevante no conjunto de ideias, experiências e acontecimentos que marcaram o percurso criativo da canção. A música nunca esteve dissociada da dança. Da mesma forma, dança nunca preteriu os elementos da música. Cantar e dançar são expressões do corpo que foram introduzidas nas principais manifestações coletivas nas inúmeras demonstrações de fé, culto à natureza e nos protocolos sociais.

Na fase primitiva, quando o canto ainda não estava vinculado à fala, à palavra, os sons da voz, mesmo que aleatórios, vibravam com ritmo e pulsação. Cantos e danças formaram um tipo de expressão de puro movimento. Impossível imaginar a entoação de sons sem a expressão corporal. Evidentemente, no início, a dança ainda não necessitava de coreografia, ou melhor, a dança não existia. Era uma expressão gestual de liberdade do corpo diante da sonoridade presente no evento, no momento. Mexer o corpo ao som pulsante de melodias cantadas, coletivamente, energizavam o espírito e a imaginação. Magia e transcendência emanavam de tanta sinestesia entre o som, o corpo e a alma.

Na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty (1999) se discute a relação entre o movimento operante da razão e o sentir que vem do corpo. O autor chama de “campo fenomenal” a experiência direta do corpo no mundo vivido. Nele há uma relação comunicativa necessária. Segundo a análise de Reis (2008), o “campo fenomenal” em Merleau-Ponty pode ser entendido da seguinte forma:

⁷Métrica, em música, trata-se da divisão de uma linha musical em compassos sinalizados por tempos fortes e fracos.

Ele se dá pela relação “eu, o outro e as coisas” em estado nascente, cujo sentido deverá ser alargado até a ideia de motricidade, afetividade e expressão. Essa experiência direta do corpo que o “campo fenomenal” busca reencontrar revela o caráter transcendental da fenomenologia, pois nunca se tem de imediato todos os pensamentos originários que contribuem para a percepção presente, mas é através da história e do movimento cultural que eles surgem. (REIS, 2008, p. 108-109).

A palavra e a fala, diz Merleau-Ponty (1999), são presenças no mundo sensível dadas pelo corpo. A gesticulação do corpo é um poder de expressão natural que abre para a significação existencial. Os gestos são compreendidos pela reciprocidade intersubjetiva, pois quando duas significações percebidas se entrelaçam, um novo mundo cultural começa a existir.

Por isso, não se pode separar o ato de cantar do ato de dançar. Historicamente, a música e a dança sempre estiveram juntas. A dança é um modo de sentir do corpo que vem da música. Nessa relação há um novo sentido, uma variação do “ser-no-mundo” dado pela diferenciação da mímica, do gesto. Cada indivíduo dá um sentido novo a cada contato corpóreo. Na música, o movimento canaliza vibrações que operam reações automáticas dos sentidos. Uma criança de meses de idade reconhece essas vibrações e balança o corpo em pulsações e ritmos aleatórios.

Provavelmente a gênese da canção acompanhou o processo de desenvolvimento da audição, por meio das relações empíricas com paisagem sonora. Junto à expressão corporal (dança), também acompanhou o desenvolvimento da voz e da oralidade desde os primeiros momentos. A voz humana e a invenção das palavras formaram o ambiente perfeito para o surgimento da palavra cantada.

Isto aponta para o entendimento de que a palavra cantada não foi criada somente para dizer, para ser linguagem. É verdade que a palavra que vem da fala é signo e quer dizer alguma coisa. Ela quer explicar, quer dar sentido à percepção. Mas é verdade também que o canto que vem da voz, além de representar, simbolicamente algo, quer expressar, quer encantar. A conjunção entre a fala e o canto fez da canção uma das mais belas formas de comunicação e expressão.

A expressão do canto, enquanto projeção sonora (vocalizes entoativos), sempre existiu e foi aprimorado ao longo do tempo. Assim como aconteceu com o assobio, com os sons percussivos produzidos pelo corpo, as mais primitivas formas de canto evoluíram para se tornar arte.

Partindo do pressuposto de que a canção é um gênero musical que se originou da sonoridade da voz e das entoações da oralidade, pode-se dizer que o canto, além de se tornar uma expressão artística em si, deu vida à forma-canção, por meio da performance, e fez

emergir a beleza inerente a essa tecitura da arte. Da mesma forma, pode-se dizer que a dança corporificou a canção em seus ritmos e movimentos. Cantar é um ato de insubmissão ao silêncio e de reificação do som musical.

A mágica da música

O ato de ouvir música não segue regras, não tem forma certa ou etiqueta de boa conduta. Ele varia de acordo com o tipo de pessoa, o tipo de ambiente e as formas de interação entre ambos. A percepção musical se torna banal porque a maioria das pessoas não percebe a dimensão sensorial envolvida neste processo de fruição. Em muitos casos a música é colocada como “pano de fundo” de momentos triviais e corriqueiros, o que em certo sentido demonstra uma relação ambígua entre a necessidade de ouvir e a despreensão de escutar.

Uma dona de casa, por exemplo, liga o rádio e vai cuidar de seus afazeres. A música está presente, mas de forma quase inconsciente é deixada de lado, apenas faz companhia. Na medida em que as tarefas vão sendo concluídas, a música perde sua função e pode ser descartada. De forma semelhante, um casal de amantes estabelece os critérios de beleza que faz parte de sua trilha sonora. Por mais que sejam conhecidas pelos meios de comunicação, aquelas músicas só pertencem aos dois. Elas os identificam e os fazem seguir os devaneios afetivos da relação a cada encontro. Na intimidade, não há espaço para uma escuta elaborada ou uma consciência sobre os efeitos sensoriais causados ao corpo. A música apenas faz parte do êxtase desejado e força emocional que abraça aquele momento. Depois vira lembrança.

Devido às características peculiares de cada ouvinte e de cada situação de escuta musical, não é estranho perceber que comumente as pessoas dançam e extravasam alegria por meio da dança. Funciona como se elas estivessem possuídas pela vibração do momento e pelos efeitos sensoriais que o corpo expressa. Na energia contagiante do encontro de grupo é possível perceber que a música exerce um papel de acolhida e, ao mesmo tempo, de mediadora da identidade coletiva.

A música torna possível manter a efervescência do encontro por meio da manutenção do ritmo, da tensão e da cadência sonora dominante. Inevitavelmente, há uma marcação de território, uma de ratificação da identidade da “tribo” e uma imposição sonora ao ouvido do participante. Seja por meio da alegria e do conagraçamento regado à bebida ou pela simples aceitação grupal do tipo de festa ou espetáculo musical, a música predominante define o tipo de pessoa e o tipo de ambiente. O grito, o soltar a voz e o movimento frenético do corpo são características de grupo e de suas exibições ritualizadas. Jourdain (1997) afirma que:

Segundo muitos antropólogos, a música evoluiu de início, para fortalecer os laços da comunidade e resolver conflitos. Esta ideia nada tem de forçada. Muitos animais empregam seu aparato vocal para transmitir delicadas gradações de emoção e intenção. Quando um cão gane em submissão a outro, dá voz a um tipo de melodia que cimenta um pacto social. Da mesma forma como os seres humanos desenvolveram a linguagem, com a modulação inerente a cada palavra, parece inevitável que as expressões formais de emoção fossem aos poucos fundindo-se em algo semelhante à melodia. Afinal, as exibições ritualizadas de emoção aparecem, frequentemente, nas culturas tradicionais, sob a forma de movimentos físicos estereotipados - como danças realizadas para exigir, ameaçar aplacar, tranquilizar. Por que não, também movimentos ritualizados da voz? (JOURDAIN, 1997, p.388)

Quem vai a um show ou festa de rock, de música sertaneja, de forró ou de funk não está muito interessado nas letras das canções ou na beleza da estrutura musical daquele gênero. Normalmente, o apreciador está ligado à pulsação dos ritmos voltados para a dança e para a performance extravagante ou não do artista. Ali se ouve música, mas não se escuta a mensagem poética. Há um transe coletivo que guarda na pulsação da música uma atmosfera de êxtase, um combustível para a virilidade, um encantamento com o profano, uma busca de felicidade.

Embora não haja consenso entre estudiosos sobre a distinção entre ouvir e escutar, considero, na direção de Granja (2006), que escutar é um processo mais elaborado que o ouvir. Nesta perspectiva, o ouvir está mais próximo da dimensão sensorial da percepção, enquanto que escutar está mais próximo da dimensão interpretativa da percepção. De acordo com Vianna (2011), percepção é o processo pelo qual o cérebro dá sentido à informação recebida pelos órgãos dos sentidos (olhos, ouvido, boca, mãos, nariz).

A percepção é uma qualidade presente no ser humano para auxiliá-lo no ato de conhecer, para permitir o aguçamento de seus instintos e para despertar experiências sensíveis inerentes às suas necessidades de bem-estar. A percepção é fundamental para se compreender os efeitos da experiência estética e, portanto, é vital para o discernimento da ideia de fruição. Portanto, a escuta depende da qualidade da percepção do ouvido, enquanto que o ato de ouvir instiga à escuta reflexiva.

Desde quando o homem passou a imitar a natureza, a música está presente como mediadora entre ele e o meio. Entre as tensões socioculturais e a dinâmica das percepções individuais, a música faz mover o complexo sistema que opera os fluxos de prazer e êxtase. Prazer e fruição são quase sinônimos, sendo que o termo fruição é mais utilizado como o modo prazeroso de apreciação de qualquer coisa. Na arte se utiliza muito o conceito de fruição devido à carga corpórea que ato da percepção artística carrega, produz e traduz.

Por meio da análise da percepção é possível encontrar indicadores do que se passa no interior do indivíduo, naquilo que ele tem de mais íntimo. Ao contrário dos objetos externos,

os quais, cientistas encontram certa facilidade para estudar e compreendê-los, a definição de prazer cai na subjetividade do “eu”.

Cientificamente, a reflexão sobre a sensação de prazer está voltada para as análises da fisiologia do cérebro, por meio da observação das reações do córtex central. No entanto, “o prazer reside profundamente em nossos corpos e em nosso ser, não tem beiradas definidas e jamais fica quieto, quase impossibilitando que alguém se afaste e o avalie de forma objetiva. Como acontece com o senso do ‘eu’, simplesmente não conseguimos tocar no prazer”. (JOURDAIN, 1997, p. 397)

A escuta musical se completa e se processa no prazer e na qualidade da apreciação. Qualquer tentativa de explicar preferências de gosto por determinados gêneros musicais, passa pela enfadonha tarefa de se sair da zona de conforto da simples audição (percepção) para a zona tensiva da escuta (reflexão). De alguma forma, a escuta convida a refletir sobre o que acontece com o corpo diante do prazer da fruição musical. O ouvinte busca a razão do sentir naquilo que os sentidos não ajudam a explicar. A mente tem dificuldade em dar conta da racionalização dos filtros contemplativos. Isto significa, inclusive, dificuldade de traduzir em linguagem as reações sensoriais auferidas no ato da audição musical.

O ato de pensar sobre sentimentos, emoções, prazeres e gosto carrega uma complexidade que mexe com reações do corpo, com os comandos do cérebro e com as transcendências da mente. A audição musical, considerando uma série de fatores ambientais distintos, é capaz de gerar múltiplas ações cerebrais conexas que formam uma complexa cadeia de estímulos do sistema nervoso. Este processo neuroperceptivo dá vazão à produção hormonal e permite chegar a reações perceptivas que fazem do corpo uma “máquina” de “fabricar” emoções.

Não é tarefa fácil explicar a subjetividade das percepções dos sentidos e as apreensões individuais do processo de escuta. É quase inócuo explicar o que se sente, na medida em que este sentir possui uma qualidade endógena. O que vem do sentir é um atributo individual e íntimo, portanto, além de inefável, não pode servir como regra de percepção para o coletivo ou para uma explicação geral. Explicar o sentir na música está nonexo intermediário entre a poesia e a prosa, entre o real e o imaginário e entre a arte e a ciência.

A história da música mostra que nos primeiros agrupamentos humanos dotados de atributos civilizatórios como regras sociais, legitimidade cultural e escrita, sempre se buscou explicá-la como fenômeno ligado aos pulsos emocionais e aos valores consolidados pela cultura. Os gregos, por exemplo, encontraram na mitologia as explicações desses estados de emoção e espiritualidade. De acordo com Granja (2006), dois mitos gregos explicam a origem

da música. Ambos carregam a noção de apreciação e de desejo. Eles reificam a relação entre a mental, o espiritual, o corpo e a emoção.

No primeiro mito, Apolo e Hermes são os deuses que são protagonistas da história que narra o surgimento da lira e a conseqüente música inspirada nas qualidades racionais e contemplativas. Apolo e sua lira passaram a ter a conotação de serenidade e fizeram surgir uma música mais próxima da dimensão espiritual do que das pulsações do corpo.

O primeiro mito narra o surgimento da lira de Apolo. Tudo começa quando Hermes, ainda criança, rouba parte do rebanho de Apolo e sacrifica duas novilhas em homenagem aos deuses. Usando as tripas das novilhas como cordas e o casco de uma tartaruga como caixa de ressonância, Hermes constrói a primeira lira. Ao ouvir o som da lira tocada por Hermes, Apolo fica encantado. Hermes dá a lira a Apolo como forma de compensação pelo roubo das novilhas. De posse do novo instrumento, Apolo é desafiado para uma disputa musical com Mársias, que tocava muito bem a flauta. Nessa disputa, Apolo foi declarado vencedor pelas musas, embora Midas tenha preferido a música de Mársias. A partir de então, Apolo se torna o deus da música e da lira, da poesia e da inspiração. (GRANJA, 2006, p.19).

Nesse mito, a música surge como consequência da descoberta das propriedades objetivas dos objetos. É fruto da ação racional do homem sobre a natureza, transformando as tripas das novilhas e o casco da tartaruga num instrumento musical. A lira torna-se assim o instrumento que simboliza a razão. Apolo, deus da inspiração poética e da serenidade, era, para o homem grego, o emblema da perfeição espiritual.

No outro mito, Palas Athena e Dionísio são protagonistas do surgimento de uma música mais corporal e emotiva. Por meio da criação do instrumento de sopro aulos, a narrativa fecunda a ideia de uma experiência emotiva mais próxima de uma catarse humana.

No segundo mito, a música surge a partir da emoção subjetiva, do lamento, do som interno que irrompe do peito do homem. A origem dessa música está ligada aos mitos de Palas Athena e Dionísio. Comovida pelo choro das irmãs da Medusa após a decapitação, Palas Athena cria um nomos em sua homenagem, dando origem à música emotiva. Usando um osso oco de cervo, a deusa cria o aulos, instrumento de sopro que se tornou típico dos festivais dionisíacos. Dionísio, deus do vinho e da embriaguez, tocava o aulos em suas festas e orgias, levando as pessoas ao transe e ao êxtase. Por ser um instrumento de sopro, o aulos exige uma participação mais intensa e direta do corpo na música. Diferentemente da música apolínea, a música dionisíaca é emotiva, corporal e espontânea. Sua força vem do inconsciente, sem passar pelo crivo da razão. (GRANJA, 2006, p. 20).

A ideia de transe e êxtase que notadamente é expressa pela narrativa grega sobre o deus Dionísio se configura na mais legítima capacidade humana: o amor, a pulsão. "De um ponto de vista simbólico, o deus da mania e da orgia configura a ruptura das inibições, das repressões e dos recalques. Dionísio simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente" (Brandão, 1989, p. 140).

A música na Grécia foi fundada por esse duplo caráter: apolíneo e dionisíaco. Em determinado momento se aproximando da filosofia, do pensamento e da contemplação e em

outro da fruição, da percepção e da emoção. Não se trata, contudo, de uma oposição excludente. Dionísio não é o contrário de Apolo, mas seu complemento. Os dois mitos mostram aspectos diferentes da música, mas se completam e fazem a música por inteiro.

Essas duas maneiras de compreender a música estão presentes ao longo da história música ocidental. Muitas vezes com dominância apolínea⁸, como no canto gregoriano, que é uma música, em geral, contemplativa e mais voltada para as alturas melódicas do que para a pulsação rítmica. Outras vezes com dominância dionisíaca⁹, como nas músicas profanas dos menestréis e trovadores, nas quais, as tensões emotivas e as pulsações dançantes sempre foram dominantes.

Morin (2001) afirma que o chamado *homo complexus* possui três interações que se apresentam como base da existência humana: o círculo cérebro/mente/cultura; o circuito razão/afeto/pulsão; e o circuito indivíduo/sociedade/espécie. Para entender a complexidade do homem, nesta perspectiva, é preciso enxergá-lo por meio de sua dualidade interna: *sapiens/demen* (sábio e louco).

Morin acredita que apenas reconhecer o *homo sapiens* e negar o *homo demens* é o mesmo que retirar a metade que não se separa, que, apesar da aparente separação e do antagonismo contraditório, as metades se juntam e formam um todo que se completam. Na fricção dos contrários há uma dialógica, uma busca de religar, de reconectar a serenidade à pulsão, a mente ao sentimento.

Os gregos bem sabiam que a tensão e o diálogo entre razão e emoção fazem parte da própria natureza humana, por isso a música apolínea simboliza o que temos de *sapiens* e a outra, a dionisíaca representa o que temos de *demens*.

O homem de racionalidade é também o da afetividade, do mito e do delírio (*demens*). O homem do trabalho é também o homem do jogo (*ludens*). O homem empírico é também o homem imaginário (*imaginarius*). O homem da economia é também o do consumidor (*consumans*). O homem prosaico é também o da poesia, isto é, do fervor, da participação, do amor, do êxtase. O amor é poesia. Um grande nascente inunda o mundo de poesia, um amor duradouro irriga de poesia a vida cotidiana, o fim de um amor devolve-nos à prosa. (MORIN, 2001b, p. 58).

A capacidade humana de percepção e a necessidade de dar vazão aos sentimentos e emoções corroboram a ideia de que somos seres dotados de contradições e fluxos simbólicos que alimentam toda e qualquer forma de expressividade existencial. “Somos seres infantis, neuróticos, delirantes e também racionais. Tudo isso constitui o estofamento propriamente humano”

⁸Referente ao deus da mitologia grega, Apolo. Apolíneo é o lado da razão e do raciocínio lógico.

⁹Dionísio representa o deus da loucura e do caos. Muitos filósofos e autores literários têm utilizado esta dicotomia em trabalhos críticos e criativos.

(MORIN, 2001, p. 58). Na música vale a máxima de Pascal que diz: “O coração tem razões que a própria razão desconhece” (Blaise Pascal). Ouvir música nos eleva ao grau máximo do que somos como humanos. A escuta musical nos faz pensar, permanentemente, no que tem de humano no outro e em cada uma de nós.

Os estudos sobre os efeitos da música no cérebro têm avançado muito nas últimas décadas. Áreas como a psicologia, a psicanálise, a neurociência¹⁰ e a musicoterapia têm contribuído significativamente para as descobertas, as inovações e as terapias que atendam às necessidades de pessoas portadoras de doenças crônicas do sistema nervoso e do cérebro.

Os estudos atuais buscam compreender como funcionam as estruturas do cérebro, tendo a música como fator estimulante do corpo e como referência para o entendimento de reações mentais que interferem no processamento das cargas emocionais, tanto no que diz respeito à afetividade, quanto nas sensações pertinentes ao estado prazer.

Em seu livro “Música, Cérebro e Êxtase”, Jourdain (1997) considera que a música tem o poder de tomar conta do nosso corpo, por meio do cérebro e, por isso, tenta explicar o como e o porquê dela ser capaz de nos afetar tão profundamente. Músico e pesquisador, Jourdain (1997) suscita três questões importantes ao longo do percurso de sua ousada abordagem: como é que a música extrai de nós emoções? Como é que a música nos dá prazer? O que acontece em nossos cérebros, quando a música nos leva ao umbral do êxtase?

Ao final do décimo e último capítulo de sua obra, Jourdain (1997) tenta explicar porque emoção, prazer e êxtase são aliados. No curso dos comentários, encontrarmos algumas questões relacionadas: por que a música evoluiu? Qual a diferença entre música “intelectual” e “emocional”? Por que temos prazer com a música que provoca emoções negativas, como melancolia ou violência? E por que a música parece tão mais “imediata” do que as outras artes? (JOURDAIN, 1997, p. 384).

De certa forma já respondi algumas das questões colocadas por Jourdain, mas sei do risco de ser superficial. Jourdain se propôs a um desafio, no mínimo, complicado ao lidar com a complexidade que envolve a música e corpo. No entanto, seu trabalho está devidamente embasado nos estudos do médico inglês Oliver Sacks, que abriu muitos caminhos sobre o entendimento da música e do cérebro. Entrar nesta seara exige conhecimento musical, mas essencialmente conhecimento sobre a natureza do corpo e o funcionamento do cérebro.

Evidente que não pretendo aprofundar na direção dos estudos da neurociência e muito menos nos ramos experimentais da medicina que tratam de música e cérebro. Entretanto,

¹⁰Estudo científico do sistema nervoso, qualquer ciência, ramo de ciência ou conjunto de conhecimentos que se refere ao sistema nervoso.

busco dar a devida consistência aos argumentos de que a música nos transporta para uma dimensão emocional e que, por meio da audição, se constrói um estado de percepção capaz de fornecer os meios para uma escuta (reflexão).

Para Sacks (2007), na filosofia existe a tendência a separar a mente, as operações intelectuais, das paixões, das emoções. Essa tendência passa para a psicologia, e daí para a neurociência. No entanto, no caso da música, o autor afirma que ela é tanto essencialmente intelectual quanto essencialmente emocional.

A neurociência da música, em especial, concentra-se quase exclusivamente nos mecanismos neurais pelos quais percebemos a altura, os intervalos tonais, a melodia, o ritmo etc., e até bem recentemente dedicava pouca atenção aos aspectos afetivos de apreciar música. No entanto, a música apela para ambas as partes da nossa natureza - é essencialmente emocional tanto quanto essencialmente intelectual. Quando ouvimos música, muitas vezes estamos conscientes de ambas: podemos nos comover até a alma ao mesmo tempo que apreciamos a estrutura formal de uma composição. (SACKS, 2007, p. 275).

Um exemplo de que há uma menor atenção aos aspectos afetivos de apreciar música está na forma como se construiu a definição de melodia em música. A musicologia, apesar da ênfase na voz humana como instrumento primeiro de ressonância melódica, dedica maior tempo ao estudo da melodia de instrumentos musicais.

Notadamente os instrumentos de sopro, em especial a flauta, são parte do estudo de organologia aplicada aos instrumentos e seus efeitos sonoros. Sachs apud Jourdain (1997) descreve aquilo que pode ser o precursor da melodia como “acordes claudicantes”. São ruídos isolados, prolongados, que os etnomusicólogos, algumas vezes, encontraram em culturas tecnologicamente primitivas. Descreve Sacks:

Sua natureza é selvagem e violenta: após um salto até a nota mais alta disponível, num gritante fortíssimo, a voz desce matraqueando aos pulos, ou caminha, ou desliza, até uma pausa, em pianíssimo, em algumas das notas mais baixas, quase inaudíveis; depois, com um poderoso salto, e recomeça com a nota mais alta, repetindo essa cascata tantas vezes quanto necessário. Em sua forma mais emocional e menos “melódica”, esses acordes lembram gritos de alegria, selvagens e quase desumanos, ou gemidos de raiva, e podem originar-se nesses surtos desenfreados. (SACHS apud JOURDAIN, 1997, p. 387).

Mas, por que seres humanos gastariam energia fazendo esses sons? A pergunta de Jourdain (1997) é a chave para o entendimento da natureza visceral da música como expressão biológica de nossas desventuras, vontades, dissabores e desejos. Jourdain (1997) afirma que “a civilização levou os homens a se gratificarem com todos os tipos de atividades inúteis. Mas, nas sociedades pré-históricas, tudo servia para a sobrevivência, de uma forma ou de outra. Muitas sugestões foram feitas quanto ao valor da música para a sobrevivência” (JOURDAIN, 1997, p. 387). Provavelmente, apreciar música nada teve a ver com sobrevivência, uma vez que essa atividade só acontecia nos momentos de ócio. Da mesma

forma, a contemplação gerada pelo ato de ouvir música atende aos desejos, às buscas de satisfação e de prazer.

Jourdain (1997) descreveu algumas experiências feitas por Sacks com portadores de Parkinson para fortalecer o argumento de que a música é capaz de mexer com o cérebro a ponto de estimulá-lo, prevendo, por meio da antecipação da cadência musical, os movimentos para ordená-los.

A música só pode ajudar um paciente com Parkinson se for de um tipo que corresponda ao gosto desse paciente. Música clássica poderia fazer maravilhas, num caso, enquanto em outro caso só música country tem efeito. Isso mostra que a música não funciona de forma passiva como remédio, mas exige, em vez disso, que o paciente participe, gerando um fluxo de antecipações musicais, mais ou menos como acontece com qualquer bom ouvinte. Dessa perspectiva, é fácil ver como a música repõe momentaneamente no lugar os espatifados sistemas motores dos pacientes com Parkinson. Obviamente, a música não conserta os neurônios defeituosos que causam a doença. Em vez disso, ela vence os sintomas da Parkinson ao transportar o cérebro para um nível de integração acima do normal. A música estabelece fluxo no cérebro, enquanto, ao mesmo tempo, estimula e coordena as atividades do cérebro, colocando suas antecipações na marcha correta. Ao fazer isso, a música fornece uma corrente de intenções à qual o paciente de Parkinson pode prender suas emoções. (JOURDAIN, 1997, p. 391).

O fazer humano como um todo, inclusive, aprender música e fruí-la, faz parte de uma capacidade de antecipação (hipótese fugidia) que o cérebro tem e que pode ser confirmada ou não, dependendo do tipo de estímulo produzido. Desta forma, “todas as sutis faltas de combinação são contrabalançadas por ajustes para a próxima participação. Apreendemos música apenas na medida em que somos capazes de prever o que acontecerá, porque prever é modelar as relações profundas que dão coesão à música”. (JOURDAIN, 1997, p. 382). Esta tese é a chave para a explicação dos efeitos da música portadores da doença de Parkinson.

A mágica que a música faz com os pacientes de Parkinson não é diferente do que faz com todos nós. Ela nos tira de nossos hábitos mentais congelados e faz nossas mentes se movimentarem como habitualmente não são capazes. Para Jourdain (1997):

Quando somos envolvidos por música bem escrita, temos entendimentos que superam os da nossa existência mundana, em geral, estão além da lembrança, quando a música cessa (a menos que nos lembremos da própria música). Quando o som para, voltamos para nossas cadeiras de rodas mentais”. (JOURDAIN, 1997, p. 383).

Como já usei em demasia a palavra emoção e já abordei de forma panorâmica sobre a ideia de prazer, pretendo em busca de conclusão, discorrer sobre a relação entre música, prazer, emoção e êxtase. Se a música surgiu para fortalecer laços sociais e resolver conflitos, ela deve sua existência às emoções. Porque é exercitando ou aplacando emoções que estabelecemos relação com outros seres humanos. Segundo Jourdain (1997), de alguma forma a música corporifica emoção:

A partir desses princípios, é fácil ver como a música gera emoção. A música cria previsões e depois as satisfaz. Ela pode reter suas resoluções, assim aumentando as previsões e, depois, satisfazer as previsões com um grande jorro de resoluções. Quando a música se empenha em violar expectativas que ela própria cria, nós a chamamos de “expressiva”. Os músicos sopram “sentimentos” numa peça introduzindo minúsculos desvios no timing e na altura. E os compositores introduzem expressão em suas composições violando intencionalmente as previsões que criaram. (JOURDAIN, 1997, p. 393).

Mas como isso acontece? A expressão musical está em eterna disputa com a estrutura musical. Todos os desvios de uma previsão tendem a enfraquecer a previsão subsequente e, assim, cortar o impacto de novos desvios. Uma mudança momentânea de tempo traz um toque de emoção, mas ao preço de minar a sequência geral das previsões rítmicas que mantêm uma peça em movimento. “Quando desvios em excesso ocorrem, ao mesmo tempo, o ouvinte deixa de acompanhar o metro subjacente e cessa de prever eficazmente as batidas a seguir” (JOURDAIN, 1997, p. 394).

Da mesma forma, o uso excessivo de tons fora da escala (tons cromáticos) tende a obscurecer os centros tonais, fazendo as resoluções harmônicas perderem seu impacto. Tanto para o compositor quanto para o intérprete, fazer música é sempre uma luta pela supremacia entre a manutenção da estrutura musical subjacente e a indulgência para com os desvios musicais. “Com desvios em excesso, a música se torna empanturrada e incoerente. Com desvios de menos, ela fica fria e mecânica”. (JOURDAIN, 1997, p. 394).

Na ideia clássica de prazer e dor, o organismo luta para manter o equilíbrio (homeostase) com seu meio ambiente. A dor ocorre quando ele se desvia do equilíbrio e o prazer, quando ele volta. Por exemplo, quando o frio ameaça a temperatura do corpo, isto registrado como um desagradado que pode se tornar dor intensa, se for levado a um extremo. Inversamente, sentimos prazer imediato ao nos aquecermos, após sentirmos frio. O prazer não resulta do calor em si, mas da aproximação da temperatura ideal do corpo. Calor demais também pode perturbar o equilíbrio se estabelecerá um tipo diferente de desconforto, ou claramente de dor. Então, os prazeres não são absolutos, mas sempre mais ou menos relativos a um ponto de equilíbrio. O mesmo sabor, sensação, visão ou som que é agradável num contexto pode tornar-se doloroso em outro. (JOURDAIN, 1997, p. 398).

Essas duas concepções de prazer, ou seja, como uma volta ao equilíbrio biológico e como um sistema de recompensas para comportamentos especiais é muito pouco adequada para explicar grande parte do prazer que temos em nossas vidas. No entanto, desse ponto de vista é fácil ver como encontramos prazer nos dispositivos musicais. Quando as promessas (previsões) da música são cumpridas, experimentamos prazer: quando são traídas, sentimos ansiedade, ou coisa pior. Quando uma composição hábil desperta previsões fortes, de longo alcance, as fracas antecipações geradas por uma composição pobre dificilmente chegam a nos comover. Jourdain (1997) conclui que o prazer mais profundo da música vem com os desvios

do esperado: dissonâncias, sincopações, torceduras no contorno melódico, repentinos estrondos e silêncios.

Não é contraditório? Não, se os desvios servem para estabelecer uma resolução ainda mais forte. A música banal faz surgirem previsões banais e, então, imediatamente as satisfaz, com resoluções óbvias. Há prazer a ser obtido, mas é o prazer do pãozinho, não do caviar. Música bem escrita não se apressa nem um pouco em satisfazer previsões. Ela arrelia, instigando, repetidamente, uma previsão e sugerindo sua satisfação, algumas vezes precipitando-se em direção a uma resolução, mas recuando, depois, com uma falsa cadência. Quando, afinal, ela se entrega, são pastos em ação, ao mesmo tempo, todos os recursos da harmonia e do ritmo, do timbre e da dinâmica. A arte de escrever esse tipo de música não consiste tanto em elaborar resoluções, mas sim em incrementar as previsões até níveis extraordinários. Se o processo nos soa tão parecido com o de uma receita para fazer bem o amor, mas se trata de fazer boa música, e porque o sistema nervoso funciona da mesma maneira em todas as suas esferas. O mesmo mecanismo básico se aplica a todos os prazeres, artísticos ou não, pelo simples motivo de que esse mecanismo é prazer. (JOURDAIN, 1997, p.401).

É por esse motivo que a música pode ser transcendente, prazerosa e extasiante.

Segundo Jourdain (1997):

Durante alguns momentos, ela nos torna maior do que realmente somos, e ao mundo, mais ordenado do que ele realmente é. Reagimos não apenas à beleza das relações profundas constantes, que nos são reveladas, mas também ao fato de as percebermos que podemos ser mais do que comumente somos, e que o mundo é mais do que parece ser. Isso já é motivo suficiente para o êxtase. (JOURDAIN, 1997, p. 417).

Qual o prazer que sinto ao ouvir música? Pergunta difícil de responder. Farei o exercício desta resposta, entre prosa e poesia, entre som e silêncio, para dar o meu ponto de vista, ou melhor, meu contraponto de escuta sobre a vista deste ponto. De imediato afirmo: depende do tipo de música; depende do tipo de músico; depende do corpo que ouvi e da alma que escuta; depende do tempo e do espaço em que a música surge. Para entender melhor, responderei por meio da poesia resultante do poema “A Mágica da Música”¹¹:

Há músicas que nos convidam a ouvir
 Há músicas que nos convidam a pensar
 Há outras que nos convidam a sorrir
 Há outras que nos convidam a chorar
 A música traduz o silêncio,
 Espaço de muitas ausências
 A música é pura magia,
 Vazia, se não vir a tocar.
 Se música não for privilégio,
 Não deixa nenhum sacrilégio
 Não deixa o desgosto chegar
 Há músicas que imploram a dança
 Que exploram a paz e a esperança
 Aquelas que deixam pulsar
 Há músicas de um canto profano,

¹¹A Mágica da Música - Elias Farias. Poema não publicado. Elaborado exclusivamente para despertar a reflexão sobre as inquietações presentes nesta parte do trabalho.

Da festa do corpo e do engano
 Há música de ouvir e dançar
 Se música faz sentir e pensar,
 Então se difere em ouvir e escutar?
 A música não move palavras,
 Apenas sentidos da lavra
 A música prescinde dos sons
 Os sons são presentes na alma
 A música é sempre um convite
 Refúgio, magia que acalma
 A vida é sempre a passagem
 A música é sempre a poesia
 A vida reclama da alma
 As causas da mente vazia
 A música guarda no bolso
 A parte e a tintura da vida
 A alma é composta de rimas
 As notas, as marcas vividas
 A música é sempre uma parte
 À parte, partidas, partilhas
 Música parte nas trilhas,
 Nas idas das cores ouvidas
 Parte a tintura da vida
 A música é parte sentida
 A vida é parte do mundo
 O mundo cabe na música
 Os sons dão sentido a tudo
 De um todo que cabe na vida

A música tem o poder de estimular os sentidos e de despertar as mais diversas formas de interpretação. É um instante mágico. Seja por um arrepião na pele, um sorriso nos lábios, um marejar de olhos, um leve suor nas mãos ou um olhar contemplativo, o corpo responde primeiro. São sintomas impulsionados pelos sentidos que traduzem a fruição, o sentimento e a emoção estampados na compleição física, na carne.

De forma quase simultânea, a mente também responde, suscitando reflexões, pensamentos e desejos. É um momento único que se repete inúmeras vezes no mesmo indivíduo e em tantos quantos permitirem-se ouvir e experimentar seus efeitos sonoros e sua mensagem poética. Na escuta da música acontecem incessantemente múltiplas e desordenadas formas de interações.

O compositor descobre desde cedo que o poder do músico está diante das pautas de uma partitura e que o poder de uma partitura está diante das pautas do mundo. Na escuta musical, as visões sobre a vida são projetadas em pequenos fragmentos da particularidade de cada compositor que sugerem a reflexão. Os enormes efeitos poéticos suscitados na mente do apreciador sugerem uma audição despreziosa e rica em percepções sensoriais. Pensamento e magia se completam e se transformam em tradução dos anseios, ansiedades e ânsias que movem a estrutura corporal humana.

A forma-canção

Entender a forma musical que caracteriza a canção popular para compreender seu processo de difusão, reprodução e apreciação, é de fundamental importância para os objetivos deste estudo. A forma-canção é indispensável para que haja a interlocução entre o cancionista e o apreciador. A construção musical da canção como a conhecemos mostra o tamanho do desenvolvimento ocorrido ao longo da história.

Segundo os historiadores a forma-canção remonta a Antiguidade e sempre esteve associada à espontaneidade popular e à simplicidade da expressão lírica. Criar canções, como disse anteriormente, sempre foi uma atividade acessível e de baixa exigência musical. A maioria dos cancionistas populares não dispõe de um rico conhecimento musical e esta formação é adquirida informalmente. Mesmo não sendo suficiente para o cancionista entender a engrenagem interna da própria composição, a formação musical “de ouvido” e a música produzida empiricamente são fundamentais para expressividade da cultura. O valor e a representatividade da cultura popular na canção se destacam no cenário mais amplo da música e da sociedade. A obra do poeta Patativa do Assaré¹², por exemplo, demonstra que no meio popular, a oralidade é quem cria consonância com a música, transformando os sons das palavras em canto, o canto em canção e a canção em meio de expressão. Na canção “Vaca Estrela e Boi Fubá”¹³, Patativa do Assaré retrata o cotidiano do homem do campo por meio de um poema que carrega a fala e a sonoridade da cultura nordestina:

Seu doutó me dê licença pra minha história contar.
 Hoje eu tô na terra estranha e é bem triste o meu penar
 Mas já fui muito feliz vivendo no meu lugar.
 Eu tinha cavalo bão, gostava de campear.
 E todo dia aboiava na porteira do currá.
 Ê ê ê la a a a a ê ê ê Vaca Estrela,
 Ô ô ô Boi Fubá.
 Eu sou fio do Nordeste, não nego meu naturá
 Mas uma seca medonha me tangeu de lá pra cá
 Lá eu tinha o meu gadinho, num é bom nem imaginar,
 Minha linda Vaca Estrela e o meu belo Boi Fubá
 Quando era de tardezinha eu começava a aboiar
 Ê ê ê la a a a a ê ê ê Vaca Estrela,
 Ô ô ô Boi Fubá.

¹²O cearense Antônio Gonçalves da Silva, conhecido pelo nome artístico de Patativa do Assaré, foi poeta, compositor, cantor e improvisador. Suas obras literárias e musicais enriqueceram fortemente as bases da arte popular brasileira. Foi autor de obras literárias, tais como: “Cante lá que eu canto cá: Filosofia de um trovador nordestino” (1978); “Ispinho e Fulô” (1990); “Aqui Tem Coisa (1994); (Cordéis, 1999), entre outras. Também é o compositor de canções de referência da música nordestina, entre elas: “Antônio Conselheiro”; “Caboclo Roceiro”; “Triste Partida”; “O Poeta da Roça”; e “Vaca Estrela e Boi Fubá”.

¹³ Luiz Gonzaga & Fagner. Gravadora: RCA Victor (BMG Music, Nº 109.0129) Lançamento: 1984 (LP) - 2002 (CD)

Aquela seca medonha fez tudo se trapaçar,
 Não nasceu capim no campo para o gado sustentar
 O sertão esturricou, fez os açude secar
 Morreu minha Vaca Estrela, se acabou meu Boi Fubá
 Perdi tudo quanto tinha, nunca mais pude aboiar
 Ê ê ê la a a a a ê ê ê Vaca Estrela,
 Ô ô ô Boi Fubá.
 Hoje nas terra do sul, longe do torrão natá
 Quando eu vejo em minha frente uma boiada passar,
 As água corre dos óio, começo logo a chorá
 Lembro a minha Vaca Estrela e o meu lindo Boi Fubá
 Com saudade do Nordeste, dá vontade de aboiar
 Ê ê ê la a a a a ê ê ê Vaca Estrela,
 Ô ô ô Boi Fubá.

Apesar de ser considerada uma forma musical tradicionalmente legitimada pelo meio popular, tanto na produção quanto na difusão, a canção existe também em sua forma erudita. Representada pela canção provençal, a canção clássica italiana e a canção romântica, a forma erudita se constitui em peças musicais com melodia, letra e arranjo musical extremamente rebuscadas e elaboradas dentro da tradição formal de música, onde o texto literário de alto nível obedece a padronizações musicais rígidas. Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*:

Em termos genéricos, podemos considerar a canção popular distinta da canção erudita. A primeira, que se confunde com outras designações como *Lied*, *song*, *saga*, *modinha*, etc., apresenta grandes variações, não é marcada pelo lirismo puro, e não está sujeita a um padrão definido; a segunda incluirá todas as formas literárias padronizadas ao longo dos tempos e de acordo com as regras impostas pelo gosto da época. Dentro deste tipo culto de canção, devemos distinguir três gêneros: a canção provençal, a canção clássica italiana e a canção romântica. (CEIA, 2012, E-Dicionário de Termos Literários).

Mas o que vem a ser forma musical? A forma em música é a maneira pela qual os sons são organizados e dão sentido às criações sonoras. De posse dos conhecimentos básicos da linguagem musical, o compositor determina a forma sonora que chegará ao ouvinte, encontrando meios de organização dos sons a partir de referenciais e modelos que estejam ao seu alcance.

A forma musical é um projeto de composição no qual a sonoridade obedece a regras, padrões e tradições musicais. Convencionou-se que a música deve ser estruturada em partes (contrastantes ou não) que se completam em sequências organizadas de sons. O objetivo é causar sensações agradáveis ao ouvinte a partir da elaboração de estruturas sonoras previamente estabelecidas e reconhecidas. Das frias convenções, os músicos conseguem estimular o ouvinte a embarcar numa viagem sonora, contínua, harmônica e bela.

A escrita musical, por exemplo, surgiu da necessidade de padronizar o registro das criações sonoras para facilitar o processo de composição e para possibilitar a execução

fidedigna da peça musical na performance do interprete. Na música ocidental há inúmeras convenções, representações e conceitos que marcam a existência de métodos e técnicas de criação nas diversas formas de produção sonora.

As bases que universalmente constituem qualquer criação musical e, que conseqüentemente são representadas pela escrita musical (partitura), estão fundadas em dois pilares: o som e o som musical. Quatro são as propriedades que caracterizam os sons: altura, intensidade, duração e timbre. Cinco são os elementos que formam a estrutura musical: melodia, ritmo, harmonia, timbre e textura.

Este estudo não objetiva aprofundar conceitos e referências técnicas das estruturas e bases da produção musical. No entanto, considerando que a melodia é fio condutor da formação, precisamos entrar um pouco mais em suas funções orgânicas para que possamos identificá-la como o condutor da expressão musical e do processo criativo do compositor por meio dos sons.

A melodia é a alma da música. Caracterizada pela organização da altura temperada dos sons, a melodia é representada na linguagem da música pelas escalas sonoras e identificada como geradora das estruturas tonais. Valverde (2008) destaca que o centro tonal de uma canção é movido pelo percurso que a melodia pode fazer como desenho sonoro. O autor afirma que:

[...] o desenvolvimento de qualquer fraseado musical obedece a uma dinâmica atrativa, que faz tudo girar em torno do centro tonal, o que dá ao ouvinte a sensação de reconhecer antecipadamente aquele desenho sonoro como uma narrativa musical, com início, meio e fim. Além disso, por estar centrada na melodia, a canção economiza o desenvolvimento e a variação que, nas formas musicais mais complexas, adiam o repouso que será proporcionado pelo retorno ao centro tonal. Dessa forma, tornando o percurso narrativo ainda mais simples e concentrado, a canção atinge a enorme pregnância que a caracteriza. (VALVERDE, 2008, p. 271).

A narrativa sonora presente em uma canção só poderá ser concretizadas por meio das escalas de frequência de sons que definirão o campo harmônico e, em consequência, a tonalidade. As escalas foram criadas para facilitar a ordenação de tons e semitons em seqüências estruturadas pela frequência vibratória de sons. São movimentos de subidas e descidas de uma escada sonora imaginária do grave (sons de frequências mais baixas) para o agudo (sons de frequências mais altas), possibilitando também o movimento de inversão.

Denominada diatônica, a escala de 7 notas (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) é uma seqüência de oito notas, com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons entre as mesmas. Baseada na frequência sonora da escala diatônica, a chamada escala cromática é formada por 12 sons seqüenciais: Dó - Dó# - Ré - Ré# - Mi - Fá - Fá# - Sol - Sol# - Lá - Lá# - Si (Dó, Dó sustenido, Ré, Ré sustenido, Mi, Fá, Fá sustenido, Sol, Sol sustenido, Lá, Lá

sustenido Si). Tipicamente ocidental e de tradição europeia, a escala diatônica é um padrão que se repete de oito em oito notas (oitavas) e sustenta a todas as construções melódicas oriundas dessa escola musical.

É preciso também definir o que vem a ser textura em música para entendimento das maneiras pelas quais as formas musicais se apresentam ao ouvinte. Os sons são organizados de forma que a música possa ser percebida ou recebida de diversas maneiras. Convencionou-se chamar essas expressividades sonoras de textura. As texturas estão divididas em três tipos: monofonia¹⁴, homofonia¹⁵ e polifonia¹⁶.

A textura se manifesta na canção em todas as suas formas. Na música popular¹⁷ urbana há a predominância de performances monofônicas. O cantor é o dono da cena musical e o condutor do encantamento presente na canção. No caso das expressões sonoras homofônicas, pode-se dizer que elas aparecem como realce nas performances nas quais é preciso a repetição de um refrão. Ela também é usada como adorno coral nas narrativas sonoras de fundo. Já a polifonia é típica das performances de canto coral ou de maior envergadura musical como a junção de coral e orquestra. Na canção popular ainda há os duetos, trios e quartetos vocais que são próprios da textura polifônica.

As formas mais comuns de criação musical são: binária e ternária. Isto nada tem a ver com o ritmo musical que se convencionou representar pelo chamado compasso. Apesar da nomenclatura idêntica, os compassos são células rítmicas que fornecem o andamento e cadência da música e possuem muito mais variações que as formas de criação musical. Visando melhorar o entendimento da narrativa sonora da música foi estabelecido abreviar suas partes com as letras do alfabeto. Assim, convencionou-se que a letra **A** representa a primeira parte e que **B** representa a parte contrastante. A letra **C** representa outra parte contrastante em relação às duas anteriores e assim por diante. De acordo com as variações e contrastes propostos na música, diversas combinações de forma musical surgirão.

As variações inerentes à forma musical são meios de descartar a possibilidade de monotonia na audição. Tudo começa quando ao invés de se repetir a melodia (a mesma ideia musical), se resolve criar uma parte contrastante. A forma binária se caracteriza por uma estrutura onde a música mantém uma única parte que não se repete e em seguida vai para outra parte diferente (contrastante). Então temos uma forma: **A B**. Já a forma chamada forma

¹⁴ Monofonia quando se ouve apenas uma pessoa cantando ou um único instrumento soando.

¹⁵ Homofonia quando existem mais vozes cantando junto, formando um bloco sonoro único.

¹⁶ Polifonia quando uma melodia é acompanhada de uma ou mais melodias simultâneas.

¹⁷ Gênero musical acessível ao público em geral. É a música do povo, oposta à chamada música erudita por ter o foco numa determinada camada social.

ternária é uma extensão da forma binária. Também possui uma parte inicial **A** (exposição) e uma parte contrastante, a parte **B**. A diferença é que a música termina com o retorno à parte **A**. Então a forma ternária pode ser representada da seguinte maneira: **A B A**. Essas convenções servem para identificar o desenho musical de qualquer tipo de música, inclusive da música instrumental e da canção.

É evidente que além da forma binária e ternária, temos outras que possuem mais variações como a forma Rondó, que ao invés de possuir uma ou duas partes, pode ter mais partes contrastantes e retorno a parte inicial (o motivo). A representação da forma Rondó, entre outras variações, pode ser a seguinte: **A B A C A D A**.

As cantigas de roda, conhecidas também como músicas ou canções folclóricas são aquelas cuja forma é predominante binária. É uma estrutura na qual a música reforça o texto e, devido suas características de oralidade, precisa ser simples e de fácil compreensão para que seja memorizada e repassada novamente. Há certa pureza musical e ludicidade poética.

Cai, cai balão
Cai, cai balão
Na rua do sabão
Não cai não
Não cai não
Cai aqui na minha mão (Domínio público)

Toda vez que ouvimos, tocamos ou cantamos uma música, percebemos que ela possui partes que se repetem ou partes que se contrastam. Na música, a melodia, o ritmo, e a harmonia fazem uma espécie de casamento no qual as tonalidades, os andamentos e as texturas são organizados pelas estruturas de sua forma. O formato no qual a música foi estruturada define seu corpo sonoro e dá vida ao desenvolvimento narrativo de sua mensagem poética.

No caso da canção, ainda há o texto poético que precisa ser encaixado na melodia para formar um corpo coerente e dar unicidade à forma. Para o ouvinte, forma é o conjunto de sonoridades organizadas que chegam aos ouvidos por meio de uma narrativa sonora que pode comovê-lo, que pode emocioná-lo. Para o músico, forma é um meio de expressão artística capaz de traduzir o lírico e o onírico independente de seu nível de formação ou de sua escola musical.

Além da forma binária (A-A) e (A-B), a ternária (A-B-A), o rondó (A-B-A-C-A-B-A), existem muitas outras formas de se estruturar musicalmente uma canção. Tecnicamente, a forma-canção está assentada numa estrutura simples, tanto na letra quanto na música. Por isso precisamos responder a seguinte questão: qual a relação entre letra e música na forma-canção?

Presento como parâmetro a canção popular urbana para exemplificar a forma-canção. No âmbito da letra, a estrutura mais recorrente é a divisão de versos que obedecem à seguinte configuração: estrofe (A), refrão (B), estrofe (A). A maneira como essas partes dialogarão ou formarão um desenho final, depende da opção do cancionista. Um dos desenhos mais comuns é: A-A1-B-A-A1-B-B. Duas estrofes antes e duas estrofes depois do refrão e sua repetição. A repetição do refrão é um recurso muito usado para simplificar a recepção da mensagem poética e para fixar a sonoridade na memória musical coletiva.

Pode-se dizer que a forma-canção é uma estrutura musical recursiva, devido à dinâmica de retorno ao ponto tonal inicial. Embora uma canção possa ser construída sem a necessidade do refrão ou da repetição de suas partes, a maioria das canções populares apresenta este recurso, visando facilitar a reprodução de seu enunciado poético.

Até agora falamos mais de música do que de letra na forma-canção. Da mesma forma que acontece na narrativa sonora, há muitos outros desenhos de versos nas letras de música. Nem sempre são coincidentes melodicamente, ritmicamente ou metricamente. A busca da perfeita combinação entre a letra e a melodia na canção é o objetivo da prosódia musical. Para Seara (2011):

A prosódia é parte da fonologia que estuda os traços fônicos que se acrescentam aos sons da fala e que devem ser descritos com referência a um domínio maior do que um simples segmento. Dubois (1973) apresenta os três elementos pesquisados pela prosódia de uma forma bastante clara: o acento dinâmico (de energia), relacionado à força com que o ar é expelido dos pulmões; o acento de entoação (de altura), referente à frequência de som; e a duração, relativa à sustentação sonora de um fonema. (SEARA, 2011, p. 23).

A melodia da canção comumente obedece à estrutura da letra e vice-versa. Em geral, a canção começa por uma melodia introdutória que se configura em abertura e enunciação da primeira estrofe. Outra melodia sustenta a primeira estrofe até a chegada da melodia do refrão. Em seguida, outra melodia sustenta a estrofe final até a volta para o refrão. Neste processo criativo a prosódia é essencial, não só para o bom entendimento da mensagem poética, mas principalmente para dar musicalidade e beleza ao texto.

Vamos a alguns exemplos de erros comuns de prosódia. Na canção “Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos”¹⁸, encontramos um erro sutil de prosódia que não interfere na compreensão do texto poético, mas mostra a dificuldade de se pronunciar a tonicidade das palavras em faixa estreita de melodia:

Você anda pela tarde
E o seu olhar tristonho
Deixa sangrar no peito

¹⁸Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos - Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Álbum: Roberto Carlos, 1971.

Uma (umá) saudade, um sonho

A canção foi composta em homenagem a Caetano Veloso e gravada no ano de 1971. Passados 31 anos, Caetano Veloso regravou a canção em 2002, no álbum “Caetano”. Nesta regravação, o homenageado, sem nenhuma cerimônia, faz a correção de prosódia da canção do amigo: “Uma (úma) saudade, um sonho” (VELOSO, Caetano, 2002). Outra curiosidade em temas de prosódia na Música Popular Brasileira está na canção “Menina Veneno”¹⁹ do álbum “Vôo de Coração”, de 1983, composta por Ritchie e Bernardo Vilhena.

Meia-noite no meu quarto
Ela vai subir
Ouço passos na escada
Vejo a porta abrir
Um abajur cor de carne
Um lençol azul
Cortinas de seda
O seu corpo nu

Afinal qual o texto e qual pronúncia fonética estariam corretos no verso: “Um abajur cor de carne” ou “Um abajur cor de carmim”? Se fosse a palavra “carne” estaria tudo certo. Mas se fosse a palavra “carmim” (pronúncia: carm[í]m), teria que ser cantada como “c[á]rmim” para que houvesse nexos no encaixe sonoro estabelecido. Sem dúvida um erro de prosódia. Mas devido à grande repercussão, incluindo cantores famosos que se diziam estupefatos por estarem cantando a palavra errada, Ritchie, além de deixar a letra original divulgada no seu site oficial, também se pronunciou, em redes sociais, dizendo que mesmo sendo um cantor inglês jamais cometeria tal aberração prosódica na língua portuguesa.

Até hoje a internet continua divulgando que o verso correto da canção é: “Um abajur cor de carmim”. O mito que se criou em torno da palavra “carmim” na letra da canção “Menina Veneno” também serve de exemplo para o entendimento de que nem sempre as sonoridades das palavras pronunciadas nas letras de música estão isentas de carregar duplo sentido e de complicar a compreensão do que está sendo dito, tanto no som quanto na escrita.

Na estrutura prosódica da canção é necessário também levar em consideração alguns erros ligados a pronúncia correta das palavras (ortoépia). Esses erros, chamados de cacoépia, são comuns na fala coloquial e podem interferir no entendimento do texto poético da música, mas principalmente na construção do encaixe tônico das palavras na melodia. Na canção “Eu te Peguei no Flagra”²⁰, de 1977, do álbum “Se for Preciso”, de Genival Santos, encontramos uma cacoépia inocente e típica da linguagem coloquial.

Eu lhe peguei no fraga

¹⁹Menina Veneno – Ritchie e Bernardo Vilhena – Álbum: Vôo de Coração, 1983.

²⁰Eu te Peguei no Flagra – Genival Santos – Álbum: Se for Preciso, 1977.

E não quero explicação
 Você beijando um cara
 Com que cara vou lhe dar o meu perdão

Neste caso, a pronúncia da palavra “flagra” não interferiu na prosódia e nem no entendimento do texto. É até engraçado ouvir o cantor pronunciando “fraga” enquanto o *backing vocal* (vocal de apoio) pronúncia a palavra “flagra”, de acordo com o título que está grafado no disco.

Quando há a intencionalidade de causar, digamos, um “mal-entendido” no jogo sonoro que vem da pronúncia das palavras, temos um exemplo de boa utilização dos sons da palavra numa prosódia perfeita. É o que podemos dizer da canção “Metáfora”²¹, que é pura poesia. Conforme o próprio compositor, “Metáfora é metalinguística: o poeta falando sobre a poesia: sobre a própria linguagem poética a se desvelar, se dizer o que é, se revelar” (GIL, 2006).

Uma lata existe para conter algo
 Mas quando o poeta diz: "Lata"
 Pode estar querendo dizer o incontível
 Uma meta existe para ser um alvo
 Mas quando o poeta diz: "Meta"
 Pode estar querendo dizer o inatingível
 Por isso, não se meta a exigir do poeta
 Que determine o conteúdo em sua lata
 Na lata do poeta tudo nada cabe
 Pois ao poeta cabe fazer
 Com que na lata venha caber
 O incabível
 Deixe a meta do poeta, não discuta
 Deixe a sua meta fora da disputa
 Meta dentro e fora, lata absoluta
 Deixe-a simplesmente metáfora

Se fosse possível “entrar” na mente do compositor e entender seu processo criativo, lá seria possível encontrar os laços de uma trama poética sofisticada e lúdica. A brincadeira com as palavras “meta” e “fora” sugerem significados distintos na pronúncia individual, embora a sonoridade seja a mesma. Quando da aproximação de ambas, o efeito sonoro remete à palavra metáfora, embora não esteja no texto, o som faz a conexão do novo sentido. Gil (2006a) mostra algumas pistas de seu processo criativo e da subjetividade proposta em sua canção:

Uma canção que transcende ao propósito genérico da minha obra que é ser uma obra de compositor, como se houvesse um ligeiro deslocamento do ser poético para cima do ser musical, ou talvez para o lado; de todo modo, um deslocamento qualquer que lhe dá distinção. Só um ano, ou mais, depois de escrever o primeiro terceto num caderno e deixá-lo de lado, eu retornei à letra. Desde o início eu queria falar do significado da poesia - poetar o poetar -, mas até ali a palavra 'metáfora' ainda não tinha me ocorrido. Foi somente quando, ao começar o segundo terceto, surgiu a ideia de 'meta', que o termo me veio, e com ele a consciência de que, dali em diante, eu passaria a construir a letra para chegar à palavra 'metáfora' no fim - para culminar com ela e com ela titular a canção. (GIL, 2006a).

²¹Metáfora - Gilberto Gil – Álbum: Gil Luminoso, 2006.

A canção é livre, diversa e acessível. Conhecida em suas variantes culturais como *lied*, *song*, *chanson*, *conci3n*, *canzone*, modinha, etc., ela pode ser considerada erudita, popular ou folcl3rica quanto à sua origem, assim como, a partir do s3culo XX, tamb3m é identificada como um produto de consumo da cultura de massa quanto à sua difus3o. Quanto ao enfoque po3tico, ela pode ser 3pica, l3rica, rom3ntica, concreta, etc.. Quanto à sua forma musical, pode ser balada, samba, rock, rap, *reggae*, *blues*, *jazz*, etc.. A variedade existente na forma-canç3o aumenta o leque de possibilidades de sua enunciaç3o.

N3o importa se o texto 3 bom ou ruim, se o tema vem da oralidade popular ou da linguagem erudita. N3o importa se seu sentido 3 banal ou profundo, se seu significado 3 profano ou sagrado. A canç3o une a palavra aos elementos fundamentais da m3sica (melodia, harmonia e ritmo) e propicia um processo comunicacional no qual o compositor pode se expressar esteticamente sobre si e sobre as apreens3es que a realidade circundante pode lhe oferecer. A forma-canç3o 3 a forma musical mais conhecida no mundo. Nela, a voz, a palavra, som e o ritmo se unem e d3o vida a uma ideia. Ela oferece uma din4mica po3tica ao pensamento.

O que diz a canç3o?

A linguagem 3 constru3da por c3digos e signos que buscam dar significados compreens3veis da mensagem no processo comunicativo. Caso n3o haja compreens3o dos c3digos n3o h3 comunicaç3o. Ent3o, que tipo de comunicaç3o adv3m da arte? Se n3o se trata de um tipo comunicaç3o formal, de sentido literal (com c3digos precisos), quais os par4metros desta forma de comunicaç3o expressiva?

Inicialmente precisamos estabelecer a distinç3o entre duas formas de comunicaç3o que, apesar das controv3rsias, mant3m o estatuto de refer3ncia na teoria da comunicaç3o: a linguagem verbal (inclui tamb3m a escrita) e a linguagem n3o verbal²² (tamb3m entendida como express3o). Esta distinç3o se faz necess3ria porque precisamos situar a atividade art3stica como meio e como forma de comunicaç3o. 3 necess3rio demonstrar que a comunicaç3o entre o artista e o apreciador, pela obra de arte, se d3 de forma simb3lica, portanto, por uma linguagem mais conotativa que denotativa.

²²Compreende a express3o do pensamento por meio de elementos comunicativos sem o uso de palavras, como: placas, figuras, gestos, objetos, cores, ou seja, utiliza-se de simbologias textuais.

Os seres humanos se relacionam entre si por meio de um processo de emissão e de recepção de mensagens. Nesse processo, segundo a teoria linguística de Jakobson (2002), há, no mínimo, dois interlocutores: o agente que emite e o agente que recebe a mensagem. Esse diálogo interativo e inteligível não pode prescindir de um canal, de um código e de um contexto para que haja comunicação. O texto a que se refere este processo pode ser escrito, falado, sonoro, visual ou gestual.

A comunicação calcada na linguagem verbal evidencia conceitos, classificações, significações e valores simbólicos. A linguagem é feita de símbolos e signos convencionados para criar um modo único de compreensão das coisas do mundo. Assim, a comunicação através da linguagem deve transmitir conceitos de modo a não causar ambiguidade na recepção e duplicidade denotativa. Convencionou-se que um signo linguístico substitui um objeto dinâmico (a coisa em si) e permite, simbolicamente, que essa coisa representada seja compreendida em diversos contextos, sentidos e situações.

Uma palavra em língua portuguesa, por exemplo, representa um determinado objeto que em outra língua terá outra forma de representação escrita. Da mesma forma, o mesmo objeto pode ser representado de maneira diferente em culturas distintas. Isto facilita a compreensão de conceitos e ideias sobre as coisas representadas e, como toda convenção, espera-se que haja o entendimento de todos aqueles que reconheçam os códigos estabelecidos pelo coletivo.

Partindo do pressuposto de que as convenções linguísticas são vitais para as interações sociais, se utilizarmos a linguagem verbal para compartilhar informações, podemos supor que só haverá comunicação se o receptor da mensagem compreender os signos linguísticos empregados (no caso palavras) e se o emissor receber de volta a resposta do diálogo estabelecido. Neste diálogo, espera-se que seja possível contextualizar a informação por denotação ou conotação, dependendo do repertório do interlocutor, e que haja a possibilidade de diminuição de ruídos e interferências comunicacionais. A comunicação através da linguagem verbal deve ser precisa para que o receptor da mensagem compreenda o significado explícito do que o emissor desejou comunicar.

Na comunicação através da linguagem não verbal ou expressiva, não há significado explícito, exato, perfeito. Há demonstrações, indicações e gestos que carregam sentidos diversos. Na expressão, sempre haverá margem para a interpretação do receptor. Assim como o riso não significa apenas alegria e o choro não exprime necessariamente a tristeza, o ato de oferecer flores pode carregar diversos significados. As expressões do corpo podem indicar inúmeras sensações, sentimentos e percepções por meio dos sentidos.

Na expressão não se transmite um significado único e explícito. Indicam possibilidades interpretativas na relação com meio e nas reações corpóreas. A expressão é naturalmente ambígua. Ela impele maior interpretação daquele que a percebe, sendo uma forma de comunicação perceptiva e sensível. A expressão está ligada aos sentidos e às possibilidades de transmissão de sentimentos, de desejos e ansiedades, que não são necessariamente traduzíveis por linguagem formal (verbal e escrita). Mas surge uma questão: é possível comunicar sentimentos através da linguagem verbal?

É comum presenciarmos situações em que pessoas não conseguem dizer em palavras o que estão sentindo. A linguagem não-verbal interage com a linguagem verbal, completando a comunicação, isto é, dinamizando o processo comunicacional. Nesta relação, nada é estanque. Tudo gera interação. O corpo fala e as palavras representam. As palavras complementam os gestos e os gestos são representados por palavras. A linguagem verbal é conceitual, portanto, incapaz de descrever sentimentos. Ela pode nomeá-los, conceituá-los, classificá-los, mas não explicitá-los como reação corpórea. Se alguém for perguntado sobre o tamanho, a dimensão e a profundidade do amor que sente ou sobre a qualidade do que está sentindo pelo outro, provavelmente a resposta seria diluída em figuras de linguagem (metáforas, talvez).

Como dizer sobre aquilo que é inefável? É quase impossível responder com palavras e conceitos sobre aquilo que é subjetivo, que é interior, que vem do corpo, que vem do sentir. Se pudessemos utilizar alguma unidade de medida inteligível que representasse o sentimento seria mais fácil. Como isso não existe, os gestos de afeto, as demonstrações de cuidado, as indicações de compromisso, são expressões de qualidade sobre o sentimento de amor, por exemplo. O sentido de expressão que estamos desenhando tem a ver com emotividade e, conseqüentemente, com a expressão de anseios, desejos, sonhos e ideais.

A expressão é uma necessidade vital do ser humano. Merleau-Ponty (1999) propõe a discussão sobre o corpo como expressão, na intenção de ultrapassar definitivamente a dicotomia entre sujeito e objeto. Analisando a questão da linguagem, ele diz que há por trás das palavras uma atitude e um gesto, pois elas têm um sentido que antecede o conceito e é imanente à fala.

Há na linguagem, portanto, uma possibilidade de transcendência em direção a um comportamento, ao outro ou ao próprio corpo pelo corpo e pela fala. O “corpo próprio” desenvolve sua experiência como corpo em realidade, revelando uma existência ambígua, rompendo, de fato, com dualismos clássicos entre o sujeito e o objeto.

Na defesa de que o empírico deve ser levado em consideração nas formulações em que fenômeno vivido gera conceitos, Merleau-Ponty (1999) afirma que:

Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado. Que se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Embora existam correntes de pensamento ligadas à Linguística que defendam que a arte é um tipo de linguagem formal, onde seria possível fazer análises estruturais e de significação do suporte comunicativo (quadro, música, filme, etc.), os estudos sobre a produção artística indicam a necessidade de se entrar na complexidade dessa relação comunicacional por meio de outros olhares.

As experiências sensoriais e corporais estão intimamente relacionadas ao conceito de arte e seus desdobramentos. Qualquer discussão sobre a expressão artística precisa emergir de um pensamento de totalidade. Nenhuma análise deve partir da simples relação de causa e efeito e se fixar no caminho único do atendimento das estratégias de interpretação ou da construção de métodos e técnicas estruturais da língua ou da linguagem quando o objeto em tela for a arte.

A Semiótica²³, por exemplo, tem contribuído com estudos de alta relevância sobre as possibilidades de compreensão da realidade, por meio variáveis linguísticas presentes, especialmente, na comunicação não-verbal. Esta nova ciência tem construído um rico acervo metodológico de interpretação sobre quase tudo o que há no mundo, inclusive, sobre as diversas formas artísticas. Mas, se por um lado, permite a compreensão do objeto de estudo, por outro, deixa escapar a subjetividade comunicativa presente na mente e no corpo do interpretante.

A necessidade de se pensar esta complexidade justifica a constatação de que a expressão artística mantém rota de fuga de qualquer tipo de enquadramento sintático (estrutura/forma) ou semântico (sentido/significado) enquanto linguagem expressiva (não-verbal). A música, por exemplo, não deixa espaço para a apropriação de seus sentidos. O ouvinte é livre e completa a obra. Não se enquadra em uma lógica formal de recepção por se tratar de um fenômeno multidimensional. A multiplicidade de pensamentos, sentimentos, emoções e desejos despertados pela trilha sonora existente em cada indivíduo pode ser duradouro ou fugaz. A carga sonora ouvida pode ser intensa e superficial. Os significados no ouvinte podem ser reais ou imaginários. A complexidade do processo de escuta é resultante de

²³*Semiótica* é a teoria geral das representações, ou seja, é o estudo dos signos e da semiose. Estuda todos os fenômenos culturais como sistemas de significação. Charles Sanders Peirce (1839-1914) é considerado o pai da Semiótica.

uma relação bio-antropo-social, portanto, qualquer enquadramento apenas racional não dará conta de explicá-lo.

A teoria da recepção (ou estética da recepção) nos mostra que na literatura e na arte há uma dinâmica entre o autor, a obra e o leitor; entre o artista, a obra e o apreciador. Portanto, há uma relação comunicacional entre a produção e recepção, por meio da obra, na qual a recepção participa com maior intensidade, sem fidelidade de reprodução e sem passividade aos determinantes do texto ou do autor, da obra ou do artista. Esta relação não só exige um diálogo expressivo, como precisa ter uma mediação social e histórica para dar sentido ao discurso literário e à experiência estética advinda da apreciação da arte.

O grande diferencial da arte como forma de comunicação está na experiência estética. A arte não existe somente para comunicar. Ela existe também para propiciar a experiência estética. Os estudos com base na estética tradicional, calcados apenas na teoria da produção e representação, não satisfaz a reflexão teórica sobre a função social da arte e sobre sua dinâmica de comunicação. Jauss (*apud* ZILBERMAN, 1989), um dos expoentes da estética da recepção lembra que:

A atitude de prazer, que a arte provoca e possibilita, é a experiência estética primordial. Ela não pode ser suprimida; pelo contrário, deve voltar a ser objeto da reflexão teórica quando se trata hoje de defender a função social da arte e da ciência que a serve contra os que – letrados ou iletrados – suspeitam dela (JAUSS *apud* ZILBERMAN, 1989, p. 49).

Os chamados textos visuais, sonoros, corporais, poéticos e performáticos não obedecem às regras, estruturas e padrões de análise ou mantêm qualquer sintaxe própria capaz de dar conta de tudo o que acontece na relação entre o artista, a obra e o apreciador. A arte é livre. Ela existe em si e depende da subjetividade do apreciador para que a recepção da mensagem poética se complete. Como já foi dito, isto não se dá ou acontece de forma racional. Não é uma questão simplesmente cognoscível. O entendimento de que as formas de arte contém o poder de representar os sentimentos humanos e que, ao expressar a sensibilidade individual e coletiva, procura concretizar aquilo que é inefável, confirma a tese de Duarte Jr. (1983) quando afirma que:

A arte não procura transmitir significados conceituais, mas dar expressão ao sentir. E dar expressão de maneira diversa da de um grito, de um gesto, de um choro. Porque a expressão nela está formalmente estabelecida, isto é, está concretizada, lavrada, numa forma harmônica. Assim, a arte concretiza os sentimentos numa forma, de maneira que possamos percebê-los. As formas da arte como que ‘representam’ os sentimentos humanos. [...] O artista não diz (um significado conceitual); o artista mostra (os sentimentos, através de formas harmônicas). O artista procura concretizar, nas formas, aquilo que é inefável, inexprimível pela linguagem conceitual (DUARTE JR., 1983, p.44, 45).

A arte é uma forma de comunicação não-verbal. Esse processo permite que a força expressiva do artista encontre mensagem poética na relação entre o apreciador e o objeto de arte sem qualquer amarração a códigos rígidos e pré-determinados. Ela não só propicia a expressão de sentimentos e a fruição da beleza, mas permite reflexão sobre o mundo. “Ela simboliza apenas o que ela é. Não existe um significado de uma obra de arte. Ela não transmite um conceito que possa servir como regra geral, ou melhor, ela não expressa sentimento ou causa prazer de forma igual para todos”. (DUARTE JR., 1987, p. 27).

É exatamente por isso que perguntar a um artista sobre o significado de sua obra é embaraçoso e difícil de responder. Ele poderá explicitar questões técnicas, seu processo criativo e até o contexto no qual desenvolveu seu trabalho artístico. Embora seja um grande conhecedor de sua produção, sentirá dificuldade em oferecer um significado pronto, definitivo e acabado sobre as subjetividades de sua criação. Dar sentido à mensagem poética de sua obra, esmiuçar toda a subjetividade envolvida e induzir o apreciador a perceber quase que um sentido literal do texto artístico, seja nas artes visuais, nas artes cênicas, na dança, na música ou na literatura, é uma tarefa absolutamente desnecessária.

Vimos que o artista não quer necessariamente dizer (conceituar) a partir de sua arte. Ele quer expressar, pois, do contrário utilizaria a linguagem verbal, o conceito, para emitir sua mensagem. O objetivo do artista é, sem dúvida, demonstrar, indicar (de forma simbólica) aquilo que não pode ser dito (sentimentos). Aquilo que é inefável. O artista não diz, ele propõe um diálogo estético no qual o apreciador é convidado a sentir, pensar, interpretar e completar a obra.

Inegavelmente inovador na teoria da recepção, Eco (1988) em sua "poética da obra aberta" nos diz que o espectador recria a obra de arte. Ao tomar contato com uma produção literária, por exemplo, o leitor dá novos significados ao que foi posto pelo autor. Ele deixa de ser um mero decodificador passivo e assume o papel de protagonista na interlocução. Essa ideia de interferência da recepção no processo autoral move toda a relação dialogal em torno da obra.

Segundo Eco (1988), na arte e na literatura, o apreciador é convidado a completar a obra. Mesmo diante do significado original das palavras, o poeta busca oferecer novos sentidos e contextos, visando oferecer múltiplas possibilidades de estímulo à imaginação. Por isso, quando o poema e a música se encontram na forma-canção, aumentam as possibilidades de interação expressiva no diálogo estético e poético.

Como a música alcança níveis altíssimos de recepção e favorece ao texto tornar-se mais leve e fácil de percepção sensível, a mensagem poética da canção flui mais

intensamente. Não só porque estamos acostumados a ouvi-la nos diversos meios de difusão, mas principalmente porque ela é uma forma única de arte, a canção permite a combinação sonora e poética em prol da comunicação expressiva. Essa combinação chega aos sentidos com maior intensidade e sinestesia e desperta sensações e emoções de rara beleza e prazer.

O ouvinte, ao dialogar com o compositor, é levado a um plano reflexivo sobre sua realidade e sobre as transcendências do seu próprio imaginário. Eles trocam apreensões sobre o cotidiano e geram movimento em suas interseções. A mediação da canção nessa relação dialógica permite aos cancionistas entrar no universo particular e na realidade sociocultural dos ouvintes. Da mesma forma, a apreciação compartilhada permite a troca de conhecimento, a discussão de problemas e a experiência de sentimentos.

Por meio da audição crítica²⁴ ou não, da identificação ou não com o artista e da disseminação midiática ou não da reprodução, a canção toma uma dimensão expressiva tão intensa que se transforma em trilha sonora dos acontecimentos individuais e coletivos. Ela pode marcar pontos de convergências e divergências tanto naquilo que se pensa quanto naquilo que se sente. Ela pode assumir, simbolicamente, tanto o lugar do cancionista quanto o lugar do ouvinte naquilo que se propõe comunicar, naquilo que se permite experimentar.

Do gosto mais refinado ao menos exigente, a canção tende a agradar a um gigantesco e heterogêneo público consumidor. A música popular urbana é de fácil acesso e, devido à simplicidade de sua manifestação estética, chega ao cotidiano das cidades e entra na vida das pessoas quase sem pedir licença. De repente nos vemos cantarolando a “música do momento” ou um clássico do passado sem a real dimensão de como isso nos afeta. Nem percebemos com clareza que a música vive e convive intrinsecamente em nossa realidade.

Enraizada na história e na vivência de cada um, a música toma conta da alma e a letra oferece um pensar que vem do sentir. Entramos num estado aprazível de pertencimento da aura poética, enquanto somos instigados a refletir sobre a vida, sobre o mundo. Os cancionistas (cantores e compositores) adquirem o poder de nos representar naquilo que temos de mais íntimo, de mais sagrado. Todos nós construímos uma trilha sonora particular na recepção da canção e apreciamos compartilhar esse mosaico de memórias, sons e palavras.

SEGUNDA ESTROFE

²⁴Audição crítica pode assumir, simbolicamente, tanto o lugar do cancionista quanto o lugar do ouvinte naquilo que se propõe comunicar, naquilo que se permite experimentar.

A canção se fez música e habitou em nós como arte

A base da reflexão desta estrofe é a relação entre o cancionista, a canção e o ouvinte. Busca-se por meio de quatro versos a compreensão da canção no contexto de sua produção, analisando seus meios de difusão e seus efeitos simbólicos. O verso “A dimensão simbólica da canção” faz um apanhado teórico de sustentação sobre o universo simbólico do ser humano. Mostra que, mesmo obedecendo às programações biológicas e às leis naturais de formação da vida, o homem possui uma dimensão que o torna diferente dos outros animais. Ele é capaz de pensar e abstrair o mundo por um meio próprio e independente de inteligência. Assim, demonstra que a existência humana está em três planos: o biológico, o social e o simbólico. Demonstra também que a arte faz parte de seu universo simbólico e que a canção é uma referência coletiva inspiradora de suas transcendências.

O verso “O ofício do cancionista: da palavra cantada à morte da canção”, partindo da ideia de que a canção é uma espécie de palavra cantada, discute sobre o ofício do cancionista, demonstrando que seu trabalho é constituído pelo desafio poético-musical de dar sentido à sonoridade das palavras, mesmo que para isto, não precise de conhecimentos formais sobre música ou linguagem escrita.

Em seguida, objetivando mostrar que a performance é um veículo fundamental para a difusão da forma-canção, o verso “Canção, canto e performance” define o conceito de canção popular urbana e identifica os meios pelos quais se processam registros e modos de difusão e reprodução. Destaca que a canção necessita da performance não só para se materializar enquanto forma musical, mas para propiciar o acesso e a interação expressiva com o ouvinte. Neste processo, o canto e o intérprete, mediatizados pelos meios eletrônicos e mediatizados pelos meios de comunicação, são essenciais para gerar experiência estética e para identificar a mensagem poética contida na obra.

Ao final, no verso “Canção, gosto e indústria cultural”, aborda sobre a relação entre a canção popular urbana e a indústria cultural. Busca analisá-la como um potencial produto dos meios de comunicação de massa que tem grande poder de circulação coletiva. Enfatiza que o conceito de gosto está diretamente ligado às subjetividades individuais, embora sofra influências do coletivo, dependendo da força cultural que o esteja movendo. Ratifica, portanto, que o apelo popular das canções que circulam nos centros urbanos é resultado das mídias e não exatamente de sua essência popular original.

VERSOS

A dimensão simbólica da canção

Na esfera biológica, corpórea, a maior necessidade do ser humano é manter-se vivo. Sua existência dá sentido à sua sobrevivência. Nesta condição, ele precisa, no mínimo, de alimento, repouso, território, guarida, saúde, autodefesa e condições de reprodução como qualquer outro animal. Outro aspecto que difere o ser humano dos outros animais é a busca permanente da preservação da vida, mas sem perder de vista a qualidade na qual precisa está inserida. Ele precisa de conforto, bem-estar, reconhecimento, poder, experiência estética, prazer e espiritualidade, entre tantas outras.

As necessidades existenciais são infinitas em cada ser humano. Se ele produz, por exemplo, um novo tipo de alimento, este precisará ser agradável; se ele produz um novo utensílio, este precisará ser bonito; se ele constrói uma nova casa, esta precisará ser confortável. As necessidades de subsistência e existência andam juntas no ciclo de vida do ser humano e são os meios propulsores de produção cultural e de expressão simbólica.

A relação entre homem e natureza propicia as condições ideais para o desenvolvimento de sua capacidade cognitiva e de expressão simbólica. A natureza é a matéria-prima para a produção cultural e o lugar da dimensão simbólica. Segundo Vannucchi (1999), tudo aquilo que vem da natureza não pode ser considerado cultura, mas o ser humano precisa da natureza para produzir cultura. O autor afirma que:

Podemos dizer que cultura é tudo aquilo que não é natureza. Por sua vez, toda ação humana na natureza e com a natureza é cultura. A terra é natureza, mas o plantio é cultura. O mar é natureza, mas a navegação é cultura. As árvores são natureza, mas o papel que delas provém é cultura. (VANNUCCHI, 1999, p. 23).

Trata-se de um processo de transformação da natureza em tecnologias, utensílios e simbologias visando suprir necessidades de subsistência e de existência do ser humano. Nesse processo de transformação da natureza em cultura, onde os produtos tecnológicos e os produtos simbólicos tem a mesma importância, Arantes (1998) lembra quatro pontos fundamentais:

1 – A cultura se constitui de signos e símbolos; ela é convencional, arbitrária e estruturada. 2 – Ela é constitutiva da ação social sendo, portanto, indissociável dela. 3 - O significado é resultante da articulação, em contextos específicos, e na ação social, de conjuntos de símbolos e signos que integram sistemas. 4 – Em consequência disso, os eventos culturais devem ser pensados como totalidades, cujos limites são definidos a partir de critérios internos às situações observadas. (ARANTES, 1998, p. 50).

Considerando que o entendimento mais geral de símbolo tem a ver com o valor evocativo, mágico ou místico das coisas e considerando que o homem não escapa às regras biológicas que regem a vida de todos os demais organismos, pode-se dizer que sua marca distintiva está nos aspectos qualitativos de seus processos de adaptação.

Sobre esses aspectos, o filósofo alemão, neokantiano, Ernst Cassirer desenvolveu as bases do pensamento sobre as Formas Simbólicas (1923-1929). Em três volumes de uma extensa obra, as ideias de Cassirer serviram de suporte para filósofos franceses do porte de Pierre Bourdieu e Gilbert Durand. Em 1944, o próprio autor fez uma espécie de resumo de suas ideias na obra "Ensaio sobre o Homem". Nesta obra, Cassirer (1994) evidenciou que o estudo sobre o universo simbólico envolve todo o processo da cultura humana. Dele não pode escapar o mito, a religião, a linguagem, a arte e a história.

Considerando que a evolução humana se deu no plano biológico e em seguida no processo cultural, Cassirer (1994) chama de “terceiro elo” o que batizou de “sistema simbólico” de adaptação. O autor afirma que:

[...] O homem descobriu, por assim dizer, u novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuator que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana. Comparando aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão da realidade. (CASSIRER, 1994, p. 113).

Nessa dimensão, o homem não está mais num universo meramente físico. Ele vive também num universo simbólico dotado de todos os potenciais abstratos e subjetivos do pensar e do fazer. Da linguagem, passando pelo mito, pela arte e a religião, as formas simbólicas se manifestam e estreitam os laços entre o real e o imaginário. Entre fantasias e sonhos, o homem vive imerso em emoções imaginárias, onde esperanças e temores, ilusões e desilusões fazem partes dessa teia existencial.

O progresso do fazer e do pensar humano está nas experiências que refinam as redes de conexões simbólicas. Tem-se a impressão de que a realidade física parece recuar em relação ao avanço da atividade simbólica. Ao invés de lidar apenas com a realidade circundante, o homem está, de certo modo, repensando as próprias coisas e conversando constantemente consigo mesmo. Em seu envolvimento com as formas simbólicas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou ritos religiosos são preponderantes a interposição de meios transcendentais de ver e de sobreviver no mundo real. Assim como são inevitáveis as projeções imaginárias sobre o futuro, é absolutamente normal a crença nas coisas invisíveis. O

ser humano tem o poder de imaginar a própria morte, embora não possa ser capaz de testemunhar o evento e seus desdobramentos.

O imaginário é construído coletivamente. As representações coletivas sobrepõem às referências simbólicas individuais. Em algum momento o coletivo determinou que a cor preta, por exemplo, passasse a representar o luto, a morte. Mesmo o indivíduo sendo capaz de criar um universo simbólico próprio e, a partir dele, construir referências possíveis de explicar as coisas da vida e do mundo, o meio e a organização social interferirão diretamente nas formas como as manifestações simbólicas serão expressas. O indivíduo pode ser avesso a qualquer crença espiritual que envolva o simbolismo divino e, embora acredite nas relações éticas e se mantenha íntegro nas relações sociais, poderá ser taxado de herege sempre que houver o domínio de determinada cultura religiosa.

Embora a religião esteja calcada em relações puramente simbólicas, haja vista que a divindade se mantém distante, sendo presente apenas na mente do indivíduo e no imaginário coletivo, ela interfere no mundo físico, na vida prática e nas formas de conhecer as coisas. O simbolismo religioso é coercitivo ao indivíduo. Da mesma forma, um fato folclórico pode ser tão forte que se torna “verdade” na mesma proporção em que a dimensão simbólica coletiva exerce o poder de coerção ao indivíduo. Na concepção de Durkheim (1970), essa cadeia de simbolismos e transcendências tão genuína e imperativa, mostra a força do imaginário coletivo diante da objetividade ou subjetividade individual. “As instituições se fundamentam nas representações de uma sociedade” (DURKHEIM, 1970, p. 17).

Bourdieu (1989), na obra *O Poder Simbólico*, ao tecer críticas aos filósofos da pós-modernidade na arte, incluindo os fundadores da teoria institucional da arte, Arthur C. Danto e George Dickie (os pais “Mundo da Arte”) circunscrevem um debate em torno da gênese do campo artístico e a invenção do olhar puro. O filósofo francês provavelmente preocupado com a repercussão endógena do cenário da reflexão filosófica construída pelos institucionalistas chamou de “audácia sociologista” o entendimento de “que o objeto de arte é um artefato cujo fundamento só pode ser achado num *artworld*, quer dizer, num universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação estética.” (BOURDIEU, 1989, p. 281). O autor critica a ideia da existência de uma arte “pura”, (a arte pela arte; a arte em si) por entender que qualquer reflexão sobre a arte deve estar contextualizada sociologicamente e fundada na história. Bourdieu (1989) afirma que:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito de concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência

estéticas tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constituiu a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 1989, p. 285-286).

De forma direta, Bourdieu (1989) questiona a legitimidade arbitrária de “peritos”, críticos ou de pessoas dotadas do poder de estabelecer o cânone que consagra os objetos de arte como dignos de serem apreciados por suas meras propriedades formais, atribuindo a elas simbologias imanentes. Este poder de institucionalização da obra de arte, por meio do arbítrio de uma comunidade artística, deixa escapar o fato de que nenhum fazer humano escapa de uma construção histórica.

Por outro lado, pode-se dizer que o “mundo da arte” de Danto (1964) foi criado para dar sentido a um tipo de expressão artística específica: a arte contemporânea. Historicamente, a estética da arte clássica foi superada a partir do impressionismo e deu vazão a grandes movimentos de vanguarda e de transgressão estética. O chamado “pós-moderno” representou não só o rompimento com a estética do passado, mas decretou sua insubmissão a ela. O artista contemporâneo abandonou aos poucos a ideia de uma arte da representação da beleza em si. A beleza deixou de ser necessária e importante. Refratária aos conceitos de beleza e de representação do real, a arte contemporânea quis representar o novo, o espanto, o inesperado. A obra de arte passou a representar o conceito de transgressão e propôs o conceito de assimetria. A morfologia deu lugar ao amorfo. A desestabilização estrutural da obra, em sua forma pura, serviu de caminho para os novos olhares e conexões com o mundo moderno: a sociedade industrial. Estupefato com a onda do novo e com a quebra do paradigma da estética clássica, Bourdieu (2011) reage e afirma que a “a arte ‘pura’ iguala todos os espectadores, compelindo à indignidade cultural as frações não-intelectuais da classe dirigente, o que jamais ocorreu a tal ponto com a arte das épocas anteriores.” (BOURDIEU, 2011, p. 275).

O diálogo entre Danto e Bourdieu demonstra que os efeitos da dimensão simbólica da arte apresentam contornos de complexidade que a filosofia e a ciência ainda não deram conta. Existe a necessidade de se aprofundar um pouco mais nos estudos sobre este objeto, uma vez que as especulações filosóficas, mesmo aquelas fundadas no historicismo, ainda não encontraram explicações convincentes sobre a relação simbólica entre a obra e o apreciador. Tanto Bourdieu²⁵ quanto Danto²⁶ contribuíram de forma significativa para o entendimento de

²⁵Sociólogo francês, é um dos autores mais lidos, em todo o mundo, nos campos da antropologia e sociologia, discute em suas obras temas como educação, cultura, literatura, arte, mídia, linguística e política. Segundo o sociólogo, o mundo social deve ser compreendido com base em três conceitos fundamentais: campo, habitus e capital.

²⁶Filósofo e crítico de arte americana, autor de diversos artigos e livros de crítica da arte, mas também de filosofia. Sua visão do desenvolvimento da arte inspirava-se na dialética histórica de Hegel, é conhecido

que a imanência da arte em sua forma e conteúdo é necessária, mas, que na mesma medida, é necessário que sua análise estrutural e de recepção esteja fundada no contexto histórico. Tanto a arte precisa ser vista em seu aspecto histórico e sociológico, quanto precisa ter legitimado o espaço próprio de sua constituição. Dentre as peculiaridades ou especificidades da arte estão questões simbólicas como seu poder de comunicar sentimentos, o diálogo da experiência estética advinda de recepção e sua capacidade poética e lírica.

A dimensão simbólica da canção está fundada em dois pilares: no simbolismo da arte e no imaginário popular. A canção popular urbana se apresenta como um meio representativo do imaginário popular. Ela transcende a fronteira entre o individual e o coletivo. Ao mesmo tempo em que o artista dialoga com o público apreciador, o imaginário coletivo cria novas percepções e interage, simbolicamente, com novas formas de compreensão da realidade. Isto perpassa pela mensagem poética proposta pelo artista e cria novos sentidos e fronteiras representativas.

Como já foi dito, o que define a forma-canção é a voz, a letra (poema), a melodia e o arranjo. Das chamadas canções de raiz (de temas da cultura local) às músicas ditas “pop” (universal e de alto nível de massificação), a canção popular ocupa um espaço significativo no cotidiano das pessoas e nas mídias. Isto cria uma dimensão simbólica permeável, circular e que evoca certa imanência no ato de apreciar. Ela se transforma em veículo condutor de subjetividades e simbolismos que marcam as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o homem e a sociedade, entre o indivíduo e suas subjetividades.

Bob Dylan, por exemplo, ao escrever a canção “Masters of War”²⁷, buscou na música a reflexão simbolicamente da conjuntura dos Estados Unidos. Na época o presidente John F. Kennedy tinha sido assassinado a tiros e em plena “Guerra Fria”, os americanos começavam a intervir no Vietnã. Raiva, angústia, medo e indignação foram traduzidos em uma única canção.

You that build the big guns / Vocês que fabricam as grandes armas
 You that build the death planes / Vocês que fabricam os aviões da morte
 You that build all the bombs / Vocês que fabricam todas as bombas
 You that hide behind walls / Vocês que se escondem atrás de muros
 You that hide behind desks / Vocês que se escondem atrás de mesas
 I just want you to know / Só quero que saibam
 I can see through your masks / Que posso ver através de suas máscaras

principalmente por seus trabalhos na área de estética, é um dos mais célebres representantes da estética analítica americana.

²⁷Masters of War (Mestres da Guerra) - Bob Dylan – Álbum: Bob Dylan, 1963.

Abordar os aspectos simbólicos da canção é o mesmo que entrar no universo transformador da arte. Se construirmos uma reflexão sobre a arte de forma isolada, podemos incorrer no erro de descontextualizá-la como fenômeno social e histórico. É preciso tomar cuidado com a análise da questão do simbólico na poética sonora para não exilá-la em seu mundo próprio. Portanto, não se pode refletir sobre a dimensão simbólica da canção sem situá-la como forma de arte que possui sentido e valor em si, mas que se estrutura historicamente e gera representações socioculturais.

O ofício do cancionista: da palavra cantada à morte da canção

A civilização ocidental é considerada o berço da música em todas as suas formas e estilos. Do erudito ao popular, a cultura ocidental deu os primeiros passos em direção ao mundo musical que hoje conhecemos. Trata-se da construção de um acervo muito rico e variado de formas e estilos musicais que durante a história fortaleceram as bases culturais e artísticas de todas as nações do ocidente.

Evidentemente, diversos povos antigos participaram desta construção, mas a Grécia é a maior referência dos primeiros registros do encontro entre a música e a poesia. A construção de todo o acervo lítero-musical que conhecemos e reproduzimos hoje tem seu início quando a música começou a participar dos recitais poéticos. Segundo Vassalo (1998):

No princípio era a música e ela se fez poesia e habitou entre nós. Os povos nascem cantando — é uma conhecida afirmação sobre os albores poéticos, aplicável não só às manifestações discursivas de cunho épico, enaltecidas de um herói nacional (como nos poemas homéricos e nas canções de gesta), mas também às expressões de feição subjetiva. O início da poesia (épica ou lírica) vincula estreitamente a estrutura verbal e o acompanhamento musical. Verifica-se tal ocorrência nos dois momentos inauguradores da arte ocidental. Assim, na Grécia antiga, o instrumento musical que ritmava a dicção de textos subjetivos — a lira — passou a identificar um determinado tipo de poesia, a partir daí denominada lírica. E, na Idade Média, a cantiga trovadoresca era acoplada ao som da viola ou do alaúde. (VASSALO, 1998, p. 03).

Se o termo “lírico” vem do instrumento musical lira e, da mesma forma, as cantigas medievais trovadorescas²⁸ receberam este nome devido à trova, sinônimo de verso, indubitavelmente a sonoridade musical sempre esteve associada à poesia. Os encontros poéticos tinham como pano de fundo a sonoridade de instrumentos de corda e percussão que ofereciam a atmosfera contemplativa e o mergulho simbólico na sensibilidade da palavra. Poema épico ou poema lírico discorriam sobre as sagas heroicas, sobre as obscuridades do eu-

²⁸Textos poéticos da primeira época medieval, geralmente cantados em coros.

lírigo ao som de melodias suaves, tensivas ou alegres numa bela conjunção entre palavra e música.

O conceito de lirismo está indissociavelmente ligado ao sujeito que fala, que expressa: a pessoa-lírica. Essa ideia surgiu da poesia lírica. Ela combinava versos poéticos com o acompanhamento musical da lira e permitia ao poeta falar de si, de suas angústias e prazeres. Na atualidade, a poesia lírica é o gênero literário no qual o poeta pode expressar suas emoções e sentimentos.

Há também a ideia de que a arte lírica é aquela em que o artista busca despertar a emoção por meio do teatro, do canto e da performance que combina música e drama. O artista lírico é completo. Na medida em que busca agregar formas artísticas diferentes no repertório poético de sua performance ele consegue compartilhar sentimentos e vibrações afetivas com o apreciador. O resultado deste compartilhamento é uma identificação emotiva e uma carga passional de intensa interação entre ambos.

A canção veio acompanhada de um lirismo próprio construído a partir do ato de declamar. Proferir, pronunciar, recitar palavras e sons que permitissem a tradução do íntimo, do interior poético do enunciador caracterizaram os primeiros momentos do ato criador da canção. Por ser uma ideia carregada de sentimentos e de vibrações afetivas, o lirismo próprio da poesia acompanhou a canção. Quando nos recitais líricos começou-se a cantar as palavras, surgiu a canção.

A melodia instrumental que acompanhou a poesia durante muito tempo só se transformou em canção na Baixa Idade Média. Os elementos musicais foram aos poucos incorporados ao texto e o poema recitado foi se transformando na forma canção como a conhecemos hoje. Vassalo (1998) nos lembra que:

O caráter instrumental desapareceu no alvorecer do mundo moderno (como, aliás, já havia desaparecido na passagem da influência grega para a poesia romana). Isto se dá com a eclosão do Doce Estilo Novo, fenômeno poético italiano nascido durante a Baixa Idade Média. “E desde então a melodia foi substituída pelo reforço nos traços musicais do verso, compreendendo-se aí ritmo, rima, aliteração e todos os aspectos fônicos do texto poético versificado.” (VASSALO, 1998, p. 03).

Pode-se dizer, portanto, que no início existiam as entoações vocais e elas se fizeram palavra e habitaram em nós como canto. Num segundo momento, era a música e ela se fez poesia e habitou entre nós como canção. A melodia instrumental aos poucos foi substituída por um canto falado, uma fala cantada. A sonoridade das palavras, o ritmo expressivo da recitação e a projeção da voz permitiram que os versos de um poema fossem cantados. A canção foi o resultado desta junção quase natural entre o texto poética e a forma musical.

O hibridismo que gerou a canção durante sua evolução acabou por transformá-la em uma forma musical única e capaz de comunicar sentimentos e ideias por meio de uma expressão lítero-musical apurada. Embora letra e música sejam coisas diferentes, também são complementares enquanto forma musical. Tatit (1997) afirma que o cancionista busca a estabilização sonora da fala na canção por meio das leis musicais. Ele diz que:

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. (TATIT, 1997, p. 87).

O simples ato de falar, nos leva a entoações vocais (sons) naturais. Não precisamos guardar a melodia do que falamos (entoações). Isto é próprio da linguagem oral, pois precisamos guardar apenas o conteúdo, a mensagem. A sonoridade pode ser esquecida, descartada. Tatit (1997) chama os sons normais da fala de desestabilização (dos sons). Na composição de uma canção faz-se um movimento de estabilização por meio das leis da música. A justaposição de um poema a uma melodia ou de uma melodia a um poema ou até a criação simultânea de ambos são estratégias do cancionistas para dar vida à canção.

Elaboram-se recortes de unidades entoativas com a mesma melodia e na hora em que se busca o encaixe da letra na linha sonora, aparecem unidades entoativas diferentes na mesma melodia. Em outras palavras, o compositor busca a sonoridade da fala para complementar a melodia e da mesma forma, busca o encaixe da palavra nas nuances melódicas. Evidentemente que há também um tratamento rítmico das palavras, considerando seus aspectos fônicos e silábicos, além do tratamento rítmico musical, considerando o andamento e a pulsação existente.

O cancionista²⁹ (compositor/intérprete) não é necessariamente um poeta, ele é um músico. O compositor cuida da arte de estabilizar as oscilações da fala por meio da criação de melodias aplicadas ao texto escrito ou verbalizado. Apesar de trabalhar com o sentido das palavras, não é escravo do texto. Apesar de trabalhar com o texto, se preocupa mais com a forma musical. No sentido contrário, é muito difícil para um poeta fazer letra de música.

O poeta cuida da arte de transformar a oralidade em poesia. O poema é o texto, a poesia são todas as referências simbólicas advindas da reflexão e da fruição da palavra. O poeta não precisa se preocupar com sonoridades entoativas ou métrica da pulsação musical.

²⁹Pessoa que compõe ou canta canções. A tríade compositor/poeta/interprete está contida no cancionista. Termo criado por Luiz Tatit.

Apesar de trabalhar também com a métrica das palavras, não é escravo dela. Apesar de trabalhar com a sonoridade da fala, não precisa do canto.

Para Lyra (2010), poesia é uma coisa e letra de música é outra. “Toda obra de arte é um conjunto de significante/significado: no poema, palavra/ideologia; na música popular, melodia/letra” (LYRA, 2010, p. 28). O autor explica:

Os significados são consensuais: poema e letra têm um mesmo, interno e próprio – a mensagem do texto. A questão se concentra nos significantes: nem palavra nem melodia, sozinhas, significam muito. A palavra isolada pode no máximo encerrar um informe ou externar uma emoção e um possível significado interno próprio da melodia se restringe à sugestão dos ritmos: um bolero induz um estado de espírito bem diverso de um samba, por exemplo. Mas é uma *sugestão*, puramente sensorial, não uma *significação*: a substância ideológica está ausente. E é exatamente esta a função da letra da canção: integralizar com substância ideológica a sugestão sensorial da melodia. E é por isso que, sem melodia, ela perde consistência. (LYRA, 2010, p. 29).

Devido à sugestão sensorial da melodia, independente da maneira pela qual um cancionista ou um poeta desenvolvem os processos criativos de sua arte, há predominância da canção (letra de música) sobre a poesia (poema). Lyra (2010) aponta duas razões para esta predominância da música popular: uma extrínseca (de natureza social – a exaltação ostensiva da personalidade – o eu no mundo moderno) e outra intrínseca (de natureza estética – tem a propriedade de atuação sobre o receptor – a canção mexe com o corpo).

O cancionista precisa aprender a lidar com a dualidade da canção e encontrar alternativas de se expressar por meio dela. O exemplo das oscilações da expressão verbal e da melodia na canção, às vezes, o próprio compositor não sabe cantar sua criação. Da mesma forma que o cancionista, ao compor, estabiliza as entoações, surge a necessidade do intérprete. Um terceiro elemento fundamental para o ato enunciativo da canção. A voz traz o corpo (a pessoa). O “eu” está sempre presente, mesmo que esteja falando do outro. Há certa caracterização e exaltação do intérprete exatamente porque o “eu” é exacerbado na canção. Há a necessidade da identificação do intérprete com o tema, da mesma forma que a canção necessita dele como meio de reconhecimento e transformação. Isto não quer dizer que o próprio compositor não possa ser o intérprete.

Mas surge uma questão. De onde vem as melodias dos cancionistas sem formação musical? Tatit (2010) afirma que a melodia vem da voz, das entoações da fala, da oralidade. Segundo o autor:

A forma musical e a força entoativa sempre disputaram espaço na composição de canções. Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como *entoações*. Afinal, todos nós, músicos e leigos, convivemos com as entoações que trazem movimento e direção à sonoridade da fala, e sabemos interpretá-las como afirmações, perguntas,

hesitações, exclamações, interpelações, ironias, enumerações e outros incontáveis matizes que vivificam nossa comunicação cotidiana e dão realces especiais ao conteúdo do texto. O fato de ampliarmos as atribuições da voz, destacando-a também para o canto, jamais a desvincula de seus usos corriqueiros nem de seus recursos expressivos primários. (TATIT, 2010, p. 14).

Há correspondência entre melodia (música) e poema (letra) forma a canção. O trabalho do cancionista é buscar a unidade entre as partes para propiciar ao ouvinte a fruição, o encantamento e a expressão de sentimentos, valores e reconhecimento de seu meio. Esse processo de criação artística pode ser intuitivo ou técnico.

A formação musical do cancionista é importante para a diversificação e para a consciência de sua criação, mas não imprescindível. Por mais paradoxal que pareça, o processo criativo do produtor de música popular não exige um conhecimento formal ou erudito sobre literatura ou sobre música. As canções populares, inclusive aquelas com características folclóricas, surgem da vivência e da tradição oral. A intuição do compositor do meio popular nos mostra que não é preciso saber ler, escrever ou conhecer a escrita musical para se tornar um produtor musical da forma-canção. É preciso saber usar a voz, a oralidade e a capacidade inventiva de representar o cotidiano por meio da palavra cantada.

A intersecção da música com a língua natural e a identificação com o cotidiano são características que fazem da canção um meio fundamental para a expressão do imaginário popular. O enraizamento dessa forma de música nos meios populares se deu na vivência, nas experimentações da vida prática. A canção é visível em todas as culturas porque é parte integrante dos ambientes familiares, comunitários e das relações sociais.

A canção está na intimidade individual, nos momentos de trabalho, nas reuniões festivas, nas manifestações religiosas e até na morte. É um fenômeno que se incorporou no cotidiano de maneira tão simples, acessível e recursiva, que não circunscreve limite. Sua recursividade oral permite que sons e palavras criem vida e se propaguem nos mais diversos ambientes. A canção é popular porque está presente em todas as camadas sociais e, desde o surgimento dos meios de reprodução e de difusão de massa, atinge a um público consumidor cada vez maior.

Os estudos sobre a canção no Brasil têm mantido a tradição explorar os aspectos e características de sua expressão como forma de reforçar teses e discursos sobre identidade, nacionalismo e regionalismo, entre outros. Na maior parte dessas reflexões são predominantes os argumentos fundados no texto literário. A hibridez da forma-canção favoreceu as análises fundadas no texto, tanto no que tange aos aspectos linguísticos quanto aos aspectos sociológicos e históricos.

Quando o texto poético se encontrou com os elementos da música, gerando esse tipo de expressão lítero-musical de arte, inevitavelmente abriram-se as portas para as análises do discurso da língua, para a semiótica e para as análises sociológicas e antropológicas nas ciências sociais. Com raras exceções, a maioria das reflexões privilegiaram as letras e descartaram a música.

Pressupondo que o conceito de canção precisa abranger a totalidade de sua constituição, há a necessidade de um equilíbrio nas análises de seus aspectos formais (texto e música) para a compreensão de seu papel social e para o entendimento das significativas mudanças que ocorreram em sua forma ao final do século XX. Essas mudanças estão diretamente associadas aos avanços tecnológicos e à anomia estabelecida em sua forma ao longo do tempo.

As novas canções que surgiram a partir das influências americanas traduzidas pelo Rap³⁰, pelo Hip hop³¹ e pelo Funk³² (em especial o de periferia) produziram um novo conceito de canção: a palavra ficou menos cantada. A melodia praticamente sumiu e os meios eletrônicos criaram novos efeitos sonoros e como consequência, novos ouvintes e adeptos de movimentos culturais urbanos.

A busca pelo entendimento dessas novas facetas da canção tem suscitado muitos debates entre acadêmicos, intelectuais e estudiosos da música popular. Um desses debates tem servido como exemplo recorrente em alguns ensaios que propõe a discussão sobre a gênese da canção. Trata-se do debate proposto pelo jornal “Folha de São Paulo” nos idos de 2004. O chamado caderno “Mais!” do referido jornal convidou algumas autoridades de reconhecida notoriedade para dialogar sobre as perspectivas da Música Popular Brasileira. As entrevistas foram programadas com o intuito de divulgar os lançamentos editoriais sobre o tema.

Em 22 de agosto de 2004 foram publicadas as entrevistas de José Ramos Tinhorão³³ e de Luiz Tatit³⁴ que estavam lançando os livros: “Domingos Caldas – O poeta da viola, da

³⁰Tem sua origem entre as comunidades negras dos Estados Unidos, no final do século XX, é um discurso rítmico com rimas e poesias, pode ser interpretado a capella, bem como, com um som musical de fundo, chamado beatbox.

³¹É um gênero musical surgido entre as comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas de Nova Iorque. Iniciado nos anos 1970.

³²Surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, é um gênero musical, a partir de uma nova forma de música rítmica e dançante, criado por músicos afro-americanos quando misturados soul, jazz e rhythm and blues.

³³Jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro. Em 1966, escreveu o primeiro dos mais de vinte livros que viria a publicar sobre a história da música popular brasileira, o “Música Popular: um tema em debate”.

³⁴Professor titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras & Ciências Humanas da USP.

modinha e do lundu (1740-1800)” e “O Século da Canção”, respectivamente. Esse debate foi marcado por um ponto de discordância entre os dois estudiosos.

Tinhorão, logo de cara, decretou a morte da canção. O estudioso alegou que com o surgimento do gênero Rap, onde a melodia não é mais importante e sim o texto (a palavra), perdeu-se o sentido musical da canção. Ele afirma que o Rap deixou de ser canção e passou a dar vazio à dança, aos elementos rítmicos e aos efeitos eletrônicos. Ele defende que a morte da canção se deu não só em função da ascensão do Rap, mas porque o individualismo que marcou a canção do século XX deu lugar ao coletivismo da música eletrônica, da canção dançante, fundada na pulsação, no ritmo.

Tatit, por sua vez, lembrou que a canção nasceu da palavra cantada e o Rap é à volta ao começo. Ao discordar de Tinhorão, o semiologista argumentou que é natural a utilização da palavra e suas entoações para fazer canção. Ele lembra que, embora aparentemente a melodia esteja em segundo plano, no Rap, as palavras já contém sonoridade suficiente para dar sustentação e que, por isso, não há problema com midiaticização eletrônica na canção.

No fervor desse intenso debate, Valverde (2008) nos aponta para uma questão intermediária: a falta da discussão sobre música na canção. O autor destaca que a discussão entre Tinhorão e Tatit está presa na questão da linguagem, embora a presença ou ausência da melodia tenha sido o catalisador do conflito de ideias. O autor lembra que a discussão precisa levar em consideração os contornos musicais da forma-canção. Ele aponta para um dilema presente nos estudos sobre a canção: servir de pretexto para discutir outras coisas (comunicação, semiótica, sociologia, etc.).

Valverde (2008), ao tecer crítica ao posicionamento dos dois estudiosos, mostra que o problema está nas transformações musicais sofridas pela canção. Ele compreende que o declínio da forma-canção tradicional se explica pelo destaque dado ao ritmo em detrimento da melodia e à espontaneidade coletiva nas performances no mundo atual. O autor diz que:

Podemos interpretar o declínio da hegemonia da canção como sintoma de retorno generalizado ao modalismo e como testemunho defasado do fim do longo privilégio concedido ao parâmetro da “altura” frente ao pulso, tanto na experiência quanto na análise do fenômeno musical. Ao mesmo tempo, podemos compreender o abandono da melodia (como forma que exige uma disposição contemplativa), em função do destaque que se dá hoje, ao ritmo, numa performance cada vez mais fundada no gesto espontâneo e na interação pessoal. É certo que tal fenômeno reduz o alcance da canção como formato universal e quase onipresente, mas, ao mesmo tempo, pode liberá-la para um cultivo e uma experimentação mais descomprometidos em relação às tradições literárias e musicais que a sustentaram. (VALVERDE, 2008, p. 271).

A canção não morreu, tal como decretou, exageradamente, Tinhorão. Ela evoluiu para um formato que obedece à cadência ritmada do texto e que a respeita, tal qual o poema e o poeta, à métrica e à sonoridade das palavras. Mas se isso é uma espécie de volta à gênese, por

seria uma evolução? A ideia de evolução não se inscreve em pura volta ao começo. Se fosse assim, poderíamos chamar os novos gêneros de canção de “neo-provençal”, “maneirismos líricos” ou “nova gaia ciência”. O que acontece é que as novas tecnologias e os novos hábitos de convivência coletiva fortaleceram a engrenagem da produção sonora no mundo contemporâneo.

Considerado por Tatit (2004), o século da canção, o século XX testemunhou as transformações sociais e tecnológicas que atingiram diretamente a produção artística e, no caso da música popular, todo o processo de registro, difusão e consumo. A sustentação do Rap como canção da palavra (sem melodia) fincada no coração da periferia só foi possível devido à lubrificação da engrenagem da produção musical eletrônica e da produção visual pela indústria cultural.

Canção, canto e performance

No capitalismo, os níveis de criatividade na busca por melhores resultados aumentam na mesma proporção em que os níveis de competitividade acentuam as relações de concorrência. Assim, a performance³⁵ de um vendedor é essencial para o processo de compra e venda de um produto; a do professor é fundamental para a aprendizagem dos alunos e para o alcance das metas educacionais; a do time de futebol determina a vitória ou a derrota, independente de sua tradição esportiva. Nesta dimensão, performance significa desempenho. Ela determina a qualidade e a desenvoltura das condições de tudo o que favoreça o alcance de metas previamente planejadas.

Quando utilizada no campo das artes, a ideia de performance adquire um sentido comunicacional. Isto não significa dizer que se abandona o sentido de desempenho. O artista também necessita de alta performance para a qualidade da execução de sua tarefa. O músico-virtuoso, por exemplo, desenvolve técnicas que o torna quase perfeito na execução de seu trabalho. Ele ensaia incansavelmente para chamar a atenção do apreciador na busca de atingir a meta de propiciar a experiência estética por meio da excelência da produção sonora. As diversas linguagens e expressões artísticas propiciam o encontro entre o transmissor e o

³⁵A palavra performance é muito utilizada como sinônimo de desempenho. Ela possui forte ligação com a ideia de competitividade e produtividade na sociedade industrial. Isto é bastante visível no mundo dos esportes e na seara organizacional das empresas. Em seu sentido mais amplo, além da ligação aos resultados esportivos e às proezas dos aventureiros de negócio, performance aparece ligada à ideia de alcance de objetivos em qualquer área de atuação humana.

receptor. A performance é um meio de interação necessária entre o artista, a obra e o apreciador.

Zumthor em *Introdução à Poesia Oral* (1997, p. 33) define como performance a “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis”. Mas aqui aparece um pequeno problema para a compreensão deste conceito. O que vem a ser “mensagem poética”?

Inicialmente é preciso ter o entendimento de que a mensagem poética não é aquela que surge da poesia como forma literária ou do poema como forma artística. A mensagem poética pode ser concebida como as apreensões, emoções e sentimentos advindos da experiência artística. São as transcendências e imaginários configurados a partir do encontro expressivo entre o apreciador e a obra de arte. É o diálogo tácito entre o artista, o produto artístico e o apreciador. Nesta relação, a obra de arte é um texto, uma mensagem, um tema gerador de comunicação expressiva.

O conto “A Terceira Margem do Rio” de Guimarães Rosa retrata bem essa mensagem poética advinda desse diálogo quase silencioso e próprio das relações de interação na arte. O leitor é instigado a descobrir o que seria a terceira margem do rio nos labirintos da mente do autor. Seriam todas as transcendências advindas do imaginário, das inquietações da vida e refletidas ao longo das experiências às margens de um rio? Poderia ser o encontro com o abstrato nas conexões com o inconsciente? Seriam as conexões entre o que não se conhece o que não se vê e o que não se pode tocar?

Rosa (1995) deixa a narrativa seguir livre como se fosse o próprio personagem (o pai) que entra numa canoa e se entrega ao rio numa viagem sem volta. Assim como o filho que fica à margem do rio esperando a volta do pai, no cotidiano insólito descrito nas linhas do conto, o autor deixa o diálogo em aberto, livre. A obra precisa ser completada pelo leitor. Ele o convida a entrar no diálogo com a obra e o desafia na instigante busca pela terceira margem.

A terceira margem de um rio é a metáfora que gera a mensagem poética. A terceira margem pode ser entendida como as projeções da mente em função da fruição do corpo. É algo livre, aberto, individual, reflexivo e inefável. A mensagem poética de uma obra de arte não está na racionalidade, está na sensibilidade de quem a recebe e numa espécie de suspensão da realidade, onde os sentidos estão no comando e a beleza contemplativa flui. É um fluir que frui. É um entregar-se ao encantamento e à reflexão.

A canção “A Terceira Margem do Rio”³⁶ buscou captar a mensagem poética do conto de Rosa. Tentando obedecer ao que Milton havia sugerido como ponto de partida: uma melodia contendo o mesmo título conto, coube a Caetano a árdua missão de criar uma letra que se aproximasse do tema original do conto e se encaixasse na melodia proposta. Mas seria possível traduzir ou repetir uma mensagem poética em outra forma artística?

Cada tipo de arte contém uma linguagem própria, um texto, um contexto e uma fonte expressiva. Milton e Caetano se esforçaram em construir uma releitura musical, um novo olhar. Os cancionistas propuseram, por meio da canção, uma nova mensagem poética. Criaram uma forma de expressão que não se esgota no conto e nem em si. O poema (letra) de Caetano apresenta um jogo de palavras que marca algumas passagens do conto, que insere o próprio autor no discurso e ressalta a magia da palavra como fonte de expressão viva e dinâmica.

É possível imaginar um rio de palavras em metáforas representativas da força poética de Guimarães Rosa, inclusive, na última frase da última estrofe. Ela foi extraída do último parágrafo do clássico *Grande Sertão: veredas*, onde se lê: “O Rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...” (ROSA, 1980). É importante ler o texto, ouvir a música e descobrir a performance sugerida pelos cancionistas para entrar na nova mensagem poética que surgiu do conto em função da canção. A letra da canção diz o seguinte:

Oco de pau que diz: eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz, risca certa
Meio a meio o rio ri, silencioso, sério
Nosso pai não diz, diz: risca terceira

Água da palavra, água calada, pura
Água da palavra, água de rosa dura
Proa da palavra, duro silêncio, nosso pai,
Margem da palavra entre as escuras duas
Margens da palavra, clareira, luz madura
Rosa da palavra, puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri por entre as árvores da vida
O rio riu, ri por sob a risca da canoa
O rio riu, ri o que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi a voz das águas

Asa da palavra, asa parada agora
Casa da palavra, onde o silêncio mora
Brasa da palavra, a hora clara, nosso pai
Hora da palavra, quando não se diz nada

³⁶A Terceira Margem do Rio - Milton Nascimento e Caetano Veloso – Caetano Veloso, Álbum: Circulandô, 1992.

Fora da palavra, quando mais dentro aflora
Tora da palavra, rio, pau enorme, nosso pai

Os exemplos acima, nos mostram que existe uma forma própria de comunicar a mensagem poética na obra de arte. Este é o caminho para o entendimento de que a performance, no sentido artístico, exige uma relação de diálogo. A performance na arte é o meio pelo qual se dá uma situação comunicativa. Não é uma questão de desempenho, é uma questão de comunicação. É uma forma de provocação dos sentidos na recepção do objeto de arte.

As diversas formas de expressão artística precisam fazer interagir, instigar e ver “a terceira margem do rio” na mente do apreciador. Precisam tocar e comover, fazer sentir o encantamento da obra na percepção do receptor. Para que isso aconteça, um ator precisa passar a mensagem do texto e dá voz ao personagem com “verdade”. Uma bailarina precisa passar a leveza dos movimentos e a sincronia com a música para contar uma história. Um cantor precisa projetar a voz e convencer o ouvinte da veracidade dos sentimentos traduzidos na canção. A performance carrega a necessidade de interação com o público da mesma forma que o público necessita da conexão com a performance para perceber e sentir a mensagem poética da obra de arte. Para Valente (2003):

A performance engloba elementos formais das diversas poéticas da oralidade (canto, narração de histórias, teatro, etc.), que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem; isto significa que gestos, entoações da voz, olhar e respiração estabelecem uma situação comunicativa que põe em ação o emissor, o texto e o receptor na performance (VALENTE, 2003, p. 70).

Pertencente ao universo das artes da oralidade, onde a fala, a voz e a música se encontram, a canção não pode prescindir da performance como meio de persuasão e como forma de expressão. Para que se possa entender a importância da performance na canção é preciso direcionar a abordagem ao centro delimitador deste estudo: a canção popular urbana. Faremos a distinção entre a performance na oralidade e a performance mediatizada que caracteriza a canção popular urbana como forma musical pertencente ao contexto da paisagem sonora das cidades.

Independentemente das proporções ou parâmetros demográficos, a canção produzidas nas cidades não se sustentam só pela oralidade. Elas precisam ser mediatizadas pelos diversos meios eletrônicos de difusão. Antes das mídias e de sua chegada às cidades, a canção percorreu os ambientes mais bucólicos e populares. O meio rural deu origem às suas formas mais genuínas e simples. Geralmente rotulada de música folclórica, devido ao conceito de folclore abranger a ideia de sabedoria popular produzida e reproduzida

pela oralidade, a canção popular do campo resistiu o quanto pode à “contaminação” de sonoridades externas, de meios eletrônicos de reprodução e da escrita formal e musical.

Zumthor (apud VALENTE, 2003) classifica a obra oral conforme sua aproximação com a escrita em uma tipologia que apresenta quatro momentos distintos de relação entre a oralidade e a escrita até chegar a uma quarta situação onde a mediação passa a ser mecânica, eletrônica:

- 1 – a oralidade *primária*, na qual o contato da oralidade com a escrita é praticamente inexistente;
- 2 – a oralidade *mista*, em que a influência da escrita sobre a oralidade é remota e fraca;
- 3 – a oralidade *secundária*, marcada por uma influência da escrita sobre a oralidade (já se trata das sociedades *letradas*);
- 4 – a oralidade mecanicamente mediatizada (ZUMTHOR, 1997 *apud* VALENTE, 2003, p. 70).

As cantigas sem autoria definida, pertencentes ao ambiente comunitário e reproduzidas pela oralidade ainda permanecem vivas nos lugares menos “contaminados” pelas mídias. Elas ainda mantêm sintonia com os saberes, crenças e valores populares. As comunidades rurais distantes dos grandes centros e carentes de processos educativos formais são lugares propícios ao folclore e, conseqüentemente, alimentam a oralidade na canção como forma de identidade. São portadores da oralidade *mista*, onde a influência da escrita é deficitária. Os índios que ainda se mantêm preservados em sua cultura e habitam lugares remotos são exemplos do vínculo com a oralidade *primária*, onde a escrita praticamente inexistente. Entre eles, nada é mediatizado. A oralidade é tudo.

Tendo como principais características a autoria definida, o registro e a difusão pelos meios de comunicação de massa, a canção popular urbana sempre teve na performance e na mediatizada os suportes de sua mensagem poética.

Zumthor (1997) apresenta cinco operações necessárias para que as artes da oralidade perfaçam um ciclo criativo no qual a performance está inserida: produção; transmissão; recepção; conservação; e (em geral) repetição. A fase da *produção* se constitui no processo criativo que gera um produto, um texto. O texto resultante deste processo pode ser escrito, falado, sonoro, cantado. A canção, neste caso, é um texto no qual o intérprete se encarrega da performance que permite a *transmissão* da mensagem poética e, conseqüentemente, possibilita as diversas maneiras de *recepção*.

Uma vez que a canção é uma forma lítero-musical e performática, a *conservação* e a *repetição* são absolutamente necessárias para a manutenção de sua sobrevivência como produto midiático. A performance está na relação *transmissão/recepção*, embora no caso de um improviso, a *produção* também faça parte. (ZUMTHOR, 1997, p. 33-34).

Para Valente (2003), deve-se entender a performance mediatizada tecnicamente como sendo uma modalidade onde ocorre uma defasagem no eixo espaço-tempo:

Em outras palavras, o momento da interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção. A performance mediatizada tecnicamente, como as próprias palavras sugerem, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou, ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e de todas as mídias sonoras. Embora as características gerais da performance ao vivo sejam preservadas, perde-se a tatilidade, o peso, o volume, elementos que compõem a *atmosfera* da *mídia primária* como denomina o estudioso da semiótica da cultura Vicente Romano. (VALENTE, 2003, p. 70-71, grifo da autora).

A midiatização da canção popular urbana a partir do Século XX deve-se à mediatização técnica da oralidade. Desde o surgimento do fonógrafo, passando pelo LP (long play) até o surgimento do CD (compact disc), houve uma estupenda evolução tecnológica no processo de produção, transmissão e recepção da música no mundo. Assim como a voz foi amplificada, mediatizada pelo microfone, a música foi mediatizada pelo rádio e, com o surgimento do vídeo, a performance passou a ser mediatizada pela televisão e pelo cinema.

Atualmente o CD perde espaço para as mídias digitais com a era do computador e as canções populares urbanas podem ser “baixadas” e os artistas podem ser visto em suas performances pela internet e tudo pode ser compartilhado pelas redes sociais.

Todo esse processo demonstra a importância da performance na canção popular urbana e confirma que o palco agora é também virtual. Desde o surgimento dos meios de comunicação de massa a interação com o público se tornou obrigatória para atender a um mercado consumidor cada vez mais exigente. Por meio das performances musicais, a indústria fonográfica aumentou o seu poder de persuasão e massificou o seu produto.

Junto à canção das mídias, os ídolos foram fabricados, a moda foi lançada e os comportamentos foram sugeridos. A indústria cultural ainda mantém a mesma fórmula para o “sucesso”: canção, performance e repetição. A midiatização e a mediatização técnica da música popular vão continuar em evolução e formando novos públicos. Esse processo circular de projeção da canção sustentará sua existência enquanto a performance existir e enquanto a arte for arte.

Canção, gosto e indústria cultural

O século XVIII foi o marco das transformações econômicas, políticas, sociais e culturais do mundo atual. A partir da revolução industrial, pode-se dizer que o século XX se caracterizou pela velocidade de suas transformações socioeconômicas e pela profundidade das

mudanças de comportamento do homem contemporâneo. Em nenhuma outra época da história da humanidade ocorreram tantas transformações em tão pouco tempo. Em outras épocas, as mudanças foram bem mais lentas e nem sempre os resultados foram sentidos com tanta qualidade e intensidade como agora.

As influências sofridas pela arte na sociedade industrial mudaram a forma de ver e de sentir no mundo contemporâneo. Mas para que se possa entender o significado dessas mudanças e para que possamos situar a canção popular urbana como parte integrante da cultura popular e como fenômeno em movimento da cultura de massa, precisamos oferecer o conceito desses dois tipos de cultura. Se tomarmos como parâmetro os estudos do sociólogo francês Edgar Morin, do esteta italiano Umberto Eco e do filósofo alemão Theodor Adorno, verificaremos que a ideia de cultura popular surge de um fazer que seja próprio do povo.

Se analisado no campo estético, o fazer artístico, por exemplo, os referidos autores convergem em duas questões básicas: quanto à produção, existem três níveis de cultura: a erudita, a popular e a de massa. A alta, superior ou erudita, pertencente a uma elite dominante, onde predomina o saber acadêmico, o requinte e a originalidade. A música erudita, por exemplo, exige certo rigor metodológico na execução de uma peça, transmissão por meio da escrita musical e consumo que exige o mínimo de conhecimento musical por parte do apreciador.

A baixa, inferior ou popular surge da manifestação popular e nela se esgota. Podemos citar como exemplo a canção popular ou a folclórica. Já a cultura de massa é feita para as massas. É um produto descartável, uma moda cujo objetivo é vender o produto e lucrar com ele. Não importa se o produto é oriundo da cultura superior ou da cultura popular. A canção popular rotulada de “romântica” ou a estilização de uma sonata de Mozart para um seriado da TV, são exemplos da apropriação da cultura de massa. Quanto ao consumo, a sociedade industrial fez surgir apenas dois níveis de cultura: a erudita e a de massa.

Harold Wilensky (1978) distingue a cultura de massa da alta cultura, enfatizando o contexto social da produção. O autor afirma que:

Alta cultura será tomada como se referindo a duas características do produto: 1 Ele é criado, ou supervisionado, por uma elite cultural que opera no interior de alguma tradição estética, literária ou científica. 2. O produto é submetido à aplicação sistemática de padrões críticos independentes do seu consumidor. A qualidade do pensamento ou expressão do objeto cultural e do meio social no qual é produzido define a alta cultura. O termo ‘cultura de massa’ será usado para designar produtos culturais manufaturados somente para um mercado de massa. Características associadas, mas não intrínsecas à definição são a estandardização do produto e o comportamento de massa no seu uso. A cultura de massa tende à estandardização porque almeja agradar ao gosto médio de uma audiência indiferenciada” (WILENSKY, 1978 apud COHN, 1978, p. 257,258).

Tanto o produto da cultura popular quanto o produto da cultura erudita encontram-se absorvidos pela cultura de massa, sendo que a elite dominante detém o poder sobre o seu produto e consegue manter o acesso a ele. O apreciador/consumidor vê-se limitado à cultura erudita ou à cultura de massa. É importante salientar que, por mais que tivéssemos a intenção de dar por encerrada essa questão, não poderíamos dar consistência ao discurso devido às controvérsias e debates filosóficos e científicos sobre a estratificação e a dinâmica de culturas que se entrecruzam no processo do consumo de arte.

Eco (1998), na obra “Apocalípticos e Integrados”, mostra a dimensão das controvérsias que envolvem o entendimento de cultura de massa e sua relação com a cultura popular. Segundo o autor, “apocalípticos” são os teóricos que demonizam a cultura de massa, colocando-a como prejudicial à boa apreciação da arte. “Integrados” são aqueles que, apesar de reconhecerem alguns aspectos prejudiciais, defendem que ela pode ser benévola, devido ao acesso, à velocidade e à variedade de informações que podem se canalizadas para a educação estética do consumidor.

Embora o imaginário popular seja a maior riqueza de uma cultura e toda a sabedoria que emana do povo esteja em sua própria expressão, não há como negar que a cultura popular tende a ser engolida pela cultura de massa. Mesmo assim, não há como negar e nem como limitar a criatividade que advinda da experiência popular em toda sua magnitude. Da medicina às artes, o povo sabe explicar e reinventar o mundo.

O compositor de canção popular, por exemplo, é um dos interlocutores dessas representações. A expressão e o pensamento por meio da música são pulsantes e dinâmicos. A canção é forte e contínua, embora, de alguma forma possa ser passível de subjugação, de manipulação e de apropriação.

A canção é um veículo de representação muito forte no nível popular, sendo, inclusive, capaz de perder-se no tempo e se transformar em manifestação musical folclórica, sem registro de sua autoria. É neste sentido que termo canção popular passou a existir para diferenciar-se da canção folclórica. Ela possui uma característica diferente da música folclore, pois, mantém a autoria definida e é difundida pelos meios de comunicação de massa.

A canção é um fenômeno popular e um produto de massa. Ela é capaz de expressar pensamentos, criar e mudar comportamentos, além de firmar-se como um meio de comunicação de massa acessível, transformador e como uma das fontes mais poderosas de comunicação. Do entretenimento ao pensamento social, a canção popular urbana transita em todas as esferas da produção cultural. Mas o que vem a ser gosto? O que determina o gosto por uma canção?

Teoricamente o gosto pode ser definido como uma capacidade sensorial individual e, ao mesmo tempo, uma atitude coletiva ou um comportamento sociocultural, que, em tese, possibilita o discernimento entre sensações antagônicas, tais como, o bom e o ruim, o agradável e o desagradável, o bonito e o feio. O gosto permite selecionar as coisas que dão prazer e recusar aquelas que causam desprazer. Ele permite distinguir a satisfação da insatisfação, o deleite da fadiga, o conforto do desconforto. A noção de gosto está diretamente ligada aos sentidos. O gosto, ao nível restrito, é corpóreo e individual.

No sentido estético, Kant (*apud* Osborne, 1968, p. 162) afirma que “o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por uma satisfação ou insatisfação inteiramente independentes do interesse. Ao objeto dessa satisfação chama-se belo”. A experiência estética é um sentir desinteressado. É pura fruição, onde os sentidos fluem na interação entre o apreciador e o objeto apreciado, num processo inefável. Zilberman (1989), influenciada pelo pensamento de Hans Robert Jauss, um dos fundadores da teoria da recepção estética na literatura e na arte, define experiência estética como um processo de três etapas na percepção do receptor:

Experiência estética: fruto do relacionamento da obra e o leitor é o aspecto fundamental de uma teoria fundada na recepção. Compõe-se de três etapas, inter-relacionadas: a *poiesis*, pois o receptor participa da produção do texto; a *aisthesis*, quando este alarga o conhecimento que o destinatário tem do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação (v.) que afeta as possibilidades existenciais do leitor. (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

É importante que se diga que o gosto não está ligado a ideia de discernir o antagonismo entre o bem e o mal, o justo e o injusto. Durante muito tempo a concepção estética medieval, principalmente, aquela oriunda do pensamento de São Tomás de Aquino, onde a beleza é concebida como um aspecto do bem influenciou a experiência estética. Segundo Osborne (1968):

São Tomás discute a beleza como um aspecto do bem - ‘a beleza e a bondade de uma coisa são fundamentalmente idênticas’ - a saber, o aspecto que consiste na adaptabilidade de uma coisa à cognição sensorial. Ele definia a bondade como desejabilidade - ‘tudo é bom na medida em que é desejável’ - e uma coisa só é desejável na medida em que é perfeita em seu gênero. Acompanhando filósofos anteriores, dividia a bondade em adequada, útil e agradável. “A beleza pertence ao último aspecto da bondade, pois consiste no que é agradável à cognição, em sua mera contemplação e percepção” (OSBORNE, 1968, p. 125).

Hoje há convergência no sentido de que o que é bom (sabor, prazer) está ligado aos sentidos e ao juízo estético e não ao conceito de bondade (fraternidade, justiça). Assim, os conceitos de bondade, maldade, justiça e injustiça, estão ligados ao juízo de valor ético, cujos fundamentos podem estar nas regras sociais, nas concepções religiosas e na própria consciência humana. O gosto é uma faculdade humana tão subjetiva que mesmo que fosse

possível criar critérios de “bom gosto”, uniformização ou padronização da apreciação estética, dificilmente haveria a possibilidade de ocorrer a mesma experiência estética em dois indivíduos distintos.

O filósofo empirista David Hume, apesar de ter se empenhado neste sentido, buscando criar critérios universais de “bom gosto”, especialmente, no campo artístico, não conseguiu alcançar seu objetivo. Ele findou por relativizar a beleza ao gosto individual de cada um, admitindo que “aquilo que depende do gosto e da opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente, donde o ditado: ‘Gosto não se discute’” (HUME apud ARANHA, 1986, p. 379). ARANHA (1986) observa ainda que:

O conceito de gosto não deve ser encarado como uma preferência arbitrária e imperiosa da nossa subjetividade. A subjetividade assim entendida refere-se mais a si mesma do que ao mundo dentro do qual ela se forma, e esse tipo de julgamento estético decide o que nós preferimos em virtude do que somos. Nós passamos a ser a medida absoluta de tudo, e essa atitude só pode levar ao dogmatismo e ao preconceito. A subjetividade em relação ao objeto estético precisa estar mais interessada em conhecer, entregando-se às particularidades de cada objeto, do que em preferir. Nesse sentido, ter gosto é ter capacidade de julgamento sem preconceitos. “É a própria presença da obra de arte que forma o gosto: torna-nos disponíveis, reprime as particularidades da subjetividade, converte o particular em universal” (ARANHA, 1986, p. 380).

Mikel Dufrenne reforça essa tese quando afirma que:

O objeto de arte: convida a subjetividade a se constituir como olhar puro, livre abertura para o objeto, e o conteúdo particular a se pôr a serviço da compreensão em lugar de ofuscá-la fazendo prevalecer as suas inclinações. À medida que o sujeito exerce a aptidão de se abrir, desenvolve a aptidão de compreender, de penetrar no mundo aberto pela obra. Gosto é, finalmente, comunicação com a obra para além de todo saber e de toda técnica. O poder de fazer justiça ao objeto estético é a via da universalidade do julgamento do gosto (DUFRENNE *apud* ARANHA, 1986, p. 380).

Culturalmente, aprendemos, quase que automaticamente, que aquilo que é considerado belo deve ser apreciado e aquilo que é considerado feio deve ser ignorado. Se algo é belo, me aproxima. Se algo é feio me causa repulsa. Historicamente, a arte, ao proporcionar a experiência estética, vem exercendo um papel balizador no juízo perceptivo que nos permite distinguir o agradável do desagradável, o deleite da fadiga, o entretenimento e o trabalho.

A imposição cultural da beleza dificilmente nos permite ver outros aspectos na atividade artística que não estejam ligados ao lazer, o que tem a ver diretamente com a apreciação passiva, ou seja, com o consumo acrítico de qualquer produto artístico, independente de sua qualidade ou originalidade. Tudo funciona como se, ao elegermos, arbitrariamente, certos objetos, atribuindo-lhes propriedades capazes de despertar certo estado de contemplação, tivéssemos o poder delegado pela cultura para distinguirmos aqueles que inspiram o estado de beleza, daqueles que não possuem essa qualidade.

Como consequência dessa atitude frente à experiência estética, adquirimos, socialmente, o sentido de gosto. Assim, passamos a selecionar, quase que automaticamente, aqueles objetos que nos dão prazer e rejeitar aqueles que nos agridem. Nesta direção, Canclini (1984) afirma que:

[...] o estético não é, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou a natureza humana.. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classe Sociais. [...] a história do gosto, individual e coletiva, desmente que objetos tão complexos como as obras de arte sejam capazes de suscitar, por suas meras propriedades formais, preferências naturais. (CANCLINI, 1984, p. 11, 12).

A arte se sustenta em meio a um processo socializador no qual a experiência estética é a mais simples tradução das relações do homem com seu meio. Isto significa que existem padrões de gosto impostos segundo a organização social, tanto ao indivíduo quanto à coletividade e que a arte não possui autonomia suficiente para se apresentar como forma de expressão independente do fenômeno social e histórico.

Morin (1977), indústria cultural é o processo que permite a existência de uma cultura de massa. Ele afirma que:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.). (MORIN, 1977, p. 14).

O termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez por Theodor Adorno, em substituição a expressão cultura de massa, no livro *Dialektik der Aufklärung*, que em co-autoria com Horkheimer, foi publicado em 1947, em Amsterdã. O objetivo do autor era excluir a interpretação de que a cultura de massa é uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, da mesma forma que a arte popular. Essa interpretação, segundo ele, agrada somente aos advogados da cultura de massa, visto que a cultura popular nada tem a ver com a indústria cultural. Adorno (*apud* COHN, 1978), observa que:

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados a milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela sua especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (ADORNO *apud* COHN, 1978, p. 287, 288).

A indústria cultural resume o processo de massificação, próprio da sociedade industrial, que legitima e impõe uma cultura que se consolida com a velocidade das informações e opções descartáveis de consumo, através dos meios de comunicação de massa. Por isso ele não aceita o termo *mass media* como sinônimo de cultura de massa e menos ainda de indústria cultural.

Adorno (*apud* COHN, 1978), diz que “o termo *mass media*, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para Tanto para Morin quanto para Eco, *mass media* e cultura de massa é a mesma coisa. Para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber, a voz de seu senhor”. (ADORNO *apud* COHN, 1978, p. 288).

Dissemos até agora que a arte é pertencente à cultura de massa como produto da indústria cultural e que o gosto pode ser influenciado pelo processo de massificação. Na sequência explicaremos como se dá o processo de consumo da arte e a influência da indústria cultural na formação do gosto, tendo a canção popular urbana como referência.

Há um novo contexto social apontado por Morin (1977) que gerou uma nova forma de educação. A educação das massas. A educação para a dependência, para a alienação. Neste contexto, o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer. Ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. Dependência e servidão dos homens é objetivo último da indústria cultural. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.

A grande maioria das pessoas que compõem a massa consumidora dos produtos da indústria cultural, não possui o hábito da leitura. Aliás, essa maioria não possui um grau de instrução que lhe permita uma visão crítica do mundo. Ler, escrever e contar são o máximo que um membro da massa pode alcançar, visto que esses são os atributos básicos exigidos pela sociedade industrial. É possível observar que quando se verificou melhorias na educação popular, paralelamente se verificou um declínio no gosto popular. Isso porque “amplas camadas da população adquiriram o que se entende por ‘instrução formal’, ou seja, capacidade de ler e compreender significados grosseiros e superficiais, ao lado de uma incapacidade para uma compreensão global daquilo que lêem” (LAZARSELD *apud* COHN, 1978, p. 245).

O século XX se transformou na era da educação através da comunicação audiovisual. A televisão e o rádio assumiram o monopólio da indústria do entretenimento. Passaram a dominar as mentes, os comportamentos, os gostos, enfim, passaram a direcionar a visão de mundo da massa. Esse fenômeno só se tornou possível em virtude da utilização da perfeita combinação entre comunicação e arte.

Os meios de comunicação de massa universalizaram a arte e, o que antes estava no domínio de uma elite seleta e aristocrática passou ao domínio popular. O público em geral passou a ter acesso a um produto artístico de fácil aceitação, isto é, um produto feito sob

encomenda para agradar a todo tipo de gosto. A homogeneização do gosto, baseada na média de consumo, fez surgir um novo tipo de consumidor da arte: o apreciador passivo e acrítico, limitado aos “pacotes” propostos, principalmente, pelo rádio e pela televisão. Para Lazarsfeld *apud* Cohn (1978):

Se os gostos estéticos devem ser considerados em seu contexto social, devemos reconhecer ter havido uma transformação histórica no que respeita ao público efetivo interessado em arte. Há alguns séculos passados, esse público achava-se, em larga medida, limitado a uma seleta elite aristocrática. Muito poucos, relativamente, eram instruídos e apenas uma minoria dispunha de meios para aquisição de livros, frequentar teatros e viajar para os centros artísticos urbanos. Apenas uma diminuta parcela da população, certamente não mais do que um ou dois por cento, compunham o público efetivo para as artes. Estes poucos privilegiados cultivaram seus gostos estéticos e sua demanda seletiva imprimiu sua marca na forma de padrões artísticos relativamente elevados (LAZERSFELD *apud* COHN, 1978, p. 244).

A chamada música “brega”, por exemplo, é um produto da indústria cultural de extrema aceitação popular. Por ser uma canção popular, cujos efeitos melódicos, rítmicos e harmônicos traduzem uma forma musical bastante repetitiva e, na maioria das vezes, despreocupada com a qualidade sonora, principalmente, no que diz respeito ao arranjo e a interpretação, ela atinge cada vez mais a um número maior de consumidores. À exemplo das telenovelas, onde o tema varia conforme o desgaste do enredo, a música “brega” sempre apela para as decepções amorosas, aos acontecimentos da mesa bar ou à pornografia fonográfica.

Quanto à aceitação do público consumidor, tanto as telenovelas quanto a música “brega”, encontram-se entre os campeões de audiência, tanto da TV quanto do rádio. Chega a ser impressionante o percentual de audiência no horário das telenovelas, assim como, o percentual de venda de cópias discográficas da música “brega”. É um negócio que fatura milhões de dólares por ano no Brasil e, o que é mais interessante, não sai de moda e não investe em qualidade, somente em quantidade.

Desta forma, a impressão que a indústria cultural tenta passar é a de que ela está obedecendo à demanda do público de massa, isto é, ela está oferecendo à massa aquilo que traduz o seu gosto próprio. No entanto, ela fabrica o gosto, através dos meios de comunicação de massa e o mantém por tempo indeterminado, sem o menor escrúpulo, afinal a massa estará sempre feliz e os lucros sempre estarão em alta.

Tudo isso nos leva a dois pontos conclusivos em nossa abordagem. O primeiro recebeu o destaque de Morin (1977). O autor afirma que só foi possível o advento da indústria cultural pelos avanços tecnológicos da sociedade industrial e pelo “impulso prodigioso do espírito capitalista”. Desde o aparecimento do cinematógrafo e do telégrafo, o mundo não foi mais o mesmo. O espetáculo, o sonho, o lazer, encontraram outras fronteiras: a indústria do

divertimento. Mas “o vento que assim as arrasta em direção à cultura é o vento do lucro capitalista”. Assim, “indústria cultural se desenvolve em todos os regimes, tanto no quadro do Estado quanto no da iniciativa privada” (Morin, 1977, p. 22).

O segundo ponto recebeu o tratamento de Eco (1998). O esteta italiano ao esboçar um ensaio sobre a questão do gosto, preferiu iniciar pela pergunta: o que é mau gosto? Desta forma, ele chegou àquilo que é a mais perfeita tradução da indústria cultural: o “kitsch”. Segundo Eco (1998), a definição do mau gosto, em arte, como “prefabricação e imposição do efeito” nada mais é do que o próprio efeito da cultura do “kitsch”. Moles (1975) define o que é “kitsch”:

A palavra kitsch, no sentido moderno, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: kitschen, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; verkitschen, quer dizer trapacear, receptor, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES, 1975, p. 10).

Sendo a cópia de determinada produção artística autêntica e original, visando um determinado público consumidor e sua venda em larga escala, o kitsch favorece a fácil experiência estética, através da venda de efeitos já confeccionados de determinado objeto de arte, que, em determinado momento pode até pertencer a outro nível de cultura. Podemos citar como exemplo, o famoso quadro “Mona Lisa” ou “A Santa Ceia”, de Leonardo da Vinci, que, em certo sentido, já se incorporou ao gosto popular, devido ao acesso às reproduções. Mas, pergunta-se: o público consumidor (a massa) reconhece quem foi Leonardo da Vinci? Eco (1998) observa que:

Evidenciada a definição do kitsch como comunicação que tende à provocação do efeito, compreende-se então com que espontaneidade se identificou o kitsch com a cultura de massa: encarando-se a relação entre cultura ‘superior’ e cultura de massa como uma dialética entre vanguarda e kitsch. A indústria da cultura, que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender efeitos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar (ECO, 1998, p. 76).

A canção é uma forma musical e um fenômeno social de expressão popular de grande penetração na cultura brasileira. Sua fundação se deu no início do século XX e sua formação se estendeu até aos anos sessenta no Brasil. Em decorrência do desenvolvimento das tecnologias de gravação e do crescimento da produção musical, surgiu uma grande indústria do entretenimento na segunda metade do século que oportunizou aos cancionistas uma visibilidade que até então não acontecia. Com a chegada e o aprimoramento dos meios de massa, especialmente o rádio e a televisão, tornou-se fenômeno popular em permanente

movimento, atingindo todas as classes sociais, mexendo com as estruturas de poder e dialogando com a sociedade a partir da proposição de temas de interesse geral.

PARTE B

A CANÇÃO NA AMAZÔNICA – TECENDO A TEIA DA COMPLEXIDADE

Quatro aspectos são fundamentais para entender esta parte do trabalho. No primeiro, o entendimento da canção como objeto de pesquisa no contexto popular e urbano. Tendo como principais características a autoria definida, o registro e a difusão pelos meios de comunicação de massa, a canção popular urbana representa o contexto da cidade. As diversas mídias de registro e de reprodução e os diversos meios de difusão formam o conjunto tecnológico de sua circularidade. Ela se distingue da canção folclórica, embora ambas sejam populares, pela forma de registro e transmissão. Na canção folclórica não há registro sonoro ou escrito e a oralidade é a base da difusão. O foco na canção popular urbana permite um recorte no qual a análise de canções tenha como suporte o registro fonográfico (o disco e outros), a narrativa lítero-musical (a canção) e o pensamento (história/obras) dos compositores sujeitos da pesquisa.

No segundo, a necessidade dos pressupostos, princípios e operadores cognitivos da complexidade como a categoria de pensamento norteadora do estudo. Os pressupostos do pensamento complexo são o melhor amparo teórico para atender aos objetivos da pesquisa. Os princípios da complexidade são necessários para qualificar as discussões e reflexões sobre aspectos simbólicos, estéticos, experiências sensoriais e subjetividades humanas. Durante o percurso de construção do conhecimento, o entendimento dos operadores da complexidade fornecerão as ferramentas necessárias para o exercício dialógico de religação dos elementos formadores do pensamento social sobre a Amazônia (reflexão), dos aspectos subjetivos do cancionista (emoção) e da natureza e gênese da própria canção.

No terceiro, a ratificação da história da canção produzida na Amazônia como base de seu próprio conceito. Embora os dados históricos ainda sejam escassos e as fontes existentes não estejam organizadas por estudo acadêmicos, especula-se que a forma-canção chegou à Amazônia pelos colonizadores portugueses e foi disseminada mais intensamente pelos migrantes nordestinos no ciclo da borracha. Ela se firmou na primeira metade do século XX por meio das transmissões radiofônicas de diversos cantos do País e do mundo. Os centros urbanos formaram o reduto acolhedor desse tipo de música e permitiram que os cancionistas utilizassem a tecnologia adequada de produção, registro e difusão.

E, no quarto, a ideia de que a canção produzida no Amazonas é uma forma de pensamento capaz de desvelar o entendimento sobre a própria Amazônia. Mesmo reconhecendo que a canção ainda está longe de entrar no panteão das mais nobres artes literárias, ela constitui um modo de pensar e, portanto, representa uma forma de pensamento

social. Sua mensagem poética propicia a reflexão sobre as apreensões do mundo e, assim como o livro, se torna registro histórico e documento de pesquisa.

É importante ainda destacar o cuidado semântico com dois termos aparentemente interligados. Para que a canção popular urbana produzida no Amazonas possa ser concebida como meio de reflexão sobre a cultura amazônica, é importante estabelecer a diferenciação entre os termos “canção na Amazônia” e “canção da Amazônia”.

Partindo do pressuposto de que não é verdadeira a ideia de que há uma canção amazônica, pelo menos, não da mesma forma como se entende a existência de uma canção nordestina ou gaúcha, é desnecessário e desproposital a utilização dos termos “canção da Amazônia” ou “canção amazônica”. Os argumentos sobre este ponto serão encontrados no verso “O ritornelo da canção na Amazônia”, na segunda estrofe desta parte do trabalho.

O termo “canção na Amazônia” será utilizado apenas para facilitar a compreensão de que nos referimos à canção popular urbana produzida por músicos da região Norte e seu entorno. Devido às delimitações deste estudo e aos limites geográficos da região, é importante frisar que qualquer aspecto analisado, bem como, a adoção de possíveis generalizações atribuídas à Amazônia sobre a canção, tem por referência a realidade do Estado do Amazonas, mais precisamente a cidade de Manaus. A ideia de “Amazônia na canção”, ou seja, de como a Amazônia é retratada (representada) nas canções produzidas na região (presente na Parte C deste trabalho), só terá sentido se esses dois termos em tela tiverem o devido afastamento em suas definições.

Outra necessidade que surge é a de justificar a utilização das palavras “tecitura” e “tessitura” na primeira e na segunda estrofe do trabalho, respectivamente. Intencionalmente, recorri ao uso destas palavras homônimas (homófonas) para garantir o efeito analógico entre o termo tecitura (teia conceitual/urdidura) do pensamento complexo e o termo tessitura (extensão melódica/altura) da área da música. Instigar o leitor a refletir sobre a complexidade da música envolve a necessidade do uso de denotação e conotação de termos que aparentemente estão desligados e dissociados. Pode soar estranho, à primeira vista, devido à distância de seus significados, mas acredito que surte o efeito necessário quando devidamente contextualizados e associados no centro da abordagem.

Por último, cabe identificar a forma como os tópicos textuais estão distribuídos e o conteúdo que cada um deles convida a dialogar. A primeira estrofe “A tecitura da canção na ciência: errâncias de uma primeira viagem” é composta por quatro versos que não mantêm hierarquia entre eles, mas que se completam na intenção de mostrar a trama complexa que envolve o estudo da canção como ciência na perspectiva da complexidade. A própria noção de

complexidade permite afirmar que erros e incertezas são epistemologicamente aceitáveis, por isso essa estrofe pode ser considerada um caminho aberto no qual o possível inacabamento é resultado da inexperiência do próprio pesquisador e das poucas referências existentes sobre estudos da complexidade da canção.

Nas reflexões da segunda estrofe, intitulada “A tessitura da canção na Amazônia – os cancionistas são os novos viajantes”, se busca construir um discurso sobre a Amazônia e sobre a importância da canção como forma de pensamento social. É também composta por quatro versos que se completam e sem hierarquia. A abordagem compara os cancionistas aos antigos navegantes e explica, a partir desta analogia, o papel que a canção exerce na construção de novas narrativas sobre a região. Vários conceitos são discutidos e propostos como meio para o entendimento de que a reflexão sobre o homem, a natureza e a sociedade perpassa pelo simbolismo presente na cultura e que são representados pela arte. A arte expande o universo mágico e a cultura encontra na poética musical do imaginário os meios de representação.

PRIMEIRA ESTROFE

A tecitura da canção na ciência: errâncias de uma primeira viagem

Os versos que compõem essa estrofe são os seguintes: “Pensando a complexidade”, que detalha a concepção de complexidade de Edgar Morin, compara o paradigma clássico de ciência ao pensamento complexo e justifica a necessidade desta concepção em estudos sobre a arte; “*Homo complexus*: o sentido poético arte”, que tenta demonstrar o quanto a arte é necessária na completude do homem e reflete sobre o quanto o sentido poético da vida está relegada ao limbo; “A teia da complexidade na canção”, que mostra o quanto a concepção cartesiana se afasta da reflexão sobre os sentimentos e a emoção, deixando a cultura popular fora dos estudos sérios sobre a natureza do homem. Ratifica que a canção precisa ser analisada em sua totalidade, em sua complexidade; e “A complexidade na análise de canções: o método como disciplina do pensamento”, que discute, por meio dos indicadores do Pensamento Complexo, os instrumentos e princípios necessários à análise de canções e os cuidados epistemológicos que se deve ter no percurso.

VERSOS

Pensando a complexidade

O mundo contemporâneo necessita de uma reforma do pensamento que seja capaz de se adequar aos novos tempos, às novas descobertas e às novas perspectivas humanas. Qual seria o melhor caminho para compreender os desafios de um tempo de plena evolução científica e de contradições latentes na relação entre os homens e seus mundos? O pensamento complexo defendido pelo filósofo francês Edgar Morin se apresenta como meio e como ferramenta para a ampliação da consciência sobre os aspectos físicos, biológicos, mentais, culturais e sociais que envolvem a teia da existência humana.

Mencionado por diversas vezes em seus compêndios, Morin (2005) ressalta a necessidade de se adotar uma atitude que leve à consciência de um “pensar bem”. Daí a necessidade da vigilância ética e do exercício do “pensar bem” para a compreensão da complexidade das coisas e das coisas formuladas pelo pensamento da complexidade. O termo foi inspirado concepção de Pascal de que “toda nossa dignidade consiste no pensamento”, portanto, conclui o filósofo do século XVII, “trabalhem para pensar bem” (PASCAL *apud* JAPIASSU, 2013). Este convite sempre foi feito por Morin em toda a sua longa trajetória intelectual e, sem dúvida, a vigilância ética e o exercício do “pensar bem” se constituem em pólos cognitivos importantes para uma transformação libertária necessária para os novos rumos da ciência e da consciência planetária. (MORIN, 2005, p. 60)

Segundo Morin, a primeira finalidade do ensino foi formulada por Montaigne ao cunhar a frase: “mais vale uma cabeça bem-feita que bem cheia” (MONTAIGNE *apud* MORIN, 2003). Uma cabeça “bem feita” precisa estar sintonizada com a história do conhecimento e com as curvas que essa história traz na parábola do tempo. É ter ou buscar a temperança necessária para o equilíbrio das forças antagônicas presentes no ato de conhecer. É ter ou buscar a capacidade, compreendida como sabedoria, de discernir os fenômenos naturais, socioculturais, suas relações e interações numa perspectiva complexa.

[...] O significado de “uma cabeça bem cheia” é óbvio: é uma cabeça onde o saber é acumulado, empilhado, e não dispõe de um princípio de seleção e organização que lhe dê sentido. “Uma cabeça bem-feita” significa que, em vez de acumular o saber, é mais importante dispor ao mesmo tempo de: – uma aptidão geral para colocar e tratar os problemas; – princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido. (MORIN, 2003, p. 21)

Os operadores cognitivos propostos por Morin, que convidam a reformular a forma de pensar, foram construídos ao longo do tempo por pensadores e cientistas oriundos de várias disciplinas. A ideia de apresentá-los e utilizá-los em conjunto como instrumentos cognitivos,

se deve aos esforços filosóficos e epistemológicos de Morin em sua busca incessante por formar a cabeça “bem-feita”. A ideia de complexidade é a principal tese de Morin. Ela está presente em quase todos os seus trabalhos e reflexões. Na montagem de sua teoria existe uma cadência estruturada para organizar e reorganizar permanentemente os fios da tecitura da complexidade. Ela postula ser capaz de produzir um emaranhado de ideias que se completam e que se abracem em busca de um novo pensar. Um pensar que pretende fazer emergir as inquietações necessárias ao repensar das tradições científicas, que ao longo da história se cristalizaram em seus tratados, leis, métodos e pragmatismos. Notadamente, faz emergir também a reflexão sobre suas próprias limitações, lacunas, desvios e errâncias.

Nesse encadeamento de movimentos, pensamentos e ideias, a principal obra de Morin é *O Método*³⁷. Importante salientar que essa obra se distancia do que Descartes propôs como método. Enquanto para este o cerne da questão é a certeza indubitável, absoluta, para Morin, o método é o caminho para as descobertas das possibilidades que permeiam o horizonte da incerteza, da diversidade, da complexidade que constitui o homem. Para Morin, o homem e o mundo não transcendem um ao outro, porém se multiplicam se modificam, se transformam, desaparecem e aparecem numa cadeia de movimentos circulares e recursivos. Em síntese, *O Método* se apresenta em seis temas, seis entradas abordando a complexidade humana:

O Método 1- a natureza da natureza. Formalmente, apresenta uma epistemologia de complexidade. Trabalha a relação entre ciência do homem e ciência da natureza, num contexto de complexidade. "A complexidade é um progresso de conhecimento que traz o desconhecido e o mistério. O mistério não é somente privativo; ele nos libera de toda racionalização delirante que pretende reduzir o real à ideia. Ele nos traz, sob forma de poesia, a mensagem do inconcebível" (MORIN, 2005, p. 23)

O Método 2 - a vida da vida. Centrado na questão do homem, destrona o antropocentrismo: discute a vida existente antes do homem e o próprio homem como produtor e produto de sua espécie. "Ninguém pode basear-se, hoje, na sua pretensão ao conhecimento, numa evidência indubitável ou num saber definitivamente verificado. Ninguém pode construir seu conhecimento sobre uma rocha de certeza. A minha pesquisa de Método parte, não da terra firme, mas do solo que desmorona". (MORIN, 2005, p. 37)

O Método 3 - o conhecimento do conhecimento. A grande questão é o reducionismo, a fragmentação do saber. Para entender e ser num mundo globalizado, de culturas e interesses

³⁷Sobressai, incontestavelmente, como o guia mais completo para entender o pensamento da complexidade. A obra está dividida em seis volumes sequenciais que formam um corpo teórico consistente e interligado na trama epistemológica do conhecimento sobre o homem, sua natureza e suas interações com o mundo.

tão díspares, o autor evidencia a necessidade de religar as ciências biológicas, físicas e humanas. “Os progressos do conhecimento aumentam o paradoxo da separação/comunicação e do fechamento/abertura: quanto mais a organização cognitiva torna-se original, singular, individual, fechada sobre si mesma, separada do mundo, mais está apta a tornar-se objetiva, coletiva, universal, aberta e em comunicação com o mundo. Em paralelo, quanto mais o homem acentua a sua diferença e a sua marginalidade em relação à natureza, mais aumenta as possibilidades de conhecimento da natureza”. (MORIN, 2005, p. 42)

O Método 4 - as ideias: habitat, vida, costumes, organização. Serve de introdução ao problema da reflexão no mundo contemporâneo. O livro é denso nos aspectos com que aborda as ideias: a ecologia das ideias, o equilíbrio entre as ideias que o sujeito desenvolve e as que a cultura, a sociedade, lhe oferece, das quais se apropria e é apropriado por elas; a noosfera vem a se constituir na relação dicotômica e conjunta de autonomia e dependência da vida no pensamento; a noologia estabelece as relações entre a linguagem e a lógica, sua complexidade. (MORIN, 2005, p. 54)

O Método 5 - a humanidade da humanidade. Trata da identidade humana como a síntese de uma vida. Todos os temas das obras anteriores de Edgar Morin aparecem reunidos e aprofundados neste quinto e decisivo volume, com uma configuração e um arranjo inteiramente novos. Este livro aborda o destino da identidade humana, em jogo na crise planetária em curso. Morin trabalha as condições em que a identidade humana é construída; suas interrelações social, cultural e política, o contexto histórico e planetário. Quem é o homem na relação com o outro e consigo. A indagação quem somos é inseparável de onde estamos, de onde viemos, para onde vamos. Conhecer o humano não é expulsá-lo do universo, mas situá-lo. Como sempre, este trabalho rompe com a fragmentação do conhecimento nas ciências humanas e propõe uma verdadeira reforma do pensamento. Morin nos convida a pensar a vida na vida. (MORIN, 2005, p. 61)

O Método 6 – ética. Este sexto e último volume de “O Método”, constitui-se o ponto culminante da grande obra de Edgar Morin. Nele, o filósofo faz da complexidade um problema fundamental a ser abordado e elucidado. Morin parte da crise contemporânea, ocidental, da ética para voltar a ela, ao final, depois de uma análise antropológica, histórica e filosófica do problema. A ética permanece ligada a uma filosofia do espírito. Para a construção de sua teoria ética, o filósofo e sociólogo parte de um conceito de inspiração kantiana, definindo a ética como exigência moral autoimposta. Mas, em lugar dos imperativos provindos da razão prática (Kant), na Ética da complexidade, o imperativo provém de três fontes, uma fonte interna, análogo à consciência do sujeito; uma fonte externa, simulada pela

cultura, pelas crenças e pelas normas pré-estabelecidas na comunidade; e de uma fonte anterior própria à organização dos seres vivos e transmitida geneticamente. A complexidade apresentada por essa ética nos exige uma reflexão sobre como são importantes as escolhas morais que temos de fazer em nosso cotidiano e como se faz imprescindível entendê-las como um valor planetário. (MORIN, 2005, p. 79).

As reflexões de “O Método”, como bases do paradigma da complexidade, são um excelente meio para fazer diminuir miopias e cegueiras e abrir a esperança a novos horizontes. A busca do esforço cósmico desesperado que, no ser humano, toma a forma de uma resistência à crueldade do mundo é o que Morin chamaria de esperança.

É importante a clareza de que o pensamento complexo de Edgar Morin não se opõe ao pensamento linear (cartesiano). Como já foi dito, por meio desta percepção será possível enxergar limitações, contradições, errâncias e lacunas da episteme cartesiana³⁸. Nesta possibilidade, considerando o racionalismo puro e a razão absoluta, o paradigma dominante se configura e se identifica a ideia do “pensar mal”. O pensamento da complexidade também não se opõe ao pensamento sistêmico e seus derivados, considerando que são pensamentos complementares e que, por isso, se configuram na ideia do “pensar bem”. Trabalhar para o “pensar bem” não é, necessariamente, o oposto simétrico de “pensar mal”. Trata-se de um movimento mental que ultrapassa o pensamento linear, mas não o exclui. Isto significa que conceber os princípios da episteme do pensamento complexo é o mesmo que aceitá-los como percepção complementar aos pressupostos do paradigma dominante.

Segundo Morin (2000), o pensamento científico clássico possui três pilares epistemológicos de sustentação: a “ordem”, a “separabilidade”, a “razão” (p.199). O primeiro pilar: a ordem. Ao contrário dos pressupostos da ciência clássica, que são estanques, reducionistas e excludentes, a contribuição dos estudos sobre os sistemas vivos e os estudos da física nas ciências naturais fez emergir um novo conceito no qual se percebeu que a desordem tende a dialogar de forma circular com a ordem para encontrar uma nova forma de reorganização. Morin (2000) cita o seguinte exemplo: “Prigogine, com sua termodinâmica dos processos irreversíveis, introduziu de uma outra maneira a ideia de organização a partir da desordem. (MORIN, 2000, p. 203-204).

³⁸Descartes (1596-1650). Início da revolução científica. A necessidade de formular um *método* geral de pensamento científico foi amplamente discutida. Era necessário se chegar a um método cognitivo correto para explicar a natureza da inteligência e da criatividade. A Filosofia busca o "discurso universal" e despreza o *doxa* (opinião) para chegar ao *lógos* (razão).

Para o paradigma clássico de ciência, as ideias de ordem e de desordem são antagônicas e excludentes. Segundo Morin (2000), “a noção de ‘ordem’ se depreendia de uma concepção determinista e mecânica do mundo. Qualquer desordem aparente era considerada como o fruto da nossa ignorância provisória. Atrás da desordem aparente existia uma ordem a ser descoberta.” (p. 199). Mariotti (2007) explica:

A palavra “dialética” significa conversação, diálogo entre posições contrárias. Para Hegel, toda ideia é uma tese, que provoca o surgimento de outra que lhe é oposta – uma antítese. Do embate entre as duas surge a síntese, que é a resolução da contradição. A síntese é o resultado da superação da tensão entre os opostos tese e antítese. Na concepção hegeliana, as contradições sempre encontram solução: não são insuperáveis e cedo ou tarde se conciliam numa unidade que lhes é superior. As oposições vistas como insuperáveis (os paradoxos) seriam estados de transição, que cedo ou tarde se resolveriam em sínteses. (MARIOTTI, 2007, p. 30).

Como seria possível uma síntese, considerando que algumas contradições não podem ser resolvidas? Isso significa que existem opostos que são, ao mesmo tempo, antagônicos e complementares. “O pensamento complexo, longe de substituir a ideia de desordem por aquela de ordem, visa colocar em dialógica a ordem, a desordem e a organização.” (MORIN, 2000, p. 199). Na dialógica Moriniana é preciso conviver com as contradições, pois elas são estados paradoxais inerentes à natureza dos sistemas vivos. A tensão e o antagonismo são persistente e complementares. “Sob as mais diversas formas, a dialógica entre a ordem, a desordem e a organização, através de inúmeras inter-retroações, está constantemente em ação nos mundos físico, biológico e humano.” (MORIN, 2000, p. 203). Ao contrário da dialética hegeliana, o pensamento da complexidade busca a circularidade entre a análise (a disjunção) e a síntese (a religação).

A noção de separabilidade, como o segundo pilar do pensamento clássico, se constitui na simplificação dos fenômenos ou problemas, decompondo-os em compartimentos separados. “Esse princípio se traduziu cientificamente, de um lado, pela especialização, depois pela hiperespecialização disciplinar, e de outro, pela ideia de que a realidade objetiva possa ser considerada sem levar em conta seu observador” (MORIN, 2000, p. 199). Segundo Morin (2000):

Após um quarto de século, desenvolveram-se ‘ciências sistêmicas’, que reúnem aquilo que é separado pelas disciplinas tradicionais e cujo objeto é constituído pelas interações entre elementos e não mais pela sua separação. A ecologia-ciência tem por objeto os ecossistemas e a biosfera, que são conjuntos de constituintes tratados separadamente pela zoologia, pela botânica, pela microbiologia, pela geografia, pelas ciências físicas, etc. As ciências da terra encaram o nosso planeta como um sistema complexo que se autoproduz e se auto-organiza; elas articulam entre elas as disciplinas outrora separadas, como eram a geologia, a meteorologia, a vulcanologia, a sismologia, etc. (MORIN, 2000, p. 199-200).

O princípio da separabilidade contraria os estudos modernos que corroboram a ideia de que o observador interfere com sua observação. Morin (2000) salienta que:

Um outro aspecto da separabilidade, o da disjunção entre o observador e a sua observação, foi colocado igualmente em causa pela física contemporânea. Em microfísica, sabemos, desde Heisenberg, que o observador interfere com sua observação. Nas ciências humanas e sociais, parece cada vez mais evidente que não existe nenhum sociólogo ou economista que possa reinar, como Sírus, acima da sociedade. Ele é um fragmento no interior dessa sociedade, e a sociedade, enquanto totalidade, está no interior dele. (p. 200)

O pensar complexo exige a indissociação entre as partes e o todo. Fragmentar o objeto visando o conhecimento permite uma visão limitada do fenômeno ou problema. “O pensamento complexo não substitui a separabilidade pela inseparabilidade – ele convoca uma dialógica que utiliza o separável, mas o insere na inseparabilidade.” (MORIN, 2000, p. 200)

O terceiro e último pilar da ciência tradicional é a noção de razão. A racionalidade não só rejeita a contradição como busca a verdade em leis gerais e rígidas. Morin (2000) afirma que:

O terceiro pilar do nosso modo de pensar é o da lógica indutivo-dedutivo-identitária identificada com a Razão absoluta. A Razão clássica repousava sobre três princípios: da indução, da dedução e da identidade (quer dizer, a rejeição da contradição). A primeira resposta contestatória foi dada por Karl Popper contra a indução, que permitia chegar a leis gerais por exemplos particulares. Popper, justamente, ressaltou que não se podia, em todo o seu rigor, impor uma lei universal, tal como ‘Todos os cisnes são brancos’, pelo único fato de que não se tenha jamais visto um negro. A indução tem incontestavelmente um valor heurístico, mas não um valor de prova absoluta. (MORIN, 2000, p. 200).

A busca da verdade e a lógica da certeza esbarram na contradição simples de que as coisas mudam, os fenômenos se refazem, as estruturas são diferentes e que, por isso, não se pode querer a prova absoluta, como se tudo se enquadrasse numa lógica universal, numa lei geral ou numa longa reta sem curvas.

[...] se nós não podemos nos privar da lógica indutivo-dedutivo-identitária, ela não pode ser o instrumento da certeza e da prova absoluta. O pensamento complexo convoca não ao abandono dessa lógica, mas a uma combinação dialógica entre a sua utilização, segmento por segmento, e a sua transgressão nos buracos negros onde ela pára de ser operacional. (MORIN, 2000, p. 201).

Na combinação dialógica proposta por Morin não se descarta o tripé de sustentação do pensamento científico clássico (ordem – separabilidade – razão), se busca completá-lo, compreendê-lo em seus limites, tornando-o mais rico e fértil. A certeza precisa dialogar com a incerteza, a ordem com desordem e a causa com o efeito. Afinal, Morin (2000) tenta responder a seguinte questão: “como se conduzir num universo onde a ordem não é absoluta, ou a separabilidade é limitada, onde a lógica comporta buracos?” (MORIN, 2000, p. 201).

Mesmo as ciências naturais, fundadas por essas mesmas estruturas epistemológicas, carregam a dicotomia interna entre o avanço de suas descobertas e a estagnação da episteme em que foram fundadas. O racionalismo puro e exclusivo já não dá mais conta das transgressões ao pragmatismo metodológico e já não cabe mais, filosoficamente, como referência única de estabelecimento da verdade. A objetividade positiva, calcada na busca da prova cabal, deu lugar ao plural da palavra verdade.

As ciências naturais deram um passo a diante quando instauraram o fórum das discussões sobre a relatividade da verdade. Em função de suas descobertas, causaram clara dissonância com seus fundamentos originários. Com base no avanço tecnológico e nas descobertas da física e da biologia, muitos conceitos foram revistos, especialmente, a partir de meados do Século XX. Para Morin (2000) as estruturas do pensamento cartesiano estão abaladas pelo desenvolvimento de novas capacidades de percepção da vida, da natureza, da sociedade e da cultura. O primeiro passo para a desmitificação e a desmistificação da ideia de ciência como porto seguro, é a assunção da pluralidade do conceito de verdade.

Edgar Morin afirma que o pensamento da complexidade se apresenta como um edifício de muitos andares. “A base está formada a partir das três teorias (informação, cibernética e sistema) e comporta as ferramentas necessárias para uma teoria da organização” (MORIN, 2000, p. 204). Esta base do edifício é sólida, consistente e se estabeleceu como “nova ciência” a partir das descobertas da física, da biologia e da consolidação das ciências da informação. O segundo andar, afirma Morin (2000), vem com “as ideias de Von Neumann, Von Foerster e Prigogine sobre a auto-organização”. (MORIN, 2000, p. 204). No topo dessa edificação, Morin apresenta os elementos suplementares, notadamente três princípios, que são: o princípio dialógico, o princípio de recursão e o princípio hologramático.³⁹

Não se pode prescindir de uma análise da composição epistêmica da edificação do pensamento complexo sugerida por Morin para se entender a necessidade de um novo pensar e de uma nova ciência. Para melhor compreender seus meandros conceituais, se faz necessário uma breve incursão por todos os andares de sua estrutura. Por meio das teorias, princípios e pressupostos que estruturam sua edificação é possível compreender sua natureza filosófica, suas bases empíricas e seus fundamentos científicos.

³⁹É um princípio derivado da ideia de holograma. Cada ponto, ou cada parte de um todo, traz a quase totalidade da informação.

Como foi dito anteriormente, o pensamento complexo está assentado em três teorias⁴⁰, que ao longo do último século, notabilizaram descobertas que revolucionaram o pensamento moderno: a Teoria da Informação, a Teoria da Cibernética e a Teoria dos Sistemas. Para Morin (2000), a surpresa, o inesperado e a incerteza são o nicho da teoria da informação. Ela é fundamental como ferramenta para o tratamento da ideia do acaso. “Desse modo, a informação que indica o vencedor de uma batalha resolve uma incerteza; aquela que anuncia a morte súbita de um tirano traz o inesperado e, ao mesmo tempo, a novidade” (MORIN, 2000, p. 201). O conceito de informação carrega contradições e problemas. Deve ser considerado como ponto de partida e não de chegada.

Conhecida como a teoria das máquinas autônomas, a cibernética demonstra a cadeia de eventos do processo de causalidade. “A causa age sobre o efeito e o efeito sobre a causa, como num sistema de aquecimento, onde o termostato regula o movimento da caldeira” (MORIN, 2000, p. 202).

A ideia de retroação, introduzida por Norbert Weiner, rompe o princípio da causalidade linear e introduz a ideia de círculo causal. A age sobre B e B age, em retorno, sobre A. A causa age sobre o efeito e o efeito sobre a causa, como num sistema de aquecimento, onde o termostato regula o movimento da caldeira. Esse mecanismo, denominado ‘regulação’, é que permite a autonomia de um sistema, no caso a autonomia térmica de um apartamento com relação ao frio exterior. Como Cannon muito bem mostrou no *The wisdom of body* (1930), no caso de um organismo vivo, ‘a homeostasia’ é um conjunto de processos reguladores baseados em múltiplas retroações. O círculo de retroação (denominado *feedback*) permite, sob a sua forma negativa, estabilizar um sistema, reduzir o desvio, como é o caso da homeostasia. Sob sua forma positiva, o *feedback* é um mecanismo amplificador, por exemplo, na situação de agravamento dos extremos de um conflito armado. A violência de um protagonista conduz a uma reação violenta, inflacionistas ou estabilizadoras, são legiões de fenômenos econômicos, sociais, políticos ou psicológicos. A ideia de retroação havia sido pressentida por Marx, quando ele dizia que a infra-estrutura material de uma sociedade produz a superestrutura (social, política, ideológica), mas, em troca a superestrutura retroage à infra-estrutura material...” (p. 202).

Os elementos da cibernética influenciam as ciências humanas. A partir dela se pode perceber que as mudanças nos indivíduos mudam a sociedade e mudam a cultura. Da mesma forma, a força da cultura e as estruturas sociais interferem nas mudanças do indivíduo. As sociedades, os indivíduos e as culturas são fenômenos que emergem dessa circularidade retroativa.

⁴⁰A Teoria da Informação, a Teoria da Cibernética e a Teoria dos Sistemas confrontaram o paradigma científico dominante com ferramentas interpretativas, experimentos com máquinas e com a observação do funcionamento dos seres vivos. Delas emerge a discussão sobre a incerteza, abrindo os caminhos para a ideia de retroação da relação causa/efeito e sobre a auto-organização e autonomia sistêmica dos organismos, sejam vivos ou sociais.

A teoria dos sistemas enxerga a realidade de forma holística⁴¹ e interdependente, reconhecendo a teia de relações como a essência de todas as coisas vivas. De Prygogine, passando por Bateson, Maturana, Capra, entre outros, essa nova forma de abordagem científica, mostra que, ao contrário do racionalismo cartesiano, que pensa as partes, fatiando a realidade, a visão sistêmica se estabelece reconhecendo os princípios de organização. Ao invés de pensar nos blocos básicos, de picotar as coisas, olha para os sistemas vivos como um todo.

A primeira lição sistêmica é que ‘o todo é mais do que a soma das partes’. Isso significa que existem qualidades emergentes que nascem da organização de um todo e que podem retroagir às partes. Assim, a água tem qualidades emergentes com relação ao hidrogênio e ao oxigênio que a constituem. Acrescento que o todo é igualmente menos do que a soma das partes porque as partes podem ter qualidades que são inibidas pela organização do conjunto.”(MORIN, 2000, p. 202).

Os seres vivos se auto-organizam por meio de um processo de autoprodução. Os elementos que os constituem são produzidos por eles próprios. Os sistemas vivos são autoprodutores e auto-organizadores.

Von Neumann colocou a questão da diferença entre máquinas artificiais e ‘máquinas vivas’. Ele apontou esse paradoxo: os elementos das máquinas artificiais são bem fabricados, muito aperfeiçoados, mas se degradam assim que começam a funcionar. Ao contrário, as máquinas vivas são compostas de elementos muito pouco confiáveis, como as proteínas, que se degradam sem cessar. Mas essas máquinas possuem as estranhas propriedades de desenvolver-se, reproduzir-se e auto-regenerar-se substituindo justamente as moléculas degradadas por novas e as células mortas pelas novas. A máquina artificial não pode consertar a si própria, auto-organizar-se, desenvolver-se, enquanto a máquina viva se regenera permanentemente a partir da morte de suas células segundo a fórmula de Heráclito: ‘Viver de morte, morrer de vida’. (MORIN, 2000, p. 203).

A capacidade de auto-regeneração do corpo leva à cicatrização do ferimento. Este processo é válido para todos os seres vivos e seus ambientes e se repete continuamente. Da mesma forma, os grupos, as organizações e as instituições humanas também se retroalimentam. O meio produz alterações contínuas na estrutura dos sistemas e estes, por sua vez, atuam sobre o meio e o modificam também de modo incessante. Trata-se de um caminho circular e contínuo no qual a relação do homem com o meio se estabiliza, se equilibra e volta a se desordenar para se reorganizar.

Nos andares superiores do edifício da complexidade Morin criou ferramentas de reflexão a partir das concepções de auto-organização presentes nas três teorias que o embasam. A complexidade propõe-se a estabelecer conexões e relações, criando certo

⁴¹Conceito criado por Jan Christian Smuts em 1926, que o descreveu como a "tendência da natureza de usar a evolução criativa para formar um "todo" que é maior do que a soma das suas partes". Ou seja, considerar o todo levando em consideração as partes e suas inter-relações.

número de ferramentas oriundas da transgressão com o paradigma clássico de ciência. “Esse pensamento da complexidade não é absolutamente um pensamento que expulsa a certeza para colocar a incerteza, que expulsa a separação para colocá-la no lugar da inseparabilidade, que expulsa a lógica para autorizar todas as transgressões” (MORIN, 2000, p. 205).

Morin (2009) afirma que a religação implica um problema de reaprendizagem do pensamento que, por sua vez, supõe a entrada em ação de três princípios da complexidade: o princípio dialógico, o de recursão e o hologramático são interdependentes e fazem circular a complexidade como em uma fita de mébios⁴² na qual seus elementos transitam e se completam em toda a extensão de todos os lados e ângulos do que é visível. Morin (2000) explica cada um deles:

- Princípio dialógico. A ordem e a desordem se dissipam e se equilibram à nova forma de se reorganizar: “[...] O problema é, pois, unir as noções antagônicas para pensar os processos organizadores, produtivos e criadores no mundo complexo da vida e da história humana” (MORIN, 2000, p. 204). Há contradições que não podem ser resolvidas. Isso significa que existem opostos que são ao mesmo tempo antagônicos e complementares. Dialogia significa juntar coisas, entrelaçar coisas, que aparentemente estão separados. Por exemplo: a razão e a emoção, o sensível e o inteligível, o real e o imaginário, a razão e os mitos, a razão, a ciência e as artes, as ciências humanas e as ciências da natureza.

- Princípio de recursão. A causa vira o efeito e o efeito vira a causa e tudo volta sempre a circular: a tendência da compreensão das coisas é sair da linearidade e tomar a forma de um espiral recurso.

O princípio da recursão organizacional vai além do princípio da retroação (feedback); ele ultrapassa a noção de regulação para aquele de autoprodução e auto-organização. É um círculo gerador no qual os produtos e os efeitos são eles próprios produtores e causadores daquilo que os produz. Dessa maneira, nós, indivíduos, somos os produtos de um sistema de reprodução oriundo de muitas eras, mas esse sistema só pode se reproduzir se nós próprios nos tornarmos os produtores nos acoplando. Os indivíduos humanos produzem a sociedade em e mediante as suas interações, mas a sociedade, enquanto um todo emergente, produz a humanidade desses indivíduos trazendo-lhes a linguagem e a cultura. (MORIN, 2000, p. 204-205).

Alguma coisa que é definida como recursiva significa algo em que a causa produz o efeito, que produz a causa. É a mesma coisa como que um anel recursivo ou um circuito recursivo.

⁴²A fita de Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma faixa, após efetuar meia volta numa delas. Representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da faixa que aparenta ter dois lados, mas só tem um.

- Princípio hologramático. A parte está no todo como o todo está na parte e tudo tende a se completar: não se consegue dissociar parte e todo, ou seja, a parte está no todo da mesma forma que o todo está na parte. Morin (2000) diz:

O terceiro princípio, o ‘hologramático’, enfim, coloca em evidência esse aparente paradoxo de certos sistemas nos quais não somente a parte está no todo, mas o todo está na parte. Desse modo, cada célula é uma parte de um todo – o organismo global -, mas o todo está na parte: a totalidade do patrimônio genético está presente em cada célula individual. Da mesma maneira, o indivíduo é uma parte da sociedade, mas a sociedade está presente em cada indivíduo enquanto todo através da sua linguagem, sua cultura, suas normas. (MORIN, 2000, p. 205).

O holograma de Morin pode ser caracterizado pela ideia das imagens de fractal presente em figuras geométricas que contém as partes em seu todo. Os princípios ou operadores cognitivos da complexidade são instrumentos de articulação que ajudam a pensar de forma diferente da linearidade habitual. Segundo Morin (2011), o pensamento complexo é aquele que:

[...] tenta religar o que o pensamento disciplinar e compartimentado disjuntou e parcelarizou. Ele religa não apenas domínios separados do conhecimento, como também - dialogicamente – conceitos antagônicos como ordem e desordem, certeza e incerteza, a lógica e a transgressão da lógica. É um pensamento da solidariedade entre tudo o que constitui a nossa realidade; que tenta dar conta do que significa originariamente complexus: ‘o que tece em conjunto’, e responde ao apelo do verbo latino complexere: ‘abraçar’. O pensamento complexo é um pensamento que pratica o abraço (MORIN, 2011, p. 13).

Para Morin (2000), a caminhada na direção desse novo pensar está em fazer um ir e vir incessante entre certezas e incertezas, entre o elementar e o global, entre o separável e o inseparável. “Do mesmo modo, utilizamos a lógica clássica e os princípios de identidade, de não-contradição, de dedução, de indução, mas conhecemos seus limites, sabemos que em certos casos é preciso transgredi-los” (MORIN, 2000, p.205). Segundo o autor:

Não se trata, portanto de abandonar os princípios da ciência clássica – ordem, separabilidade e lógica -, mas de integrá-los num esquema que é, ao mesmo tempo, largo e mais rico. Não se trata de opor um holismo global e vazio a um reducionismo sistemático; trata-se de ligar o concreto das partes à totalidade. É preciso articular os princípios da ordem e da desordem, da separação e da junção, da autonomia e da dependência, que estão em dialógica (complementares, concorrentes e antagônicos), no seio do universo. Em síntese, o pensamento complexo não é o contrário do pensamento simplificador, ele integra este último – como diria Hegel, ele opera a união da simplicidade e da complexidade, e até no metassistema que ele constitui ele faz com que a sua própria simplicidade apareça. O paradigma da complexidade pode ser enunciado não menos simplesmente do que o da simplificação: este último impõe disjuntar e reduzir; o paradigma da complexidade ordena juntar tudo e distinguir.”(MORIN, 2000, p. 205).

A diversidade humana é visível e com certa facilidade é possível perceber as nuances das relações entre os homens e seus modos de vida. No entanto, aquilo que os seres humanos têm em comum, a unidade humana, não é perceptível com a mesma facilidade. A unidade humana também não pode ser concebida com facilidade por nosso modo predominante de pensar que, como já foi dito, é fragmentador. Por isso, Morin sugere a necessidade de se conceber a unidade múltipla, a *unitas multiplex*:

Assim, no paradigma de disjunção/redução/unidimensionalização, seria preciso substituir um paradigma de distinção/conjunção, que permite distinguir sem disjuntar, de associar sem identificar ou reduzir. (...) Ele traria em si o princípio do *Unitas multiplex*, que escapa à unidade abstrata (holismo) e do baixo (reducionismo) (MORIN, 2011, p. 15).

A problemática do um/múltiplo se deve à dificuldade de se pensar conjuntamente o uno e o diverso, pois quem privilegia o uno, como princípio fundamental, e desvaloriza o diverso, como aparência do fenômeno. Quem privilegia o diverso, como realidade concreta, desvaloriza o uno, como princípio aberto (MORIN, 2001, p. 138). Trata-se da unidade que comporta a pluralidade. Existe unidade na diversidade e diversidade na unidade humana. O mesmo, evidentemente, ocorre em todo o mundo natural, sejam fenômenos físicos, sistemas vivos ou cadeias de interdependência.

Na concepção de Morin (2001), “o século XXI deverá abandonar a visão unilateral que define o ser humano pela racionalidade (*Homo sapiens*), pela técnica (*homo faber*), pelas atividades utilitárias (*homo economicus*) pelas necessidades obrigatórias (*homo prosaicus*)” (MORIN, 2001, p. 58). Existem caracteres antagônicos que devem ser considerados para a compreensão deste *homo complexus*:

- *Sapiens* e *demens* (sábio e louco).
- *Faber* e *ludens* (trabalhador e lúdico).
- *Empiricus* e *imaginarius* (empírico e imaginário).
- *Economicus* e *consumans* (econômico e consumista).
- *Prosaicus* e *poeticus* (prosaico e poético). (MORIN, 2001, p. 58).

Esse homem múltiplo comporta suas características individuais e convive com seus aspectos multidimensionais, fazendo relações e interconexões com tudo e com o todo.

O homem de racionalidade é também o da afetividade, do mito e do delírio (*demens*). O homem do trabalho é também o homem do jogo (*ludens*). O homem empírico é também o homem imaginário (*imaginarius*). O homem da economia é também o do consumidor (*consumans*). O homem prosaico é também o da poesia, isto é, do fervor, da participação, do amor, do êxtase. O amor é poesia. Um grande nascente inunda o mundo de poesia, um amor duradouro irriga de poesia a vida cotidiana, o fim de um amor devolve-nos à prosa. (MORIN, 2001, p. 58).

Desta forma, o ser humano não só vive de racionalidade e de técnica; ele se desgasta, se entrega, se dedica a danças, transes, mitos, mágicas, ritos; crê nas virtudes do sacrifício, viveu frequentemente para preparar sua outra vida além da morte. Por toda parte, uma

atividade técnica, prática, intelectual testemunha a inteligência empírico-racional; em toda parte, festas, cerimônias, cultos com suas possessões, exaltação, desperdícios, “consumismos”, testemunham o *Homo ludens, poeticus, consumans, imaginariuns, demens*.

As atividades de jogo, de festas, de ritos não são apenas pausas antes de retomar a vida prática ou o trabalho; as crenças nos deuses e nas ideias não podem ser reduzidas a ilusões ou superstições: possuem raízes que mergulham nas profundezas antropológicas; referem-se ao ser humano em sua natureza. Há relação manifesta ou subterrânea entre o psiquismo, a afetividade, a magia, o mito, a religião, existe ao mesmo tempo unidade e dualidade entre *Homo faber*, *Homo ludens*, *Homo Sapiens* e *Homo demens*. E, no ser humano, o desenvolvimento, do conhecimento racional-empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético. (MORIN, 2001, p. 59).

A complexidade não está na dificuldade de se fazer ou de se realizar coisas simples ou complexas. Ela está na tecitura das partes conectadas com um todo e na tessitura das conexões de um todo construído por suas partes. Pensar o complexo é não simplificar, é ser capaz de enxergar a totalidade possível sem prescindir das partes. A complexidade da existência não está na dificuldade de se fazer ou ver algo. Está na forma como este algo pode ser visto e feito. O todo é construído por partes, da mesma forma que as partes constituem um todo multidimensional.

Reduzir a compreensão do mundo e da vida à dualidade entre o certo e o errado, o céu e o inferno, o bom e o mal-gosto, por exemplo, é simplificar demais aquilo que é complexo (tecido, urdido, inteiro e humano). A incerteza, a discordância e a fricção dos contrários são sempre bem-vindas no diálogo da sabedoria. Somos feitos sentimentos, vivências e imaginários na janela das apreensões racionais sobre todas as coisas. A chave é o equilíbrio. É a busca permanente pela afinação da voz e do canto na canção da inteireza.

Homo complexus: o sentido poético arte

Na Teoria dos Sistemas⁴³, um dos pilares do pensamento complexo, a arte precisa ser entendida como linguagem. Ela constitui-se em linguagem simbólica, tanto em seu sentido poético (transcendência/percepção) quanto em seu sentido autopoietico (criação/retroalimentação). Como um mecanismo dinâmico que se autoconstrói e se expressa como meio de representação dos sistemas vivos e sociais, a linguagem simbólica da arte traduz um sentido poético necessário à existência humana.

⁴³Teoria dos sistemas - publicados entre 1950 e 1968. Explica uma nítida tendência para a integração entre as ciências naturais e sociais, permite a inter-relação e integração de assuntos que são, na maioria das vezes, de natureza completamente diferentes.

O nosso cotidiano está repleto de experiências estéticas e artísticas. Elas estão imbricadas num mesmo processo sensorial: o prazer causado pela sensação de beleza. Admiramos o mar, contemplamos o céu, nos deslumbramos com a fauna e a flora, nos encantamos com as crianças e não conseguimos ignorar a formosura, a graciosidade, a delicadeza e a sedução do outro. É incrível como não conseguimos explicar o quanto é prazeroso experienciar a beleza que resplandece do nosso encontro com a natureza. No entanto, o mais indescritível, primoroso e sublime prazer é o sentimento causado pela magia da relação entre nós e a nossa própria criação: os objetos de arte. Não importa se é a música no rádio, o teatro nas telenovelas, um simples quadro pendurado na parede ou uma imponente escultura na praça. Vivemos e experienciamos arte todos os dias.

Aprendemos e ensinamos nesta relação, quase mágica, entre os objetos de arte, o meio e nós. Quem de nós nunca se apercebeu cantando uma canção, dramatizando uma situação, rabiscando formas aleatórias num papel, ou esculpindo um boneco na areia. Essas situações são, de certo modo, a matéria-prima da manifestação da arte. Por meio de nossa expressão lúdica, que não deixa de ser, também, experiência estética nos recriamos todos os dias.

Em uma passagem do filme *Mindwalk*⁴⁴, uma cientista e um político americano discutem sobre a Teoria dos Sistemas. Ela tenta explicar o pensamento sistêmico e as contradições do pensamento cartesiano ao senador. Tomando uma árvore como exemplo, a cientista explica:

Um cartesiano olharia para a árvore e a dissecaria, mas jamais entenderia a natureza da árvore. Um pensador de sistemas veria as trocas sazonais entre a árvore e a terra, entre a terra e o céu. Ele veria o ciclo anual que é uma gigantesca respiração que a Terra realiza com suas florestas dando-nos o oxigênio. O sopro da vida, ligando a Terra ao céu e nós, ao universo. Veria a vida da árvore somente em relação à vida de toda a floresta. Ele veria a árvore como o habitat de pássaros, o lar de insetos. Se você tentar entender a árvore como algo isolado, ficaria intrigado com os milhões de frutos que produz na vida, pois só uma ou duas árvores resultarão deles. Mas se você vê a árvore como um membro de um sistema vivo maior tal abundância de frutos fará sentido, pois centenas de animais e aves sobreviverão graças a eles. Interdependência. A árvore também não sobrevive sozinha. Para tirar água do solo, precisa dos fungos que nascem na raiz. O fungo precisa da raiz e a raiz precisa do fungo. Se um morrer o outro morre também. (Filme *Mindwalk*, 1990 – baseado no livro *Ponto de Mutação* – CAPRA - 1983).

Há milhões de relações como esta no mundo. Cada uma envolvendo uma interdependência. A teoria dos sistemas mostra que não se trata de uma noção ingênua ou romântica das coisas e que a dependência comum a todos nós é um fato científico. Uma teia de relações. A própria teia da vida. A teoria dos sistemas realmente dá o perfil de uma resposta àquela questão eterna: o que é a vida? Segundo Capra (2002), na linguagem dos

⁴⁴ *Mindwalk*, de 1990, foi adaptado do livro *O Ponto de Mutação* de Fritjof Capra. A cientista Sonia Hoffman (interpretado por Liv Ullmann) e o político americano Jack Edwards interpretado por Sam Waterston

sistemas a resposta seria que a essência da vida é a auto-organização. Significa que um sistema vivo se mantém, se renova e se transcende sozinho.

Mas como ele se mantém? Um sistema vivo, embora dependa do ambiente não é determinado por ele. Nós, por exemplo, como todo ser vivo nos renovamos sempre em ciclos contínuos. Esta é uma característica importante da vida: mudança estrutural contínua, mas estabilidade nos padrões de organização do sistema. Há também a autotranscedência. A auto-organização não consiste apenas nos sistemas vivos se manterem e se renovarem continuamente. Nesta autopoiese (retroalimentação), segundo Maturana & Varela (1995), significa também dizer que têm uma tendência a se transcenderem, a se estenderem e a criarem novas formas.

A dinâmica evolutiva básica não é a adaptação, é a criatividade. A criatividade é um elemento básico da evolução. Cada organismo vivo tem potencial para a criatividade, para surpreender e transcender a si mesmo. Evolução é muito mais do que a adaptação ao meio ambiente. O que é o meio ambiente senão um sistema vivo que evolui e se adapta criativamente? Evidentemente, a teoria sistêmica parte dos estudos da biodiversidade e dos ecossistemas, mas se aplica também aos sistemas sociais. Capra (2002), afirma que:

No decorrer deste novo século, dois fenômenos em específico terão efeitos significativos sobre o bem-estar e os modos de vida da humanidade. Ambos esses fenômenos têm por base as redes e ambos envolvem tecnologias radicalmente novas. O primeiro é a ascensão do capitalismo global; o outro é a criação de comunidades sustentáveis baseadas na alfabetização ecológica e na prática do projeto ecológico. Enquanto que o capitalismo global é feito de redes eletrônicas onde correm fluxos financeiros e de informações, o projeto ecológico trata das redes ecológicas de fluxos energéticos e materiais. (Capra, 2002 p. 258).

Capra (2002) propõe uma discussão radical sobre as condições e os problemas do mundo atual. Ele insiste que, assim como os organismos vivos, a organização social precisa de retroalimentação e que o mundo precisa pensar sua autosustentabilidade. “O objetivo da economia global é o de elevar ao máximo a riqueza e o poder de suas elites; o objetivo do projeto ecológico é o de elevar ao máximo a sustentabilidade da teia da vida” (CAPRA, 2002, p. 258).

O ser humano é o centro desta cadeia e a força motriz desta retroalimentação para a sobrevivência do planeta. As estruturas sociais precisam se adequar ao processo autopoietico para se manterem vivas e ordenadas. Trata-se daquilo que Capra (2002) define como padrão de organização:

O elemento central de qualquer análise sistêmica é a noção de organização, ou "padrão de organização". Os sistemas vivos são redes autogeradoras, o que significa que o seu padrão de organização é um padrão em rede no qual cada componente contribui para a formação dos outros componentes. Essa ideia pode ser aplicada ao

domínio social, desde que as redes vivas de que estamos falando sejam identificadas como redes de comunicações. (CAPRA, 2002 p. 94)

Segundo Maturana & Varela (1995) as condutas ontogênicas, comunicativas e linguísticas se relacionam no processo da linguagem dos seres vivos. Operamos na linguagem quando um observador vê que os objetos de nossas distinções linguísticas são elementos de nosso domínio linguístico. Os autores afirmam que:

Toda vez que um observador descreve as condutas de interações entre organismos, como se o significado que atribui a elas determinasse o seu curso, faz uma descrição em termos semânticos. Designamos como *lingüística* uma conduta comunicativa ontogênica, ou seja, que se dá num acoplamento estrutural ontogênico entre organismos, e que um observador pode descrever em termos semânticos. Designamos como *domínio lingüístico* de um organismo o domínio de todas as suas condutas lingüísticas. Os domínios lingüísticos são, em geral, variáveis e mudam ao longo das ontogenias dos organismos que os geram. (MATURANA & VARELA, 1995, p. 231).

É importante considerar que Maturana & Varela (1995) nos chamam a atenção para um equívoco interpretativo que herdamos das teorias linguísticas de Jakobson (2005). Os autores contestam a propalada metáfora do tubo que demonstra o processo de comunicação como algo estanque e sem ruídos considerados entre o transmissor, o meio e o receptor. “[...] biologicamente, não há *Informação transmitida* na comunicação. A comunicação ocorre toda vez em que há coordenação comportamental num domínio de acoplamento estrutural” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 219). Transmitir informação não pode ser comparado com o fenômeno da comunicação em si. Tudo depende do receptor e não do meio de emissão. A mensagem é relativa:.

Tal conclusão só é chocante se continuarmos adotando a metáfora mais corrente para a comunicação, popularizada pelos meios de comunicação. É a metáfora do tubo, segundo a qual a comunicação é algo gerado num ponto, levado por um condutor (ou tubo) e entregue ao outro extremo receptor. Portanto, há *algo* que é comunicado e transmitido integralmente pelo veículo. Daí estarmos acostumados a falar da *informação* contida numa imagem, objeto ou na palavra impressa. Segundo nossa análise, essa metáfora é fundamentalmente falsa, porque supõe uma unidade não determinada estruturalmente, em que as interações são instrutivas, como se o que ocorre com um organismo numa interação fosse determinado pelo agente perturbador e não por sua dinâmica estrutural. No entanto, é evidente no próprio dia-a-dia que a comunicação não ocorre assim: cada pessoa diz o que diz e ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural. Da perspectiva de um observador, sempre há ambigüidade numa interação comunicativa. O fenômeno da comunicação não *depende* do que se fornece, e sim do que acontece com o receptor. E isso é muito diferente de “transmitir informação”. (MATURANA & VARELA, 1995, p. 219).

Por se tratar de uma forma de linguagem e, portanto, parte integrante do sistema de comunicação que cria formas de interlocução na organização social, a arte⁴⁵, a partir do

⁴⁵A arte faz parte da ontogênese da representação da cultura, da percepção estética e o desenvolvimento da sensibilidade. Ela é constituída de quatro elementos os quais podem ser considerados como sua matéria-prima: o

pensamento sistêmico, contribui para o equilíbrio autopoietico cultural. “Equivale a afirmar que as condutas lingüísticas humanas pertencem de fato a um domínio de acoplamento estrutural ontogênico recíproco, que os seres humanos estabelecem e mantêm como resultado de suas ontogenias coletivas” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 232).

Exatamente, por isso, ao considerarmos as linguagens artísticas representações simbólicas, estaremos confirmando que, assim com as palavras, elas são “designadoras de objetos ou situações no mundo, fazemos, como observadores, uma descrição de um acoplamento estrutural que não reflete a operação do sistema nervoso, posto que este não opera com representações do mundo” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 232).

Existem dois níveis na experiência artística: o lúdico e a obra de arte. No primeiro, há o jogo, a atividade artística espontânea, despreocupada, onde não há uma relação rigorosa, no sentido estético, entre o artista e a obra, ou seja, não há um diálogo efetivo entre obra e apreciador, porque, a rigor, eles não existem. No segundo, a produção artística propriamente dita se configura na relação entre o artista, a obra de arte e o apreciador, dentro de um processo comunicativo e expressivo com códigos próprios de interação. Nos dois níveis da experiência artística há um sentido lingüístico, educativo e uma construção de valores estéticos que se traduzem na vida cotidiana e nas relações sociais.

Partindo deste pressuposto e considerando que o ser humano durante todo o ciclo vital se retroalimenta e se reestrutura, também, pela arte em sua forma lúdica e pela produção artística, faz-se necessário entendê-la, tanto em sua *poiesis* (criação) quanto na sua poesia (transcendências emotivas).

Na dimensão sociocultural a arte se reinventa e descobre novos caminhos de autosustentação. Ela se manifesta pela expressão dos anseios do ser humano e, por isso, deve ser respeitada como forma de conhecimento e como leitura da vida. Sua autopoiese está em ver, ouvir e tocar o mundo. As linguagens artísticas constituem-se de sistemas de signos (visuais, sonoros, corporais, etc.) que percebemos como elementos próprios das linguagens e são compreendidos nas criações simbólicas.

Deste modo, a imagem visual pode ser decomposta em elementos icônicos e plásticos. Os signos musicais podem ser estruturados em partituras, enquanto que as propriedades sonoras são únicas em cada ouvido. Tais elementos, também, estão presentes nos aspectos do signo gestual, que se consolida nas relações entre a forma, o significado e a matéria. Os signos

movimento, a cor, o som e a forma. Mas, neste caso, matéria-prima precisa ser entendida como percepção sensorial primeira. Essa percepção sensorial é essencial e imprescindível à apreciação artística e à fruição estética.

não verbais da arte podem modificar-se de acordo com a época, a cultura ou o lugar, mas existe uma universalidade característica de todos eles presentes em cada indivíduo.

A criação artística se processa na relação entre a produção, a apreciação e a interpretação de formas e matérias diversas. Os efeitos culturais da arte traduzem uma dimensão crítica e contextualizada, segundo os sistemas simbólicos que integram cada linguagem própria, cada singularidade expressiva. Conhecer a complexidade da arte é essencial para que o ser humano participe criticamente das manifestações culturais, aqui analisadas, sobretudo, em seu recorte estético. Segundo a teoria dos sistemas vivos, a dinâmica evolutiva básica não é a adaptação, é a criatividade.

A criatividade é um elemento básico da evolução, a criação artística é um dos elementos de autopoieticos dos sistemas sociais. Assim como cada organismo vivo tem potencial para a criatividade, para surpreender e transcender a si mesmo, a arte se faz e se refaz num movimento constante e expressivo em função das representações do imaginário e da linguagem simbólica necessária à retroalimentação da vida biológica e social. Para Bachelard (2008) “a arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono” (BACHELARD, 2008, p.17).

A arte se retroalimenta, se refaz e se recria em seu sentido poético como linguagem simbólica permanentemente. O artista, a obra e o apreciador se interrelacionam numa cadeia produtiva, imaginária e criativa efetivamente organizada em suas bases estruturantes. A comunicação resultante desse processo carrega representações simbólicas da estrutura social e dos sistemas vivos. Qualquer linguagem artística traduz um sentido poético necessário à existência humana. Por isso, segundo Morin (2012):

[...] é preciso reconhecer que, seja qual for a sua cultura, o ser humano produz duas linguagens a partir da sua língua: uma linguagem que é a linguagem racional, empírica, prática, técnica; a outra que é simbólica, mítica, mágica. A primeira tende a precisar, detonar, definir, apoia-se na lógica e tenta objetivar sobre o que fala. A segunda utiliza de preferência a conotação, a analogia, a metáfora, isto é, o halo de significações que envolve cada palavra, cada enunciado e ensaia traduzir a verdade da subjectividade. (MORIN, 2012, p. 37).

Os poetas têm um quê de um silêncio que fala, de uma fala que escuta, de uma voz que alimenta e de um encantamento que se autoalimenta e se refaz. A poesia é autossustentável e autônoma nas transcendências do imaginário. O poema, enquanto forma de registro e signo da palavra escrita é a única coisa real diante daquilo que se sente frente ao arrebatamento poético. No livro *Amor, Poesia, Sabedoria*, Morin (2012) reconhece o poder simbólico e unificador da poesia:

Reconhecemos a poesia não só como modo de expressão literária, mas como o estado, dito segundo, que nos surge da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da bebedeira, da exaltação e, claro, do amor, que em si contém todas as expressões do estado segundo. A poesia está liberta do mito e da razão trazendo em si a sua união. O estado poético transporta-nos, através da loucura e da sabedoria, para além da loucura e da sabedoria. MORIN, 2012, p. 11).

Nesta dialógica poética proposta por Morin (2012), “se a poesia transcende sabedoria e loucura, temos que aspirar a viver o estado poético e evitar que a prosa absorva as nossas vidas que são, necessariamente, tecidas de prosa e poesia” (MORIN, 2012, p. 11). Não se trata do papel escrito, talvez seja mais apropriado dizer que se trata daquilo que se pode “escrever” nas emoções, nos sentimentos e no imaginário, tanto do poeta quanto de seu leitor. Na canção “Carne e Osso”⁴⁶, o compositor Taiguara (1971) ratifica a dialógica de Morin (2012) e traduz a complexidade da relação entre o amor, a poesia e a sabedoria, por meio de um belíssimo poema:

Eu quero sim
 Eu quero coisas novas
 Mas o que eu procuro mesmo são mais vidas
 Eu grito sim
 Mas grito meu lirismo
 E o meu grito vai sanar minhas feridas
 E a música e a mística
 Aplicam sangue novo no meu ser
 Calo a minha dor
 E o lúcido, e o válido e o sólido
 Vão matar você que evita o seu amor
 Por isso eu vou
 Trazer você comigo
 Programar o amor em seus computadores
 Vou mais além
 Eu morro, mas consigo
 Germinar a minha flor em seus rancores
 Nem dúvidas, nem dívidas
 Jamais vão destruir a minha flor dentro de você
 Que cérebro, que máquina?
 Conseguem fazer mais que um grande amor dentro de você
 Saiba quem agride a minha lira
 Quanto mais ferida, mais diz o que sente
 Ainda vou ouvir você dizer pra mim, eu amo sim
 Sou carne, sou osso, sou gente

Morin (2012) afirma que “na nossa cultura ocidental, a poesia, como a cultura humanista, ficou relegada. Ficou relegada no ócio, no divertimento, ficou relegada para os adolescentes, as mulheres, tornou-se de algum modo um elemento inferiorizado em relação à prosa da vida” (MORIN, 2012, p. 40). Por isso, “é aceitar a tensão dialógica, que mantém em

⁴⁶Carne e Osso - Taiguara – Álbum: Carne e Osso – Odeon, 1971.

permanência a complementaridade e o antagonismo entre amor-poesia e sabedoria-racionalidade” (MORIN, 2012, p. 13).

Essa tensão dialógica é retrata com fidedignidade no fato da música ter assumido o papel de estar sempre em busca daquilo que a prosa não consegue dar conta. O poeta faz verso porque a prosa não dá conta de tudo o que o mundo prosa, de tudo o que a vida versa, de tudo o que o verso conta. Por isso, a canção canta, decanta e encanta em todos os cantos.

A trama da complexidade na canção

Qualquer estudo sobre arte precisa enxergá-la muito além de sua forma artística e de sua expressão poética. Portanto, a canção precisa ser vista como fenômeno social e como elemento formador da identidade cultural. É preciso considerá-la pertencente ao imaginário criado pelo cancionista e pelo apreciador, sem perder de vista a influência simbólica que esse imaginário exerce sobre o indivíduo, a sociedade e a cultura. A rapidez com a qual a canção se reproduz e se difunde, independente da qualidade de sua produção, define o tipo de ouvinte, as formas de apreensão de sua mensagem e as subjetividades inerentes ao objeto artístico.

O simbolismo advindo dessas representações demarca e estabelece as conexões entre o cancionista, a obra e o apreciador. Nesse emaranhado complexo de emoção, realidade e discurso, a canção intermedia as subjetividades humanas e propõe a percepção, a experiência estética e a reflexão. Tudo junto em seus fragmentos. As poéticas do texto e do som se completam e se refazem sempre. Não importa o gênero musical ou a forma do texto poético, a canção sempre diz (pensar) e expressa (sentir) alguma coisa.

Edgar Morin (1973), no auge de sua reflexão filosófica sobre o pensamento complexo, no início da década de setenta, destacou, por um artigo publicado também no Brasil, que a canção é uma linguagem complexa, de caráter multidimensional e que somente uma abordagem multidisciplinar poderá dar conta de estudar todas as suas nuances. Com o título "Não se Conhece a Canção", o pensador francês chamou a atenção dos meios acadêmicos para a importância de se produzir pesquisas em torno da música popular, devido à sua característica de manifestação artística e cultural com forte presença na vida cotidiana.

Morin (1973) destacou que a canção tem forte ligação com a dança, a encenação, a performance, o cinema, o rádio, a TV, o vídeo e outras mídias, devido ao seu grande poder poético-verbal e sonoro. Esse pequeno artigo teve grande repercussão no meio acadêmico devido à ênfase do autor em mostrar algumas lacunas no pensamento contemporâneo sobre a

necessidade de abordar a cultura popular em seus diversos ângulos. Ele alertou sobre a importância da canção como um campo fértil às descobertas e reflexões na teia de acontecimentos da chamada cultura de massa no Século XX.

Como ponto de partida para um melhor entendimento da concepção de complexidade inerente à forma musical canção, elegi duas perguntas que servirão de guia para esta reflexão. Calcada na relação entre o cancionista e o apreciador e nas intuições presentes no diálogo da música com as inquietações do homem e seus modos de existência, a reflexão que proponho não pretende apenas inquietar. Busca encontrar o suporte epistemológico adequado para justificar a natureza complexa da canção, principalmente no que diz respeito à relação necessária entre razão e emoção, entre mente e corpo.

Ancorado nos pressupostos científicos que já revisei até agora, considero imprescindível abordá-los de uma forma prática e compreensível. Com base na comparação dos elementos constituintes da composição filosófica e dos princípios epistemológicos do pensamento cartesiano e complexo, pretendo fomentar a discussão sobre a atitude, a lógica e os caminhos metodológicos dos dois paradigmas de pensamento. Proponho a análise dos contornos internos e externos da dinâmica do sentir e do pensar na canção para ratificar as opções metodológicas que fiz no decorrer do trabalho e para justificar a categoria de pensamento que escolhi para atingir aos objetivos desta pesquisa.

Entretanto, a tentativa de responder às duas questões em tela poderá não ser suficiente para demonstrar a trama da canção, embora, aponte caminhos possíveis. O importante é encontrar subsídios suficientes para justificar os meios e as ferramentas metodológicas escolhidas para compreendê-la em sua complexidade. Na última parte deste trabalho será possível testar, ou melhor, experienciar a abordagem da complexidade na prática. A partir das análises concretas de canções, o horizonte do pensamento irá se abrir e a fonte do conhecimento se espalhará. Apesar de se tratar ainda de um terreno arenoso, o aporte teórico do pensamento da complexidade iluminará o caminho, mesmo que, antecipadamente, se saiba que ele é torto, curvo e difuso.

A primeira pergunta tem a ver com a apreciação da canção como um produto, um objeto artístico. Pode uma pessoa sentir a mesma emoção de outra ao ouvir a mesma canção nas mesmas condições de recepção?

A resposta pautada nos pressupostos do puro racionalismo é um simples não. Nesta visão, somente o que pode ser racionalizado pode ser conhecido. A música e seus feitos no indivíduo são subjetivos, contraditórios e instáveis, portanto, incerto de parâmetros de

verificação e de precisão das reações corporais configuradas na emoção e no encantamento advindo de sua percepção.

A resposta orientada pelo paradigma da complexidade é diferente. A resposta é um misterioso talvez. Talvez sim, talvez não, dependendo do contexto e das conexões. A conjugação entre letra, melodia e arranjo musical de uma canção pode despertar sentimentos, lembranças, experiências e reflexões sobre o mundo que, dependendo do perfil do apreciador e do contexto de sua existência, os sentidos e significações podem ser amplificados, reverberados, tal qual a projeção sonora da música em um aparelho eletrônico de som. Essas reações se propagam e permitem o compartilhamento.

Nos sentimentos advindos da emoção e nas transcendências próprias do imaginário criado pela fruição de uma canção, é possível que os estímulos sonoros e poéticos dos sentidos sejam traduzidos em subjetividades e encantamentos com relativa semelhança de percepção entre indivíduos diferentes. O contrário também pode acontecer. A questão do sentir na recepção da arte não está somente na experiência estética. Está também no contexto sociocultural e nas condições físicas e biológicas de recepção. Pode não ser possível sentir exatamente a mesma emoção entre dois sujeitos, mas é plausível supor que há a recepção de percepções próximas e o compartilhamento de sensações que provocam similitudes e identificações entre os apreciadores.

Trata-se de uma visão multidimensional e de busca da totalidade do objeto a ser estudado. Para o pensamento complexo, tecnicamente, há diferença na qualidade da recepção, caso a canção tenha sido ouvida por um gramofone ou por um aparelho celular de última geração. Consequentemente, há diferença na emoção caso a mesma canção tenha sido ouvida no tempo e no espaço de cada um dos aparelhos de reprodução sonora em tela.

A segunda questão tem a ver com a condição cognoscível da canção enquanto objeto de estudo científico. De que maneira o pensador cartesiano e o pensador da complexidade conceituam a forma musical canção a partir de seus indicadores metodológicos de apreensão? Obviamente, os critérios e métodos são diferentes, embora, como vimos, o pensamento complexo se apresente complementar ao do paradigma clássico. O primeiro, com pragmatismo latente, fecha-se na simplificação e no reducionismo causado pela busca de objetividade e de certeza. O segundo, com liberdade metodológica, abre-se aos caminhos, às experiências do percurso, buscando fazer conexões e identificar contradições. Emerge da totalidade e abre espaço para a incerteza.

O pensamento científico clássico imediatamente prontifica-se a enquadrar a canção em uma categoria de pensamento ou doutrina do conhecimento, campo científico específico (no

caso, ciências humanas) e em uma área disciplinar (entre outras, arte, musicologia, antropologia, sociologia, psicologia, história, linguística, etc.). Certamente ao recortar no espaço, no tempo, na gênese e no gênero, delimitando seu campo de visão e reduzindo-a a um conceito em si, linear, faz da definição de canção uma bricolagem falsa da verdade. Ele elimina, ao máximo, os sobressaltos e as contradições internas e externas. As propriedades técnicas da canção são mais salientes e relevantes que suas conexões com outros sentidos, sentimentos e vivências. A canção é fatiada em partes objetivas para que não sobre espaço para a incerteza.

O método do racionalismo cartesiano tende a dissecar a forma musical canção com vistas a obter o máximo de objetividade e estabilidade conceitual. No entanto, o pensamento complexo entra nos meandros da subjetividade, contemplando aspectos que podem parecer desconexos. Ele pode até desestabilizar o próprio conceito ao aceitar a incerteza, a colisão de ideias, as contradições da teoria com a corporeificação da experiência estética ligadas à percepção dos sentidos. Além de aceitar ou incorporar o conceito estabilizador criado na concepção mais pragmática, ele ressalta o que há de engano, o que há de profano e que há de insano na definição. Por fim, permite acrescentar ao conceito o que há de humano além da mente.

É muito provável que o pensamento cartesianismo conclua, à luz da linguística, que a canção é uma peça musical híbrida, onde letra e música se completam para dizer alguma coisa. Na musicologia, pode concluir que a canção é uma estrutura musical popular na qual se utiliza os recursos da escala tonal ocidental para expressar beleza e traduzir o sublime. Na antropologia, pode concluir que a canção é uma forma musical presente nas mais diversas culturas no mundo, como meio de celebração e de afirmação da identidade cultural. Na sociologia e na história, da mesma forma, pode dizer que ela tem influência no pensamento popular e na compreensão da sociedade em épocas distintas como forma de representação da realidade. A canção tende a ser explicada de forma fragmentada e como um conhecimento restrito às apreensões objetivas e factuais de causa e efeito.

Por mais paradoxal que parece, o pensamento complexo concluirá que a canção, conceitualmente falando, é tudo o que pode ter sido revelado pelo método clássico e muito mais. Os acréscimos estão nas formas de construção das interconexões com as outras áreas do conhecimento. Isto significa que é fundamental para a totalidade das apreensões sobre a canção, a compreensão de seu caráter multidimensional e de sua malha interdisciplinar e transdisciplinar. Na análise da complexidade da canção, como já foi dito, a incerteza e a subjetividade estão presentes, exatamente porque não se pode desligar a razão da emoção ou

desconectar o pensamento do sentimento nas obscuridades inerentes ao complexo humano. A gênese da música está intrinsecamente ligada à gênese do homem. O sentimento, o imaginário, a emoção, a transcendência, a espiritualidade, o misticismo, etc., são considerados partes integrantes de um todo. É preciso religar o que está separado para que se compreenda a totalidade do fenômeno.

A construção de um conceito sobre a música popular necessita de conexões com outros campos do conhecimento, a exemplo da física, da biologia, da química, entre outros, para que todos os elementos formadores de sua gênese e toda a amplitude de suas ligações sejam abarcados. O pensador da complexidade busca mostrar e demonstrar que a canção, assim como a própria arte, é multidimensional e transdisciplinar, além de endógena e exógena.

Partindo do princípio hologramático de Morin, o conceito de canção faz parte de um todo construído nas diversas formas de conhecimento e nas múltiplas disciplinas que orbitam o entorno do núcleo duro de sua estrutura musical e de sua condição artística. Como um todo que se completa nas partes, a análise científica da canção exige o entendimento de que as relações e conexões que formam a urdidura da teia de sua gênese estejam devidamente ancoradas em um paradigma científico que dê sustentação aos seus aspectos mais subjetivos, mais simbólicos e mais humanos. A ciência deve buscar na inteireza da canção a descoberta de sua complexidade ecossistêmica.

Pensar a complexidade, a inteireza das coisas também permite avançar na direção de diminuir o preconceito existente contra o conhecimento que emerge da arte popular. Há anos a canção reclama seu espaço na academia. Para a “*intelligentzia*”⁴⁷ fundadora das ciências sociais, a canção não tem valor como objeto de pesquisa e, portanto, não é capaz de revelar, de fazer emergir um conhecimento sério e útil. Morin (1973) adverte que a ciência julga como frívolo o conhecimento produzido pela canção popular:

Para a «*intelligentzia*», portanto, a canção realça o frívolo, como também o vulgar. Dupla razão para ignorar-se o universo da canção. Sobre a noção do vulgar se fixa uma grande agressividade (necessária para exaltar a concepção de elite). E as pessoas de preferência, se limitam, quase sempre, antes a condenar que a analisar, de acordo com o corrente processo psico-afetivo: «*aquilo que se despreza não merece ser estudado ou pensado*». [...] Assim se passa no nosso país, intelectualmente forte e crente em sua tradição viva de humanidade, em relação a tudo que emana da «*cultura de massa*», e de modo particular, àquilo que, na cultura de massa, parece o mais inteligente, o mais frívolo: a canção. (MORIN, 1973, p. 143-144).

⁴⁷No Brasil se usa a grafia *intelligentia*. O mesmo que intelectualidade. Pensamento de um grupo de estudiosos que formam a convicção sobre temas gerais sobre o homem, a cultura e a sociedade.

Da mesma forma em que a canção demorou a ser reconhecida como música relevante pelo cânone instituído da Musicologia, os estudos científicos sobre os diversos aspectos que a envolve também demoraram a chegar ao ambiente acadêmico e ao público em geral. Considerada expressão musical “inferior”, durante muito tempo a canção foi ignorada e excluída como objeto digno de observação científica. Essa questão não pode ser vista apenas pelo ângulo da produção musical. É preciso considerar os contornos históricos, sociológicos e antropológicos para que se possa analisar cuidadosamente a complexidade do fenômeno.

Um ponto de partida é compreender o hiato e os traços distintivos presentes entre a produção popular e a produção erudita de música. Historicamente, quase todas as produções musicais originárias das camadas sociais mais pobres sempre estiveram isoladas em seu ambiente “puro” e distante do centro nevrálgico do mundo culto. A canção e a música instrumental popular sempre circularam à margem da cultura erudita e só foram reconhecidas como dignas de apreciação depois de um longo processo de difusão (meios de comunicação de massa) e legitimação literária (crítica especializada). Após a revolução industrial e a chegada das novas tecnologias da informação, do registro e da difusão, quase todas as manifestações da cultura popular sentiram dificuldade em se manter nessa espécie de estado puro. Ou foram aceitas e incorporadas à cultura erudita ou foram engolidas pela cultura de massa.

Mário de Andrade talvez tenha sido o maior defensor da ideia de que o artista de formação letrada, de tradição europeia, deveria se voltar para a cultura popular brasileira. Em seu livro “Ensaio sobre a Música Brasileira”, de 1928, o musicólogo defende que o estudo da cultura popular (oral, anônima, coletiva e rural, do mundo não urbano) é o caminho para encontrar as bases da identidade nacional. Ele rejeita a ideia de encontrar na música comercial (na canção dos meios de comunicação de massa), os traços de uma identidade pura, pois esta música já estaria contaminada e refém das sonoridades estrangeiras. Wisnik (2008) analisa esse pensamento de Andrade (1972) afirmando que:

[...] a aposta de Andrade era uma espécie de aliança da cultura erudita ou letrada com o folclore. A cultura imemorial criada pelo povo sem autoria. E que essa que era a ligação para o Brasil se tornar moderno sem se perder de si mesmo ou deixar de ser Brasil. Se ele fosse muito moderno ele deixaria de ser Brasil. Se ele fosse muito Brasil ele não se tornaria um País moderno. Ele achava que essas duas coisas deveriam se juntar: a cultura erudita e a cultura popular não urbana pra forma a cultura brasileira. (WISNIK, 2008, informação verbal).

A forma erudita sempre foi o objeto mais fértil de estudos científicos sobre a música. Mantendo-se herdeira de uma tradição cultural de elite, durante anos, a música erudita foi o nicho e o estandarte das pesquisas de alto nível no campo das artes. Os estudiosos da música

erudita construíram as estruturas explicativas de técnicas e métodos de produção, da história, da performance, da organologia e da recepção em seus diversos gêneros. Nos acervos da Musicologia podemos encontrar vários estudos sobre as obras dos grandes expoentes fundadores da música ocidental e sobre novas áreas de conhecimento como a etnomusicologia⁴⁸ e a musicoterapia⁴⁹. A própria educação musical ocupa um espaço especial nas pesquisas educacionais aliadas à Musicologia. Ela tem contribuído para as propostas de melhoria da aprendizagem dos aspectos formais da música e para a compreensão de seus efeitos para o desenvolvimento cognitivo.

Diante deste contexto, se faz necessário impulsionar as pesquisas sobre a arte popular, sobretudo, aquela que é a mais apreciada de todas: a canção. A canção popular guarda todos os requisitos necessários para a investigação científica. Pelo prisma do pensamento complexo, não seria exagero comparar os olhares contemplativos e críticos dos compositores de canção popular aos olhares dos observadores das ciências sociais.

Guardadas as devidas proporções, os cancionistas também enxergam o cotidiano e as interfaces sociais pela percepção poética do espaço, fazendo ver a diversidade cultural e aproximando, por meio dos recursos da cultura popular, todo o simbolismo presente na vida do campo e da cidade. Os cancionistas produzem conhecimento e suas obras servem de alimento para a reflexão das questões socioculturais.

Como todas as manifestações sonoras originárias do povo são consideradas música popular, o substrato do saber popular presente permite enxergar os aspectos fundamentais da vida e da cultura. O batuque dos terreiros de macumba, as cantigas das lavadeiras de beira de rio, os hinos religiosos e a canção de ninar, são exemplos da variedade dessas expressões sonoras e da riqueza de informações contidas em cada expressão cultural. A canção faz parte desse conjunto de referências musicais que dão vasão ao sentimento e ao saber popular.

Mas surge uma questão: por que é tão difícil aceitar a sabedoria popular presente na canção como referência de pensamento social? Tirando os aspectos históricos, uma vez que eles estão sempre em movimento, outras formas de análise da música com potencial produtivo de conhecimento ainda sofrem com a desconfiança e o descrédito. É o caso da Semiótica, da Crítica Genética e até dos estudos sobre a Estética da Recepção.

⁴⁸Surgiu no final do século XIX e início do século XX, denominada de musicologia comparativa, sua função é a comparação e a classificação das obras musicais, especialmente as canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etnográficos.

⁴⁹Utilização da música num contexto clínico, educacional e social com o objetivo de ajudar no tratamento de problemas de saúde e, ou necessidades físicas, emocionais, cognitivas, sociais de pacientes. É reconhecida como uma atividade clínica e regulamentada no âmbito das profissões da saúde.

Existem duas questões. Por um lado, o universo poético inerente às artes ainda não é bem aceito como meio de produção científica e, por outro, a condição aparentemente “marginal” da canção na discussão das questões de interesse da ciência tem a ver com a simplicidade de suas estruturas formais e com o fato de representar o imaginário popular. Aparentemente, pelo alto grau de subjetividade e simbolismo, os estudos da arte ainda são menos importantes que de outras áreas de conhecimento.

Para que se possa ter sucesso na empreitada de promover um estudo em ciências sociais sobre a canção popular urbana, e preciso promover a legitimação de sua expressão poético-musical e a validação de suas narrativas sonoras como forma de pensamento social. Segundo a concepção de Morin (1973), deve haver uma aceitação da sabedoria popular como um modo de pensar. Trata-se daquilo que o filósofo francês chamou de religação dos saberes. O pensamento filosófico anda junto com os saberes da ciência da mesma forma que o senso comum se liga ao filosófico e ao científico. Assim, os saberes populares e eruditos se conectam e se completam em função da dialógica do conhecimento. É essa religação que se espera na epistemologia da complexidade.

A complexidade na análise de canções: o método como disciplina do pensamento

No momento em que presenciamos o debate sobre as convergências e divergências entre os paradigmas epistemológicos atuais, subjaz a ideia de transição entre dois modos de se manter-se firme e ratificado como forma científica dominante. O chamado paradigma emergente ou “nova ciência”, baseado na teoria sistêmica e no pensamento complexo, ainda é visto com desconfiança, embora esteja em plena ascensão.

A principal dificuldade em se reconhecer parâmetros metodológicos na epistemologia da complexidade é a crença de que seus pressupostos e princípios não estão reificados em modelos e práxis capazes de dar conta da pesquisa em ciências sociais. Parte da comunidade científica ainda vê no pensamento complexo um fazer epistêmico incapaz de se sustentar como método. Quando se pensa em método, não raro, o pensamento complexo é taxado de subjetivo, impreciso, pretencioso e ineficaz por aqueles que ainda enxergam no paradigma tradicional dominante o porto seguro da ciência e dos cientistas. Há muitos que ainda acreditam que a própria ciência é o único caminho para se chegar à verdade, embora haja tantos caminhos e tantas verdades.

Outra dificuldade incide na resistência à aceitação da subjetividade, da incerteza e das contradições próprias das apreensões do mundo como parâmetro e modo de produção de

conhecimento. Contrariando o paradigma tradicional, estas são condições primordiais para a existência da concepção de complexidade. A quase ausência de métodos possíveis de objetividade nesta perspectiva ainda assusta a comunidade científica, especialmente em ciências humanas, e põe à prova as possibilidades de se avançar nessa nova direção. Ainda há muita desconfiança pairando no céu de brigadeiro instalado no ambiente acadêmico.

Isso não significa que estamos presenciando uma crise epistemológica. Muito pelo contrário. Temos razões de sobra para acreditar que não há transição de paradigmas e muito menos uma “nova ciência” que se impõe ou que nega a história epistêmica construída até hoje. Há o debate sobre o papel e a atitude científica do sujeito e sobre as formas ver o objeto e suas conexões. A questão não está na negação ou na superposição entre paradigmas. Está na amplitude e na capacidade de se enxergar os resultados do fazer científico como possibilidades e potenciais de conhecimento. Moraes (2006) afirma que:

[...] Em sua dimensão ontológica, a complexidade nos ensina que a realidade não é previsível, linear, ordenada e determinada, mas resulta de situações caóticas, desordenadas. A realidade caracteriza-se como sendo difusa, indeterminada, imprevisível, produto da dialética ordem-desordem que caracteriza os sistemas complexos. A complexidade, em sua dimensão ontológica, nos diz que a realidade evolui de maneira imprevisível, desordenada, caótica e todos estes aspectos são os elementos que possibilitam a vida, a evolução e a criatividade. (MORAES, 2006, p. 148).

O conceito de verdade é tão relativo quanto a ideia que se tem de existência. É exatamente por isso que tem-se buscado caminhos no sentido de mostrar que o pretense rigor de positividade/objetividade inerente à lógica racional pode conviver ou abrir espaço para a flexibilidade da complexidade/subjetividade, uma vez que a própria vida e os fenômenos socioculturais são também regidos pela dinâmica do acaso e da imponderabilidade. O erro é tão importante quanto o acerto. A ciência contemporânea caminha para a compreensão e para a estimulação da relação dialógica entre paradigmas, mesmo que ainda tateando na escuridão de um caminho de sobressaltos e incertezas.

A definição de um processo metodológico em pesquisa social precisa estar pautada no entendimento de complementariedade. Pode-se lançar mão de ferramentas, métodos e técnicas consolidadas pela ciência tradicional e, ao mesmo tempo, construir reflexões embasadas nos pressupostos epistemológicos do pensamento complexo. Mas para que isso aconteça é necessário não confundir método com procedimentos metodológicos.

Morin (2003) argumenta que o termo método é muito confundido com metodologia. Devido ao enrijecimento de padrões, técnicas e procedimentos, a metodologia tem um caráter programador, enquanto que o método é uma disciplina do pensamento. O autor afirma que:

Frequentemente, esse termo é confundido com metodologia, o que enrijece seu caráter programador; método aqui é entendido como uma disciplina do pensamento, algo que deve ajudar a qualquer um a elaborar sua estratégia cognitiva, situando e contextualizando suas informações, conhecimentos e decisões, tornando-o apto para enfrentar o desafio onipresente da complexidade. Muito concretamente, trata-se de um “método de aprendizagem na errância e na incerteza humanas”. (MORIN, 2003, p. 12-13).

Morin (2003) mostra que o método como programa (próprio do positivismo/cartesianismo) precisa ser substituído pelo método como estratégia na concepção da complexidade. O programa é um roteiro pré-determinado que dá segurança ao pesquisador (sujeito neutro) de que não haverá desvios na rota identificativa de causas e efeitos de um fenômeno. O método como programa é linear, confiável e sem sobressaltos. Nele, o objeto é visto como algo regido por leis determinantes e por estruturas passíveis de análises objetivas. Haverá um único ponto de chegada. Nesta concepção, o acerto e a sublimação da verdade são as bases do conhecimento.

Ao contrário da concepção tradicional de ciência, a ideia de método no pensamento complexo pressupõe a busca permanente por atualização, promovendo interação, integração, cooperação, sendo aberto e dialógico. Pode parecer ingênuo ou absurdo à lógica do racionalismo, mas a ideia de método como estratégia possibilita avaliar durante o percurso da pesquisa os melhores caminhos para possíveis pontos de chegada. Estes pontos de chegada se tornarão novos pontos de partida. Nesta perspectiva, a “errância” e a incerteza são condições necessárias para que haja conhecimento. Se utilizando de um fragmento do poema “Cantares” de Antonio Machado⁵⁰, Morin (2003) defende que o método é um caminho que se faz ao caminhar.

Caminhante, são tuas pegadas
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao andar.
Ao andar se faz o caminho,
e ao voltar o olhar para trás
vê-se a estrada que nunca
se há de tornar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
apenas trilhas sobre o mar

Os referenciais metodológicos embasados nos princípios do pensamento complexo exigem muito mais que um método único de investigação. Exigem postura e atitude multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar do pesquisador enquanto sujeito e a captura

⁵⁰Dramaturgo e poeta espanhol, Antonio Machado (1875-1939) pertence ao Modernismo. O poema “Cantares” pode ser encontrado em: Obras, poesías y prosa. Buenos Aires, Losada, 1964. Áudio da canção “Caminhante” (Elias Farias) disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção.

do objeto em sua totalidade para que o processo de construção do conhecimento seja alicerçado em estratégias e não em programas pré-elaborados e inflexíveis.

Na ideia de método como disciplina do pensamento, “é impossível reduzir o método/caminho/ensaio/travessia/pesquisa/estratégia a um programa e ele tampouco pode ser reduzido à constatação de uma vivência individual” (MORIN, 2003, p. 23). Pode parecer contraditório, mas seguir as pegadas não significa utilizar a mesma rota que pode enrijecer o roteiro. Significa inspirar novas possibilidades e caminhos.

Os procedimentos metodológicos são estratégias flexíveis que permitem a tomada de decisão durante o percurso e que servirão como base para novos começos. “Na verdade, o método define-se pela possibilidade de encontrar nos detalhes da vida concreta e individual, fraturada e dissolvida no mundo, a totalidade de seu significado aberto e fugaz” (MORIN, 2003, p. 23).

Isso exige do pesquisador uma atitude de construção de um caminho que durante o caminhar seja permitido encontrar rastros, marcas e indicações de novas possibilidades de se enxergar as interseções entre o homem, o pensamento e os fenômenos do mundo. Criar uma metodologia (estratégia) própria não deve causar espanto. Cada fenômeno (objeto) observado, cada sujeito que observa e cada contexto de observação permite a construção de estratégias próprias que servem como pegadas que ficam no caminho para que outros possam segui-las.

É exatamente por isso que o pesquisador precisa ser sujeito de sua própria pesquisa. Na medida do possível, ele precisa criar seus próprios caminhos, considerando os roteiros já existentes. As novas estratégias devem estar em conformidade com os parâmetros de sustentação escolhidos e reconhecidos. As estratégias devem subsidiar a disciplina do pensamento diante dos meios de captação de informações, sugerindo formas interpretação e de análises.

Partindo do pressuposto de que a canção é uma arte híbrida em sua forma e, ao mesmo tempo, uma expressão comunicativa indissociável dos elementos da performance do artista, é de suma importância a concentração de esforços para uma análise de sua totalidade, inclusive, de suas interconexões com os aspectos midiáticos de sua difusão. A canção é múltipla, é diversa e inquieta. A metodologia (estratégias) deve estar adequada às especificidades do objeto, ao contexto do observador e a relação entre eles.

No caso da música, seria quase impossível desconsiderar, neste contexto, a figura do pesquisador engajado e pertencente às estruturas da produção musical que serve de suporte para o desenvolvimento da pesquisa. A canção é híbrida e o pesquisador também. Para Moraes (2006), o paradigma da complexidade valoriza o eu-sujeito na pesquisa. O

pesquisador está implicado no seu próprio projeto de pesquisa e se lança com toda a sua inteireza na busca do conhecimento. A autora afirma que:

O observar, o aprender e o conhecer são fenômenos biológicos, que se confundem com a própria dinâmica da vida e, neste sentido, o sujeito cognoscente participa com toda a sua inteireza, com todas as suas emoções, sentimentos, intuições e afetos. Participa também com suas histórias de vida, sem separar o fato da fantasia e o passado do presente e do futuro. Todo conhecimento gerado na pesquisa depende sempre da relação sujeito-objeto, condição inaceitável para o paradigma tradicional, que concebia o sujeito separado do objeto do conhecimento. Assim, todo pesquisador está implicado no seu projeto de pesquisa. Consciente ou não, ele está estruturalmente acoplado em termos de energia, matéria e informação, o que certamente tem inúmeros outros desdobramentos importantes, como veremos no decorrer deste texto. (MORAES, 2006, p. 145).

Como ter neutralidade e enxergar de fora os fenômenos artísticos? A atitude de pensar a complexidade quebra a dicotomia entre o sujeito e sua realidade, entre o sujeito e o objeto, entre o indivíduo e o contexto, entre o ser humano e a natureza. Há uma circularidade na pesquisa, na qual, cada sujeito participa da realidade que pretende explicar e cada explicação cria a reflexão do todo que está contido nas partes e que precisa emergir como conhecimento inteiro. “Assim, como pedir ao pesquisador que se afaste do objeto de pesquisa ou solicitar a ele o uso de uma linguagem impessoal? Como conseguir isto se, ontológica e epistemologicamente, não é possível?” (MORAES, 2006, p. 27).

O pensamento complexo é o referencial teórico que melhor se aplica aos objetivos deste estudo porque faz parte de uma categoria de pensamento que não despreza aspectos simbólicos, estéticos, experiências sensoriais e subjetividades humanas durante o percurso de construção do conhecimento. As características de natureza social (discurso, representatividade, personalismo, consumo, etc.) e as propriedades de natureza estética (recepção, percepção, passionalidade, fruição, etc.) permeiam a dialógica do estudo da canção.

A coexistência entre a objetividade e a subjetividade na apreensão, entre a denotação e a conotação nos significados e entre o prosaico e o poético na percepção, são caminhos necessários para que se permita inseri-la como forma de conhecimento e como base de reflexão sobre os fenômenos da vida e do mundo.

Essa dialogia permite a religação do sentir e do pensar na perspectiva da construção do conhecimento, considerando as interconexões entre dois entrecruzamentos presentes na cadeia constitutiva da canção: letra/melodia/arranjo (elementos constituintes); e cancionista/canção/ouvinte (elementos comunicacionais). Estes dois entrecruzamentos são fundamentais para estabelecer as bases metodológicas deste estudo. Eles serão acrescidos de

mais um entrecruzamento para subsidiar o foco da análise da canção. Para conhecer a concepção de Amazônia presente na sonoridade e no discurso poético das canções dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga, se faz necessário relacionar o seguinte contexto: natureza/cultura/sociedade.

A análise de canções exige certos cuidados metodológicos e epistemológicos. Há duas questões que precisam ser consideradas nesse intento científico.

A primeira é de natureza metodológica. O maior problema enfrentado por pesquisadores que se dedicam ao estudo da canção é a dificuldade de encontrar um procedimento metodológico que dê conta de analisar, de maneira consistente e integrada, seus elementos constituintes: letra e música. A solução mais adotada é a de focalizar o estudo nas partes, descartando a possibilidade de juntar os elementos constituintes.

A maioria desses estudos tende a tomar a canção como poesia sustentada na música ou como estrutura musical sustentada na palavra e, comumente, emprestam modelos que provêm da análise do discurso (linguística e literatura) e da análise da estruturação musical (teoria musical e musicologia). Potencialmente eficientes para o estudo dos elementos individuais, não conseguem dar conta da ligação das partes com o todo, deixando lacunas sobre aspectos que aparentemente estão desconectados como a performance, a recepção e outras dimensões interpretativas e perceptivas da obra.

A segunda é de natureza filosófica e epistemológica. É possível dar conta da complexidade da canção por meio de um pensamento racional, linear? O pensamento complexo pode dar conta da complexidade da canção? A arte é complexa e exige um pensar da complexidade. Ao propiciar apreensões do cotidiano, a arte oferece janelas que se abrem a cada experiência vivida pelo apreciador. A imaginação abre necessariamente fluxos de pensamento e, inevitavelmente, abrem-se cadeias de reações emocionais. A pura racionalização deste processo não pode dar conta sozinha de tantos entrecruzamentos que o mundo e a vida oferecem.

No emaranhado de fenômenos e percepções do mundo tudo está em conexão. Isto faz com que o artista tenha a capacidade de religar coisas que aparentemente estão separadas, tais como a razão e a emoção, o pensar e o sentir, o imaginário e o real, a poesia e a prosa. Qualquer análise à luz do pensamento complexo precisa estar fincada em seus operadores cognitivos.

Alguns aspectos que corroboram a existência empírica desses operadores nas cadeias de conexões da própria canção, em seus elementos constituintes e em suas relações

comunicacionais. Reconhecê-los permite uma análise mais completa, considerando o objeto escolhido para a reflexão, no caso a Amazônia.

SEGUNDA ESTROFE

A tessitura da canção na Amazônia – Os cancionistas são os novos viajantes

Os versos que compõem a segunda estrofe são os seguintes: “A Amazônia e suas representações: um imaginário criado pelos discursos”, que traça o itinerário do saber processado até o momento sobre a Amazônia. Discute ideia de uma Amazônia inventada pelos discursos e propõe um novo olhar a partir da visão poética que a música instiga; “A canção como arte literária e pensamento social”, que situa a canção como arte literária capaz de inscrever-se como forma de pensamento social. Ao envereda por um tênue caminho analógico, mostra que a canção, enquanto arte lítero-musical, concorre no mesmo nível das outras artes literárias como produção de conhecimento; “A poética do imaginário na canção: urdidura do *ethos* e da estética amazônica”, que propõe uma reflexão sobre percepção da identidade amazônica por meio de seu complexo imaginário. Discorre sobre a necessidade de enxergar a “amazonicidade” que existe na Amazônia e que só pode ser vista por meio de um vitral virtual onde a arte reflete como luz; e “O ritornelo da canção na Amazônia”, que se dispõe a analisar os conceitos existentes sobre a canção no universo amazônico. Aprofunda a ideia de que a canção produzida na Amazônia é produto dos meios de comunicação de massa e que não existe uma música popular amazônica ou amazonense.

VERSOS

A Amazônia e suas representações: um imaginário criado pelos discursos

O que seria verdade a respeito do que se disse e do que se fala sobre a Amazônia até aos dias atuais? De que forma a Amazônia é representada? Evidentemente este estudo não pretende esmiuçar todas as formas de representação da Amazônia e está focado, como já dissemos anteriormente, na representação por meio da canção popular produzida no Amazonas. Pretendemos, neste tópico, mostrar, baseados na literatura disponível, como se formou o imaginário sobre a Amazônia e que imaginário é este. Para tanto, precisamos mostrar, primeiramente, as ideias sobre representação e imaginário.

Para um melhor entendimento desta reflexão, vamos iniciar explicando como se dá a construção inventiva do ser humano, sem apelar, evidentemente, para as teorias das ciências da psique, uma vez que buscamos apenas a ilustração das ideias de verdades e mentiras e suas relações com a construção inventiva do ser humano e o papel das representações neste processo.

As primeiras representações sobre o lugar em que vivemos começa na convivência familiar e nas relações comunitárias. Existe uma tendência quase natural do imaginário criado pelo mundo adulto influenciar o modo de pensar e de agir das crianças. Em algum momento, pai, mãe ou parente próximo criam situações imaginárias que, em certo sentido, poderão causar profundas mudanças na sua forma de ver e de pensar o mundo.

Dizer, por exemplo, que não é seguro tomar banho no lago perto de casa, devido à existência de um determinado ser bizarro que habita aquele local, pode ser uma forma eficaz de evitar acidentes com a água. Vestida deste imaginário, uma criança dificilmente tomará banho sossegada no lago sem a presença de um adulto. Provavelmente, o medo e as imagens criadas pela criança jamais sairão de sua mente. Da mesma forma, essas experiências lhe serviram para desenvolver sua capacidade inventiva, criadora e transcendente.

Desde cedo, os adultos ensinam às crianças que é preciso aprender a conviver com a dualidade entre o visível e o invisível no mundo. Há o corpo, mas há também o espírito. Há a realidade, mas há também a fantasia. Há o homem, mas há também a divindade. Assim, diante das representações da dualidade de compreensão do mundo sobram mais dúvidas do que certezas. Isto gera novas perguntas que geram novas respostas e formam um ciclo permanente e infinito de novas representações.

Nesse jogo de verdades que parecem mentira e mentiras que parecem verdade, a imaginação do indivíduo passa a reinventar, a partir das imagens criadas, novas transcendências que poderão ser reproduzidas e transmitidas para outras gerações. Nesse fantástico universo de representações, as mentiras podem ser relativas e toleradas. Papai Noel, por exemplo, só existe até que se descubra que não. Nesta fantasia, está em jogo a tolerância à mentira, pois toda representação precisa de uma história e de um bom contador.

Acabamos descobrindo que a verdade é importante, mas que ela não tem o poder exclusivo de educar, de transformar. A mentira também educa e revoluciona. Nesse mesmo universo, um homem pode inventar que um boto pode transformar-se em homem e na mente de outro homem isso pode tornar-se verdade. Da mesma forma, um homem pode convencer outro homem de que a cor de sua pele o faz melhor do que a de outros e este pode tornar-se

um exterminador daqueles que são diferentes. Tudo depende do contexto, do nível de persuasão e do tipo de representação.

Da mesma forma que na vivência familiar, as representações sobre o lugar em que vivemos encontram meios de vazão na formalidade do ambiente escolar. Elas assumem um caráter de verdade ainda mais intenso. Sob o manto da ciência, unem-se às representações anteriores para dar significado e sentido à vida biológica e social. A história, os heróis, as sagas, as crenças e os símbolos do lugar serão incorporados no cotidiano e no pensamento do indivíduo. Novamente acende-se a luz do conhecimento e novas reproduções e retransmissões de saberes e representações formam um mosaico de possibilidades e ideias sobre o mundo. Cabe-nos exercitar a interpretação. Nessa esfera, tudo parece ser verdade.

Para ilustrar a necessidade de reflexão crítica sobre os conteúdos escolares, Eco (1980) mostra o cuidado que os educadores devem ter com as representações presentes nos livros didáticos. Na obra *Mentiras que Parecem Verdades*, faz uma crítica contundente aos conteúdos dos livros didáticos, destacando a ideologia subjacente dos discursos e os clichês de histórias do cotidiano que se confundem com fábulas. Eco (1980) afirma que:

Os livros de leitura falam dos pobres, do trabalho, dos heróis e da pátria, da importância e da seriedade da escola, da variedade das raças e povos que habitam a terra, da família, da religião, da vida cívica, história humana, da língua italiana, da ciência, da técnica, do dinheiro e da caridade. Não se refere, então aos problemas reais que o jovem, uma vez maduro, devera enfrentar e sobre os quais deverá tomar uma atitude? (...) Enfim, os livros de leitura contam mentiras, educam os jovens para uma falsa realidade, enchem sua cabeça com lugares comuns, com coisas chãs, com atitudes não críticas. (ECO, 1980, p. 15).

Diante das forças modeladoras do indivíduo - cultura e organização social - não se vive mais sem as representações que formam o imaginário sobre o lugar onde se constrói um modo de vida. Boas ou ruins, elas educam e guiam por um caminho sem fim. O conhecimento do mundo e sobre o mundo é um caminho sem volta, pois, a busca pela verdade é um horizonte visível, mas quase inatingível.

Pelas representações, poderemos entender que a verdade pode ser a versão do mais forte e que ela pode ser exclusiva de quem a produziu. Poderemos perceber que a verdade pode ser um instrumento de dominação e manipulação e, ao mesmo tempo, o poder de quem detém o conhecimento. Descobrimos que precisamos fazer escolhas, pois, não há verdade; há verdades.

Vivemos esse mistério e esse dilema quanto às verdades e mentiras de tudo o que aprendemos em casa e na escola. Podemos descobrir, por exemplo, que o pai amável idealizado na infância foi um pedófilo impiedoso; que o curupira é uma lenda; que o Brasil

não foi descoberto por acaso e que os objetos não caem no chão, são puxados por uma força invisível chamada gravidade.

Durante toda a nossa vida acadêmica aprendemos, reaprendemos e reproduzimos conceitos. À medida que o tempo passa, percebemos que alguns conceitos ficam cristalizados e que outros se refazem à uma velocidade espantosa. De uma hora pra outra aprendemos que a ciência é um porto seguro, uma fonte onde bebemos a verdade e de repente, na universidade, aprendemos que a atitude científica é vigilante e desconfia de si própria. Convivemos, simbolicamente, com mentiras e verdades em qualquer área do conhecimento. Neste sentido, Françóia (2007) afirma que:

O homem, segundo Lacan, fala pelo fato de o símbolo o ter feito homem (ib. p 278), isto é, por ser constituído pela linguagem simbólica. O símbolo pode ser compreendido como a palavra “o que é exatamente a mesma coisa no nosso vocabulário – a função da palavra” (Lacan 1986, p. 107) que se separa de um determinado objeto e ganha uma vida independente. Essa palavra, ou o símbolo, separada do objeto separa o pensamento da imagem concreta, podendo, desta forma, a mesma palavra designar vários outros objetos. Portanto, a palavra não tem somente um significado, um único emprego (FRANÇÓIA, 2007, p. 94).

Na História, mitos e verdades convivem tacitamente nos livros, nos discursos e em cada um de nós. Para cada versão há uma representação muito bem elaborada. Boa parte da história oficial do Brasil, por exemplo, é uma idealização construída pelo colonizador, portanto, a história do vencedor, pois a versão do vencido não pôde ser contada. Neta direção, refletindo criticamente sobre a história do Amazonas, Souza (2010) afirma categoricamente que:

A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira. Pouco estudada, verdadeiramente abandonada, com uma bibliografia parca e documentação rara e saqueada por inescrupulosos que se julgam proprietários do passado. Uma história escrita com a letra minúscula do preconceito e da distorção mentirosa. Daí o amazonense não receber o mínimo necessário para se situar no tempo, nem procurar compreender as condições do presente. Olhar para esta realidade é sentir-se um abandonado no interior de uma tradição formal e irritantemente oficial, onde o povo não aparece e os heróis são vermes dourados. (SOUZA, 2010, p. 19).

Considerando que as ciências humanas são eminentemente interpretativas, podendo despertar controvérsias e debates calorosos sobre seus resultados, podemos afirmar que a contribuição do pensamento social para a produção de todo o conhecimento que temos até hoje sobre a Amazônia está fincada em quatro bases literárias: nas narrativas dos primeiros viajantes, nos relatórios das expedições exploratórias sobre sua biodiversidade, nos programas e projetos de políticas públicas para o desenvolvimento e nas artes, especialmente na ficção literária. Evidentemente que as artes têm um peso menor e que dentre as formas artísticas a literatura ocupa um lugar de destaque.

Os narradores mais respeitados na construção histórica da região são: Frei Gaspar de Carvajal, Padre Cristóbal de Acuña e Charles-Marie de La Condamine. Entre os naturalistas, destacam-se: Paul Marcoy, Alfred Wallace e Walter Bates. Na literatura, destacam-se: Euclides da Cunha, Alberto Rangel e Abguar Bastos. Essas fontes são uma pequena amostra das visões que atendem a um determinado contexto. Elas devem ser vistas como peças de um quebra-cabeça que mesmo passados quinhentos anos ainda não se fechou.

Duas formas de interpretação aparecem, historicamente, nos debates das ideias sobre a Amazônia. De um lado, a ideia de uma Amazônia construída desde seus primeiros colonizadores, ou seja, uma forma linear e evolutiva de concepção. De outro, a ideia de uma Amazônia inventada não só pelas diversas narrativas do colonizador, mas também pelas artes literárias, na qual subjaz uma forma não-linear e poética de percepção.

Evidentemente, a segunda tese é aquela que melhor se adequa às argumentações deste estudo e encontrará em Gondim (1994) sua melhor defesa. Na obra *A Invenção da Amazônia*, Gondim (1994) afirma que:

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, viajantes e comerciantes. Nesse bojo inclui-se, ainda, a mitologia indiana que, a par de uma natureza variada, delicia e apavora os homens medievais. A tal conjunto de maravilhas anexam-se as monstruosidades animais e corporais, incluídas tão-somente enquanto oposição ao homem considerado como adâmica normal e habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas. (GONDIM, 1994, p. 09).

A ideia de uma Amazônia inventada pelo colonizador surge principalmente pelo fato das narrativas dos primeiros viajantes estarem impregnadas de todo o etnocentrismo europeu. O Velho Mundo estava descobrindo e conhecendo o Novo Mundo. Naturalmente, o olhar do forasteiro colonizador estava focado nas relações de interesse mercantilista e de dominação de novas fontes de abastecimento e riqueza para uma sociedade ocidental que precisava de novas fontes de retroalimentação.

Corroborada pelo pensamento de Michel de Certeau (2008) na obra *A Invenção do Cotidiano*, Gondim (1994) explora a ideia de invenção como uma imersão no cotidiano. Certeau (2008) mostra a percepção sobre as chamadas “artes do fazer”. Segundo ele, elas ocupam um lugar por excelência de exercício da liberdade e da criatividade na sociedade contemporânea e nos leva à análise das práticas cotidianas como modos de ação no processo de interação social. Reapropriação e experimentação são pontos centrais neste pensamento. Certeau (2008) entende que as operações realizadas pelo indivíduo no cotidiano falam mais dele próprio e da sociedade do que os conceitos inventados por eles e para eles.

Os relatos de que se compõe essa obra pretendem narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isso, será preciso igualmente uma “maneira de caminhar”, que pertence, aliás, às “maneiras de fazer” de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto. (CERTEAU, 2008, p.35).

A invenção da Amazônia pode ser traduzida como maneiras de caminhar e maneiras de fazer, nas quais, intencionalmente, os primeiros narradores criaram um universo imaginário propício aos propósitos de conquista e de dominação do espaço geográfico e do modo de vida dos nativos. Segundo Souza (2010):

As narrativas dos primeiros viajantes imitaram essa perplexidade e, como representação – quer fossem uma lição ou necessidade -, ofereciam ao mundo uma nova cosmogonia: dramaturgia de novas vidas ou espelho de novas possibilidades, tal era o espírito de todas elas, enunciando e formulando o direito de conquistar dos desbravadores portugueses. (SOUZA, 2010, p. 19).

Na concepção de Gondim (1994), a descoberta de novas terras reacendeu o imaginário europeu sobre o desconhecido e proeminente lugar de bons fluidos e abundância. A autora afirma que:

A primeira viagem ao Novo Mundo fez-se acompanhar por esse imaginário e influenciou a visão do europeu sobre aquelas terras jamais vistas. A descoberta de terras que completavam as secularmente conhecidas originou tensões que acarretaram especulações, as quais, aos poucos, vão sendo aglutinadas em temas que se cristalizam em torno de uma expressão acompanha os séculos, oriundas dela constroem-se ciências, especula-se a natureza para atingi-la, ou seja, a dos próprios questionadores, atitudes que origina nova visão desfocada. (GONDIM, 1994, p. 09)

Desde seus primeiros desbravadores, quando considerada um lugar distante, exótico e mítico até aos dias atuais, onde se vê grande mobilização mundial por sua preservação, sendo considerada patrimônio natural da humanidade, existem diversas percepções e representações sobre a Amazônia. A própria ideia de região amazônica pressupõe a existência de várias “amazônias” dentro de uma só.

A Amazônia carrega vários sentidos em vários contextos. Na visão dos viajantes e desbravadores, a imensidão do Rio Amazonas, do Peru à sua foz, ratificou de certa forma todo o imaginário europeu criado pela literatura. Em busca do éden, do eldorado, da fonte da juventude entre outras fantasias, foram reinventados os discursos divisores entre mundo pagão e mundo cristão a partir do mundo fantástico criado, inicialmente em relação à Índia. Para os naturalistas europeus do sec. XIX, a diversidade da vida e o confronto científico das percepções anteriores deram reconhecimento às novas descobertas e firmou-se uma tendência à busca de explicação do exotismo do chamado Novo Mundo. No sentido das políticas públicas brasileiras a chamada Região Amazônica foi configurada a partir do Estado Novo de

Vargas. Foram firmados os limites geográficos e espaciais e as políticas de desenvolvimento. Aos poucos, o que conhecemos hoje como Amazônia Legal⁵¹, foi surgindo e, grosso modo, podemos afirmar que ela é fruto de vários planos governamentais de desenvolvimento para a Região Norte, desde a década de 1950 até a década de 1970. Hoje vivemos a visão contemporânea de sustentabilidade da Amazônia, onde sobressai a ideia de preservação e de desenvolvimento sustentável. Essas percepções da Amazônia retratam o que, historicamente, tem-se pensado e, de certa forma, tentado fazer para conhecer, explorar, entender, preservar uma região que vive o dilema de ser considerada importante para a vida e, ao mesmo tempo, de ser distante e vazia, sendo mesmo um problema para a sua própria sustentabilidade.

No entendimento de Silva (1996), historicamente, existem três amazônias: a Indígena, a Lusitana e a Brasileira. A primeira diz respeito ao “estado puro” em que a região se encontrava antes da chegada do colonizador. A segunda carrega o peso etnocêntrico da intervenção europeia pelos portugueses e espanhóis. A terceira é resultado de um Brasil independente e ávido por consolidar sua unificação territorial e para implementar políticas de desenvolvimento socioeconômico. (SILVA, 1996, p. 116-150)

Segundo Bueno (2003), todo o imaginário criado sobre a Amazônia está fincado nos discursos que são construídos a partir de outros discursos. Dentre esses, destacam-se os discursos sobre a Índia, O Novo Mundo, a América e outros sobre a própria Amazônia. A autora confirma as imagens criadas ao longo da história:

Algumas das expressões que estiveram ligadas ao Novo Mundo, permanecem ainda associadas à Amazônia. Denominações como “Eldorado” e “Paraíso” foram ressemantizadas, mas ainda remetem a essa porção do território. Esta noção de paraíso, aliás, vem sendo utilizada com referência à região com um vínculo bastante frequente com o turismo. A expressão “Eldorado” muitas vezes está vinculada às atividades econômicas, como esteve, principalmente nas décadas de 1960 a 70, no Brasil. (BUENO, 2003, p.3-4)

Na busca por argumentos que sustentem a ideia de que, os diversos discursos geram várias imagens e visões sobre uma mesma região, encontramos uma excelente reflexão elaborada por Gonçalves (2010) na obra “Amazônia, Amazônias”, que nos fornece o subsídio necessário para entender a Amazônia, além da polissemia da própria palavra. O autor destaca as diversas amazônias em seus diversos contextos:

Há a Amazônia da natureza dessacralizada, pobre de espírito. Ali o PIB é maior. A força do rio não está mais no fluxo livre. Ele foi barrado. A energia foi capturada e destinada aos complexos minerometalúrgicos com as linhas de transmissão

⁵¹É uma área do território brasileiro que engloba nove Estados: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins e parte dos estados do Mato Grosso, Maranhão e Goiás. O objetivo de tal organização é o melhor planejamento do desenvolvimento social e econômico da região amazônica.

atravessando a região cujas casas se iluminam com lampiões e velas. Há uma Amazônia que convive, que dialoga, onde caboclo e índio se enriquecem mutuamente, onde o gaúcho, descendente de alemão ou de italiano ou paraense, descendente de ucraniano, aprende não a derrubar a mata mas a conviver com ela. E do seringueiro que aprende com o gaúcho, com o catarinense, com mineiro. Há uma Amazônia de mata e há uma Amazônia desmatada. Nessa há uma amazonia do pasto, geralmente do latifúndio, mas também outra, a do camponês que planta. Há uma amazonia que mata. Há uma Amazônia que resiste, que “r-existe”. Há uma nova imagem da Amazônia que fala de conflito e da violência. Que denuncia o desmatamento e o perigo para o equilíbrio do planeta. Que, normalmente, descontextualiza a Amazônia dos países dos quais ela é parte. Há varias amazônias na Amazônia, muitas delas contraditórias entre si. Há que se optar por aquelas que tornem possível uma vida melhor, não só para os seus habitantes, mas também para o planeta. Poucas são as regiões do mundo que tem esse trunfo. E esse caminho passa necessariamente por incorporar suas populações aos direitos básicos de cidadania, oferecendo-lhes condições de fazer melhor o que já sabem, além de buscar novos caminhos a partir da experiência acumulada. A Amazônia exige uma visão complexa do meio ambiente que não dissocie ecologia de justiça social, da cidadania. (GONÇALVES, 2010, p. 09).

O pensamento social sobre a Amazônia precisa considerar que desde a busca pelo éden, o eldorado e passando pela fonte da juventude, entre outras transcendências, o colonizador foi reinventado os discursos divisores entre mundo pagão e mundo cristão a partir do mundo fantástico criado, inicialmente em relação à Índia e depois para atrair os interesses de colonização e exploração dos bens naturais e da força de trabalho.

Precisa considerar ainda a Amazônia sempre foi vista como um grande celeiro de recursos naturais. Principalmente à partir do século XIX, a diversidade da vida e o confronto científico das percepções anteriores deram reconhecimento às novas descobertas e firmou-se uma tendência pela busca de explicação do exotismo do chamado Novo Mundo e muitas expedições foram organizadas por naturalistas europeus para explorar as novas formas de vida e de organização social.

Considerando as políticas públicas como fonte de conhecimento, a Amazônia precisa ser reconhecida como um lugar. Um lugar único cujos limites geográficos e demográficos foram preenchidos por cidadãos brasileiros, sendo este homem o centro das análises sobre as políticas governamentais para o desenvolvimento. O que conhecemos hoje como Amazônia Legal foi sendo construída de modo a priorizar o desenvolvimento numa região do País que sempre foi vista como atrasada. Vários planos governamentais de desenvolvimento para a Região Norte foram criados. Esse “boom” desenvolvimentista que se deu no período entre a década de 1950 e a década de 1970, a partir do Estado Novo de Vargas até os governos militares no período da ditadura, favoreceu a região por um lado, mas abriu espaço para a destruição de bens naturais e para a biopirataria. No sentido das políticas públicas brasileiras deste período, a chamada Região Amazônica foi considerada prioridade com vistas ao aumento do poder de defesa e soberania, significando mais densidade demográfica e menos

consciência ecológica. Na atualidade, vemos eclodir o apelo pela sustentabilidade da Amazônia desde os anos 1980, onde a palavra de ordem é preservação. A ordem do dia é conciliar sustentabilidade e desenvolvimento.

A canção como arte literária e pensamento social

O texto literário é uma fonte inesgotável de representação e de análise do discurso. Ele combina metalinguagem e processo criativo. Ele se repensa e se reproduz. É possível encontrar nele o poder inquietante da linguagem simbólica e a intertextualidade das narrativas e dos discursos que só serão verdade na mente do leitor. Qualquer pessoa alfabetizada em sua língua materna pode se comunicar pela linguagem escrita, embora poucos podem ser considerados poetas. O artista da palavra, seja um poeta, um romancista ou um dramaturgo, tem a capacidade de ver e fazer ver um universo imaginário capaz de gerar inquietações e simbolismos sobre as coisas mais complexas e mais simples do mundo. Não é qualquer pessoa que pode se expressar pela palavra e gerar poesia. O poeta só é poeta porque ele consegue reinventar o mundo por meio da construção do poema que tem por efeito transformar-se em poesia.

A imagem criada nas narrativas sobre o índio Ajuricaba, por exemplo, mostra a força do herói na ratificação do *ethos*. Bosi (2003) afirma:

O herói, ao reconhecer-se fragmentado nas cem mil imagens que os outros forjavam arbitrariamente de seu próprio *eu*, e incapaz de ver-se uno, resolve, à força de praticar atos gratuitos e socialmente absurdos, destruir todas as falsas “personalidades” que a sociedade construía para fixá-lo em uma forma estável. Resultado: abolidas as imagens criadas pelo próximo (o *eu* social), também ele anula-se, já que mais nenhuma consciência o reflete. Nem cem mil, nem um: ninguém. (BOSI, 2003: 305).

O processo de criação, a vida e o impacto das ideias do artista da palavra são fundamentais para o pensamento e para as experiências do cotidiano. No contexto em que viveram, todos os autores de ficção literária constitui objeto singular de pesquisa e de reflexão acerca da época e das representações preponderantes em cada realidade. Na relação entre o texto e o contexto sobressai uma lógica interpretativa necessária ao entendimento das relações sociais e suas representações.

Candido (1972), ao apresentar a “satisfação da necessidade universal de fantasia” e a “contribuição para a formação da personalidade” como as funções humanizadoras da literatura na formação do homem, propõe a seguinte questão:

Por outras palavras: o fato de consistir na construção de obras autônomas, com estrutura específica e filiação a modelos duráveis, lhe dá um significado também

específico, que se esgota em si mesmo, ou lhe permite representar de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito, da sociedade, da natureza? (CANDIDO, 1972, p. 86).

Teria a literatura uma função de conhecimento do mundo e do ser? A “brincadeira” entre realidade e ficção propiciada pelas diversas formas de arte literária guarda o poder de representar o *ethos* presente em cada cultura, em cada sociedade. O texto (canal de expressão e representação artística) pode, simbolicamente, abarcar qualquer manifestação ou fenômeno sociocultural. O lirismo e a poesia que envolve a palavra e suas formas de manifestação atendem a qualquer contexto ao qual o artista esteja inserido.

Para entender a importância do texto literário para a construção do *ethos* brasileiro, é preciso primeiramente compreender o papel do escritor e a função social de sua obra. Candido (1972) sugere:

Trata-se de um caso privilegiado para estudar o papel da literatura num país em formação, que procura a sua identidade através da variação dos temas e da fixação da linguagem, oscilando para isto entre a adesão aos modelos europeus e a pesquisa de aspectos locais. O Arcadismo, no século XVIII, foi uma espécie de identificação com o mundo europeu através de seu homem rústico idealizado na tradição clássica. O Indianismo, já no século XIX, foi uma identificação com o mundo não-europeu, pela busca de um homem rústico americano igualmente idealizado. O Regionalismo, que o sucedeu e se estende até os nossos dias, foi uma busca do *tipicamente brasileiro* através das formas de encontro, surgidas do contato entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo documentário e idealizador, forneceu elementos para a auto-identificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais. Nesta palestra, o intuito é mostrar que a sua função social foi ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto ou o autor considerado. (CANDIDO, 1972, p. 86).

Toda obra literária é construída em um contexto e o autor lança mão desta forma de representação não só para expressar-se, mas principalmente para posicionar-se, a partir de novas representações criadas, sobre suas percepções, convicções, contradições e visões sobre o mundo, sobre “mundos” ou sobre um mundo em particular.

É por isso que a discussão sobre verossimilhança no texto literário é absolutamente inútil e desnecessário. É pura ilusão querer que um autor explique ou se identifique com as possíveis contradições, posturas e prismas presentes no discurso literário. Como atribuir exclusivamente ao escritor os nexos contidos num único romance? As vozes não são a dele e não refletem necessariamente o seu pensamento. As personagens tem vida própria e podem representar e expressar outras possibilidades de pensamento, inclusive, diferentes do que pensa o autor. Há sempre um punhado de coisas que são do autor e uma imensidão de coisas que são de outros, até de “outros mundos”.

A literatura é um tipo de arte que está fundada na expressão poética e no pensamento social. Dentro de um universo simbólico singular, ela transborda e faz transbordar a

imaginação por meio da palavra, da escrita e das sutilezas captadas sobre a vida e sobre o mundo. As artes da palavra são sopros de luz e sabedoria que fazem do pensamento um meio expressivo capaz de fazer enxergar o visível e o invisível, a memória e o limbo. Entre as artes nobres, a literatura divide espaço com a música e o teatro e se destaca por ser o resultado do trabalho de pessoas que atingiram o mais alto grau de conhecimento, sem perder de vista os sonhos, a poesia. É verdade que nem sempre o escritor, o poeta ostentam níveis sociais elevados. O legado científico e cultural é o meio pelo qual os literatos ascendem à galeria das mais belas criações humanas: o livro. Ele é o registro, a tese, o testemunho e a chancela da imortalidade de seu autor.

São poucas as atividades humanas que sustentam a imortalidade do pensamento como se vê na literatura. Ela transforma um simples contador de história no mais laureado representante do pensamento social, da mesma forma que elege o cotidiano como o sítio exploratório das mais diversas formas de recriação da vida e da sociedade. O escritor de prosa ou poesia transita entre a academia de letras e a boca do povo num fascinante jogo de descobertas. Na literatura, a palavra corta como faca, ferve como fogo, afaga feito fala e acalma a tez da alma.

A Arte é uma fonte inesgotável de representação do discurso. Ela combina metalinguagem e processo criativo. Nela, tudo se repensa, tudo se reproduz. O simbólico se manifesta em sons, cores, movimentos e formas que favorecem reinvenção. Qualquer pessoa alfabetizada na língua materna pode se comunicar pela escrita, pela prosa. Mas o artista da palavra é o poeta. Não é qualquer pessoa que pode se expressar pela poesia. O poeta só é poeta porque consegue reinventar o mundo por meio da palavra contida em um poema. Por este processo simbólico se chega à poesia (encantamento).

A canção está inserida na literatura e no discurso literário como qualquer outra arte da palavra. A letra de música carrega o mesmo peso enunciador de qualquer poema lírico. Em cada canção há um discurso que merece ser analisado da mesma forma que qualquer outro nas artes literárias. Atualmente há um debate ainda um pouco tímido sobre a natureza poética da letra de música. Entre os artistas existe forte tendência em reconhecer a letra de música como poema musical. Já entre os intelectuais, a tendência é separar o universo dos cancionistas do universo dos poetas. Embora no ambiente literário e no ambiente acadêmico ainda não haja espaço para a canção popular urbana, há mais de cinquenta anos ela é interlocutora da sociedade através dos meios de comunicação de massa. Ainda considerada uma expressão artística de menor valor, a canção popular urbana padece de credibilidade filosófica e epistemológica, para além de sua capacidade poética e de sua dimensão cultural. Para que seja

aceita como forma de produção de conhecimento ainda haverá um longo caminho de debates e de autoafirmação.

A arte do cancionista não se esgota apenas no lirismo poético. Ele possui a capacidade de pensar e fazer pensar. Ele faz canções porque precisa dizer alguma coisa. Alguma coisa que não é só dele. Na canção é possível dizer muito de tudo, mesmo que seja na forma de um único verso. A função social do cancionista é a mesma de um cronista do cotidiano: fazer pensar sobre tudo.

Desde o século XVI, a arte sempre ocupou um lugar de destaque na consolidação do imaginário criado sobre a Amazônia. As artes literárias, o desenho, a fotografia, o cinema, o teatro e música sempre estiveram presentes como meio e forma de representar o discurso idealizado sobre o Novo Mundo. Bueno (2003) lembra que:

A construção do imaginário sobre a Amazônia a partir do século XVI – que era, então, uma imagem associada ao Novo Mundo, e não à Amazônia especificamente – foi estruturada, inicialmente, a partir de narrativas. As imagens eram criadas a partir da fusão de formas e paisagens já conhecidas com as informações obtidas a partir dos relatos sobre o Novo Mundo. Posteriormente, os desenhos, figuras, enfim, a iconografia sobre o continente foi incorporada à representação anterior. Muito depois vieram a fotografia e o cinema, que se em certa medida transformaram o processo de construção desse imaginário, não impediram a prevalência de certas concepções formadas muito anteriormente, como a uniformidade da paisagem, a associação com a ideia de paraíso ou de eldorado. (BUENO, 2003, p.3/4)

A invenção da Amazônia pelas artes literárias já é bastante conhecida. O que nos preocupa é a baixa ênfase que se tem dado às outras formas de representação artística presentes no passado e no presente desta região. Na representação pela arte, há sempre um hino, uma pintura comemorativa, uma peça teatral ou um filme ilustrativo da saga de algum aventureiro. Historicamente, há a constatação de que essas representações quase sempre retratam uma visão unilateral dos acontecimentos. Quase sempre a história é contada pelo vencedor, pelo mais forte.

Existe certa predominância das artes literárias como forma de representação da Amazônia. Na obra *O Papagaio e o Fonógrafo: a Amazônia nos Prosadores de Ficção (1908 – 1931)*, Paiva (2005) constrói uma reflexão muito coerente sobre o papel simbólico e representativo das artes literárias diante dos discursos sobre a Amazônia. O autor enfatiza que:

Ora, já que a delimitação de uma fronteira entre a natureza e cultura deixa transparecer, por si só, critérios e classificações forjadas no interior da esfera cultural, o que deve ser focalizado nessa multiplicidade de representações acerca da Amazônia não é a sua “paisagem em si”, mas o modo como tal paisagem é percebida e apreendida por diferentes atores sociais diretamente envolvidos nos critérios de definição e redefinição daqueles limites entre uma instância e outra. A literatura, dessa forma, por ser um bem simbólico vinculado a dinâmica da cultura, converte-se em um meio adequado para detectar as variações e as possíveis

permanências representativas de uma região como a Amazônia. (PAIVA, 2005, p. 02).

Toda obra literária é construída em um contexto e que o artista lança mão desta forma de representação não só para expressar-se, mas principalmente para opinar, a partir de novas representações criadas, sobre suas percepções e contradições. “Provavelmente a oposição mais conhecida e difundida a respeito da região seja a imagem do “paraíso terreal” em contraste com a imagem do “inferno verde”. Mas todas essas representações extremadas e contraditórias podem ser reduzidas, ao final, à relação entre a natureza e cultura como o fulcro de todas as formulas até então intentadas”. (PAIVA, 2005, p. 02). Isto significa que a natureza e a cultura são a matéria-prima das representações sobre a Amazônia e artes literárias constroem uma forma singular de pensamento social.

Paiva (2005) faz uma belíssima ilustração do embate entre natureza e cultura, utilizando-se da metáfora de uma passagem do Romance *Terra de Icamiba*, de 1931, de Abguar Bastos onde o personagem Bope se vê entre o papagaio e o fonógrafo. Diz o autor:

Apesar de ser produto da engenhosidade do homem, o fonógrafo é equiparado aos demais bichos a conviverem com Bepe em sua casa. Embora, inicialmente, o prestígio do papagaio tenha sido diminuído pelo som produzido pela máquina, a natureza ainda era detentora de largas vantagens frente àquele artefato, mesmo que a fala do papagaio estivesse na dependência relativa da voz humana. É assim que, por meio do “raciocínio lógico” do papagaio, a natureza valoriza-se por não necessitar de constantes intervenções do homem. Mas, por outro lado, é em função da presença do fonógrafo que o papagaio é capaz de “formular” a sua lógica na concorrência com os demais animais, principalmente frente à alegada argúcia do macaco. Ora, o enfrentamento aí esboçado por uma lógica de concorrência dentro da própria natureza, dentre os bichos. O papagaio precisa precaver-se do macaco a fim de preservar o seu privilégio de continuar habitando a sala. (PAIVA, 2005, p. 242).

Não estamos propondo uma discussão sobre a existência ou não de predominância da natureza ou da cultura. Se a Amazônia é retratada ou imaginada como paraíso ou inferno, a representação da natureza está presente na mesma medida dos argumentos sobre a vida social. Estamos afirmando que a natureza já existe independente da ação humana e que é compreensível que se dê maior ênfase a ela nas representações. Mas, como dissemos anteriormente, as representações pela arte pressupõe a existência de um homem, um lugar, um contexto e um imaginário criado para que se possa refletir sobre os mais diversos pontos de vista. Paiva (2005), portanto, é categórico:

Como consequência importante desse enfoque analítico, a relação entre sociedade e literatura ganha uma nova articulação. Embora a triangulação entre autor/obra/público continue a subsistir como um fundamento a qualquer análise sociológica mais abrangente, é uma aproximação maior que com o processo de criação em um determinado momento da trajetória literária de um certo autor a elucidar as resoluções estéticas implementadas na obra. Atribuir relevância e primazia aos constrangimentos, anseios e angústias dos diferentes autores como dados para a criação literária implica a construção, de fato, de um contexto social

específico, e não abrangência excessiva da sociedade como um todo. (PAIVA, 2005, p. 248).

O processo de criação, a vida e o impacto das ideias do artista são fundamentais para o pensamento social. No caso do pensamento social sobre a Amazônia, o contexto em que viveram todos os autores de ficção literária constitui objeto singular de pesquisa e de reflexão acerca da época e as representações preponderantes em cada realidade. Assim, na relação entre texto e contexto sobressai uma lógica interpretativa necessária ao entendimento das relações sociais e suas representações. Para Paiva (2005):

É a partir da convergência texto (elementos internos) e contexto (elementos externos) que uma análise das obras simbólicas em geral, e das obras literárias em particular, devem ser pensadas. Distantes, portanto, de uma abordagem sociológica de “senso comum” que facilmente estabelece ligações automáticas e diretas entre as diferentes obras e grupos sociais específicos, com a prevalência e da ideia de “reflexo” a exprimir presumidos “interesses de classe”. Se o contexto no qual as diferentes obras simbólicas (textos) estão imersas não pode ser desconsiderada, também é necessária atentar para a lógica que preside a gênese e a inter-relação entre os textos para, em seguida, vislumbrarmos o verdadeiro contexto de que se trata: não o espaço social mais amplo da sociedade mas sim o campo mais restrito dos agentes sociais envolvidos na produção simbólica. Ou seja, torna-se imperativo romper os limites impostos pela análise internalista das obras simbólicas (e o estruturalismo lévi-straussiano, segundo Bourdieu, é o paradigma) e atingir os agentes sociais concretos responsáveis pela produção das obras. (PAIVA, 2005, p. 248/249).

A construção de um paralelo entre as artes literárias e a música para o pensamento social só será profícuo se for entendido como uma busca para estabelecer um marco interpretativo e metodológico comum entre as diversas linguagens artistas. Não há como formular um argumento comparativo entre a canção popular e as artes literárias a não ser pela natureza artista das mesmas.

Do ponto de vista do autor, do artista, existem diferenças que dificultam fazer relações. Podemos citar, como exemplo, a disparidade entre a formação intelectual do literato e do músico. Pelo menos, no Brasil, o compositor de canção popular, geralmente, possui baixa formação escolar, apesar de muita criatividade. Já o autor de obra literária, por mais humilde que seja ou até se tiver formação autodidata, quase sempre tem um alto nível intelectual. Isto dá as artes literárias o status da erudição e à canção, o status de representante das massas.

A erudição e a contextualização presente nas artes literárias são bastante significativas. Caldas (2007), por exemplo, demonstra que o texto lírico tem o poder de representar o contexto social, sem perder a natureza poética da arte. Analisando a obra *Muhuraida* de Henrique João Wilkens, o autor tenta responder a seguinte questão: que espécie de “construção épica” se quer da Amazônia? O autor afirma que:

A rigor, o nome “Amazônia” nem sequer era mencionado na época da formulação do poema de Henrique João Wilkens. Para designar o imenso e riquíssimo território que hoje compreendemos como Amazônia¹, o autor de *Muhuraida* e todo o discurso colonial usaram as expressões de Maranhão e Grão-Pará, Grão-Pará e Maranhão³ e Grão-Pará e Rio Negro.⁴ Em primeiro lugar, como o primeiro texto poético, formulado em estrutura épica e escrito em língua portuguesa sobre a Amazônia, *Muhuraida* (1785) constitui-se como elemento fundacional que demarca suas fronteiras, tanto geográficas quanto políticas, tanto militares quanto econômicas, constituindo-se num texto escrito por um engenheiro militar que, no momento mesmo de sua produção, atuava como tenente-coronel a serviço da Coroa portuguesa na Comissão da Demarcação dos Limites nos “sertões”⁵ amazônicos. Em segundo lugar – ao ficcionalizar a redução de uma tribo⁶ de índios Mura⁷, mas não de toda a nação⁸ –, *Muhuraida* insere o Norte do Brasil colonial na tradição de uma fundação épica por meio da fixação de uma narrativa, composta por poemas do mesmo período histórico, como *O Uruguay*, de Basílio da Gama (1769) e *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1781), com os quais o primeiro poema da Amazônia dialoga fortemente. (CALDAS, 2007, p. 6-7).

O épico *Muhuraida* enaltece a saga do colonizador e reconhece os índios Mura como bárbaros gentios que se entregaram à conversão e que finalmente encontram as benesses da divindade. Há uma espécie de licença poética intencionalmente voltada para mascarar a verdadeira história da resistência de uma nação guerreira que até a última gota de sangue defendeu sua cultura e seu território.

Por uma análise sociológica é possível perceber que o conto de Wilkens (1993) retrata bem a visão etnocêntrica e dominadora da corte portuguesa. Ao mesmo tempo, por uma expressão poética, bela e artisticamente bem elaborada a obra sobressai como um dos primeiros ensaios literários originalmente produzidos na Amazônia. Pode parecer, portanto, irônico a ênfase dada ao futuro promissor do povo Mura e à sua felicidade quando, em nome da divindade europeia, o contexto é de subjugação:

Abundantes colheitas sazoadas,
Vereis nos portos vossos vantajosos
Comércios florescer, e procuradas
Serão as armas vossas; poderosos
Enfim sereis, armadas, invejadas
Serão vossas venturas; finalmente
Podereis felizes ser eternamente. (WILKENS, 1993, p. 11).

Por meio da representação artística se discute a realidade, se apresentam teses, se contam e recontam histórias. A forma poética dá voz a quem precisa expressar uma “verdade”. Pela poesia, também se produz pensamento social. Se considerarmos as representações sobre o imaginário presente na história da Amazônia, tanto a canção popular quanto as artes literárias contribuem igualmente para o pensamento social, além de propiciarem, pela ficção, a fruição estética. Neste contexto, toda a inquietude da arte está a serviço do conhecimento, pela busca das mais diversas formas explicar o mundo. Na arte

encontramos a essência da palavra invenção pela reinvenção. Na canção encontramos a essência da palavra construção pela reconstrução.

É preciso situar a canção como pensamento social sem fazer apologia aos cancionistas e sem fechar-se à pura crítica estética. Neste ponto, o ângulo das relações entre a literatura e a música popular são a base científica necessária à um corpo teórico autossustentável. Wisnik (2001) afirma que:

[...] é possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição critérios que a tornaram capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões do mercado. Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do País que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da “riflessione brasiliana”. (WISNIK, 2001, p. 183).

Podemos inferir, portanto, que as representações sobre o mundo propiciadas pelas artes literárias e pela canção popular guardam muita coisa em comum. O texto (canal de expressão e representação artística) é muito semelhante e, portanto, pode, simbolicamente, abarcar qualquer manifestação ou fenômeno sociocultural. O lirismo e a poesia que envolve ambas as formas de linguagem artística atendem a qualquer contexto ao qual o artista esteja inserido.

Os estudos do cotidiano ainda são pouco valorizados nas ciências sociais tradicionais. Aparentemente o estudo de um simples compositor ou da inserção da música nas questões sociais pode não contribuir substancialmente para a relevante tarefa de refletir sobre os contornos do processo sociais e históricos. No entanto, segundo Matos (1998):

As ciências Sociais contemporâneas vêm favorecendo abordagens que procuram recuperar diferentes sensações e relações, promovendo a descentralização dos sujeitos sociais e permitindo a descoberta de experiências e aspirações de homens e mulheres cuja a identidade foi tão frequentemente ignorada, ou mencionada apenas de passagem. (MATOS, 1998, p. 82).

A arte e a poética dos espaços e dos lugares andam juntas tanto como conhecimento quanto como reflexão das questões sociais. As cidades são retratadas por seus artistas e seus artistas são imortalizados por suas cidades. O imaginário urbano permeia todo o processo de criação artística. Ele reflete a poética do lugar e seus conflitos sociais e nos coloca frente a frente com um dilema: o que fazer para que esse lugar que dá sentido ao meu viver possa me dar qualidade de vida?

Os festivais de música do Amazonas são um excelente exemplo dessa poética do lugar. A resistência do pensamento poético sobre a Amazônia por meio da canção popular tem sido a tônica dos manifestos em defesa da cultura. Os festivais de música se estabeleceram

como um palco de resistência cultural e como um cenário de reflexão sobre as questões sociais. Nesse ponto de encontro cultural, artistas novos são revelados e veteranos são consagrados. Essa tradição vem desde os anos 1950 e ficou mais forte, no Brasil, a partir dos anos 1960, quando as emissoras de televisão passaram a disputar audiência com a música popular brasileira.

O FUM (Festival Universitário de Música) durante duas décadas foi uma referência estética e um meio de difusão da música produzida no Amazonas. O FECANI (Festival da Canção de Itacoatiara) mantém-se vivo e aberto às novas gerações de músicos da terra. O próprio festival folclórico de Parintins há décadas realiza a festa do Boi-bumbá e mostra para o mundo as preocupações dos amazônidas sobre a Amazônia. As canções de boi-bumbá são respeitadíssimas por constituírem-se em meio de difusão cultural e de representação da região Norte.

Essa representatividade do pensamento social sobre o Amazonas e a Amazônia na canção popular urbana produzida na região Norte, confirma o que Wisnik (2001) chama de “nova gaia ciência”:

[...] podemos postular que constituiu-se no Brasil, efetivamente, uma nova forma de “gaia ciência”, isto é, um saber poético musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século XVI, lembrando a grande tradição provençal do século XII) [...]. (WISNIK, 2001, p. 185).

Evidentemente esse pensamento e essa “educação sentimental” se propagaram pelo Brasil, especialmente ao final do século XX. Nos espaços criados para a canção popular, ao contrário do que muitos pensam, não sobressaem apenas o valor estético das obras, o deleite prazeroso do entretenimento ou a simples crítica de musical. Cada canção representa um tijolo na construção de uma forma de pensamento social singular.

A fusão entre pensamento e fruição pela música não é algo novo. É singular pela forma como a arte atua na mente do apreciador, mas não é original ou inédito. A década de 1960, por exemplo, a música contribuiu para os movimentos de protestos contra a guerra, pela emancipação da mulher e contra a desigualdade social, entre outros. Para citar alguns exemplos, a música de John Lennon, de Bob Dylan e o festival de Woodstock influenciaram movimentos pela paz no mundo inteiro.

No Brasil, a Tropicália (movimento cultural, estético e político) sacudiu as estruturas da ditadura militar com a música de Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com uma poesia refinada, Chico Buarque encontrou uma forma tácita de crítica, por meio de suas canções e inovou a estética da música popular brasileira com suas reflexões sobre o cotidiano.

Da mesma forma, a simplicidade da música de Luiz Gonzaga fez o Brasil pensar sobre o Nordeste, suas alegrias e agruras.

A canção popular urbana possui um rico repertório de pensamentos e percepções. Ser menos ou mais elaborada não significa ser elementar ou imprópria para representar o pensamento coletivo. Wisnik (2001), diz que:

De fato, a agudeza intelectual (muitas vezes afinada com as próprias bases barrocas da formação colonial) e a “inocência na alegria” (espraiada na cultura extensiva do carnaval) saem potencializadas pelo seu rebatimento, nesta linhagem da canção popular brasileira. Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (WISNIK, 2001, p. 185).

A “inocência na alegria” (a música dançante/letra vazia) e o “pensamento mais elaborado” (a canção de maior refino musical e literário) caminharam em direções opostas, no que diz respeito às formas de recepção, mas mantêm alta pregnância no que tange à legitimidade como expressão cultural do País.

Os estudos sobre a canção e seus cancionistas precisam reconhecer que esta produção musical é fonte primária de pensamento social, tanto em sua mensagem poética quanto em seu contexto histórico. Mesmo que ainda não reconhecida e pouco estudada, a canção revela discursos (pensamento social) e se abre para as percepções (simbolismo e experiência estética).

A poética do imaginário na canção: urdidura do *ethos* e da estética amazônica

Argumentar sobre a dimensão simbólica presente na canção não significa isolá-la em sua forma e em seu conteúdo. É preciso reconhecer, primeiramente, que qualquer processo simbólico é próprio do ser humano e que é de sua natureza pensar, sentir e representar suas apreensões existenciais. Isto significa que o simbólico que emerge da canção não vem necessariamente ou exclusivamente de suas propriedades artísticas. Vem da mente de quem a produz e de quem a recebe. Tudo o que transcende a realidade é produto da mente humana.

O homem é o único animal dotado de inteligência e, portanto, capaz de compreender e equilibrar sua programação biológica, por meio da produção de conhecimento sobre si e sobre o mundo. Ele vai além dos limites corpóreos. Ele dá sentido à vida, criando e recriando tecnologias e propondo um modo de pensar sobre a existência em duas dimensões: a realidade e a representação simbólica dela.

A questão que achamos fundamental na análise do chamado “mundo da arte”⁵² não está diretamente associado ao fato de que os filósofos da instituição da arte (arte pura/mundo da arte) podem ter exagerado no tom de independência epistemológica e filosófica sobre o universo estético e poético da arte.

A questão está nos efeitos simbólicos produzidos no contexto da sociedade industrial. Assim como Marcel Duchamp e Andy Warhol (artistas da transgressão estética dos *ready-made* - arte visual produzida a partir das coisas prontas, já existentes), Danto (1964) e Dickie (1974) se rebelaram contra a sociologia, a história e a linguística porque entenderam que a própria história havia reservado o momento e o lugar para a “auto-representação” da arte enquanto forma de expressão livre. Então, como responder a questão: o que distingue o objeto de arte de outro objeto qualquer? A resposta não está só em suas propriedades formais: a arte pela arte. A resposta está na forma e no contexto.

Despertar o imaginário vem do desejo humano de compartilhar aquilo que está além da realidade. A arte contemporânea mostrou que a imaginação é uma fonte inesgotável de simbolismos e de diálogos alternativos sobre a existência e a realidade social. Toda a transgressão estética proposta nas vanguardas modernas tinha um fundamento: tornar o apreciador protagonista na relação artista, obra e recepção. Na análise de Gatti (2006), a partilha do bem artístico e as interrelações do imaginário coletivo são fundamentais para a vivência do sentido poética proporcionado por ela:

Neste pequeno relato é possível notar o modo como o artista se relacionou com seu imaginário e, só depois desta relação de intimidade, foi possível tornar visível uma imagem capaz de falar sobre aquilo que estava em seu âmago. Portanto, compartilhar a criação vem depois da vivência imago-poética. O ardente desejo da partilha é notável em todos os seres humanos e é fator fundamental para a vida em sociedade, de tal modo, que o imaginário para nada serviria se não existisse o Outrem. A partilha é tão valiosa que sua existência depende da inter-relação entre os seres. Um sujeito isolado cria fantasmas, um sujeito criativo faz surgir espaços de felicidade. (GATTI, 2006, p. 2, 3).

Naquilo que Lacan (1998) chama de linguagem simbólica, o discurso se faz e se refaz. Ele afirma que “atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado.” (LACAN, 1998, p. 278). A Arte é uma fonte inesgotável de representação do discurso. Ela combina metalinguagem e processo criativo. Ela se repensa e se reproduz. Aí está a essência de sua linguagem

⁵²No artigo “The Artworld”, publicado em 1964, o filósofo norte-americano Arthur C. Danto faz a identificação filosófica de um campo expansivo, a que denomina “mundo da arte” [artworld], formado por teorias artísticas e pela história da arte, cujo conhecimento se caracteriza como necessário para que possamos constituir algo como arte: “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 1964, p. 580).

simbólica. O poema “Traduzir-se⁵³” de Ferreira Gullar, por exemplo, apresenta um conceito de arte no qual o cotidiano representa e revela a dualidade entre o real e o imaginário; entre o racional e o sensível; entre o literal e o poético:

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte? (GULLAR, 2004, p. 335).

A canção alimenta o sonho, o devaneio. Ela tende a elevar a alma ao nível do sentido poético. Segundo Bachelard (1993), o imaginário necessita de um gesto de ruptura com a razão. O filósofo lembra que o sonho é necessário e que no devaneio o sujeito encontra seu próprio centro. Criar uma poesia dos principais espaços preferidos pelo homem, sendo este espaço uma vertente do movimento, significa dizer que o ser humano precisa de todo o simbolismo inerente à convivência no coletivo e que, também, precisa de meios para representá-los. “O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios” (BACHELARD, 1993, p.22).

Há um poder simbólico na canção popular que é capaz de marcar para sempre nossas experiências. A canção tem uma construção musical simples e favorece uma espécie de

⁵³GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: Toda poesia. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

mergulho sensorial por meio da experiência estética e da linguagem. A força do simbólico na canção pode ser representada na feição de poemas simples e descritivos sobre a realidade. Não é a sofisticação que opera o transcendente. Castoriadis (1982) afirma que “tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico [...]. Encontramos primeiro o simbólico, é claro, na linguagem” (CASTORIADIS, 1982, p. 142).

A música, sem dúvida, promove o entretenimento, mas pela linguagem nos faz pensar sobre a vida e sobre o cotidiano. Como todas as linguagens artísticas, ela propõe primeiramente a reflexão sobre o lugar, o espaço, o meio. Querendo ou não, todo músico retrata o panorama urbano de sua cidade, assim como todas as canções populares refletem o imaginário coletivo no qual estão inseridas.

Na dimensão simbólica inerente à canção é fundamental que o cotidiano seja representado de forma a dar vazão ao que se tem de mais genuíno de si e de mais afetivo com o meio. A canção popular urbana nos acompanha como se tivéssemos uma trilha sonora nos embalando em todos os momentos do dia. Inevitavelmente essa trilha musical nos remete ao cotidiano, às questões da cidade e às transcendências do lugar a que pertencemos.

Na concepção de Augé (1994), estar em um lugar ou em um “não-lugar” faz parte do contexto das referências de território. Não importa onde estou, o meu lugar contém minhas referências. Podemos estar em nossa própria casa (lugar) ou em uma parada de ônibus (não-lugar), a canção nos aproxima dos outros e da própria cidade. Ela nos dá o poder de criar identidade, nos revelando obscuridades, fantasias, laços afetivos e a crítica.

Andrade (2009), no livro “Cidade Cantada: educação e experiência estética” destaca a importância das canções populares para o conhecimento e o reconhecimento da cidade de São Paulo. A autora afirma que ao elaborarem suas experiências na metrópole explorando a canção como forma narrativa, os músicos contribuem diretamente para a formação do gosto, por meio da escuta analítica de canções como forma de ver, sentir e confrontar as estruturas da cultura e da sociedade.

Como fator simbólico, a imaginação pode ser considerada importante ao equilíbrio psicossocial. Podemos considerá-la uma forma de modelar nosso estar em busca do bem-estar no mundo. Durand (2000) afirma que:

por ela [pela imaginação] que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objetos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade. (DURAND, 2000, p. 11).

A canção popular urbana estimula a imaginação e marca o tempo e o espaço. A história musical de cada indivíduo forma um complexo emaranhado de representações e revestem sua capacidade expressiva, dando-lhe a possibilidade de pensar e fluir, esteticamente, seus sonhos e seus projetos de vida. A canção se alimenta da imaginação do ouvinte e, ao mesmo tempo, a transforma em base do processo de criação do compositor. Há uma espécie de “vai e vem” permanente entre as transcendências criadas pelo artista e as diversas representações criadas pelo público.

Embora um número expressivo de cancionistas da música popular tenha cantado e decantado as paragens e paisagens da Amazônia, essa forma de expressão poética ainda carrega a peja de mero entretenimento. A canção popular urbana ainda é pouco explorada como forma de pensamento social, como produção de conhecimento advindo da periferia da academia e como referência cultural capaz de dar sustentação às diversas percepções deste lugar.

A aceitação de que a canção popular urbana é uma forma musical capaz de promover e de produzir conhecimento, necessariamente implica no reconhecimento do processo criativo e da capacidade criativa do cancionista como modo de pensamento que advém da linguagem poética. As representações e simbolismos que emergem da arte pressupõem a existência de um homem, um lugar, um contexto e um imaginário criado para que se possa entender os fenômenos sociais, culturais e estéticos.

A Amazônia criada ou inventada pela canção na cidade de Manaus é uma forma de pensamento social que expressa as interseções da relação entre homem, natureza e sociedade, partindo de parâmetros de identidade e percepções estéticas presentes na relação entre o cancionista, o meio e o apreciador.

Para o poeta, acadêmico e escritor João de Jesus Paes Loureiro as artes refletem a cultura e a estética amazônica como em um vitral que ao receber a luz faz emergir o *ethos* da Amazônia. O autor utiliza-se da alegoria do vitral para explicar como as diversas formas artísticas são importantes para o reconhecimento do *ethos* e para percepção da estética sobre a Amazônia. Loureiro (2010) explica que assim como um vitral necessita da luz que o atravessa para dar sentido à forma que o constitui, a arte faz emergir apreensões, conhecimentos e sentimentos que simbolizam a singularidade desse lugar. O autor afirma que:

A primeira ideia que me veio é que essa nossa estética amazônica, que não difere tanto de uma concepção de estética de outras culturas, mas a gente pode entendê-la talvez como a estética do vitral. O vitral é uma alegoria que me parece interessante para poder explicar um pouco essa estética amazônica. O vitral retém o olhar na sua forma de transparência, ao mesmo tempo em que ele abre o olhar pra além dele. E pelo vitral você tem a presença de uma luz que está além dele que o ilumina. E é

essa luz que ilumina o vitral que dá a tonalidade desse vitral. Daí porque penso que se entendermos a estética amazônica de acordo com a alegoria do vitral. (Loureiro, 2010, informação verbal).

Propondo-se a analisando a função poética da cultura amazônica, Loureiro (2001) mostra que ela precisa ser compreendida com a emoção própria de seu imaginário. O autor reafirma:

Como na história de Safo ou dos fragmentos de vitrais de seus versos, a cultura amazônica tem padecido de uma espécie de incompreensão e confinamento similar ao de todas as histórias de amor e perdição. Como na imagem sáfica parece ser uma cultura prescrita a uma espécie de marginalidade tolerada e compassiva. É na imagem de mulher, na glória de uma feminilidade que a si se basta, que a Amazônia, feito “amazona”, percorre os espaços do imaginário. A Amazônia-Safo é sempre uma invocação de amor. Um enigma a ser decifrado entre os enigmas. A Amazônia é fêmea e contém amor de fêmeas que celebram esse amor dissonante no qual se abismam. Um devastado amor não compreendido. Epifania de um *eros* no espelho de si mesmo. Uma cultura que deve ser compreendida com emoção nas regras que de si mesma emanam e a legitimam. (LOUREIRO, 2001, p. 25-26).

Por meio da canção popular urbana, pode-se fazer emergir o que o autor chamou de “amazonicidade”. Não é propriamente a canção que representa a Amazônia, mas o que emerge dela. A concepção de complexidade nos permite afirmar que existe uma relação dialógica entre a Amazônia que está na canção e a canção que está na Amazônia. Os cancionistas e canções são vitrais que fazem emergir sentimentos e pensamentos sobre a Amazônia que não podem se esgotar em pura hermenêutica.

[...] o amazônico da estética amazônica não é propriamente a forma. É aquilo que emerge dessa forma. É aquilo que emerge desse vitral. É um thos amazônico. É uma forma de amazonicidade que emerge da obra e que você percebe mais como um modo de sentir do que propriamente como um modo ou uma demonstração racional. (LOUREIRO, 2010, informação verbal).

A estética lítero-musical é um modo de sentir e o discurso poético é um modo de pensar. Partimos da premissa do pensamento complexo de que o sentir está no pensar da mesma forma que o pensar está no sentir e ambos dialogam recursivamente. Isto justifica porque a análise de canções não pode ser predominantemente racional, uma vez as subjetividades do eu-lírico precisam ser consideradas como pontos de partida. Erros, tolerância, incertezas e inacabamento precisam deixar novas trilhas para novos começos.

O ritornelo da canção na Amazônia

Novamente parto de uma pergunta: existe uma canção amazônica ou uma canção do Amazonas? É preciso salientar, inicialmente, que as expressões “canção na Amazônia” e “canção amazônica” não são a mesma coisa. A primeira, além de abrangente, carrega a ideia

de que o gênero musical canção sempre existiu na região e que, depois do surgimento dos meios de gravação e de reprodução por mídias, ela foi incorporada à cultura amazônica como meio de representação e como forma de expressão cultural. O rádio e a televisão muito contribuíram para a difusão da música e, evidentemente, todos os seus gêneros e formas foram incorporados ao cotidiano da população.

A segunda expressão não é exatamente uma ideia inventada pela mídia, pelos livros de história da música ou um gênero musical reconhecido e legitimado por estudos científicos anteriores. Ela apenas sugere a existência de uma canção tipicamente amazônica e fundada por povos e culturas ao longo do tempo. Essa ideia não coaduna com as próprias características da região, uma vez que o mais puro canto da Amazônia vem dos sons de sua fauna e de seus elementos naturais.

Indiscutivelmente, a mais genuína e antiga música pertence às diversas culturas, que historicamente viveram e ainda sobrevivem neste lugar, vem da contemplação e da imitação da natureza. Existem poucos estudos sobre a sonoridade amazônica e posso concluir que seria exagero chamar de canção amazônica as canções de povos e civilizações que formam o complexo veio cultural da região. Há, de fato, canções nas diversas “amazônias”.

Para Deleuze e Guattari (1992), “Toda criação é singular e o conceito, como criação propriamente filosófica, é sempre uma singularidade. O primeiro princípio da filosofia é que os Universais não explicam nada, eles próprios devem ser explicados” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.13). Buscar estabelecer conceitos em territórios que ainda não existem é o exercício filosófico necessário para construir referências de percurso do plano (superfície) até encontrar uma terra fértil. O grande temor é tentar territorializá-lo sem consciência dos movimentos que de construção e de desconstrução presentes no processo mental.

Segundo Deleuze e Guattari (1997) “os personagens conceituais têm este papel, manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.84). Aproximar-se de um território, enxergar os movimentos infinitos que o percorrem, a relação de forças que ali se encontram, perceber os acontecimentos do pensamento sobre o plano e ali assentar um conceito, tão móvel e dinâmico quanto as condições de sua criação, são os desafios do pensamento, segundo Deleuze e Guattari (1997).

Alguns músicos da região defendem que os gêneros e formas de canção que chegaram à Amazônia, formam uma identidade, uma referência local própria. Defendem que essas sonoridades foram, de tal forma incorporadas ao cotidiano, que possuem características próprias, tanto na mensagem poética quanto na musicalidade. Essa ideia parte do princípio de

que as adaptações sonoras e temáticas construídas e produzidas na região oferecem as condições necessárias para legitimar a existência de um cancionista genuíno a partir da mescla com outras paisagens sonoras. É o caso da influência da música nordestina. Adaptada ao sotaque de cada localidade, segundo esta visão, dá forma a uma nova música.

Se existir uma canção que seja digna de ser chamada amazônica, ela vem da sonoridade e da fala dos povos indígenas. Ela vem do respeito dessas etnias aos bens naturais e se enraíza no conjunto simbólico de suas crenças e ritos. Se essa canção existir, não está nos meios de comunicação de massa e, portanto, não atinge ao grande público e sequer é conhecida. Defendo a ideia de que existe uma sonoridade amazônica perdida na imensidão de sua configuração geográfica e, ao mesmo tempo, uma canção popular brasileira produzida e consolidada na Amazônia.

Utilizarei o conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari para justificar a ousadia de começar os primeiros ensaios na perspectiva de criar um conceito capaz de identificar o tipo de música produzida na Amazônia e de desmitificar a ideia da existência de uma canção própria da região. Na mesma direção, busco justificar a necessidade de dar os primeiros passos na direção de contar a história da música popular produzida no Amazonas, mesmo que de forma panorâmica. As pausas, lacunas e fragmentos presentes na busca desta construção serão fios produtores de uma tecelagem que pretende ser larga e urdida na diversidade e nas possibilidades conceituais e históricas.

Na certeza de que ainda será incipiente, minha contribuição pretende ser o ponto de partida que marca o território, no qual, Deleuze e Guattari (1997) entendem como o “componente direcional” (da ordem do ponto, 1ª manifestação frente ao caos que se abre). Contar uma história que ainda não foi contada instiga a novas contribuições. Essa busca de estabilização conceitual e de pensamento, Deleuze e Guattari (1997) denominam “componente dimensional” (quando se busca o território e sua consolidação).

Por último, o “componente de passagem ou de fuga” (que faz o território estar sempre em variação), na concepção dos autores, marca o movimento de volta, o ritornelo que provoca a circularidade necessária a desterritorialização do conhecimento gerado. “O ritornelo implica na coexistência destes três dinamismos, três aspectos numa só e mesma coisa, não sendo três momentos sucessivos de uma evolução. Não há conquista, há ocupação” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 57).

Com a chegada dos meios de produção fonográfica desde o final da década de 1970, as canções sobre o Amazonas e a Amazônia foram cada vez mais difundidas. Os primeiros discos foram lançados e as emissoras de rádio incorporaram à sua programação a música dos

chamados “valores da terra”. Com o incentivo governamental, os festivais de música cresceram e os músicos tiveram mais apoio para seus projetos de produção fonográfica.

O “Projeto Nossa Música”⁵⁴ foi o marco inicial da produção fonográfica no Amazonas e incentivou muitos artistas a enveredarem na busca de registrar e difundir suas obras. Estava previsto em seu escopo original o lançamento do segundo álbum da série, que não chegou a ser produzido. Antes desse projeto, alguns cantores, compositores e músicos já haviam produzido seus trabalhos e gravado em outros lugares do País, devido à escassez de estúdios com qualidade para garantir a aceitação dos meios de difusão. Na década de 1970 e no início dos anos 1980, o itinerário musical passava pelos estúdios do Pará e seguia para o sul. O mapa da Música Popular Brasileira se concentrava no eixo Rio/São e excluía a periferia do norte. Chico da Silva (MPB) foi o pioneiro e Adelson Santos (MPB/Regional) deu continuidade às aventuras de amazonenses em busca do eldorado da música no sul do País.

O Grupo Raízes Caboclas, de Celdo Braga, gravou seu primeiro disco na mesma época da gravação do Projeto Nossa Música e entrou no circuito musical amazonense. Teixeira de Manaus (Sax Instrumental) e Oséias da Guitarra, entre outros, difundiram a chamada “música de beiradão”, termo que surgiu das festas do interior do Estado e que se concentravam nas comunidades ribeirinhas. Juntos com músicos do Pará como Pinduca, Manoel Cordeiro, Carlos Santos e Alípio Martins, inauguraram a fase mais difundida da música popular do norte, em seus vários gêneros e estilos. O carimbó e a música de beiradão viraram sucesso no Brasil.

Ao final dos anos 1980 os meios de comunicação de massa criaram a sigla MPA (Música Popular Amazonense) para identificar a produção sonora de artistas da terra que apareciam com mais intensidade desde o início da década. Esta canção urbana tinha como principal meio de difusão os festivais de música existentes em Manaus, os programas de rádio dedicados à música local e os vídeos de abertura de programação de emissoras de TV. Nomes ainda pouco conhecidos do grande público como os de Adelson Santos, Zeca Torres (Torrinho), Antônio Pereira, Candinho, Cileno, Lucinha Cabral e Celdo Braga, começaram a ter espaço na mídia e a atenção de apreciadores da música produzida no Amazonas.

Como disse, anteriormente, existe uma canção no Amazonas, mas não necessariamente uma canção amazonense. O termo “música popular amazonense” nasceu com base no *marketing* da difusão da produção local e não como suporte da discussão sobre a

⁵⁴O primeiro disco gravado com incentivo governamental foi o LP do Projeto “Nossa Música” da Superintendência de Cultura do Estado do Amazonas em 1985. Foi um disco coletivo, no qual, diversos artistas, entre eles, Zeca Torres (Torrinho), Celito Chaves, Candinho e Inês, Cileno, Guto Rodrigues, Pedrinho Ribeiro, Natasha Fink, Antônio Pereira.

gênese da chamada “música da terra”. Alguns radialistas como Edinaldo Sousa (Programa Mesa de Bar – Amazonas FM e Programa Palco Brasil – Tiradentes FM), Ney Amazonas (Programa Um Toque de Bar – Novidade FM), Braz Silva (Programa Frequência Brasil – Novidade FM), Sky Rodrigues (Programa Mesa de Bar - Amazonas FM), Josué Neto (Quadro “Momento Minhoca” – Programa Josué Neto – Difusora FM), entre outros, criaram programas ou quadros dentro da programação destinados aos chamados “valores da terra”.

Josué Neto, por exemplo, criou um bordão bem humorado para promover a música local que dizia: “momento minhoca, aqui a música da terra também toca!”. Braz Silva criou o bordão: “Aqui toca o que é nosso”. A maioria dos comunicadores de rádio no Amazonas passaram a dedicar tempo e espaço para o recente movimento de difusão da chamada MPA, visando valorizar o que eles mesmos denominaram de “a prata da casa”.

Nessa época, as toadas de Boi Bumbá estavam em crescente difusão e aceitação por parte de um público que absorvia o Festival de Parintins com maior intensidade. O Grupo Carrapicho de Zezinho Correa havia estourado no Brasil e o Grupo Raízes Caboclas de Celdo Braga se consolidava como representante da cultura local na canção. Na década de 1990, há um passo gigantesco na produção musical e o Amazonas entra no cenário nacional apresentando seus cantores e compositores e a sua música. A música de boi-bumbá se transforma em produto de exportação e vemos o Amazonas representado por Garantido e Caprichoso em todas as mídias.

A Prefeitura de Manaus criou a Fundação Villa-Lobos (FVL), responsável pela implementação das principais políticas culturais para a cidade no período entre 1987 e 2006. A FVL ofereceu aos artistas locais a oportunidade de realizar projetos nas áreas de teatro, literatura, dança e música, por meio do projeto “Valores da Terra⁵⁵”. Na oportunidade, os artistas receberam incentivo financeiro para gravar CD’s e para montar espetáculos. Segundo os dados da própria Prefeitura de Manaus, o projeto chegou a lançar, na primeira versão, 53 álbuns e a tiragem de 150 mil cópias. (Fonte: Portal da Prefeitura de Manaus).

Novos músicos apareceram e renovaram o cenário musical a partir dos incentivos governamentais. Desde a década de 2000, as políticas públicas em torno da música e a organização de classe dos músicos tem conseguido, mesmo que de forma restrita, instaurar ciclos de oportunidade. Como essa história ainda está em construção não se pode avaliar por mera especulação como anda o nível de satisfação dos artistas e quais as suas demandas. No

⁵⁵Criado em 2001, teve como objetivo principal consolidar a promoção dos diversos segmentos artístico-culturais da cidade de modo a descobrir, resgatar, produzir e divulgar o trabalho artístico.

entanto é possível afirmar que a canção no Amazonas está em boas mãos: nas mãos dos próprios artistas.

A canção na Amazônia vive e sobrevive em ciclos, tal qual um ritornelo que faz com que toda a massa sonora da orquestra volte após o trecho do solista. Essa volta ao motivo inicial tem a ver com a renovação do sonho de sucesso, que a cada período de entressafra artística, se repete. Como em um refrão, uma frase que se repete em cantos e versos, os novos artistas mantêm viva a esperança e a pureza de seus desejos no grito que circula, no canto que se refaz.

Muitos desejam encontrar o seu território (espaço ainda não encontrado no meio artístico). Outros, devidamente assentados em seu território, preferem fincar-se nele sem o desejo de fuga. Poucos aceleram o passo à fuga e encaram as intempéries das variações e das desventuras de se colocar em movimento na busca de outros territórios.

No território da música é preciso improvisar. Sair da métrica e da escala tonal pode parecer impossível, mas essa ousadia permite à música alcançar novas formas de comover, de emocionar. Uma frase famosa do baixista de *free jazz*, Ornette Coleman (1961), diz que “o tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura” (COLEMAN apud COSTA, 2016, p. 07). O virtuoso músico se refere ao improvisar, à capacidade de se jogar e se deixar ser conduzido pela música.

A própria ideia de Amazônia é uma ousadia, um improvisar, uma aventura conceitual. É uma fuga da zona plana que faz do pensamento sobre a região um ritornelo entrecruzado com outros, inclusive o da música e dos músicos. A canção produzida na Amazônia tem por principal característica a diversidade.

Estou convencido de que essa canção é um produto das misturas de sons e ritmos que foram absorvidos pela audição de rádio, pelas manifestações folclóricas diversas e principalmente pelos nordestinos que contribuíram para o crescimento da região no período da borracha. A toada de boi bumbá do Amazonas e o carimbó do Pará são exemplos de ritmos e sons que se misturaram aos nordestinos e caribenhos e deram corpo a novas formas musicais que se consolidaram ao longo do tempo.

Só há um jeito de conhecer a canção produzida na Amazônia: é se afastando dela. É mantendo o movimento de ritornelo: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos” (DELEUZE e

GUATTARI, 1992, p. 89). Isto quebra com a ideia de canção regional, principalmente o sentido de posse do *ethos* que a construiu.

Há exemplo de artistas que precisaram sair para entender melhor o seu lugar. Há exemplos de músicos que saíram, não voltaram (não completaram o ciclo) e alimentaram durante toda a vida uma ideia falsa sobre seu lugar. “Viver é como uma música de jazz, você sai, mas depois você volta, o tema está lá, subjacente. Mas a volta já não é a mesma, já não estamos no mesmo lugar quando retornamos ao tema, o acorde que inicia não é o mesmo que termina, por mais que seja o mesmo, possui tensões diferentes” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 62).

A música regional, a rigor, não existe. Ela é produto de diversas influências e influenciadora de outras sonoridades em outros territórios. Da mesma forma, há músicas que saíram do território, ganharam o mundo e hoje são consideradas patrimônio universal. Mesmo que a canção represente o lugar, o território conceitual, o imaginário circundante, ela não precisa ter nascido e se refugiado em definitivo nas amarras da cultura local. Seria o mesmo que morrer no berço. Seria o mesmo que não sair para a aventura da vida, para o imprevisto que não está escrito na partitura.

PARTE C

A AMAZÔNIA NA CANÇÃO – A POÉTICA DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NAS CURVAS DA CANÇÃO DE ADELSON SANTOS E CELDO BRAGA

A canção “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, talvez tenha sido o maior exemplo brasileiro da força comunicativa e do poder representativo da canção. Ela remete às lutas contra a ditadura militar no Brasil e a busca por liberdade de expressão ao final da década de 1960. O imaginário coletivo associou essa canção aos movimentos históricos de resistência contra o estado de exceção e até hoje faz parte do repertório da sociedade civil organizada em função dos direitos civis e humanos no Brasil.

Isso evidencia a força do pensamento poético como forma de reflexão sobre a realidade. Vandré, mesmo sem intenção aparente, criou uma espécie de “hino à liberdade” que permeou o imaginário coletivo e ofereceu leituras sobre aquele contexto. “Vem, vamos embora que esperar não é saber. Quem sabe faz a hora não espera acontecer”. Um refrão forte de uma canção simples que atinge diretamente o inconsciente coletivo e impulsiona a reflexão sobre mudanças. Relaciona a política aos modos de pensar a democracia e instiga às novas lutas.

Esse poder simbólico da canção está presente em todos os lugares e em todas as culturas e agrupamentos sociais. Não existe a canção de boa ou má qualidade, a nova ou a velha, a conhecida ou a desconhecida. Quando se trata de pensamento poético do autor e da mensagem poética da obra, a palavra cantada fala mais alto e representa as visões de mundo.

Na sociedade de consumo atual, o que faz circular a canção, em primeiro lugar, é o entretenimento. Não há muito espaço para a reflexão sobre o conteúdo. No entanto, toda canção, independentemente dos modos de escuta, é uma construção poética que faz pensar e sentir. Ela liga razão à emoção e permite a interpretação de sua estrutura com base naquilo que a cultura estabelece como identidade. Obviamente, o papel de representação cultural da canção é muito mais relevante do que o puro entretenimento.

Na cidade de Manaus, a canção popular urbana ajudou a compor o cenário representativo e simbólico sobre a Amazônia. Os compositores amazonenses e aqueles oriundos de outros lugares que se radicaram na cidade, construíram um acervo musical que permite conhecer as diversas visões poéticas presente no imaginário construído sobre a cultura amazônica.

No início da década de 1980 ecoavam os versos: “Amazonas, Amazonas, retrato vivo de um Brasil gigante”. Em “Aquarela Amazonense”, Chico da Silva enaltecia a região, retratando suas belezas naturais e sua importância para o desenvolvimento do Brasil. A

canção embarcava na representação do discurso desenvolvimentista da década de 1970 que criou a imagem de uma Amazônia rica e de futuro promissor.

Na mesma época, ouvia-se o refrão: “Não mate a mata, não mate a mata! A virgem verde bem que merece consideração!”. Em “Argumento”, Adelson Santos poetizava a preocupação dos ativistas pela preservação do meio ambiente em contraposição ao projeto governamental de desenvolvimento que abria estradas, destruía a floresta e incentivava a colonização a qualquer custo.

Desde meados dos anos 1970, um refrão permeia o imaginário urbano de Manaus: “Porto de lenha tu nunca serás Liverpool, com uma cara sardenta e olhos azuis”. Este é um dos refrãos mais conhecidos do cancionista manauara. Na canção “Porto de Lenha”, Zeca Torres (Torrinho) e Aldísio Filgueiras destacaram a condição provinciana da cidade de Manaus do final do século XIX e a influência dos ingleses em seu desenvolvimento e sua identidade. Sua mensagem continua atual, uma vez que Manaus continua dependente de um modelo econômico que é movimentado por empresas estrangeiras e continua sobrevivendo por um tipo artificial de desenvolvimento que precisa sazonalmente ser renovado (o Pólo Industrial de Manaus).

Celdo Braga, junto ao grupo Raízes Caboclas, apresenta um discurso sobre a identidade amazônica num tom de características bucólicas. Nas canções do grupo há sempre a exaltação da natureza, do folclore e das tradições culturais da região. Na canção “Amazônia é Brasil”, o cancionista não só enaltece *ethos* amazônico e sua estética, mas tece uma crítica de refinamentos poéticos sobre a distância simbólica entre o Brasil do Sul e o Brasil do Norte.

As canções de músicos amazonenses demonstram que os discursos poéticos sobre a Amazônia são ricos em pensamento social e representam o imaginário popular presente no cotidiano da cidade. Isto não significa que a canção produzida no Amazonas seja diferente de outros lugares do País ou que não esteja inserida na Música Popular Brasileira. A canção popular urbana, além de compor a paisagem sonora das cidades e permear o imaginário popular, tornou-se, progressivamente, porta-voz da sociedade. Se considerarmos que o conteúdo de sua mensagem poética é uma forma de pensamento social, encontraremos o ponto central das análises em ciências sociais: a voz da canção.

A poética do imaginário amazônico está presente nas curvas da canção de Adelson Santos e Celdo Braga. Nesta parte do trabalho, cada estrofe será um porto e cada verso, uma partida para possíveis chegadas.

Pela primeira vez inseri no formato deste trabalho o tópico “Partidas” (breve prólogo) para situar o leitor da forma diferenciada com a qual a “Parte C” foi construída. Em

“Partidas”, ratifico a forma poética da escrita adotada e justifico a analogia da “Viagem de barco” para simbolizar as trilhas a se percorrer no pensamento poético dos cancionistas pesquisados e para oferecer a leveza necessária às interpretações de suas canções. No segundo, busco, a partir da pergunta “O quem depois da última curva do rio?”, apontar possíveis incertezas e contradições que surgiram durante o percurso da viagem. No tópico “Trilhas abertas”, apresento as limitações do estudo e os caminhos que ainda se precisa percorrer para encontrar respostas a novas indagações sobre o tema.

PARTIDAS

Caminhos de rio

Navegar pelos rios da Amazônia pode parecer um ato banal para o habitante da região, enquanto que para o forasteiro, pode significar a tradução de puro encantamento. A experiência de seguir o curso das águas em uma região tão rica de belezas naturais não é tão banal que não desperte o fascínio e nem tão fascinante que não se torne corriqueiro. Navegar é realmente necessário e fascinante e isso não significa ser rotineiro ou delirante. Há realmente uma contradição latente no ato de viajar pelos rios. Racionalmente se tem a consciência do ponto de partida, do itinerário e o ponto de chegada. Como em qualquer situação de deslocamento por qualquer meio de transporte, a viagem faz parte de um planejamento, de uma lógica afirmativa das necessidades. Entretanto, o que acontece durante o percurso é um roteiro aleatório de nossos sentidos, uma liberação de nossas fantasias e emoções. A canção “Caminhos de Rio”⁵⁶ descreve com precisão o lirismo desta aventura:

Nos caminhos desse rio
 Muita história pra contar
 Navegar nessa canoa
 É ter o mundo pra se estranhar
 Cada canto esconde um canto
 Cada homem e mulher
 Tem a fé, a força e a história
 Pra contar pra quem quiser
 Tem um bicho visagento
 Que aparece no terreiro
 Tem um rezador
 Tem um santo catingueiro
 Tem a cobra-grande
 Que aparece no arrombado
 Tem cuia de caridade

⁵⁶Caminhos de Rio - Natasha Andrade - Grupo Imbaúba e o Poeta Celso Braga. Álbum: Canta Amazônia, Digital Verde, 2010.

Pra espantar o mau olhado
 Tem o boto sonso
 Que aparece nos festejos
 Pra fazer as moças
 Liberarem seus desejos
 Todos os mistérios
 Dessa mata e dessa água
 Esse povo usa
 Pra espantar a mágoa
 Pra sobreviver
 E enfrentar a dor
 O azar e a sorte
 A desgraça e o amor

Os rios da Amazônia não são apenas meios de transporte, são veias de uma região viva e pulsante. São estradas d'água que formam caminhos de sonhos, de sobrevivência, de resistência e de busca de prosperidade. Há muito mais percepções desse navegar além do visível e muito mais simbolismos escondidos nas curvas e no serpenteio das águas. Das imagens e paisagens construídas em cada navegante há a certeza de que o rio carrega o desejo indelével de viver e gerar vida. “Esses oásis fabulosos tornaram possível a conquista da terra e asseguraram a presença humana, embelezaram a paisagem, fazem girar a civilização - comandam a vida no anfiteatro amazônico” (TOCANTINS, 2000, p. 278).

As viagens pelo complexo hídrico da Amazônia são movidas pela necessidade de subsistência e pela busca de qualidade de vida dos povos nativos. Existem necessidades simples, como seguir de canoa em busca do alimento ou ao encontro de um parente distante. Existem necessidades mais complicadas, como abastecer uma cidade inteira com mantimentos básicos ou escoar a produção ribeirinha para outros centros urbanos. Nas mais diversas necessidades o rio é o meio de transporte mais usado pela população e, muitas vezes, a única forma de se chegar a algum lugar seguro. Devido à escassez de outros meios de locomoção, o império das águas na Amazônia faz com que o rio seja o senhor do tempo, o deus das distâncias e o soberano guardião da beleza e do saber do homem ribeirinho.

O rio, sempre o rio, unido ao homem, em associação quase mística, o que pode comportar a transposição da máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio, e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos. Veias do sangue da planície, caminho natural dos descobridores, farnel do pobre e do rico, determinante das temperaturas e dos fenômenos atmosféricos, amados, odiados, louvados, amaldiçoados, os rios são a fonte perene do progresso, pois sem ele o vale se estiolaria no vazio inexpressivo dos desertos. (TOCANTINS, 2000, p. 278).

As viagens pelas veias da Amazônia não são fáceis. As viagens de barco são quase sempre lentas, longas e cheias de sobressaltos ligados ao clima e às condições de navegação. Apesar do entorno pitoresco, o medo é um componente natural que teima em avisar que o perigo está ali. Quando entramos em um barco típico da Amazônia, assumimos resilientes que

ele será colocado à prova em suas limitações. Sua resistência à pressão extrema das águas nas condições mais adversas para uma construção de madeira feita para boiar, é admirável. Isso ratifica a constatação de que, apesar da tecnologia existente se configurar como produto da sintonia entre os saberes da engenharia tradicional e os saberes do homem ribeirinho, o perigo viaja com o barco. Em cada banzeiro de proa e em cada balanço de inclinação, o barco busca equilíbrio e aderna para um lado ou para outro. Essa dança de ritmo incerto e de movimento constante se transforma no terror contido de cada passageiro diante das intempéries. A despeito dos raros acidentes e dos perigos, o barco sempre chega.

A viagem de barco oferece muito tempo para conversar e conhecer pessoas. Oferece mais tempo ainda para apreciar e interagir com a natureza por meio das margens e curvas das trilhas d'água. Esse navegar em movimento constante oferece uma temporalidade diferente que se manifesta em cada viajante. Há tempo para reprogramar a viagem e para calcular as possibilidades e probabilidades da chegada. Há tempo para repensar a própria vida, as incertezas das escolhas e os rumos a seguir. Há tempo para que a razão e o imaginário se entrelacem às trilhas, formando paisagens de pensamentos e sentimentos que se movem a cada curva. Quando se entra em um barco, o pensamento começa a saltitar como se acompanhasse o ritmo do balanço de cada banzeiro, em cada parada e em cada saída em todos os portos. Os sentimentos começam a fluir como uma chuva fina sob a luz do sol, formando arco-íris por toda a extensão do trajeto. É uma experiência, ao mesmo tempo, assustadora, contemplativa, introspectiva e mágica.

Viagem de barco

A primeira vez que viajei de barco me senti tomado por uma alegria indescritível. Sentia uma euforia intensa e uma expressão comedida de prazer em cada descoberta. Na condição de primogênito, além de algumas regalias, meu pai sempre me proporcionava aventuras novas para que eu conhecesse melhor o nosso lugar. Andei com ele de canoa no lago, cortei juta no alagado, pulei n'água na inundação, peguei peixe na lama e, entre tantas coisas, parei até um barco de recreio grande, acenando com um pano branco nas barrancas de frente de casa, exatamente como o velho me ensinou. Ele sentia um imenso prazer em me mostrar tudo o que podia. Ele sabia de tudo um pouco e se empenhava nas explicações sobre a natureza. Ele sabia tudo sobre a navegação nos rios, nos lagos e nos paranás. Nesta primeira viagem, ele se esforçou em explicar ao máximo sobre o funcionamento da embarcação que nos levava e sobre os cuidados que teríamos que ter durante o percurso. De vez em quando ele

ria das perguntas tolas que meu medo e meu deslumbre faziam diante daquela experiência nova e marcante.

Ora na proa, ora na popa, eu percorria a embarcação inteira em busca do melhor ângulo de visão daquela fascinante experiência. O barco era uma nave que deslizava nas águas e me permitia ver a chegada do inusitado pela frente e as descobertas sendo empurradas pela espuma do rebojo do motor para trás, até sumir. Era como se o tempo fosse se esvaindo e deixando um rastro daquilo que não seria mais permitido ver, tocar, ouvir, cheirar ou provar. Parecia estranho. Quanto mais o barco seguia, mais as coisas ficavam para trás. Pelos lados da embarcação eu via os botos brilhando ao sol em saltos coreografados. Em cada aparição, uma surpresa. Pareciam meninos pulando n'água como aqueles que ficavam brincando nos flutuantes à beira do rio ao longo do caminho. Enquanto os botos se exibiam, eu via campos verdes com poucas cabeças de gado; via pescadores acenando, talvez levando o almoço pra casa; via mulheres lavando roupa e sorrindo com a passagem da embarcação. Não sei se o barco chamada a atenção deles ou se minha tenção é que fazia do cotidiano deles algo especial.

Não sei descrever como fiquei impressionado com a agilidade das canoas dos ribeirinhos. Elas chegavam para vender peixes, frutas, legumes e, principalmente, sonhos. Era um malabarismo perigoso aquele encontro de canoas que se agarravam ao barco que ainda estava em movimento. Assustava-me ver aquelas pessoas sorrindo e oferecendo seus produtos, enquanto se equilibravam para vencer as ondas. Via crianças da minha idade sustentando o remo e vencendo o banzeiro com alegria, com disposição. Enquanto isso meus olhos disparavam em todas as direções. Fiquei observando os outros viajantes que embarcavam. Eram pessoas simples que chegavam com malas, trochas e redes coloridas, enquanto o barco parava para entregar mercadorias, encomendas e cartas. O porto parecia uma festa de risos, abraços e de encontro de amigos durante a rápida parada. O movimento de entrada e saída do barco só cessava quando uma campainha aguda soava em três toques de aviso. Hora de partir! Logo perceberia que aquele lugar ficaria mais distante e sumiria na incerteza da próxima curva.

Quando me lembro dessa experiência, me vem um cheiro forte, diferente, mas que me remete ao agradável. Esse cheiro ficou marcante nas minhas primeiras viagens. Sinto até hoje. Quando era pequeno eu chamava esse aroma forte de “cheiro de motor” (barco). Lembro-me da combinação do cheiro de barco com a comida que era servida próximo à sala de máquinas da embarcação. Por mais estranho que pareça, eu associava o “cheiro de motor” aos horários de refeição. Depois descobri que o “cheiro de motor” era o aroma que vinha da queima do

combustível que movia as máquinas do barco. O óleo diesel se tornou a fragrância das viagens da minha infância e, nas minhas andanças, até hoje, a lembrança das idas e vindas pelos caminhos de rio.

Quando vim para Manaus, com sete anos de idade, só consegui perceber, intuitivamente, que a viagem era longa e cansativa. Esqueci até do “cheiro de motor” quando a embarcação encalhou em um banco de areia no meio do Solimões. Eu perdi definitivamente o gosto pela viagem. A fadiga, a ansiedade e o medo fizeram com que o tempo parasse dentro daquele barco. Perguntei muitas vezes aos meus pais quanto tempo faltava para chegar à cidade. Só lembro que viajei pelo dia e pela noite. Não me lembro das paisagens e não revivi os contornos perceptivos que tinha tido nas experiências anteriores com meu pai. Apesar de já ter viajado de barco antes, nunca fui tão longe e nunca senti tanto medo.

Depois de estar morando em Manaus voltei a viajar de barco mais uma vez. Agora já um adolescente, iria acompanhar meu pai até à comunidade que morávamos para visitar parentes e resolver pendências. Havia sete anos que tinha saído do meu vilarejo nas barrancas do rio Solimões. Eu estava cheio de expectativas diante da oportunidade de rever amigos e de ver como ficou nossa velha casa, nosso velho lago, nosso velho rio. Voltei a navegar com meu pai e foi a primeira vez que realmente tive consciência da plenitude daquela experiência. O medo de barco ainda existia, mas o espanto, a reverência à natureza e o encanto das curvas do rio me modificaram completamente. De repente percebi que o meu amadurecimento foi construído pelas idas e vidas nos caminhos de rio. Passei a gostar mais ainda de barco. Passei a respeitar mais ainda a grandeza do rio.

Continuei viajando depois de adulto, tanto a passeio quanto a trabalho. Agora de câmera na mão e ciente das descobertas contemplativas, perdi o medo das águas e das embarcações. Descobri que o vento no rosto, os ruídos e cheiros do barco, os sons das águas e da natureza em volta e a existência de vida em cada casinha à margem do rio, formaram em minha alma ribeirinha uma espécie de sublimação perdida na imersão dos sonhos de infância. Hoje, vivo uma conjunção de sentimentos aquecidos pela imensidão das águas de um labirinto de emoções e reminiscências. Como se fossem curvas de rio que se encontram e se afastam cada vez que a imaginação voa, meu pensamento busca a compreensão dos ventos, dos encantos e dos enganos; do tempo, do templo e do insano. A gente se sente pequeno no meio das águas de um rio imponente como o Amazonas. A gente se sente gigantesco no meio de rios de transcendências que só existem dentro de cada um de nós. Nesta dimensão hídrica e

onírica, a figura do barco é fundamental para nos levar e trazer; para nos alimentar e proteger. A canção “Barco”⁵⁷ reflete sobre a poesia presente no singlar desta embarcação:

Barco que leva e traz saudade
 E vai abraçando o vento
 Mareou os olhos de quem
 Te viu partir
 E disse adeus
 Pra alguém que foi embora
 Barco que traz o pão das águas
 O peixe que farta a fome
 Traz consigo a dor, o sorriso
 As cartas de amor
 Singrando nas veias morenas desse rio.
 Barco que chega no porto
 Onde o abraço acalanta a espera
 Sei que navegam
 Os sonhos contigo
 Embalados no espelho das águas
 Barco de tantas lembranças
 Nos porões do pensamento
 Somos todos navegantes
 Somos viajantes
 Presos no leme do tempo.

Proponho para esta parte do trabalho, uma viagem de barco. Faço o convite para uma viagem desbravadora que não se limita à ligação de dois pontos equidistantes em linha reta. Do ponto de partida aos possíveis pontos de chegada, esse caminho não é linear. Busco seguir as tortuosidades das surpresas, as sinuosidades das incertezas e as ondulações das percepções.

Para melhor explicar a analogia da viagem de barco, utilizarei três elementos que compõem o cenário de viagem na cultura amazônica: barco, rio e curva. Estes elementos foram emprestados para simbolizar os movimentos e ações do roteiro de pesquisa. O barco representa o espaço da produção de conhecimento, o ponto de referência da reflexão a partir dos indicadores da viagem. A viagem propriamente dita representa a trajetória que será percorrida ao longo do pensamento poético de cada compositor. Neste percurso, o rio representa o próprio pensamento poético construído ao longo da história do artista, em função do contexto expresso em suas canções. Neste cenário, as canções são curvas de rio. Elas são margens sinuosas de interpretação das idiossincrasias do pensamento poético de cada cancionista. A sinuosidade de cada texto poético e de cada paisagem sonora forma um conjunto de descobertas. Navegar na poesia das canções sugere a descoberta de imagens sonoras, surpresas perceptivas e enigmas interpretativos.

⁵⁷Barco – Rubens Menezes, Roberto Lima e Ana Telles – Grupo Imbaúba e o Poeta Celdo Braga. Álbum: Mãe da Terra, Digital Verde, 2009.

Pretendo enfrentar os medos e perigos dessa viagem epistemológica. Tenho ciência de que o percurso é longo, mas sei que o tempo de viagem me permite a conversa, o inusitado e as descobertas. Sei que em cada porto e em cada parada o recomeço é iminente. Tenho plena consciência de que o barco é uma nave que deslizava nas águas e me permite ver a chegada do inusitado pela frente e as descobertas sendo empurradas pela espuma do rebojo do motor para trás. Até sumir.

Fazendo o caminho ao caminhar

A viagem de barco proposta permite um mergulho em fontes primárias para produzir o perfil, conhecer o pensamento poético dos cancionistas e para proceder a análise de suas obras. Para esta etapa, foram indispensáveis a utilização de entrevistas e o exame de toda a produção fonográfica dos artistas. Não se pode chamar esse breve levantamento de dados de pesquisa de campo no sentido mais rigoroso do termo. Não aconteceu uma investigação tradicional de campo, uma vez que não foram adotados regras e procedimentos próprios, tais como, a aplicação de instrumentos de coleta de dados e as consequentes sistematizações quantitativas e qualitativas inerentes ao processo de investigação de fenômenos nos quais o pesquisador tenha que lançar mão de ferramentas de descrição, intervenção ou experimentos.

A escolha do tema e a forma de abordagem deste estudo estão diretamente ligadas ao alerta proferido por Morin (1973) sobre a importância da canção para a produção de conhecimento e para a expressão popular. Evidentemente, estão também ligadas à tecitura entre minhas experiências como cancionista e minhas buscas como pesquisador. Nessa urdidura não se pode distinguir ou desconsiderar a existência de uma voz narrativa na primeira pessoa do singular. Trata-se da presença incontestada de um cancionista/acadêmico e de um pesquisador/cancionista.

A pesquisa aconteceu em cinco etapas: escolha dos artistas; levantamento do acervo fonográfico e da biografia dos compositores; análise de três canções de cada compositor; uma entrevista individual; e uma Roda de Conversa.

Critérios para a escolha dos artistas:

Os dois compositores foram escolhidos com base nos seguintes critérios:

- ser compositor de canção popular urbana das mais variadas formas do gênero conhecido como MPB (samba, baião, xote, sertanejo, bolero, etc.);
- ser fundador ou ter contribuído para a formação do acervo de música popular brasileira produzida no Estado do Amazonas a partir da década de 60;

- ter produção fonográfica em qualquer tipo de mídia registrada e veiculada pelos diversos meios de difusão;
- ter um trabalho musical de envergadura e de reconhecimento tanto pelo meio e quanto pelo público, inclusive com premiação e distinção;
- ter a Amazônia presente na sonoridade e no pensamento poético de suas canções.

Levantamento fonográfico e biográfico:

Essa etapa da pesquisa consistiu no levantamento de informações sobre o trabalho musical consolidado na cidade de Manaus dos compositores escolhidos: Adelson Santos e Celdo Braga. Foram utilizados, além da análise da produção fonográfica dos artistas, entrevistas veiculadas nos diversos meios de comunicação, publicações na internet e livros produzidos por eles.

A análise das canções:

Foram analisadas três obras escolhidas de cada compositor participante da pesquisa. Seguindo os nexos dos operadores do pensamento complexo, o estudo mostrou o reflexo do artista na obra e da obra no artista. Considerando os operadores cognitivos do pensamento complexo, foram analisadas as interconexões entre os três conjuntos de entrecruzamentos entre a canção e o pensamento poético do cancionista sobre a Amazônia. A circularidade dos entrecruzamentos entre os elementos internos da canção (letra – melodia – arranjo), os elementos comunicacionais (cancionista - canção – ouvinte) e os aspectos que formam o conceito ou a ideia de Amazônia (natureza – cultura - sociedade), foram fundamentais para a percepção da concepção de Amazônia presente em suas obras.

Para atender aos objetivos do estudo, a proposta de análise levou em consideração os seguintes aspectos:

1 - a relação entre os elementos constituintes da própria canção (letra, melodia e arranjo), visando analisar aquilo que está no interior dela e que faz circular sua forma artística;

2 - a relação entre os elementos comunicacionais da canção. A trama comunicacional (cancionista, canção e ouvinte), visando analisar aquilo que está no exterior dela e que faz circular sua mensagem poético-musical;

3 – a relação entre os elementos constituintes da ideia de Amazônia contida na mensagem poética dos cancionistas escolhidos (natureza, cultura e sociedade), visando analisar aquilo que esta no interior do objeto e suas conexões com os sujeitos que faz circular o pensamento social por meio da canção.

O processo de análise considerou os seguintes elementos de interpretação:

a) Contextualização da canção. Além da ficha técnica e fonográfica, a canção foi situada no tempo em que foi composta, considerando a história do cancionista e o contexto sociocultural da época.

b) Análise da letra. As possibilidades interpretativas da mensagem poética foram colocadas em diálogo, formando uma conversa sobre a Amazônia concebida pelo compositor e as referências lítero-musicais.

c) Análise da música. Após a descrição do enlace entre os elementos da composição que reúne a melodia, a harmonia e o ritmo, foram analisados a forma musical ou gênero de composição e seu encaixe com a mensagem poética.

d) Análise da relação entre a letra e a música. Foram analisadas as ligações da melodia com a letra e do arranjo com o texto poético. Foram consideradas as opções musicais que o compositor encontrou para dar suporte ao texto poético, visando causar os efeitos estéticos, simbólicos e emocionais ao ouvinte.

Foi criada uma tabela de análise das canções para facilitar a compreensão do processo. Esta tabela encontra-se no Apêndice E. Napolitano (2002) oferece os parâmetros essenciais para a análise de canções em uma perspectiva histórica. Tendo por base os parâmetros poéticos e musicais sugeridos pelo autor, adaptamos a tabela para argumentar sobre os pontos mais relevantes do contexto lítero-musical:

4) Parâmetros poéticos (“Letra”):

- a) Mote (tema geral da canção);
- b) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores (“quem” fala através da “letra” e “para quem” fala);
- c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes;
- d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas;
- e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos).

5) Parâmetros musicais (“Música”):

- a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura);
- b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística);
- c) Andamento: rápido, lento;
- d) Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais;
- e) Gênero musical: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.);
- f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais);

g) “Efeitos” eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais); Paralelamente à análise dos dois conjuntos de parâmetros, é preciso nunca perder de vista os efeitos gerados pela totalidade “letra/música”. Algumas questões podem ajudar a entender esta totalidade:

- O “clima” e a mensagem observados na “letra” são confirmados pelo “clima” da melodia, e vice-versa?
- Partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de “comentário” da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada? (sempre que possível, compare com outros arranjos para a mesma canção).
- Quais os efeitos causados pela voz do cantor-intérprete, dentro do conjunto geral da canção?” (NAPOLITANO, 2002, p. 99-100, grifo nosso).

Entrevistas:

As entrevistas aconteceram nos seguintes datas e locais: 24.03.2015, com Adelson Santos, no Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas; e 25.03.2015, com Celdo Braga, em sua residência. As questões que formam o roteiro de entrevista estão no Apêndice A e as transcrições das entrevistas estão nos Apêndices B e C, respectivamente. As informações mais importantes estão relacionadas à trajetória artística, à produção musical e ao processo criativo. Busquei os dados mais relevantes para traçar o posicionamento artístico e entender o pensamento poético dos compositores presentes em suas canções.

Roda de conversa:

Os indicadores que possibilitam a compreensão, a partir da obra e da trajetória dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga, das condições de produção, do processo criativo, dos gêneros incidentes e dos tipos de narrativas poético-musicais do imaginário representativo sobre a estética amazônica, estão presentes nos argumentos da Roda de Conversa. Na condição de mediador deste diálogo, procurei sustentar as análises das letras e da forma musical das canções por meio do entendimento das percepções e dos cenários criados sobre a região pelos compositores, considerando a natureza, o homem, a sociedade e os contornos de sua complexidade cultural.

Considerando os pressupostos que definem a Roda de Conversa como a metodologia mais adequada para se alcançar os objetivos desta parte da pesquisa, um roteiro de perguntas foi criado para organizar e estimular o diálogo entre os compositores. Este roteiro encontra-se no Apêndice D.

A Roda de Conversa aconteceu no dia 10.09.2015, no Auditório do Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas. O tema e a discussão proposta para a Roda de Conversa girou em torno da concepção de Amazônia presente nas canções dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga. Discutiu-se ainda sobre o posicionamento de ambos quanto à realidade da música produzida no Amazonas. As perguntas foram abertas e diretas para permitir o

máximo de interlocução entre os convidados. Elas permitiram suscitar pontos de convergência e divergência entre os interlocutores e produziram informações suficientes para se fazer uma análise comparativa entre o pensamento social dos artistas e o pensamento poético presente em suas canções.

PRIMEIRA ESTROFE

A viagem do eu-lírico na canção – os encantos da Amazônia na canção brasileira

Esta estrofe está dividida em quatro versos que pretendem situar a música popular brasileira como a referência da música produzida na Amazônia e as experiências da canção produzida no Amazonas como formas de representação do imaginário da região captado pelo processo criativo do artista. O verso inicial “Somos todos viajantes da MPB”, oferece um panorama geral da música popular brasileira. No verso “Outros cantos”, são apresentadas as concepções de Amazônia presentes nas canções de outros lugares do País. No verso “Os cantos daqui”, da mesma forma, são apresentadas as visões sobre a Amazônia vista pelos amazonenses. E para fechar, o verso “Quieto no meu canto”, mostra a importância do processo criativo do eu-lírico para entender o pensamento poético das canções. Ainda se discute sobre o papel social do cancionista.

VERSOS

Somos todos viajantes da MPB

O maior legado de fontes documentais sobre a canção no Brasil está em seu próprio registro fonográfico e nos estudos historiográficos, que desde Mário de Andrade e Renato Almeida, na primeira metade do século XX, vem sustentando o conhecimento sobre a música brasileira. Esse acervo literário foi construído por historiadores, jornalistas, escritores e músicos engajados ao longo do século XX. Em sua maioria, admiradores da forma-canção, esses estudiosos formaram o pensamento que conhecemos sobre as origens e a trajetória da Música Popular Brasileira.

As pesquisas de Antônio Marcondes, José Ramos Tinhorão, Vasco Mariz, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Marcos Napolitano, Ary Vasconcelos, Affonso Romano de Sant’Anna, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin, Zuza Homem de Mello e

Nelson Mota, são referências do conjunto de obras que sedimentam o conhecimento sobre a canção popular brasileira. Esses autores são os mais citados em todos os trabalhos acadêmicos sobre esse tema e são fontes mais que bibliográficas. São fontes de inspiração para novos pesquisadores que engrossam as fileiras da consolidação do acervo da música produzida no Brasil.

Napolitano (2002) realça o fato de a música popular ser indispensável nas mediações sobre os diversos enfoques socioculturais. O autor afirma que:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. (NAPOLITANO, 2002, p. 5).

A consolidação da história da Música Popular Brasileira é resultado do diálogo entre esses pesquisadores. Isso não significa que ela está completa, sem lacunas e sem controvérsias. A história de uma canção genuinamente brasileira contada quase que exclusivamente pelas vozes e experiências do Sudeste do País, certamente é incompleta e não pode ser unânime. Dificilmente essas narrativas atendem aos lugares, aspectos e fatos mais gerais que marcam a formação da identidade nacional. As referências e tendências regionais, por exemplo, são pouco estudadas e difundidas.

Grosso modo, a música popular brasileira surgiu durante o período colonial e se alimentou de todas as formas musicais que chegaram ao Brasil por intermédio dos colonizadores e pela mistura entre os sons e ritmos de outros povos que formaram a cultura nacional. A sonoridade africana foi aquela que obteve maior destaque neste processo de formação e fundação de uma música popular autenticamente brasileira ao logo da história. Os séculos XVII e XVIII presenciaram o surgimento de uma canção nacional que, em certo sentido, misturou cantigas populares, sons de origem africana e indígena, hinos religiosos, hinos militares e patrióticos e a própria música erudita dos salões e teatros europeus. Segundo Tatit (2004), esse foi um período em que houve uma espécie de “cancionalização” das tradições negras no Brasil:

[...] desde meados do século XVIII, na faixa popular, assistia-se à “cancionalização” dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais. O estalar dos dedos, típicos do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão. Além disso, as pequenas peças cômicas (os entremeses) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregavam-se de difundir o gênero – a esta altura já conhecido como *lundu* – entre os membros da classe média

nascente. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os “recitativos” cômicos. (TATIT, 2004, p. 25-26).

Aos poucos, as canções populares presentes no cotidiano da vida no campo foram entrando na realidade e no processo de criação presentes no entorno das cidades. Nos séculos XVIII e XIX, firmou-se uma música popular marcadamente urbana e identificada com os desafios do desenvolvimento e com o aumentando demográfico dos ambientes metropolitanos. Os primeiros gêneros de canção autenticamente brasileiros surgiram de duas formas musicais de canção: o lundu e a modinha. Possuindo um forte apelo dançante e sensual, o lundu, de origem africana, se firmou como o ritmo popular de maior aceitação deste período. De origem portuguesa, a modinha encarnava a melancolia, o lirismo e o romantismo recheado de certa erudição, tendo trânsito tanto entre o povo quanto entre os nobres da corte.

Segundo Tatit (2004), a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração de um tripé que sustentou, no século XX, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais, por meio dos veículos de comunicação de massa, e que, a partir de 1960, se internacionalizou. Afirma o autor que:

[...] Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia “dizer” o texto com graça com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). (TATIT, 2004, p. 27).

O surgimento do choro na segunda metade do século XIX é a primeira demonstração dos resultados da grande mistura de sons e ritmos que Brasil viveu ao longo de sua história musical. A fusão entre o lundu, a modinha e algumas dança de salão de influência europeia deram origem ao choro, popularmente conhecido como chorinho. Uma música marcadamente instrumental e de execução livre nas ruas, incorporou instrumentos como o violão e causou grande impacto na elite da época.

Enquanto o piano se firmava como o instrumento da nobreza, sendo o representante do “bom gosto” das famílias, o violão carregava a peja de símbolo de boemia e de vadiagem. A grande compositora e instrumentista Chiquinha Gonzaga se transformou em símbolo da época ao se rebelar contra a música tipicamente europeia de salão, passando a compor chorinhos e outros gêneros populares, tidos como de classe inferior. Sua marchinha “Abre Alas” de 1899 foi um grande sucesso e se tornou uma das canções de carnaval mais

conhecida. Simbolicamente, o violão venceu o piano. A música popular urbana começou a abrir alas para sua afirmação.

Ao misturar a sonoridade das rodas de capoeira, os ritmos da dança maxixe e os batuques em homenagem aos orixás, os pagodes nas casas de umbanda foram dando forma e origem ao samba. Mariz (1997) faz um bom retrato do nascimento do samba:

[...] Aliás, o advento do samba representa curioso fenômeno histórico: desde o fim do século XIX existia sob outras denominações – o *fadinho da Sabina* (1888), o tango *Bendengó* (1898), a *Urucubaca*, alusiva a Hermes da Fonseca (1915), nada mais eram do que sambas. Faltava apenas inventar-lhe o nome, porque ritmicamente já existia trinta anos antes do aparecimento de *Pelo Telefone*, verdadeira colcha de retalhos, forjada na casa da Tia Asseata (ou Ciata) na praça Onze. Quanto à origem da palavra, concordo com Luís da Câmara Cascudo, filiando-a a *samba*, umbigo, em idioma africano angolês. Em verdade, nas rodas de samba, o dançarino solista ao sentir-se cansado dava uma umbigada em alguém, a fim de ser substituído e sair de centro da roda. (MARIZ, 1997, p. 173).

Os historiadores são unânimes em afirmar que o início do século XX marca musicalmente a fundação do samba e que o primeiro samba surgiu no terreiro da mãe Ciata no Rio de Janeiro. Em 1917, Donga (Ernesto dos Santos) foi o primeiro sambista a gravar em disco o primeiro samba. Ainda com uma batida parecida ao do maxixe, o samba “Pelo Telefone” eternizou seu compositor e marcou o início de uma indústria fonográfica no Brasil. Para Mariz (1997), o samba que antes se escondia, agora passa a representar uma música genuinamente brasileira:

A novidade foi tão bem aceita que se processou fenômeno inverso: antes o samba se ocultava sob o nome de polca, marcha tango, choro, etc. Depois da Obra de Donga, deu-se o inverso, disfarçando-se essas formas musicais sob a denominação de samba. Até Eduardo Souto publicou a machinha *Pois Não*, em 1920, como samba. Começava a época heróica com as rinhas entre Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e Sinhô; firmava-se o novo gênero musical que tantos belos frutos daria. (MARIZ, 1997, p. 174).

Principalmente puxado por mulatos, negros (ex-escravos) e por moradores de favelas e morros, o carnaval dá seus primeiros passos. As machas de carnaval alcançam uma vertiginosa ascensão por conta do rádio e do disco. Essa festa popular proporcionaria uma visibilidade muito importante para a canção popular urbana. O rádio nas décadas de 1920 e 1930 não só alavancou a música brasileira como permitiu a profissionalização dos artistas do entretenimento.

Atores cederam sua voz às novelas de rádio, compositores forneceram canções e cantores emprestaram seu talento vocal, o crescimento e popularização de todos os produtos vinculados ao negócio das emissoras de rádio. Evidentemente que a canção popular brasileira se destacou. Figuras de compositores como Lamartine Babo Ary Barroso, Noel Rosa, Dorival

Caymmi e Lupicínio Rodrigues, passaram a ser conhecidas pelo grande público por meio da voz de cantores do nível de Francisco Alves, Carmem Miranda, Mário Reis, entre outros.

Nos anos de 1940 e 1950 aumenta o número de cancionistas que se popularizam no rádio e surge a Televisão. Nesta época, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Alvarenga e Ranchinho, entre outros, misturavam outros ritmos brasileiros como o baião, o côco, o sertanejo e aproximavam as regiões musicais do País por meio da fusão entre o rádio e a TV. O samba se firmou como sonoridade nacional e foi classificado em diversas formas de aceitação popular: samba de roda, samba-canção, samba enredo, samba de breque, etc.. Também nesta época, as baladas românticas estavam no auge e as orquestras ganhavam espaço na execução de canções que retratavam as aventuras e desventuras do amor. Destacaram-se os grandes cantores e cantoras do rádio como: Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Antônio Maria, Marlene, Emilinha Borba, Dick Farney, Ângela Maria.

A Bossa Nova surgiu no final dos anos 1950. Segundo Campos (1968), esse movimento musical foi revolucionário:

Sim, a bossa-nova foi uma revolução na música popular, e não apenas na brasileira. Segundo a revista *Down Beat*, há 40 anos ninguém influenciava a música americana como o fez João Gilberto. Hoje quando a BN está mais ou menos institucionalizada, com um Antonio Carlos Jobim respeitado como mestre, e um João Gilberto convertido numa figura legendária, talvez muitos tenham esquecidos, ou finjam esquecer, os difíceis caminhos trilhados pelo movimento que começou a ser cristalizar por volta de 1958. (CAMPOS, 1968, p. 180).

Variante do samba que traduz uma nova forma de compor, tocar e interpretar samba. Sua sofisticação e suavidade mereceu grande atenção da crescente mídia. Considerado como seu criador, João Gilberto inspirou muitos cancionistas da época e segue como referência para os atuais.

As inovações propostas pela BN não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. Elas forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio que lhe deu origem. (CAMPOS, 1968, p. 82).

A Bossa Nova é o primeiro gênero musical genuinamente brasileiro que conquistou os Estados Unidos da América e foi difundido pelo mundo inteiro. Tom Jobim, Roberto Menescal, Nara Leão, Elizeth Cardoso são apenas alguns notáveis na grande lista de seguidores da Bossa Nova.

Nos anos 1960 e 1970 aconteceu a consolidação da música popular urbana brasileira. Surgiram os grande festivais de música popular impulsionados pela Televisão. A TV Record organizou alguns festivais com o título “Festival de Música Popular Brasileira” e revelou

muitos dos nomes que conhecemos hoje como expoentes de um gênero conhecido pelo rótulo de MPB.

[...] Depois que a Bossa Nova vencera lá fora no célebre concerto do Carnegie Hall (1962) e já havia assegurado um tipo de mercado nos *shows* e vendagem de discos no Brasil começou-se a ouvir um tipo de música mais agressiva, rústica e um tanto cansada de tanto azul-praia-amor, que caracterizara as canções burguesas da Bossa Nova. Configura-se um período que poderia ser o divisor da Bossa Nova ao mesmo tempo que tem características diferentes do tropicalismo que eclodiria em 1968. (SANT'ANNA, 1986, p. 223).

A chamada MPB teve seu começo nos festivais e revelou nomes como: Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Elis Regina, Jair Rodrigues, Caetano Veloso e Edu Lobo, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, etc.. Os festivais serviram como ponte para uma música mais refinada e afinada com a conjuntura do País.

Em seguida surgiu a Jovem Guarda. Um movimento musical desprezioso, do ponto de vista do engajamento político, mas extremamente comercial e influenciador da juventude brasileira. Com a Jovem Guarda, tudo virava moda e tudo vendia muito. Tatit (2004) observa que:

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de Jovem Guarda. Despídos de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do rock, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam “alienados”. (TATIT, 2004, p. 53).

A Jovem Guarda foi um programa criado também pela TV Record que deu origem ao movimento musical conhecido pelo mesmo nome e lançou compositores e cantores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Jerry Adriani, Martinha, Wanderley Cardoso, Ronnie Von, entre outros. O rock in Roll chegou ao Brasil com o apelido de Iê,Iê,Iê e estourou naquilo que se passou a chamar de “parada de sucesso”. Basicamente esses cancionistas imitavam artistas americanos e ingleses da época como Chuck Berry, Elvis Presley, The Beatles e The Rolling Stones. O rock tomou conta das rádios e começou a competir com os gêneros populares de música nacional.

A novidade ao final da década de 1960 foi o surgimento do movimento musical e artístico Tropicália. Tatit (2004) caracteriza esse movimento da seguinte forma:

[...] O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. Transitou pelo rock internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo “brega”, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e *solidificou* esse ajuntamento com a imagem da “geléia geral brasileira”. (TATIT, 2004, p. 58).

Conduzido por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, a Tropicália coincidiu com o período da ditadura militar no Brasil e sofreu perseguições e censura devido ao posicionamento político de seus participantes. O tom visual agressivo, as transgressões

estéticas na música e em outras artes também foi um marco do movimento. Entre outras coisas, foi introduzida a guitarra (símbolo do Rock americano) nas canções e o teatro nas performances.

Fazendo o que ele chamou de “decomposição tropicalista”, Tatit (2004) afirma que houve um processo de “assimilação” da cultura estrangeira. O autor afirma que:

O resultado mais expressivo do tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a *assimilação* (que analisaremos à frente), foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos setenta. (TATIT, 2004, p. 59).

A ideia de assimilação deve ser entendida como uma demarcação de território no qual a música estrangeira foi incorporada a música brasileira e o protesto político e a transgressão estética se tornaram bandeiras que tremulam até hoje. Tatit (2004) acrescenta que o movimento musical tropicalista foi uma espécie de libertação estética e ideológica na qual a “geléia geral brasileira”, entendida como a incorporação de tudo na cultura, se tornou em traço marcante da identidade nacional, principalmente, no contexto da música popular.

Devido à ditadura militar, a década de 1970 também testemunhou o surgimento um tipo de canção popular urbana mais engajada politicamente. Ela foi portadora de uma voz alternativa de expressão contra o cerceamento de liberdade de expressão e a favor de mudanças no País. Nomeada “música de protesto” pelos meios de comunicação de massa, esse tipo de canção não formou um movimento musical, mas ajudou na formação da “cabeça” dos movimentos sociais e da resistência contra a censura. Ela estava baseada mais na atitude e no ativismo de cancionistas brasileiros preocupados com os novos rumos do País . Como diz Sant’anna (1986):

A música que se começa a fazer mais insistentemente aí também provém de uma classe média, mas que procura outros valores que não os da Zona Sul ou da burguesinha. É uma classe média, ou melhor, é toda uma geração oriunda também da universidade, mas com uma visão política da realidade. (SANT’ANNA, 1986, p. 223).

Não se trata bem de um movimento musical, mas de um tipo de expressão musical que fez fluir os anseios da sociedade por meio de um discurso cantado de liberdade. Influenciados pela Bossa Nova e pelos festivais de música popular, cancionistas como Ivan Lins, João Bosco, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, entre outros, marcaram uma posição política da canção popular urbana no Brasil contra a repressão e fizeram seguidores nos anos seguintes. Segundo Sant’anna (1986):

Ocorre, então, na cultura brasileira um novo fenômeno: os criadores esforçam-se por se aproximar o mais possível das camadas mais pobres do país numa atitude

catequética e num empenho por encontrar novas soluções para os impasses puramente estéticos da Bossa Nova ou das vanguardas que se iniciaram em 1956. (SANT'ANNA, 1986, p. 224).

Fechando esse pequeno resumo da história da música popular urbana produzida no Brasil, destaca-se nos anos de 1980 o *New Wave*. Esse movimento musical marcou o auge do rock nacional. Surgem novos cancionistas que trazem uma linguagem de rock misturada com sons genuínos do Brasil. Destacam-se os grupos: Legião Urbana (com a poesia de Renato Russo), Barão Vermelho (com a irreverência de Cazusa), Roupas Novas (com um som vocal no rock-balada), O Ultraje à Rigor (com o escracho e sátira) e o RPM (com a pegada forte e melodiosa).

Houve ainda, ao final da década de 1980, a ascensão do samba, com o rótulo de pagode, e do gênero sertanejo, com suas duplas de jovens cantores. Vários grupos de pagode e várias duplas sertanejas surgiram nesta época e marcaram história durante os anos 1990. Entre os “pagodeiros” são destaques os grupos: Fundo de Quintal, Exaltasamba, Raça Negra, Negritude Junior, Molejo, entre outros. As duplas sertanejas mais importantes dessa releitura do sertanejo tradicional são: Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo.

No mesmo período, a crítica especializada também viu estupefata a ascensão da música “brega” e, na esteira dela, o surgimento cantores e grupos de diversos gêneros que introduziram a sátira e o sarcasmo. A música dita “brega” é uma canção popular, cujo efeito melódico, rítmico e harmônico traduz uma forma musical bastante repetitiva e, na maioria das vezes, despreocupada com a qualidade sonora, principalmente, no que diz respeito ao arranjo, a interpretação e ao conteúdo da prosódia poética. Os artistas se tornaram engraçados e suas canções bem-humoradas contagiaram os seguimentos infantil e adulto. Artistas da estirpe de Tiririca, Falcão, Mamonas Assassinas, Os Raimundos, entre outros, resgataram a comicidade na canção e, com a dose certa entre a consciência, a crítica e a criatividade, fizeram do “brega” e do rock os meios mais lúdicos de entretenimento.

Atualmente e desde meados dos anos 1990, firmou-se o Rep, o Hip hop e o Funk como as novidades notoriamente fabricadas pelos meios de comunicação de massa. Antes da notoriedade, esses gêneros musicais formavam o acervo da linguagem representativa da periferia. Duas questões precisam ser destacadas. Em primeiro lugar, o Rep modificou a forma tradicional de nossa percepção sobre a canção, exatamente por se expressar mais pela fala do que pela melodia. Podemos dizer que o Rep voltou às origens da canção, quando propõe que a voz e a inflexão da fala seja o condutor da música. A mudança foi tão forte que

o Hip Hop é uma variação do Rep em seu estado musical, mas acima de tudo se tornou um movimento cultural representativo da periferia enquanto espaço urbano e da periferia enquanto visão social.

Em segundo lugar, o Funk que ouvimos nas rádios e apreciamos na TV no Brasil não carrega a origem musical do nome. Esse Funk que teve sua origem nos morros do Rio de Janeiro tem linguagem, ritmo e sonoridade própria. São quase parlendas recitadas que soam ao ritmo forte da percussão e que gera um frenesi de movimentos corporais. Ingredientes como sensualidade, dança e corpo são misturados numa sonoridade forte e marcante. O Rap, o Hip Hop e o Funk marcaram o que temos de mais atual musicalmente falando no Brasil. É uma música popular urbana tipicamente de jovem e seus cancionistas e suas canções estão cada vez mais efêmeros e dominados pela indústria cultural.

Outros cantos (pelo satélite)

A percepção sobre a Amazônia depende da relação e da identificação que se tem com o lugar. Quem não vive no norte brasileiro, por exemplo, enxerga a Amazônia como uma vasta floresta representada por uma foto de satélite produzida pelo *Google Earth*. Percebe-se logo a imensidão e a beleza de tão majestoso bem natural. Depois, reflete-se sobre a devastação e sobre a necessidade de preservação. É uma visão distante, longe da realidade. Às vezes se tem a impressão de que as pessoas acham que na Amazônia não existe gente, só mata. Na primeira impressão, ressalta-se a fruição da beleza despertada pelo lugar e, em seguida, exalta-se a exuberância da enorme variedade de cores e vidas. Depois vem o espanto: é preciso cuidar da floresta!

Pelo satélite, o verde, as curvas de rios e os pontos de desmatamento são preponderantes e causam ao observador uma sensação de insegurança. Essa segunda impressão tem raiz no imaginário criado pelas teorias científicas sobre o aquecimento global e pelos meios de comunicação sobre a importância da Amazônia para a vida no planeta. Há tempos se disseminou a ideia de que a região é um celeiro dotado de vida e fertilidade, sendo um pulmão verde capaz de filtrar as impurezas do ar que o mundo respira. Quem olha de fora, pensa imediatamente em estratégias de proteção desse bioma e no medo do que possa acontecer à humanidade, caso suas provisões se esgotem.

Essas concepções sobre a Amazônia estão presentes em boa parte do pensamento poético das canções populares produzidas em grande parte do País. A visão de satélite presente nesse acervo de música popular tem seu foco nas belezas naturais e no orgulho do

brasileiro em possuir essas riquezas. A principal característica temática dessa música é o apelo à preservação. As letras dessas canções sugerem quase sempre o enaltecimento dos encantos, fascínios e delírios causados pelo encontro com a fauna, a flora, o complexo hídrico e os fenômenos naturais. A poesia do imaginário presente nas canções eleva a paisagem deslumbrante das representações simbólicas, por meio da utilização de elementos da narrativa de lendas, contos e mitos e agrega às sutilezas poéticas da música, o ritmo, a cor e o tom da região.

Com o objetivo de demonstrar que o pensamento poético presente nas canções populares produzidas fora do ambiente amazônico forma um conjunto de percepções voltadas para a exaltação da natureza e para o apelo à preservação, escolhi quatro canções que dialogam sobre a Amazônia: “Rio Amazonas”, de Dori Caymmi (representante da chamada MPB originária da conexão entre o Nordeste e o Sudeste); “Floresta Amazônica”, de Charles Daniel (representante do gênero Sertanejo do Centro-Oeste); “Amazônia”, de Roberto Carlos (representante do cancionário romântico do Sudeste); e “Saga da Amazônia”, de Vital Farias (representante da música nordestina).

Os critérios para a escolha dessas canções e cancionistas foram os seguintes: 1 - canções que possuem em suas mensagens poéticas, o cenário amazônico como tema; 2- ser representante de outra região do País (exceção da região Sul, devido a pesquisa não ter encontrado canções com o tema); 3 – ser gravada e registrada em qualquer tipo de mídia ou fonograma; 4 – ter sido veiculada, conhecida e reconhecida por pequeno, médio ou grande público.

A canção “Rio Amazonas”⁵⁸ de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, é uma viagem do eu-lírico dos compositores nas paisagens sonoras do Brasil. Certamente Caymmi poderia ter batizado a canção com outro nome, mas percebe-se que a ênfase à beleza e a grandiosidade do rio Amazonas é o ponto de partida para o enaltecimento da “terra-Brasil” e o “canto-Brasi”. A suavidade de uma melodia estilizada para garantir a levada percussiva de um afoxé, combinada com voz grave de Caymmi e com a cadência protagonista de um violão, foi suficiente para dar o suporte musical ao texto poético. A melodia e o arranjo da canção elevam essa viagem a um voo de contemplação e de êxtase sublimado pelo ato de cantar.

O pensamento poético de Caymmi e Pinheiro não faz um retrato amazônico desprezioso. Não se trata de simples contemplação. O canto e a voz do compositor alertam

⁵⁸Rio Amazonas - Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro – Afoxé. Álbum: Mundo de Dentro, Universal Music, 2010.

para que a natureza, o imaginário mítico e a brasilidade presente na Amazônia sejam conhecidos pelo Brasil que está de fora. Os versos “Essa voz se espalhou em cada palmeira-bandeira hasteada no ar”, demonstram essa preocupação. Vir de tão longe para se banhar, poeticamente, nas águas do rio Amazonas traduz um olhar de satélite que descobre não apenas as belezas, mas as distâncias entre os “brasis”.

Nas águas
Do rio Amazonas
O meu coração se banhou
No fundo encantado
Do lado de lá
A voz da Iara chamou
Ouvi chamar
Seu canto
Cruzou o Amazonas
No bico de um sabiá
Nas asas do vento
Essa voz se espalhou
Em cada palmeira-bandeira hasteada no ar
Brasil
No bananal, Brasil
No Pantanal, Brasil
No Rio-Mar
Lá no sertão, Brasil
No litoral, Brasil
Meu coração, Brasil
Pôde escutar
Um sabiá, Brasil
Num pé de pau-brasil
Que me ensinou, Brasil
O meu cantar!

Na canção “Floresta Amazônica”⁵⁹, de Charles Daniel, o contexto é bem mais simples e óbvio. Trata-se de uma canção de protesto contra o desmatamento e a consequente destruição dos bens naturais da Amazônia. “O brilho do sol não mais encanta em resposta a poluição” é a chamada desesperada para uma tomada de atitude diante da realidade.

Uma guarânia fácil de ouvir e típica da atual forma sertaneja, a canção adverte sobre a necessidade de preservação sem se preocupar com a ideia de sustentabilidade. Daniel é de Goiânia e provavelmente absorveu o modo sertanejo de compor de sua região, adotando instrumentos modernos como a guitarra e o teclado. Aliados aos contrapontos de viola, a voz e o arranjo formam um cantar melodioso. A paisagem sonora é de lamento e melancolia. No entanto, o pensamento poético faz apologia à natureza de forma despretensiosa: a natureza pela natureza.

Nas matas, rios, Floresta Amazônica,
A natureza em meio à destruição.

⁵⁹Floresta Amazônica - Charles Daniel – Sertanejo. Álbum independente: Venha, 2008.

O brilho do sol não mais encanta,
 Em resposta a poluição.
 Vida, missão; amor é se unir,
 Para a Amazônia florir.
 Nos igarapés, os peixes são vis,
 A vida deve brotar neste chão.
 A natureza chora pela desmatção.
 Respeite os índios sem nação.
 O manto negro, um sonho no fim;
 Seus filhos a Terra herdarão.
 O pranto da mata chega até os céus,
 Dos olhos cegos de quem tudo vê.
 Os mapas da Terra se consumirão
 No fogo gerado pelas mãos.

A canção “Amazônia”⁶⁰, de Roberto Erasmo Carlos, estende a preocupação com a preservação da floresta amazônica a todo o planeta. Representada como “insônia do mundo”, a Amazônia é pintada como um bem natural que está sendo destruído e que precisa urgentemente da atitude de todos para evitar a catástrofe final. “Terríveis sinais de alerta, desperta pra selva viver” é o recado de quem acredita que o fim está próximo. Nesta construção poética, confirma-se a preocupação com a natureza, colocando o homem na condição de destruidor.

Não há referência à cultura local, nem mesmo à sustentabilidade ou ao modo de vida desse homem que é culpado pela iminente extinção da floresta. Trata-se de uma visão bem representativa de como o Sul vê o Norte. Essa balada/rock recheada de clichês poéticos e sonoros é caracterizada por um arranjo forte com teclados e guitarras produzindo uma paisagem sonora carregada transcendências. O refrão é de fácil assimilação e tem como suporte um grande coral que passa a sensação de um grito coletivo pela preservação da Amazônia.

Tanto amor perdido no mundo
 Verdadeira selva de enganos
 A visão cruel e deserta
 De um futuro de poucos anos
 Sangue verde derramado
 O solo manchado
 Feridas na Selva
 A lei do machado
 Avalanches de desastrosos
 Numa ambição desmedida
 Absurdos contra os destinos
 De tantas fontes de vida
 Quanta falta de juízo
 Tolices fatais
 Quem desmata, mata
 Não sabe o que faz
 Como dormir e sonhar

⁶⁰ Amazônia – Roberto Carlos e Erasmo Carlos – Balada-Rock, Álbum LP: Roberto Carlos, CBS, 1989.

Quando a fumaça no ar
Arde nos olhos de quem pode ver

Terríveis sinais de alerta, desperta pra selva viver
Amazônia, insônia do mundo
Amazônia, insônia do mundo
Todos os gigantes tombados
Deram suas folhas ao vento
Folhas são bilhetes deixados
Aos homens do nosso tempo
Quantos anjos queridos
Guerreiros de fato
De morte feridos
Caídos no mato
Como dormir e sonhar
Quando a fumaça no ar
Arde nos olhos de quem pode ver

Na “Saga da Amazônia”⁶¹, Vital Farias retrata uma Amazônia de contrastes. Não só a natureza é importante, mas também o homem. Ele é visto como vítima e vilão de um mesmo processo social. A destruição é vista como o resultado das fricções e tensões sociais. O poeta lembra que o homem chegou com o “dragão-de-ferro” (trator) e começou a destruição e que “no lugar que havia mata, hoje há perseguição”. A destruição não seria apenas da floresta, mas de homens que lutam por sua preservação. “Zé da Nana tá de prova, naquele lugar tem cova; Gente enterrada no chão”. Esses versos lembram a saga de tantos defensores da floresta que tombaram pela causa ou estão ameaçados.

Muitos estão esquecidos em suas covas cercadas de verde e outros são lembrados como mártires de uma luta que não tem fim. Chico Mendes, Irmã Dorothy e José Cláudio Ribeiro são os vultos mais conhecidos. Vital Farias é um representante da legítima música nordestina e mantém viva a tradição musical de Luiz Gonzaga de registrar as agruras e a identidade do povo sofrido do Norte do País. O repente é um gênero da canção popular que tem por principal característica a afirmação da palavra. Uma história pode ser contada por uma letra longa, formada por versos e rimas entoados por uma melodia simples e que exige poucos recursos harmônicos. O cantador e a viola são suficientes para dizer tudo da relação entre o homem e o mundo.

Era uma vez na Amazônia, a mais bonita floresta
Mata verde, céu azul, a mais imensa floresta
No fundo d'água as iaras, caboclo lendas e mágoas
E os rios puxando as águas
papagaios, periquitos, cuidavam das suas cores
Os peixes singrando os rios, Curumins cheios de amores
Sorria o jurupari, uirapuru, seu porvir
Era: fauna, flora, frutos e flores

⁶¹Saga da Amazônia – Vital Farias – Repente. Álbum LP: Sagas Brasileiras, Polygram, 1982.

Toda mata tem caipora para a mata vigiar
 Veio caipora de fora para a mata definhar
 E trouxe dragão-de-ferro, pra comer muita madeira
 E trouxe em estilo gigante, pra acabar com a capoeira.
 Fizeram logo o projeto sem ninguém testemunhar
 Pra o dragão cortar madeira e toda mata derrubar:
 Se a floresta meu amigo tivesse pé pra andar
 Eu garanto meu amigo, com o perigo não tinha ficado lá.
 O que se corta em segundos gasta tempo pra vingar
 E o fruto que dá no cacho pra gente se alimentar?
 Depois tem passarinho, tem o ninho, tem o ar
 igarapé, rio abaixo, tem riacho e esse rio que é um mar.
 Mas o dragão continua a floresta devorar
 E quem habita essa mata pra onde vai se mudar?
 Corre índio, seringueiro, preguiça, tamanduá
 tartaruga, pé ligeiro, corre-corre tribo dos kamaiura
 No lugar que havia mata, hoje há perseguição
 Grileiro mata posseiro só pra lhe roubar seu chão
 Castanheiro, seringueiro já viraram até peão
 Afora os que já morreram como ave-de-arribação
 Zé da Nana tá de prova, naquele lugar tem cova
 Gente enterrada no chão:
 Pois mataram índio que matou grileiro que matou posseiro
 Disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro
 Roubou seu lugar
 Foi então que um violeiro chegando na região
 Ficou tão penalizado e escreveu essa canção
 E talvez, desesperado com tanta devastação
 Pegou a primeira estrada sem rumo, sem direção
 Com os olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa
 Dentro do seu coração.
 Aqui termina essa história para gente de valor
 Pra gente que tem memória, muita crença, muito amor
 Pra defender o que ainda resta sem rodeio, sem aresta
 Era uma vez uma floresta na linha do equador.

À exceção de “Saga da Amazônia”, o homem amazônida não aparece no imaginário criado pelas canções analisadas. A visão de satélite focou única e exclusivamente nos bens naturais. A canção “Rio Amazonas”, por exemplo, confirma a ideia de que a Amazônia traduz em poesia os anseios e emoções do forasteiro. O olhar de cima para baixo deixou claro que a concepção de Amazônia presente no pensamento poético advindo das canções “de fora”, faz ecoar o discurso contra a devastação e a favor de medidas de conscientização necessárias à preservação.

As canções “Floresta Amazônica” e “Amazônia” demonstram um lamento melancólico pela perda e pela impotência diante da destruição iminente. Não se fala sobre preservação sustentável na qual o papel do homem é fundamental para as medidas necessárias. O apelo consiste em generalidade e as questões apresentadas fazem crer que existe uma demanda da humanidade em relação aos destinos da Amazônia. Essa visão apocalíptica e quase messiânica representa a maioria dos discursos dos forasteiros que só conhecem a região pela televisão.

A visão pelo satélite presente na música popular enxerga a Amazônia como se ela ainda fosse um grande “vazio demográfico” e, conseqüentemente, um grande “vazio cultural”. Gonçalves (2010) adverte que essa visão não considera a complexidade da realidade amazônica. O autor faz a seguinte leitura:

Vimos que ali onde se chamava de “vazio demográfico” existe uma realidade complexa, constituída por múltiplos sujeitos portadores de diferentes matrizes de racionalidade, particularmente relevantes nesses momentos em que mudanças de padrões tecnológicos e socioculturais se colocam em questão. (GONÇALVES, 2010, p. 163)

A falta de conhecimento sobre os aspectos que formam a complexidade amazônica estabelece equívocos que o cancionista tem dificuldade de refutar. As canções acabam reproduzindo a imagem de uma região que ficou congelada no tempo e que, de forma primitiva, ainda busca seu sustento e seu avanço tecnológico. Como diz Gonçalves (2010), “a partir de agora, sem dúvida, a imagem que se tem da Amazônia não pode ser simplesmente mais uma imagem sobre a região, sem considerar os amazônidas como protagonistas ativos de seu presente/futuro”. (GONÇALVES, 2010, p. 163). Não raro, visitantes de outros lugares ficam admirados com o trabalho musical de artistas amazonenses e querem saber mais sobre a cultura musical local. Causa espanto que uma “região tão exótica” produza música no mesmo nível do sul do País. Definitivamente, não há nem um tipo de vazio a ser preenchido na cultura amazônica. O único vazio a ser preenchido é aquele que está na cabeça de quem não conhece a região.

Os cantos daqui (pelo monóculo)

Partindo de outra analogia, busco mostrar a concepção de Amazônia presente na canção produzida no Amazonas. Essa análise mais geral serve como suporte comparativo para a discussão focada nos compositores Adelson Santos e Celdo Braga que segue nas próximas estrofes deste trabalho. Tento responder a seguinte questão: que percepções sobre a Amazônia estão presentes no pensamento poético de cancionistas da cidade de Manaus? Essas percepções podem ser comparadas a uma foto vista por meio de um monóculo. Diferente do binóculo, o monóculo é um aparelho pequeno de ampliação fotográfica que permite ver apenas por um olho; uma foto por vez. Por meio de uma lente circular de aumento para ver os negativos das fotos, essa caixinha colorida foi projetada para fornecer a impressão visual de ampliação de uma imagem que está em sua forma compacta, minúscula.

As concepções de Amazônia presentes na maioria das canções de compositores da região estão reduzidas a fragmentos do cotidiano e a aspectos da cultura que aparecem de acordo com os filtros de cada um. As ampliações dependem do modo como o artista pode ver pela lente de seus valores culturais e de sua formação intelectual. Nesta perspectiva, fica sobrejacente a endogenia das percepções e a apologia aos elementos da identidade local. Sobressai um regionalismo realçado pelo cultivo do imaginário criado e pré-estabelecido sobre a região e uma canção que retrata e enaltece a natureza e o homem ribeirinho.

Ainda não há uma história escrita da música popular brasileira produzida em Manaus. Ela ainda não está contada, mas já está cantada nos bares, nas praças, nas casas noturnas e nos teatros. Ela ainda está encantada no tempo, na distância e nas poucas aparições nos meios de comunicação de massa. Não obstante a pouca veiculação, os cantores e compositores são conhecidos e reconhecidos por um público cada vez mais crescente. Apenas para se ter a ideia da dimensão e da importância da canção no contexto da cidade, as programações culturais diárias de toda ordem absorvem os artistas e os colocam em evidência. Sempre tem público para os músicos amazonense e seus gêneros.

Ao tentar compreender a música popular como representação do imaginário urbano, destacando-a como meio de discutir a identidade cultural e as contradições sociais, não se pode descartar as tendências mais salientes de expressão musical. Os cancionistas e o público de Manaus adotaram quatro gêneros musicais que não saem de moda: MPB, Sertanejo, Toada de Boi Bumbá e Brega. É incontestável a importância da representação da cidade nas canções dos referidos aportes musicais, principalmente porque são as formas musicais predominantes das composições de cancionistas locais.

Para as reflexões desta parte do trabalho, selecionamos quatro canções: “O Amazonês”, de Nicolas Jr; “Amazonas”, de Chico da Silva; Dia de Festa (Borimbora) de Zeca Torres; e “Guardiões da Amazônia”, de Demetrius Haidos e Geandro Pantoja (Boi Garantido). Essas canções representam o pensamento sobre a realidade e o imaginário sobre a Amazônia e carregam toda a expressividade do artista amazonense.

As canções foram escolhidas tendo como base os seguintes critérios: 1 – ser canção de compositor amazonense ou que more no Amazonas; 2 – ser uma composição dentro dos gêneros de maior aceitação: MPB, Sertanejo, Toada de Boi Bumbá e Brega; 3 – ter o cenário amazônico como tema em sua mensagem poética; 4 – ser gravada e registrada em qualquer tipo de mídia ou fonograma; 5 – ter sido veiculada, conhecida e reconhecida por pequeno, médio ou grande público.

Na canção “O Amazonês”⁶², de Nicolas Jr., são retratadas as experiências do cotidiano de qualquer criança que vive no entorno de qualquer cidade do Amazonas. O artista despeja verbetes e expressões populares típicas da região, que na maioria das vezes não são entendidas pelo visitante. A canção permite perceber que força simbólica da expressão coloquial é dinâmica e viva. Ela faz refletir sobre a riqueza da oralidade amazônica. Um samba de breque com o requinte típico da malandragem carioca retratada no molejo sonoro e nas letras bem-humoradas de Moreira da Silva e Bezerra da Silva. Não há o suporte de arranjo sonoro ou percussivo, o que faz emergir o encantamento do “som de barzinho”. A performance de voz e violão oferece a atmosfera da música ao vivo e dá a sensação de proximidade do artista com o público. O protagonismo do violão é a marca registrada de Nicolas Jr.. Sua postura de trovador permite maior ênfase à palavra e oferece, por uma narrativa “limpa” de interferências de ambiência sonora, a imersão na história.

Espia maninho
 Eu sou dessas paragens
 Das 'banda' de cima
 Do lado de cá
 Eu não sou leso
 Nem tico bodó
 Mas boto no toco
 Se tu me 'triscá' (marrapá)
 Eu não vim no guaramiranga
 Sou moleque doido não venha 'frescá'
 Pegue logo o beco e saia vazando
 Senão numa tapa tu vai 'emborcá'
 Me criei na beira ali pelo 'ródo'
 Eu me embiocava lá pelos 'motô'
 Mamãe me ralhava e eu nas 'carrera', zimpado
 Era galho de cuia, lambada e o escambal
 Saía vazado pro bodozal, menino vai se 'assió'
 Tira a tuíra do 'côro', que agora é dos vera
 Vou te malinar.
 Sou amazônes, não nado com boto, nem chupo 'piqui'
 Sou do mesmo saco da farinha
 Aquela da ovinha ali do uarini
 Sou amazônes, num é 'fuleragi'
 Eu sou bem dali e dou de 'cum força' na farinha
 E sou 'inxirido até o tucupi.
 Eu era escarrado e cuspidio uma osga
 Mas meu apelido era carapanã
 Muito apresentado, passando na casca do alho
 Era chato no balde, um cuirão pitiú
 Mais 'intojado' que 'dismintidura'
 Numa gabolice pai d'égua que só, pois num é?!
 Man eu era chibata, parente, de rocha
 Era o rei do 'migué'
 (sou amazonês...)

⁶²O Amazonês – Nicolas Jr. – Álbum independente: Divina Comédia I, 2006

Na ilhargá das balsas
 Brincava de pira
 E ali de 'bubuia', ficava até 'ingilhá'
 Mangava 'dusôtro' na esculhambação
 E na hora da broca mandava dindin com kikão
 Era bom 'qui só'
 Eu pegava um boi, que era massa demais
 Égua 'su mano', eu cresci à pulso
 E hoje vivo dos bicos na rampa dos cais (sou amazonês...)

Destacam-se quatro das principais características da obra musical de Nicolas Jr.: o poder comunicacional do poema na linguagem popular; a simplicidade da forma musical; a sátira bem-humorada e irônica sobre os diversos temas socioculturais; e a crítica social contextualizada da identidade cultural regional, especialmente as contradições sociais e culturais da cidade de Manaus. O artista, conscientemente traça uma espécie de etnografia da cidade e se arrisca em expor, por uma comédia da vida urbana, a construção de uma crítica social cheia de sarcasmo e irreverência. Assim está configurada a canção “O Amazonês”. O texto poético desta canção coloca o amazônida na condição de narrador e como figura central na narrativa. A maneira de falar, por si só, não é o ingrediente cultural capaz de traduzir o imaginário proposto pela canção. O itinerário percorrido pelas reminiscências do eu-lírico e a bossa com a qual ele se faz presente no cotidiano permitem ao ouvinte criar as imagens necessárias ao entendimento do contexto.

O samba-canção intitulado “Amazonas”⁶³, de Chico da Silva, exalta o Rio Amazonas. Enaltecido como bem natural e como símbolo da força do homem amazônico, o poema guarda semelhança com as narrativas dos primeiros viajantes no sentido do vislumbre de quem o percebe pela primeira vez. O amor pelo rio é traduzido pelo reconhecimento da troca entre homem e natureza. O rio alimenta e é alimentado simbolicamente pelo amor do caboclo. Como todo samba-canção, o suporte sonoro acompanha a leveza do texto poético e não deixa ser levado por floreiros harmônicos ou percussão pesada. Quase ralentando, a canção possui uma aura de ternura na qual o violão e o piano fazem apenas a marcação harmônica e os sopros e cordas sustentam as longas frases. O arranjo se comporta como se não quisesse interferir naquela declaração de amor, mas, ao mesmo tempo, cria uma ambiência de acalanto e de sutileza poética.

Eu amo esse rio da selva
 Nas suas restingas, meus olhos passeiam
 O meu sangue nasce de suas entranhas
 E nos seus mistérios, meus olhos vagueiam
 E de suas águas sai meu alimento
 Vida, fauna, flora, é meu sacramento

⁶³Amazonas - Chico da Silva – Álbum Independe: Lucilene Castro canta Chico da Silva, 2008.

Filho desta terra, da cor morenês
 Este sol moreno queimou minha tez
 Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro, cunhatã viçosa, curumim sapeca
 Eu amo estas coisas tão puras, tão minhas
 Gostosa farinha no caldo do peixe
 Do banzeiro a canção
 E o mais farto verão
 Tudo isso me faz com que eu não te deixe
 Amazonas, Amazonas, meu amor!!!

Chico da Silva é um sambista no mais puro significado da palavra samba. Um sambista na atitude e na capacidade de perceber o mundo e a vida. Embora seja um compositor completo, portanto, portador do domínio técnico da composição em todos os gêneros, sua essência é o samba. Da crítica social ao lamento de amor, esse cancionista possui uma capacidade impar de criar melodias e de desenvolver narrativas do cotidiano que se transformam em aprazíveis páginas sonoras. A canção “Amazonas” não é um lamento, embora pareça, no sentido sonoro. O pensamento poético do compositor não está reclamando de algo perdido ou realçando as vicissitudes da relação entre o homem e o rio. A narrativa o coloca em um estado de contemplação e de êxtase diante das belezas naturais, da força do povo e de suas tenras lembranças. O verso “Eu amo estas coisas tão puras, tão minhas”, tem uma força lírica tão forte que nos remete imediatamente às nossas próprias reminiscências.

Na canção “Dia de Festa”⁶⁴, Zeca Torres se utiliza da riqueza cultural presente nas festas tradicionais do interior do interior do Estado para criar metáforas e associações sobre o imaginário amazônico. No intuito de proporcionar ao ouvinte uma viagem de barco pelos traços distintivos da região, o cancionista capricha na utilização da linguagem e do sotaque do homem do interior. O recreio (barco) está carregado de impressões, vivências e expressões do caboclo que mora à margem do rio. Para compor o cenário musical da narrativa, Torres compõe uma balada “seis por oito”, cuja estrutura musical mantém o clima alegre de festa por meio de uma pulsação ritma e de um texto poético melodioso. Sobressai um saxofone “costurando” a melodia principal para que a voz suave do intérprete expresse a poesia da narrativa. Talvez pelo refrão forte e pela progressão harmônica que oferece um movimento andante, constante e suave, a canção desperta a vontade de cantar. O ouvinte se sente dentro do coral que sustenta o refrão a cada volta que ele dá.

Borimbora, maninha
 Hoje é dia da padroeira
 Vai ter bingo de frango assado
 E forró de dar olheira
 Vai ter <<caboca>> assim
 Arrequebrando as cadeiras

⁶⁴Dia de Festa – Zeca Torres – Álbum independente: Porto de Lenha, 1991

Que eu tenho ate dó de mim
 Quando acabar a zoeira
 Borimbora, maninha
 Que o recreio ta aí na beira
 Bota o vestido rendado
 Cordão, anel e pulseira
 Que é pra ver se um moço bom
 Pra tua ilharga se esgueira
 Mas se acaso, maninha
 O moco que te abordar
 Te levar da cumeeira
 Pra ouvir sapo coaxar
 Se avexe, maninhazinha
 Em logo fugir de lá
 Que ele pode ser o boto
 Que veio te encantar
 Borimbora, maninha
 Que a vila tá enfeitada
 Tem bumbá de todo lado
 Animando a garotada
 E muita mangarataia
 Pra aguentar a virada

Trata-se de uma canção sofisticada e que está dentro dos padrões da chamada MPB. Zeca Torres é um compositor que transita por diversos gêneros da música popular brasileira, especialmente nas expressões sonoras do nordeste e sudeste. Nascido em Minas Gerais, herdou o requinte e a beleza de uma canção que se pode denominar “mineira”. Influenciado pela tropicália (de Mutantes a Caetano Veloso e Gilberto Gil) e pelo Clube da Esquina (de Tavinho Moura a Milton Nascimento), o cancionista representa um tipo de música muito apreciada: a vocal. Apreciador a canção polifônica, teve o disco “Porto de Lenha”, produzido por Mauricio Maestro, integrante do grupo vocal Boca Livre. A canção “Dia de Festa” é uma amostra concreta de que existe música de qualidade no Amazonas e que essa qualidade se reflete no compromisso do cancionista em desenvolver um texto poético sustentado nos laços culturais e no pensamento social sobre a região.

Em “Guardiões da Amazônia”⁶⁵, Demetrius Haidos e Geandro Pantoja enaltecem o Boi Garantido e o colocam na condição de guardião dos santos mistérios da floresta amazônica. A canção evoca um sentimento de pertencimento da região amazônica e destaca em seu pensamento poético as belezas naturais e a saga do homem em manter viva e prodigiosa a natureza tida como sagrada. Propõe a defesa da cultura local por meio de uma narrativa sacrossanta na qual os índios e os ribeirinhos são os guardiões.

A toada de boi bumbá é uma canção que tem por principal característica a narrativa de um acontecimento, fenômeno ou imaginário voltado para o desenvolvimento do enredo que

⁶⁵Guardiões da Amazônia - Demetrius Haidos e Geandro Pantoja – Álbum: Boi Garantido, 2002.

dá forma a apresentação da agremiação folclórica. Reconhecida como gênero musical popular desde sua origem no Maranhão, a toada produzida no Amazonas possui sonoridade e candência musical própria. Pouco se mantém de suas origens.

A canção em tela segue todos os padrões e elementos sonoros da toada e basicamente se sustenta na forte percussão e nos arranjos nos quais sobressaem os naipes de metais, o charango (instrumento andino de quatro cordas), teclados, violões e guitarras. Feita de uma cadência percussiva contínua e dançante, a toada tem em seu “levantador”, a voz que marca o texto poético e dá vida e brilho à canção. Reforçada por um coral que ajuda a sustentar o diálogo, em contraponto com o “puxador” (cantor) principal, a canção se desenvolve sem criar ambiências sonoras específicas para a narrativa e nas poucas variações que aparecem apenas as viradas e paradas de percussão são salientes na progressão da música.

Não sonhamos com a terra do nunca
 Mas lutamos pela terra sem males
 Amazônia rica e bela, é da nossa pátria amada
 Amazônia nosso santuário
 Amazônia rota de corsários
 Povos indígenas pintam-se para a guerra
 E tocam suas flautas sagradas
 Caboclos ribeirinhos
 Da várzea e da terra firme
 Assobiam suas utopias
 Remanescentes quilombolas
 Rufam os tambores da liberdade
 Somos guardiões da Amazônia
 E ninguém levará nossas riquezas
 Somos curupiras, somos curupiras
 Guardiões da Amazônia
 Guardiões da Amzaônia

A proposta de narrativa apresentada pelo Boi Garantido na canção “Guardiões da Amazônia” faz alusão ao imaginário criado desde a chegada do colonizador. Essa forma de representação, segundo Gonçalves (2010), mostra que o colonizador ao expulsar os deuses “pagãos” e introduzir o Cristianismo, propiciou a criação de um imaginário de sacralização da floresta.

Se antes os deuses haviam sido expulsos da natureza para que, afinal, pudesse ser devidamente dominada, agora ela passa a ser sacralizada. Daí o valor simbólico que a Amazônia passa a ter, sendo vista por alguns como um santuário, algo que não deve ser profanado. (GONÇALVES, 2010, p. 21)

Esse argumento é corroborado pela canção, mas é diferente daqueles que foram observados nas canções analisadas no tópico anterior. Como foi dito, a ignorância que ainda existe sobre a Amazônia fornece uma visão geral e distorcida de sua realidade. Preso no campo mítico, a visão de satélite não permite vê-la por dentro (relação homem/natureza). Para

outras regiões do País, a ideia de Amazônia só remete aos bens naturais. Essa concepção de Amazônia é a mais comum e a mais difundida fora da região. No entanto, a presente canção coloca o Boi Garantido como guardião de um santuário que abarca todas as suas riquezas, inclusive, os povos e suas lutas para sobreviver e resistir aos ataques externos. Nos versos “Povos indígenas pintam-se para a guerra e tocam suas flautas sagradas” e “Caboclos ribeirinhos da várzea e da terra firme assobiam suas utopias”, o pensamento poético dos cancionistas constroem uma narrativa na qual o homem coexiste com a natureza e a protege como forma de autoproteção.

A canção produzida no Amazonas precisa ser ouvida e entendida como voz interlocutora da natureza e da cultura do homem do Norte. Como guardiões do santuário natural e sociocultural, os cancionistas amazonenses demonstram um alto grau de consciência sobre a cultura amazônica e o imaginário que a cerca. Por meio de um pensamento poético comprometido com a leitura do cotidiano, as canções são gritos marginais no contexto do pensamento social e, ao mesmo tempo, um balsamo poético incrivelmente poderoso para a sensibilidade humana. A amostra das canções populares presentes nesta parte do estudo foi arbitrariamente escolhida para mostrar que os amazônidas possuem voz e canto no meio de tantos cantos e vozes.

Quieto no meu canto (pelo microscópio)

A canção é um produto artístico no qual a criação é um fator de excelência para a análise de seu conteúdo lítero-musical. Ao refletir sobre os rastros do processo de criação na canção popular, busca-se fazer uma ponte entre o eu-lírico e a repercussão de seu pensamento poético. A ideia, nesta parte do trabalho, é olhar pelo microscópio. Nesta analogia, tenta-se mostrar o que não se pode ver a olho nu. Aquilo que está contido na intimidade do cancionista quando acontece a mágica da composição de uma música. O microscópio é um aparelho que faz funcionar um sistema óptico capaz de obter imagens ampliadas de coisas de dimensões radicalmente pequenas e é extremamente importante para conhecer a realidade a qual o ser humano não consegue ver. Nessa perspectiva, pretende-se ir além do visível do processo de criação de uma canção e mostrar o nível de subjetividade que acompanham a construção poética da canção.

A subjetividade da criação artística precisa ser considerada objeto de ciência. Já existem estudos e conceitos que fundamentam os processos de criação artística e oferecem o suporte necessário aos estudos que têm a pretensão de se aprofundar no exame de uma

produção artística específica. A partir dos pressupostos da crítica genética é possível inferir que no processo de criação artística tudo é provável e possível. Na arte, o resultado do processo de criação poderá ser surpreendente na medida em que o artista se torne maduro e capaz de entender a relação entre seu processo construtivo e sua obra. Mas como chegar a uma objetividade científica capaz de identificar os rastros do processo de criação artística se a própria arte e o ato de criação são tão subjetivos?

Em primeiro lugar, a crítica genética deve ser entendida como ciência. O crítico da gênese tem na pesquisa o seu principal instrumento. Em segundo, na crítica genética, o produto artístico não é o objeto da ciência e sim seu processo de criação. Mesmo o processo de construção criativa não é tão seguro para a ciência, especialmente, se o artista não se dispuser a colaborar. Há artistas que guardam anotações, rascunhos, cartas, mas há outros que não. A contribuição do artista, portanto é fundamental para o pesquisador trilhar seus caminhos criativos. Mesmo assim, Salles (1998) adverte:

Essa relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – rasuras que buscam completude. No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra estado de permanente inacabamento. (SALLES, 1998, P. 78).

O artista não precisa ser tão preciso na construção de sua obra. O inacabamento é natural. O que pode parecer um problema para a ciência faz parte do próprio processo criador. Podemos destacar, por exemplo, que a fonte criadora do artista pode sofrer, em algum momento, uma crise de produção. De nada adiantará métodos e padrões de construção artística para sanar o problema. Essa crise faz parte da subjetividade do processo de criação. A ciência é que deve estar preparada para as diversas nuances e facetas da produção artística.

Diante da subjetividade da criação artística, o pesquisador precisa estar preparado e munido de aportes teóricos capazes de fundamentar os pressupostos da arte como linguagem. Os estudos sobre arte não podem prescindir do entendimento da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty e da *Autopoiese* de Maturana. A contribuição dessas teorias está na percepção, na emoção, no olhar e na valorização de aspectos que a ciência até então não considerava possível de objetividade epistemológica. Merleau-Ponty (1994) nos mostra este novo universo quando diz:

A cada instante também eu fantasio acerca das coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 6).

Esse teatro do imaginário é um estado de suspensão temporária da realidade no qual todo artista precisa transcender. Para que seja capaz formular um pensamento poético e materializá-lo na forma de um objeto artístico, o artista flutua entre o mundo real e as fronteiras do desconhecido. Inspiração? Catarse? Seja lá o que for, o momento mais sublime da criação artística é uma espécie de explosão da fantasia. É o instante em que a poética do imaginário flui para fazer fruir. É exatamente por isso que o pesquisador da gênese criativa precisa desenvolver pesquisa consistente e comprovada. Obviamente, só se faz ciência pela investigação e pela comprovação, mas o que se quer dizer é que as trilhas e rastros deixados pelo artista são fontes documentais que completam seu testemunho e justificam seu pensamento poético. Essa é a trilha. Esse é o novo desafio da ciência moderna.

A criação na área da música é um ato solitário de imersão ao eu-lírico e um gesto de inquietação do pensamento poético advindo deste ato. Na maioria das vezes, a gênese criativa na música tem seu início na infância, principalmente quando o indivíduo teve a oportunidade de receber estímulos externos para o desenvolvimento de sua capacidade de interação sonora com o mundo. Mas o que faz uma pessoa escolher a música? Quando e como a música entra na vida de um cantor?

Nas primeiras fases da infância há uma tendência natural de afloramento da expressão sonora da criança. É a fase em que ela se expressa e se expõe em alto e bom som. Às vezes canta, às vezes grita, às vezes silencia, mas quase sempre imita a sonoridade que chega à sua sensibilidade auditiva. Quando canta, espalha seu ego aos quatro cantos e como se estivesse no palco de um grande teatro, exige o máximo de atenção da plateia, seja real ou imaginária. Nesse espetáculo lúdico e egocêntrico, ela quer simplesmente brincar, nem sabe o que é ser artista. Ela quer satisfazer seus impulsos gestuais e sonoros e extravasar sua energia. Tudo é descobrimento, mistério e autodescoberta. Tudo é visível, invisível e mutante na complexidade de suas expressões.

O descobrimento da música é uma fascinante viagem em cada indivíduo e em cada contexto. A música se manifesta em pequenos sinais de uma grandiosa revolução interior que ninguém sabe explicar como começa ou como se processa no emaranhado complexo existencial. Do pouco que se sabe, sobram reminiscências do começo, vicissitudes do processo e o êxtase da plenitude arrebatadora da musicalidade de cada um e em cada contexto. Quem se descobre músico terá na música um ofício de criação permanente. Isso não se aprende em lugar nenhum. A escola de música apenas ajuda com métodos e técnicas, mas o músico nasce músico.

É muito difícil para um músico responder sobre o que lhe fez escolher a música como profissão. É mais fácil responder de que forma a música entrou em sua vida e o quanto ela lhe faz bem. Qualquer pessoa pode gostar de música e até ser capaz de explicar como isso se processa em seus sentidos, na sua estrutura corporal. O músico, com mais propriedade, sabe como se processa esse fenômeno. Acontece que ele está também na outra ponta do processo. Ele ouve e produz música. É neste sentido que o compositor se difere do indivíduo comum. Ele sabe explicar o seu processo criativo e as escolhas estéticas que formaram a estrutura textual e sonora de suas canções.

Um cancionista não precisa ser culto e muito menos virtuoso para compor. Um analfabeto que não toca qualquer instrumento também pode fazer canções. Por isso é importante conhecer os rastros do processo de criação do cancionista para entender como ele se expressa e o que ele expressa em suas obras. Como afirma Cyntrão (2004):

Buscar na letra poética da canção sentidos significa identificar as estruturas psicológicas e sociológicas significadas em sua semântica, já que se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra e a construção do objeto poético subordina-se à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. (CYNTRÃO, 2004, p. 120).

A análise de canções como forma de conhecer e discutir a realidade precisa também considerar a gênese criativa do cancionista porque o real e o imaginário caminham juntos. Não se sabe como, mas a lapidação de um compositor de canção popular é um processo interno. Não é uma questão de se tornar mais hábil, devido a suas conexões externas. É uma construção endógena que reflete em sua personalidade, nas suas apreensões e em seus valores.

Comumente ouvimos entre cantores e compositores de música popular histórias sobre o processo de construção de suas canções. Apesar de alguns exageros, todas retratam um universo subjetivo e, ao mesmo tempo, técnico de construção de um produto cheio de simbolismos e de transcendências próprias de cada um. Esse universo existente em cada artista mostra que dificilmente o produtor musical obedece a regras rígidas ou a padrões técnicos bem estruturados de criação artística.

O compositor de canção popular, na maioria das vezes, parte de sua intuição criativa e de suas experiências auditivas anteriores para construir novas possibilidades ou para reproduzir velhos clichês. Não há muito mistério. Pare ele, o trabalho atende ao anseio popular expresso em sua visão de mundo. O cancionista, no geral, não está preocupado com a qualidade da recepção de seu produto. Os meios de comunicação de massa se encarregam de modelar o gosto popular.

Desde a tradicional busca de inspiração (motivo/tema) até aos contornos da famosa transpiração (trabalho/processo), o ato de criar é representado por mil palavras e expressões que são usadas para explicar o processo de criação na música. Apenas a título de exemplo, citaremos o que pensam dois grandes compositores brasileiros sobre seus momentos de criação. Em entrevista concedida ao Programa “ZOOMBIDO – Para uma canção” do Canal Brasil/Rede Globo, sob o comando de Paulinho Moska, Djavan foi enfático ao afirmar que seu processo criativo é trabalhoso e, às vezes, doloroso. Para ele, nada vem de graça e muitas de suas canções passam meses para amadurecerem. Já para Peninha, em entrevista concedida ao mesmo programa, o ato de compor uma canção é um exercício aleatório, uma coisa do momento. Ele diz que é um meio, um veículo para que a música possa sair e ter vida própria. Segundo o compositor, tudo pode acontecer de repente num processo quase inconsciente.

Esses relatos, de certa forma, evidenciam que a composição na canção popular não segue padrões pré-estabelecidos e que o próprio compositor tem dificuldade em explicitar e explicar o ato criador devido à dinâmica específica inerente ao processo. Há artistas que relatam situações mirabolantes em seu ato criador. Em entrevista concedida a Jô Soares, Sá e Guarabira relatam que a música “Dona” nasceu de um sonho de Guarabira. Imediatamente ao acordar, chamou o parceiro e no meio da noite pegaram os violões e compuseram a canção. Dona Zica, esposa de Cartola, relata no documentário “Cartola - Música para os Olhos” (2006), que a canção “As Rosa não Falam” foi composta muito rapidamente, numa manhã em meio às plantas da frente de casa. São muitas histórias (verdadeiras ou não) e pouca objetividade explicativa de processo. Mas por que se preocupar com isso se o mais importante é o surgimento da própria canção?

Não podemos, cientificamente, desconsiderar qualquer relato de criação na música em função da subjetividade do ato criador na arte. Tecnicamente tudo é possível na construção da canção popular, embora deva haver prudência na análise dos contornos do processo de criação quando relacionados à qualidade do produto final. É evidente que há músicas esteticamente apreciáveis e outras não. O tempo de maturação de uma canção incide diretamente na qualidade de seu resultado. Respeitadas as exceções, a maioria dos compositores populares busca a excelência de sua obra, mas tem dificuldade em perceber que, também, estará disponibilizando-a para a crítica.

Se considerarmos que o processo de criação de uma canção apresenta a técnica e o registro como os meios mais prováveis de construção artística, pode-se inferir que quatro procedimentos são os mais comuns:

1 – Melodia para o poema. Quando a letra determina o tipo de construção melódica que melhor atende à prosódia.

2 – Poema para a melodia. Quando a melodia determina o tipo de construção de letras para atender à prosódia.

3 – Poema e melodia. Quando há uma construção simultânea entre o poema e a melodia para atender à prosódia.

4 – Harmonia para melodia e poema. Quando uma sequência harmônica determina a construção melódica e poética, onde a prosódia se encaixa com certa simultaneidade.

A questão da técnica estará sempre em aberto, uma vez que pode haver outros procedimentos, dependendo da quantidade de agentes de criação e do nível cultural que permeia todo o processo. Paulinho Moska oferece um exemplo. No comando do Programa “ZOOMBIDO – Para uma canção”, que foi destacado anteriormente, o cantor e compositor propôs uma experiência diferente no ato de compor. Na matéria jornalística intitulada “Viagem pelo processo de criação musical”, Naiana Ascenciano Feijó, do Jornal O Globo, apresenta as ideias do programa do Canal Brasil/Rede Globo e divulga que ele está fundado no processo de construção coletiva. A jornalista ressalta que a canção/tema de abertura foi composta por 25 dos 26 compositores entrevistados. Ela relata que Moska fez o primeiro verso e os acordes iniciais da canção e à medida que ia recebendo os artistas para as gravações pedia para que cada um acrescentasse um verso e algumas notas musicais à composição. Segundo Feijó (2010):

Moska conta que o tema do programa é o processo de criação. A todos os artistas são feitas as mesmas perguntas. No fim da entrevista, o apresentador diz que está sendo produzida uma canção e pergunta ao artista entrevistado se ele não quer contribuir com uma frase. A intenção é, após 15 minutos de conversa, fazer o artista se sentir relaxado e o verso sair naturalmente. O programa revela o processo de composição. (FEIJÓ, 2010, p. 01).

Assim surgiu a canção “Para se fazer uma canção”, de Paulinho Moska e seus 25 convidados:

Para se fazer uma canção (Moska)
 Desfaço as malas do meu coração (Vander Lee)
 Eu sobrevôo minha solidão (Pedro Luis)
 E encontro o fim de um deserto (Celso Fonseca)
 Para se fazer uma canção (Frejat)
 Um som, um céu sem direção (Zé Renato)
 Como eu não previ, como eu nunca sei (Leoni)
 O amor que dei (André Abujamra)
 Acho a luz no fim da escuridão (Jorge Vercilo)
 E ascendo a imaginação (Joyce)
 Olá, você ai (Gilberto Gil)
 Que bom te ouvir (Toni Garrido)
 E eu não preciso de mais nada (Mart´nália)
 Por isso corro nas calçadas, corro nos seus pensamentos (Otto)

Alentos pra solidão (Zélia Duncan)
 Passaporte pra dentro da alma (George Israel)
 E você que vem com pressa, calma (Oswaldo Montenegro)
 Dor adeus, Deus perdão (Zeca Baleiro)
 Dois, amor, doeu? (Nando Reis)
 Mas como é bom! Mas como é bom! (Jorge Mautner)
 E quando é bom é tudo seu (Lenine)
 E eu sou teu, você e eu (Sergio Dias)
 Na imensidão a sós (Flavio Venturine)
 Essa é minha voz (Isabella Taviani)
 Que é a sua voz também (Vitor Ramil)
 E a canção é de ninguém (Chico César)
 (FEIJÓ, 2010, p. 02).

Essa iniciativa de Paulinho Moska pode não ser original, uma vez que se trata de um processo coletivo muito usual nas dinâmicas de grupo e que tem sido utilizado na criação coletiva em todas as linguagens artísticas. A questão central está menos na técnica e mais na subjetividade criativa. O compositor se vê comprometido com a qualidade do que se está produzindo e precisa demonstrar toda a sua sensibilidade estética naquele momento. Mesmo sem saber se sua contribuição será qualitativa para modelizar o resultado final, ele atinge o ápice de seu poder inventivo em um pequeno texto poético e musical.

Como foi dito anteriormente, trata-se de buscar referências no universo criativo contido em cada um. A técnica existe para todos embora a forma de desenvolvê-la seja de cada um. O que distingue um compositor de outro é o processo de criação e isto não envolve só técnica. Simples rasuras, anotações e diagramas na construção do texto poético podem apontar traços distintivos e informações singulares do compositor e de sua obra. A utilização de tons, acordes e gravações preliminares tem o mesmo peso no texto musical. As anotações do artista podem levar à compreensão de elementos e aspectos que o produto final não pode dizer por si só. O registro e a forma de registro são fundamentais.

O compositor marca e cria sua identidade por meio de seu processo criativo particular. Ele só permite a entrada em seu universo criador quando disponibiliza suas anotações e materiais de trabalho para que se possa relacionar a obra ao seu processo de criação. Pagotti (2011) propõe formas de compreensão do processo de bricolagem tanto como ferramenta de criação quanto de análises musicais. Definindo bricolagem, o autor diz tratar-se da “criação de um objeto através da junção de outros objetos pré-existentes, que já têm funções específicas”. O autor exemplifica:

Uso de *bricolage* na criação de uma obra, com o propósito referencial. O material “bricolado” é adaptado para fazer sentido no novo contexto. A obra recém-criada e o material pré-existente nela utilizado têm similaridades, que podem estar na sonoridade, no conceito, na temática, ou em qualquer outro aspecto que o *bricoleur* considerar relevante. O uso da *bricolage* tem o propósito de enfatizar essas

similaridades. Ex: **Pelo Telefone**, de Donga e Mauro de Almeida, gravada em 1916 por Bahiano; **Pela Internet**, de Gilberto Gil, lançada em 1997 em CD *single* promocional, em seguida através da internet e posteriormente no disco *Quanta Gente Veio Ver*.

Vê-se claramente – a começar pelo título – que a inspiração de Gil ao compor “Pela Internet” veio do samba “Pelo Telefone”, lançado em 1916 e de grande importância histórica por ser considerado (em meio a controvérsias) o primeiro samba gravado. Ambas começam com trechos quase idênticos (“O chefe da folia” e “O Chefe da polícia”), e Gil continua a letra de sua canção com referências a inovações tecnológicas (celular, vídeo *poker*), algo também presente em “Pelo Telefone” (no caso, o próprio aparelho referido no título). É interessante notar que, graças à enorme popularidade da primeira gravação de “Pelo Telefone”, surgiram posteriormente versões com letras modificadas, dentre elas uma que demonstra forte vínculo com “Pela Internet”. Nela o verso inicial é o seguinte:

O chefe da polícia Pelo telefone Manda me avisar

Que na Carioca Tem uma roleta Para se jogar

Há também semelhanças entre as melodias dos dois trechos. As duas frases – cada uma com quatro compassos – que compõem o trecho de “Pela Internet” têm seus inícios praticamente idênticos às do trecho de “Pelo Telefone” (também duas frases de quatro compassos cada), com alterações na canção de Gil somente em poucas adaptações rítmicas à letra. Há também pequenas variações nos finais de ambas as frases de “Pela Internet” em relação à canção de Donga, mas nada que atrapalhe a percepção das similaridades entre os trechos. (PAGOTTI, 2011, p. 02-03. Grifos do autor).

A análise de Pagotti (2011) retrata o quanto há de intensidade e intencionalidade na canção. No exemplo oferecido, a bricolagem na música popular como processo de criação é uma releitura do texto artístico. Ela permite transitar pelo processo criativo de outro e criar uma nova percepção dentro de um novo contexto. Podemos dizer que os rastros e as técnicas se unem na gênese musical e que cada processo será único e independente. Não se trata de cópia ou plágio e sim de fonte de pesquisa e de força motriz da linguagem e da comunicação.

Outro exemplo está na ideia de uma composição na qual o próprio cancionista reflete sobre seu processo criativo. É o caso do compositor amazonense Zeca Torres na canção “Companheiro das Estrelas”⁶⁶:

Uma canção singular
 Brota no acorde do meu violão
 Essa raiz que me põe de pé
 Sustentando a melodia
 Varando a noite, na beira da cama
 Sou apenas um compositor que ama
 Sem pensar no dia que ficou pra trás
 Eterno companheiro das estrelas
 Uma paixão natural
 Corre nas minhas veias
 Vai desaguar no coração
 Num delírio de magia
 Como se a noite passasse a ser dia
 De repente o sol brilharia

⁶⁶Companheiro das Estrelas – Zeca Torres (Torrinho) – Álbum: Porto de Lenha, 1991.

Analisando a reflexão de Zeca Torres sobre seu próprio processo de criação, pode-se inferir que o pensamento poético explica melhor do que qualquer teoria sobre seu trabalho. O que parece ser angustiante no verso “Varando a noite, na beira da cama”, pode ser entendido como um processo natural de espera e de expectativa por um resultado que ainda não se concretizou, mas que é prazeroso. Para ele, a canção é “Essa raiz que me põe de pé”, portanto, compor é “uma paixão natural”. O compositor apresenta sentimentos e subjetividades advindos de seu processo inventivo. Aparece um dilema: a canção me conduz ou eu conduzo a canção. Como vimos anteriormente, Djavan conduz a canção e Peninha é conduzido por ela. Como diz Zeca Torres, “sou apenas um compositor que ama” “sem pensar no dia que ficou pra trás”.

O compositor é um *flâneur* de apuradíssima capacidade perceptiva do meio. Ele é capaz de enxergar na cidade ou no campo aquilo que a grande massa nem sempre é capaz de perceber. Sabemos como falamos? Qual o nosso timbre, a nossa força verbal na linguagem simples das ruas? Quais os lugares e não-lugares da cidade? Quais as contradições sociais próprias da região? Quais as características visíveis e invisíveis do nosso povo? O que faz parte e não faz parte da nossa cultura? Temos uma identidade cultural própria ou somos produto da importação de valores? Estas são visões, preocupações e reflexões presentes na canção em todos os lugares.

Não importa o gênero musical ou a forma do texto poético, a canção sempre diz e faz sentir alguma coisa. Trata-se de um processo de três faces. Na esfera da cultura, a identidade nos faz pensar sobre a diversidade. No âmbito da cidade, exercita-se a reflexão e o sentimento produzido pelo confronto entre a identidade do artista e o reconhecimento da cultura local. No plano simbólico, tanto o imaginário urbano quanto o rural nos despertam para a percepção do onírico, por meio de uma linha tênue entre a realidade e o transcendente. Nessas intercessões, a canção popular brasileira ganha vida própria e se transforma em espelho de nossas percepções. O cantor/compositor se transforma em *flâneur*, um andarilho de violão nas mãos com mil percepções e milhões de ideias na cabeça para transformá-las em poesia e pensamento.

Benjamin (2007), a partir da obra de Baudelaire, mostra a importância do artista como um andarilho que vê o que as pessoas comuns não costumam ver. As praças, por exemplo, não são apenas espaços públicos são lugares de flunar. O *flâneur* persegue os rastros e a aproximação de uma paisagem. Ele é um antropólogo urbano. Rio (2007), um cronista e *flâneur* do Rio de Janeiro do início do século, define bem essa flunar necessário ao artista. “É

ir por aí. Ver, conhecer. Estar sem fazer nada e, ao mesmo tempo, perceber. É vagabundagem? Talvez perambular pela cidade”. (RIO, 2007, p. 26).

O cancionista é um *flâneur* de apuradíssima capacidade de captação da realidade, seja ela urbana ou bucólica. Suas canções captam coisas simples, corriqueiras, mas de grande relevância antropológica e sociológica. Eles se perguntam: sabemos como falamos? Qual o nosso timbre, a nossa força verbal na linguagem simples das ruas? Quais os lugares e não-lugares da cidade? Quais as contradições sociais próprias da região? Quais as características visíveis e invisíveis do nosso povo? O que faz parte e não faz parte da nossa cultura? Qual a poética do universo urbano e rural, do homem e da natureza? Temos uma identidade cultural própria ou somos produto da importação de valores? Estas são preocupações e reflexões que a canção popular brasileira sempre se prontificou em retratar e representar no imaginário coletivo.

Para melhorar o entendimento sobre o processo criativo de canções, os compositores Adelson Santos e Celdo Braga foram convidados a um desafio: expor seu processo criativo musical. Os cancionistas responderam a seguinte questão: como acontece seu processo criativo de composição de canções? Segundo Adelson Santos:

Têm pelos menos umas dez formas do processo criativo. Por exemplo: eu posso pegar uma poesia e escrever uma poesia e guardar lá na minha estante onde guardo as minhas partituras. Já comecei e não gostei do que comecei. Tem música que eu passei três, quatro anos para terminar a poesia, como “Alma Cabocla”. Eu fiz um trecho, sabe... O que eu vou colocar aqui? A primeira frase tava lá: “alma cabocla retira, amordaça e grita”. E depois, e agora pra onde que vou? Demorou quatro anos para escrever: “vem querer, vem pedir, vem de novo cantar”. Essa parte não tinha nem melodia. Pela leitura que a gente tem essa é a coisa mais comum de acontecer. O camarada começar uma obra e só terminar sabe quantos anos depois. Eu tenho obras que faço a melodia e harmonia tudo na hora. Pego o violão e saio fazendo. Atualmente eu tô fazendo umas músicas, como tava dizendo ainda agora... Eu tô ficando com uma dose muito grande de cuidado com o que eu falo. E eu descobri o seguinte: eu falo umas coisas lá, sabe, e depois desconfio que não é o que eu queria falar. E vou atrás. Como eu falei ainda agora, eu fiz 39 poesias de uma música pra uma mesma melodia que estava pronta. Mas o que eu queria dizer ficou como eu queria. (Informação Verbal⁶⁷).

Perguntado se sua técnica de criação é simultânea ou se é mais confortável o poema vir primeiro, Adelson Santos respondeu que “não tem uma lógica” e que, portanto, ele varia de acordo com o que vier primeiro, por exemplo, ele diz: “agora eu fiz um poema, tá lá, etc. Eu tenho trechos no violão que vai servir para música”.

Já para Celdo Braga o processo criativo tem a ver com a sintonia entre seu estado poético e a relação com a natureza. O poeta afirma que:

⁶⁷SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

Processo de composição poética começa a partir da imagem. Exemplo: peguei uma imagem de um cidadão vendo a canoa dele saindo do porto e indo embora. A expressão desse homem. De repente estou lendo esse fato e penso que é tão humana a relação do caboclo com sua canoa no rio que quando ela desata e vai ele diz com tristeza “minha canoa fugiu”. Então o atributo de fugir é humano. Aí eu faço uma série de conexões imagéticas, da canoa, da árvore antes de ser canoa, do rio, da água, do olhar do homem. As palavras do cotidiano vão entrando naquela imagem. Aí eu vejo o homem tecendo, outro exemplo, uma malhadeira. “Fiandeiro de sonhos, o pescador desenha nas malhas o sonho da vida, a sina do peixe”. Porque do tamanho da malha ele tá sonhando o peixe que ele quer pegar pô! “E no tear do tempo as incertezas do amanhã. Do plume da haste, arpão e liste lampejos de escama a vida persiste.” Eu não digo que o peixe morre, digo que é a vida acima da vida. “Agora silêncio, o toque calado de leve no remo, esculpe nas águas caminho de volta. Silêncio da tarde com ar de contente festeja a canoa que vai simplesmente.” Esse é o impulso da vida. São imagens que lembro, seja da minha infância, ou da minha vivência. Não invento nada. Por isso que meu trabalho é focado na vivência amazônica. (Informação Verbal⁶⁸).

Segundo Celdo Braga, o fato de ser poeta influencia e favorece a ideia da criação musical. Ele afirma que tudo está interligado. Ele diz: “componho simultaneamente porque a palavra tem sonoridade. A palavra já dá a pista da música. Quando componho um poema já enxergo a música”. Pode-se dizer que Adelson é menos sistemático em sua criação e que não procura estabelecer padrões ou lógica composicional. Ele cria em separado melodia e letra e deixa acontecer a mágica que pode vir pelo acaso. No caso de Celdo há uma organização tanto na forma criativa quanto na interação com o meio que favorece a situação de composição. Para Adelson, o acaso; para Celdo, a sinestesia do momento.

Esta pequena demonstração da gênese criativa de Adelson Santos e Celdo Braga, aponta para a seguinte constatação: todo o processo criativo tem a ver com as subjetividades do eu-lírico e com as conexões que a mente criadora produz sobre o meio e seu imaginário. A personalidade, o pensamento social e o estado emocional dos cancionistas estão presentes em suas canções e fazem parte de uma célula microscópica chamada poesia. Nem todo mundo consegue enxergar o pensamento poético de um compositor. Cada um do seu jeito e cada qual no seu método, eles são uma pequena amostra da imensidão de possibilidades que a arte tem em contribuir para o entendimento das representações individuais e coletivas. Sob o olhar atento e despreocupado do artista as janelas do mundo se abrem.

Na reflexão sobre o imaginário amazônico retratado no pensamento poético de Adelson Santos e Celdo Braga, por exemplo, existe uma complexidade que não pode ser vista a olho nu. Ela também não pode ser desconectada das apreensões da realidade e das subjetividades internas dos artistas. Sem exageros, pode-se considerar que os referidos

⁶⁸BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

cancionistas são pensadores urbanos que enxergam o cotidiano pela percepção poética do espaço, da natureza, da cultura, mantendo o compromisso de fazer ver as particularidades da identidade cultural. Suas canções são convites à reflexão.

A música é uma forma de linguagem e, portanto, uma forma de representação do mundo que nos cerca. O texto musical possui códigos e gramática próprios. O universo da música não pode ser confundido com o universo sonoro em sua magnitude. Música é uma construção humana. Ela vive e sobrevive por meio de processos de criação e recriação. A canção é uma forma musical popular que representa muito bem esse ciclo vital da música e, devido a sua acessibilidade, exerce uma força comunicacional impar na cultura e na sociedade contemporânea.

Considerar que o cancionista seja um tradutor das representações simbólicas do imaginário humano é admitir que ele se expressa de forma simples, mas sem perder a profundidade de sua mensagem. Sua identidade, seus sonhos e anseios são retratados em sua obra quase que de forma natural. Ele não precisa estar triste para escrever sobre a tristeza e não precisa ter vivido uma experiência do cotidiano para retratá-la. Sua capacidade criadora sempre surpreende e se mantém alerta para tudo que o mundo pode lhe oferecer de bom e de ruim. Sua canção se transforma em meio sensível de pensar e de construir simbolizações sobre tudo o que sua percepção pode captar e sua mente consegue atingir. O sonho move o compositor e a canção é o meio pelo qual seus sonhos são compartilhados.

Na investigação do processo de criação artística, discutir a qualidade da obra ou compará-la com outras é irrelevante. É preciso tão somente desvelar o trabalho, a construção, o projeto poético do artista. Evidentemente é preciso ter sua licença e sua participação. Pode-se constituir num risco pensar que o cancionista tem pouco a oferecer. Desavisadamente pode-se pensar que sua produção aparentemente simples, sem qualquer requinte ou ação erudita, não é rica e nem merecedora de estudo sobre seu processo de criação. Dificilmente os vestígios da criação musical são imperceptíveis ao apreciador. Eles pertencem exclusivamente ao músico. Encontrar os rastros para conseguir a análise adequada de suas obras não significa perder de vista sua essência lírica e onírica.

SEGUNDA ESTROFE

A fluência da trajetória e do posicionamento artístico de Adelson Santos e Celdo Braga

Nesta estrofe busca-se apresentar os cancionistas sujeitos da pesquisa por meio da exposição de suas histórias e de seus modos de pensar sobre a Amazônia. Os versos: “O maestro da resistência inquieta dos sons e tons da mata” e “O poeta da ressonância luminescente do canto da floresta”, discorrem sobre a história, a influência musical e a postura artística dos compositores. Os versos: “O assombro de uma visagem no reino da clorofila – a estética do (des) encanto” e “As raízes caboclas na poética verde da esperança – a estética do (en) canto”, marcam o posicionamento dos mesmos diante de suas obras, da temática amazônica e dos traços da cultura local presente em suas canções.

VERSOS

O maestro da resistência inquieta dos sons e tons da mata

Conheci Adelson Santos no início de 1981. Eu já estudava no Conservatório de Música Joaquim Franco fazendo cursos livres de musicalização e fui convidado para fazer um curso livre de violão nas férias. Um amigo me disse que o professor responsável pelo curso era um cantor e compositor que estava de volta à Manaus para lançar um disco. A canção “Argumento” (Não Mate a Mata) já estava tocando nas rádios da cidade e eu já conhecia, embora não tivesse ideia de quem estava por trás daquela voz. Como se diz no jargão da música popular, eu só “arranhava” no violão e precisava estudar em profundidade o instrumento para conseguir uma vaga em definitivo nos cursos regulares do Conservatório. Apareceu a oportunidade de conhecer o artista e de fazer um curso de iniciante com um especialista muito bem recomendado pelo maestro Nivaldo Santiago, diretor do Conservatório à época.

Eu tinha entre 15 e 16 anos e estudava à noite na Escola Técnica Federal do Amazonas (ETFA), onde cursava o primeiro ano do Segundo Grau (atual Ensino Médio) e trabalhava como Estagiário na Caixa Econômica Federal no período da tarde. Minha vida era corrida. Seguia três vezes na semana para o Conservatório, depois do expediente da CEF, e duas horas depois tinha que estar em sala de aula na ETFA. Como tudo ficava na área central da cidade, após três quilômetros a pé, conseguia tempo de chegar para assistir às aulas e voltar para casa às 23 horas com a única passagem de ônibus que tinha no bolso. Apesar das dificuldades, eu estava iniciando a proeza de ser artista na mesma época em que Adelson Santos estava concretizando a saga de ser artista numa região esquecida e exótica para o cenário artístico nacional.

Já tinha lido nos jornais e ouvido nas rádios a grande repercussão do primeiro disco de Adelson. Um compacto simples com apenas o nome do artista estampado na capa branca e duas canções gravadas: “Argumento” e “Mundo Mau ou Bom”. A canção “Argumento” tocava em todo lugar e todo mundo queria saber quem era aquele cantor que chegava com aquela sonoridade tão bonita e aquela mensagem tão forte pela preservação da Amazônia: “Não mate a mata/Não mate a mata/A virgem verde bem que merece consideração!”. Imediatamente me encantei com o arranjo impecável de uma canção simples na qual as flautas, o coral, as cordas e a percussão dialogavam na construção rítmica alegre de um baião nordestino estilizado e cheio de força temática enunciada por uma voz grave que lembrava o timbre de Edu Lobo e Zé Geraldo.

Chegou o dia do teste de seleção para fazer o curso livre de violão popular com o Adelson e eu nem estava preparado. Na verdade eu estava mais interessado em conhecê-lo do que fazer o teste naquele momento. Quando chegou minha vez, ele perguntou se eu sabia tocar alguma coisa e respondi logo de pronto que sabia muito pouco. Ele então pediu para que eu tocasse algo que soubesse na íntegra. Fiquei tenso. Eu toquei a canção mais fácil que aprendi de Roberto Carlos: “A Despedida”. Naquela época, eu só tocava umas três músicas do Roberto, umas cinco do Padre Zezinho e alguns cânticos de missa da minha comunidade religiosa. Ele acompanhou ao piano e disse pra eu tocar outra. Não contei história, tasquei a segunda mais fácil cantada pelo Roberto. Desta vez uma canção de Caetano Veloso: “Muito Romântico”. Em seguida, acho que devido a um dos versos da canção dizer: “tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior”, Adelson me perguntou se eu sabia o que era um acorde perfeito maior. Eu disse que sabia o que era um acorde, mas que não tinha ideia do que seria um acorde perfeito maior. Sempre sério, ele me disse em tom imperativo: - você precisa estudar, rapaz! Acredito que esse foi o jeito que ele encontrou para dizer que eu estava aprovado.

A impressão inicial que tive perdurou por muito tempo. Convivi com a figura de um professor rígido em seu método, sério em seu trabalho e sisudo em suas relações interpessoais. Não me decepcionei com o professor, mas não encontrei o artista. Queria saber mais daquele espelho que me fazia refletir na busca de incentivo para continuar no meu sonho de compor, tocar e cantar. O curso terminou e fiquei com três perguntas sem respostas: quem era aquela pessoa? Qual sua história e trajetória artística? Que cancionista existia por trás daquele competente e rígido professor de violão?

Anos depois voltamos a nos encontrar. Ingressei no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Música em 1985. Nessa época o Conservatório de Música Joaquim

Franco foi transferido para a Universidade do Amazonas e transformado em Centro de Artes. O Adelson já tinha voltado em definitivo para Manaus e já assumira, desde 1982, a cadeira de professor da instituição para atender tanto aos alunos de iniciação à música no CAUA, quanto aos alunos de Graduação em música. Estudei com o professor Adelson Santos por três anos no Ensino Superior. Cursei com ele três disciplinas básicas para a minha formação musical: Prática Instrumental - Violão, Estruturação Musical e Música Popular Brasileira. Só a partir daí conheci o artista. Descobri que por trás daquele professor pragmático existia uma inteligência musical ímpar e uma sensibilidade poética refinadíssima. Entre o academicismo necessário às aulas de música e a liberdade de diálogo musical criativo com o mestre, fui descobrindo as sutilezas irrequietas de suas composições e a teia que envolvia sua forte personalidade ao discurso, às vezes árido, às vezes ácido, que conduzia seu pensamento sobre a realidade sociocultural na Amazônia.

Aprimorei minhas habilidades de composição musical com Adelson. Nos intervalos das aulas busquei resiliente o máximo que o mestre tinha a me oferecer. Apesar da dificuldade com os códigos de leitura musical, fui avançando por meio de minhas referências musicais anteriores. O método era simples. Eu chegava com o professor em algum intervalo e mostrava uma canção que acabara de compor. Era fácil saber se a canção era boa ou ruim. Bastava olhar com o canto de olho para a linguagem corporal do mestre. Crítico ao extremo, com ele não tinha eufemismo. A música prestava ou não prestava. Nessas idas e vindas aprendi três lições: música tem que variar em sua forma melódica, rítmica e harmônica; canção tem que ter prosódia bem encaixada e definida; e a tonalidade tem que obedecer ao timbre e a tessitura vocal do cantor. Lições para sempre, sendo que agora minha autocrítica chega à beira da autocensura. Até hoje quando sinto que estou exagerando no preciosismo composicional procuro logo alguém para me ouvir e, às vezes, lembro-me de Adelson chamando a minha atenção para o excesso de clichés musicais: - Olha aí, rapaz! Isso aí todo mundo faz.

Em 1990, quando me tornei professor do Departamento de Artes da UFAM, voltei a reencontrar Adelson, agora como colega de trabalho. Ao longo de 25 anos, até sua aposentadoria em 2015, vivenciamos os altos e baixos de nossa instituição. Dividimos alegrias e tristezas de nossa profissão e encaramos as certezas e incertezas de nossas eternas lutas pela arte.

A música sempre esteve com Adelson e a canção sempre foi sua maior fonte de sabedoria e a mais forte expressão existencial. Adelson é bicho do mato. Sua música é interior e profana. Sua inquietude, às vezes, o isola. Sua autocrítica, às vezes, o controla. Adelson não se sente ouvido, apesar de sua imensa expressão e reconhecimento. De vez em quando ele dá

uma parada e deixa a música um pouco de lado para depois voltar renovado e cheio de inspiração. De certa forma, ele vive uma solidão criativa típica dos grandes mestres.

Descobri com Adelson que não fui aprendiz apenas de técnicas musicais. Fui também aprendiz da postura do artista diante do contexto social e das agruras desta profissão, que no entender dele, sempre foi e será um contrato de risco. Fui aprendendo as técnicas de criação musical na faculdade e reelaborando os rabiscos de canções que formaram meu acervo desde os 14 anos de idade. Tentei criar uma identidade própria de compositor. Foi assim que firmei o compromisso definitivo com uma canção engajada e contextualizada no tempo presente. Adotei o pensamento de Paulinho da Viola: “meu tempo é hoje”; “meu mundo é agora”⁶⁹. Como compositor descobri o poder do músico diante das pautas de uma partitura e o poder de uma partitura diante das pautas do mundo. Descobri aos poucos, como aluno, depois como colega de trabalho e por fim como amigo, que Adelson Santos não é um músico convencional e muito menos um ser humano comum. Há uma urdidura complexa na unidade entre o homem, a obra, o profissional e o discurso. Tentarei mostrar a complexidade desta urdidura nesta parte do trabalho.

Adelson Oliveira dos Santos nasceu em Manaus - AM no dia 26 de junho de 1945. Filho de uma modesta família do tradicional bairro de Aparecida, ele conciliou a paixão musical com uma formação acadêmica sólida. cursou a Faculdade de Letras na Universidade do Amazonas (1973) e Educação Artística com habilitação em Música na Universidade do Rio de Janeiro (1981). Possui Especialização em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e em Arte-Multimídia na Universidade Federal do Amazonas.

Adelson iniciou sua carreira de professor ministrando aulas de violão. Como profissional de educação de letras e artes, ele atuou muito pouco como professor de Educação Básica. Suas primeiras experiências formais na condição de professor de música começaram no Conservatório de Música Joaquim Franco e, posteriormente, estenderam-se ao Centro de Artes da UFAM na década de 1980. Em seguida migrou para o Ensino Superior. Foi professor do Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música e no Curso de Licenciatura em Música até sua aposentadoria 2015. Foi também diretor do CAUA - Centro de Artes da UFAM entre 2010 e 2015.

A envergadura de sua produção artística e sua postura crítica diante da realidade cultural do Amazonas faz de Adelson uma referência musical e intelectual. Dentre seus

⁶⁹Meu mundo é agora - Paulinho da Viola - Álbum: Meu tempo é hoje, Biscoito Fino, 2003.

projetos mais relevantes, foi idealizador e regente da Orquestra de Violões do Amazonas, pela Secretaria de Cultura do Estado, no período de 2000 a 2007. Formando violonistas solistas e compositores em uma orquestra de instrumento popular, se tornou representante da sonoridade coletiva do violão. Também foi criador e regente da Orquestra de Vozes da UFAM, entre 2008 e 2015. Foi um projeto de grande importância para a formação de acadêmicos de música referente à prática de conjunto, tanto na parte instrumental, quanto na experiência coral.

Sua produção literária está focada na educação musical. Dentre suas obras sobre música, destacam-se: Método de Violão para Ritmo e Harmonia (1987); Método de Violão para Solo (1994); A Arte da Harmonia (1996); Composição e Arranjo – Princípios Básicos (2011); e Partituras com Composições e Arranjos para orquestra de 4 Violões (2006). Em 2012 lançou um ensaio autobiográfico intitulado “Música, profissão de risco - A Dialética de uma visagem estética no reino da clorofila”. Esse livro é duplamente interessante. Primeiro porque sua narrativa não se prende às formalidades acadêmicas, sendo, portanto, um voo livre da trajetória do compositor. Ele compartilha com o leitor as aventuras e desventuras que o fizeram se tornar artista em uma realidade de sucesso improvável. Segundo porque o autor tece crítica e fala sobre assuntos sérios por meio de uma linguagem divertida e recheada de metáforas e analogias.

A produção musical do maestro pode ser dividida em três partes: produção fonográfica; musicais; e trilhas sonoras. Até 1990, Adelson produziu um Compacto simples e três LPs. Essas produções independentes foram gravadas no Rio de Janeiro e em Belém. São os álbuns: Compacto Adelson, Estúdio Sono Viso Produção Audiovisual Ltda. (Rio de Janeiro – RJ), 1980; Um Certo Tempo Depois, Estúdio Sono Viso Produção Audiovisual Ltda. (Rio de Janeiro – RJ), 1981; Sonhos de Voar, Ed. Lincoln Ltda. (Rio de Janeiro – RJ), 1982; e Não Mate a Mata, Estúdio Gravassom (Belém – Pará), 1990.

Pela Orquestra Vozes da UFAM foram gravados dois CDs: Vozes da UFAM, ABM Studio (Manaus – AM.), CD I, 2010 e CD II, 2012. Como resultado do musical “Dessana, Dessana” foi produzindo um CD gravado ao vivo na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro em dezembro de 2001 com Orquestra Amazonas Filarmônica e Coral do Amazonas. Teve a canção “Contradições”, gravada, ao vivo, no CD “Segundas no Palco” da Secretaria Estadual de Cultura em 2000 (Manaus- AM). É compositor da trilha sonora do CD-ROM “Os poetas na Literatura Amazonense”, produzido pela FUCAPI em 1996 (Manaus-AM). É compositor de várias trilhas sonoras por meio da produção de música computadorizado no soft Finale.

Além de ter participado de inúmeros eventos na cidade de Manaus com shows solo de voz e violão, Adelson se dedicou na formação de grupos musicais, tais como: The Rocks (1968); Grupo Extremo Norte (1975); Grupo de Violões Quinta Diminuta (1988); Quarteto Dessana (2000). Todos esses projetos musicais tiveram a finalidade de difundir sua produção autoral de música popular brasileira. Ainda se destacam dois eventos que dão a dimensão de sua produção de musicais: “Musical Santo Antônio de Borba Que o Diga”, com libreto de Aldísio Filgueiras, no Teatro Amazonas em 2004 e “Ópera Amazônica Dessana Dessana”, no IX Festival de Ópera do Amazonas em 2005.

A formação acadêmica e musical de Adelson sempre andou junto com seu trabalho artístico. Ele faz parte de um seleto grupo de produtores musicais que tem conhecimento de causa e se expressa por meio dos códigos formais de música. Ao tecer considerações sobre sua obra, o maestro se define como alguém que deu “um passo adiante”, ou seja, como alguém que construiu uma obra fincada em uma sólida formação acadêmica. Ele reflete:

Eu acho que pelo fato de tido uma educação formal, ter tido um curso superior de música, eu estudei muito, muito porque eu era pago para estudar fora. Eu acho que meu trabalho ficou com um pé no erudito e com o pé no popular, sabe. Se você analisar uma obra minha você vai ver que tem umas modulações que o popular nunca faz. Por que eu faço? Porque eu estudei John Berger, eu estudei todos os caras que fizeram harmonia. Melodia? Todos os camaradas que fizeram melodia. Quando eu faço na minha obra, eu faço uma coisa que já fizeram antes. Mas a minha obra tem uma originalidade porque ela tem um pé nas minhas raízes e um pé no erudito. Eu diria que é uma obra que deu um passo adiante. E é preciso que se ouça com olhos e ouvidos de quem vai perceber que foi dado um passo adiante. Minha obra é um passo adiante. Infelizmente a gente vive em Manaus que é uma terra que ninguém valoriza. (Informação verbal⁷⁰).

Adelson Santos começou sua trajetória artística nos mesmos padrões de qualquer músico de sua época. Nos anos 1960 ele começou a aprendizagem de violão e ensaiou seus primeiros passos como compositor. Nessa época, todo seu conhecimento estava embasado nas informações que recebia de músicos próximos, do rádio e da televisão. Influenciado pelos seresteiros românticos, pela Bossa Nova, pelos Beatles e pela Jovem Guarda, o maestro deu início em sua carreira curtindo o som do momento. Ele descreve o cenário da época:

Eu comecei com aqueles Seresteiros que havia na época. Aprendi muito rápido e comecei tocar o meu repertório inicial. Sessenta... Década de 60. Eu aprendi violão em 1960. Sou de 45. Com 15 anos aprendi violão. E aí o repertório era a seresta. Lembro de Silvio Caldas, Francisco Alves... E tinha paralelo a isso já uma geração mais nova, de Anísio Silva. (Adelson começa a cantar) “Alguém me disse que tu andas novamente...”. O repertório que tocava em esquina de rua era desse pessoal. A música “Negue”, por exemplo. Que já era sucesso... Tinha os seresteiros, tinha uma geração mais nova. Então a gente juntava ali na Aparecida para cantar e tocar e ficávamos horas e horas à beira da calçada. Nesse período, também na década de 60, a Bossa Nova já tinha começado lá no Rio de Janeiro, em 58, já estava no auge. E

⁷⁰ SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

também comecei a pegar a Bossa Nova. E a Bossa Nova foi assim a grande escola, sabe. Vamos dizer, formação violonística. A bossa nova nos obrigava a tocar umas harmonias complicadas, difíceis... Quem não soubesse tocar bossa nova, não era violinista. Então foi assim: os meus primeiros instantes de tocar o que era repertórios, vamos dizer, de compositores já consagrados foi esse: bossa nova, seresta e... Eu diria que é uma música que é a estética do corno (risos), entendeu? Esses camaradas, sabe. Aqueles camaradas do morro que cantavam “Ela me deixou”, não sei o quê, não sei o quê... Era a época. Trazia isso como moda. (Informação verbal⁷¹).

Nas calçadas do bairro de Aparecida, Adelson, aos poucos, foi se tornando popular e obtendo a visibilidade de um jovem que tinha muito talento para música. Sempre com um violão, amigos e muita história para contar, o centro de suas experiências estava na relação entre o momento político que o País vivia e sua necessidade de se expressar por meio de canções. Ainda na adolescência ele ensaiou suas primeiras composições. Em uma narrativa cheia de humor, ele conta sua primeira experiência como compositor e o início de sua vida de artista:

O artista e compositor surge... Bom, o compositor surge como uma brincadeira que eu fiz de um camarada que se chamava Chico Trombone. E foi nessa época. Primeiros momentos de tocar violão, não sei o quê... Eu fiz uma música que nem lembro mais a letra. Mas falava dos seis apelidos do camarada. E ai ao terminar de tocar, tava lá a meninada toda reunida e ai o camarada quis até quebrar o violão (risos). Porque estava falando da namorada dele, dos apelidos dele... Ali o meu primeiro instante de compositor, foi ali. Eu fiquei espantando com a reação do camarada, sabe. Quer dizer que a música serve para isso: para cutucar as pessoas. Isso foi em 1960. Em 68 eu fiz uma música para participar do primeiro festival de música estudantil da Universidade e de outros centros de estudos que era DCE, não sei o quê, não sei o quê... Fizeram um grande festival. Em 68 já estava ai todo mundo fazendo música que era, vamos dizer, uma tribuna pra falar sobre a ditadura. Mas o meu foco foi sobre a guerra que estava no auge, a guerra do Vietnã. Eu era impressionado com os Estados Unidos e Rússia querendo, sabe, jogar bomba atômica um no outro, não sei o quê... Eu fiz essa música “Lá Vem a Guerra”. E a partir dali eu fui tentando fazer música, sabe, e fiz e até hoje continuo fazendo ainda. (Informação verbal⁷²).

Quando subiu ao palco pela primeira vez, Adelson descobriu que a vida de artista era mais dura do que pensava e que ela exigiria uma boa dose de perseverança. Ele formou seu primeiro grupo musical em meados de 1960: o The Rock. No ano de 1975 começou definitivamente uma trajetória musical no âmbito profissional. Ele lembra:

Eu me lembro que em 75 eu montei o grupo “Extremo Norte”, sabe. Com o grupo “Extremo Norte” a gente já fazia shows na Escola Técnica etc., etc... Mas antes disso eu já fazia umas composições para participar dos festivais amazonenses que tinha aqui. Tanto que eu ganhei um festival com a música “Pesca Cabocla”, que foi promovida ali pela Secretaria de Cultura do Município. Era o Marinho que, parece

⁷¹ SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

⁷² SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

na época, era o diretor da Secretaria de Cultura. Se não era, mas ele andou por lá... Eu já vinha fazendo umas musiquinhas, etc., etc... Em 68 foi no Teatro Amazonas. Mas depois, se disseminou. Festival virou febre. Todo mundo fazia festival para expor suas músicas. etc.,etc... Mas voltando ao tema. Em 75 eu fiz o grupo “Extremo Norte”. E o “Extremo Norte” trazia uma proposta de, disque, cantar a produção que refletisse a nossa região. Eu fiz uma misturada danada porque eu tinha na música “Não Mate a Mata” misturado com Gilberto Gil e Gounod, aquela Ave Maria de Gounod. Era uma salada danada, mas o pessoal, desavisados, eles se amarravam naquele trabalho, sabe. Foi por ali. Naquelas apresentações que a gente comprou uma viola. Ai, roubaram a viola e por conta desse roubaram da viola o pessoal me botou no ministério do trabalho. Porque não sei o quê... E o juiz falou para o camarada: esse rapaz não deve nada a vocês, porque ele tá ai reunido só com a direção musical, sabe. Tem contrato de trabalho? Não sei o quê?... Terminou o grupo Extremo Norte em porrada. (Informação verbal⁷³).

Independente das vicissitudes, o jovem cancionista enfrentou os desafios de seguir uma carreira rumo ao incerto. Ele afirma que nessa fase seus dotes musicais já se constituíam em trabalho. Na condição de crooner de uma banca couver de outras conhecidas, ele caiu nos bailes e noites de som e rock’in roll. O maestro explica:

Isso já era trabalho, porque o grupo de entretenimento era o “The Rock”. Fazia couver dos Beatles e da Jovem Guarda. O The Rocks abriu o festival de 68. Estava no auge do sucesso. Ele passa ser até sobrevivência mesmo, tocar no baile, pegar uma graninha, fazer o crooner, fazendo couver das bandas. E depois vem o trabalho mais sistematizado, autoral que é o Extremo Norte. Esse autoral, ele se sedimenta em 75 com o Extremo Norte. (Informação verbal⁷⁴).

A partir do ano de 1975, Adelson começou de fato a unir seus propósitos artísticos às suas necessidades de formação em música. Assim, ele foi para o Rio de Janeiro para estudar violão e em seguida conseguiu uma bolsa de estudos para cursar a graduação em música na Universidade do Rio de Janeiro. Ele lembra que:

Em 75 eu já tava precisando ter uma certa informação técnica violinística que não tinha em Manaus. Eu fui pro Rio e passei três meses lá, dois meses e meio. Aprendi violão clássico. Cheguei em Manaus e botava a maior banca, sabia duas ou três musiquinhas (risos). Agora sou um violonista clássico, não sei o quê, não sei o quê... A maior lambança (risos). Mas eu realmente aprendi mesmo a tocar violão clássico, não sei o quê, não sei o quê... E ai passado pouco tempo eu fui para o Rio de Janeiro pra ser cantor de música popular. E foi lá que eu aprofundei meus conhecimentos. Já fui com a bolsa. Não! Eu fui ainda como professor de violão, depois ganhei a bolsa da Universidade. E com a bolsa da Universidade só vivi para estudar. E fiquei lá mais ou menos... Só sei que em 79 eu já vim lançar meu primeiro disco em Manaus. Produção independente. (Informação verbal⁷⁵).

⁷³ SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

⁷⁴ SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese

⁷⁵ SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

No momento em que acontece o encontro entre o músico que busca o aprimoramento técnico com o artista que lutava pelo sucesso, uma nova página foi escrita na história de Adelson Santos. A partir das experiências do curso de música iniciou o projeto de gravação de sua obra. Seu primeiro LP é o resultado de seu protagonismo acadêmico. Ele fala sobre sua produção fonográfica:

Pegando informação com as coisas que tinha aprendido lá. Já fiz, por exemplo, as músicas “Não Mate a Mata” e “Mundo Mal ou Bom” do meu compacto. Já é tudo influência das informações que tive na Universidade. Aula de contraponto que cursei. Apreendi lá na Universidade. Ai, fiz meu primeiro disco que é “Adelson - Uma Carta de Apresentação”. Ali eu trouxe duas músicas: “Não Mate a Mata” e “Mundo Mal ou Bom”. Compacto simples. No ano seguinte, como eu fiz muito sucesso aqui em Manaus com o “Não Mate a Mata”, eu já vim com outro disco, que foi “Um Certo Tempo Depois”. Dez ou doze músicas que coloquei toda a minha informação científica e artística que eu já tinha. Já é um processo de amadurecimento. Em 79 e 80 trouxe o LP “Um Certo Tempo Depois”. Depois de 81 ou 82 eu gravei o segundo LP “Sonhos de Voar”. (Informação verbal⁷⁶).

Com uma carreira consolidada e com o sucesso musical garantido na cidade de Manaus, Adelson voltou para se dedicar ao ofício de professor. Na verdade, ele sempre esteve dividido entre o músico e o professor. O tão sonhado sucesso sulista (reconhecimento em nível nacional) não aconteceu, mas ele desfrutou de grande prestígio musical na cidade. Nessa fase, no início da década de 1990, ele gravou seu último LP solo: “Não Mate a Mata” (alusão ao refrão de sua canção “Argumento”, do primeiro disco). A partir daí, sua carreira deu uma parada e ele se dedicou às atividades acadêmicas. Ele justifica seu recolhimento artístico:

Eu continuei fazendo as minhas obras, mas eu me recolhi. E fui, sei lá... Parei de fazer shows, parei de fazer tudo. A universidade sempre pediu, requisitou o meu trabalho e etc... E depois eu comecei notar, cara, que eu comecei a me sentir insignificante nesse processo. As pessoas de uma certa forma queriam o trabalho, mas não tinham o pró-labore para garantir o feijão com arroz. Eu fui me decepcionando. Entrei num processo ceticismo com a coisa, sabe. Ai, mais tarde vem a Orquestra de Violões e atualmente a Orquestra Vozes da UFAM. E na Orquestra de Violões eu voltei a retomar a composição. (Informação verbal⁷⁷).

A vasta obra de Adelson Santos é o resultado de sua sólida formação musical. Sua trajetória artística, sua vida acadêmica e seu comprometimento com a educação musical são as trincheiras de uma luta incansável em defesa da arte. Sua personalidade inquieta e o preciosismo de sua obra artística formam a base de seu pensamento social e de suas transcendências poéticas. De formação eclética, os gêneros da canção popular com os quais ele se enquadra como compositor, são os mais variados possíveis. Vão do erudito ao popular. Ele afirma que:

⁷⁶SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

⁷⁷SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

Em termos de forma musical, eu transito do jazz ao baião. A minha formação científica, de ter tido feito faculdade, e ter tido contato com matéria de estruturação e não sei o quê... E eu acabei fazendo, por exemplo, uma obra que eu não encaixo em determinados gêneros. Olha que eu tenho a música “Baião Fluvial”. Aquilo é um baião. Mas se você pegar, por exemplo, a música “Tantas Coisas”, eu não sei qual é o gênero. É isso. Só sei que ela tem um conteúdo fortíssimo do ser humano na pós-modernidade que é a incerteza. Todo mundo olhando para o seu umbigo e etc... (Informação verbal⁷⁸).

O vigor e o rigor de sua postura acadêmica e seu profissionalismo musical estão presentes no conteúdo de suas obras. Isso estabelece a amarração da complexidade da relação entre o eu-lírico, a obra e o discurso. A coerência desta relação pode ser observada nas letras de suas canções. Na canção “É Preciso ser Artista”⁷⁹, por exemplo, Adelson reflete sobre as agruras da vida, sem perder de vista as dificuldades da própria arte e do artista. Em certo sentido, pode-se perceber que os percalços, por serem dialéticos, aparecem como força motriz de superação na linguagem poética:

Mas é preciso ser artista
 Mas é preciso ser artista
 Pra comer o sal amargo deste chão
 Pra beber o sangue negro desta dor
 Pra sentir o corpo inerte sem razão
 Soluçando, sofrendo e morrendo
 Pelo pão que o diabo já comeu
 Pelo sonho que o tempo acabou
 Pelo grito feito bruto de paixão
 Mas é preciso ser artista
 Mas é preciso ser artista
 Pra partir e nem saber se vai chegar
 Para crer e não sentir no peito a fé
 Pra lembrar que a vida passa e a gente vai
 Resistindo jogando e apostando
 Nesse corpo nesse sangue e nessa dor
 Nesse sonho nesse grito e na paixão
 Na partida na lembrança e nessa fé
 Mas é preciso ser artista
 Mas é preciso ser artista

O pensamento poético de Adelson presente em suas canções permite a leitura de sua inquietude e a fruição de seu refino estético. O cancionista demonstra possuir plena consciência de que seu discurso político transcende a música e que a música é seu veículo de expressão social. O maestro da resistência inquieta dos sons e tons da mata conhece os meios pelos quais a força simbólica de suas canções pode percorrer e incitar a reflexão sobre a

⁷⁸SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

⁷⁹É Preciso ser Artista – Adelson Santos – Álbum LP: Sonhos de Voar, Ed. Lincoin Ltda., 1982.

necessidade de mudança. O lirismo de Adelson Santos se transforma em pensamento social em cada canção, em cada apreensão do mundo.

O poeta da ressonância luminescente do canto da floresta

Eu estava na fase final do meu curso de música na UFAM quando conheci, pessoalmente, Celdo Braga. Existia um projeto de extensão que levava músicos e apresentações musicais para dentro da Faculdade. A ideia era estreitar os laços da academia com os artistas, buscando dialogar sobre o contexto da produção musical local e nacional. Nessa época passou por lá artistas de expressão nacional como o Grupo Boca Livre, que contou com participação do músico amazonense Zeca Torres (à época, conhecido como Torrinho) e Edson Cordeiro, no início da carreira. Cancionistas como Adelson Santos, Roberto Dibo, Celito Chaves, Armando de Paula, Cileno, Cadinho e Pereira, entre outros, marcaram presença nesse projeto e ajudaram a compor o mosaico de informações sobre a música produzida no Amazonas.

No segundo semestre de 1989, o grupo Raízes Caboclas estava recém-chegado à Manaus vindo da cidade de Benjamim Constant. O grupo trazia um LP produzido em 1987 para divulgar e fazer carreira na capital. Celdo Braga, líder do grupo, fechou com a organização do projeto o lançamento deste disco e fez grande sucesso junto à comunidade universitária. Fiquei impressionado com a proposta musical do grupo e com a seriedade com a qual os integrantes representavam o cenário caboclo no contexto do espetáculo. Foi muito interessante ver aquela imagem de um grupo musical descalço, vestido de branco, tocando instrumentos musicais construídos com material amazônico. Da mesma forma, foi impressionante perceber o tom poético proposto por Celso Braga no contexto de um espetáculo no qual a palavra e a sonoridade aprofundavam a reflexão sobre a identidade regional. Ficou em minha memória a imagem de um homem ribeirinho cantando os encantos de suas raízes. Foi encantador.

A partir desse primeiro encontro e dessas primeiras impressões, continuei acompanhando o trabalho de Celdo e de seus colegas de Benjamim Constant no grupo Raízes Caboclas. Aqui e acolá a gente se esbarrava nos eventos culturais e educacionais da cidade. Lembro-me de um encontro sobre políticas culturais e educacionais promovido pela Secretaria de Cultura no Teatro Amazonas, em 1991. Fui representando a Universidade do Amazonas e tive a oportunidade de participar de um debate no qual Celdo estava presente, representando a Secretaria Estadual de Educação. Na ocasião pude conhecer melhor o papel

educacional que o grupo Raízes Caboclas vinha desenvolvendo na cidade e o pensamento poético de suas canções. Todos os componentes do grupo eram professores e estavam inseridos nas políticas educacionais do Estado. Aquela música bucólica, cabocla e singela estava sendo divulgada nas escolas e sendo utilizado como aporte didático.

Profundo conhecedor empírico da Amazônia, Celdo Braga começou o seu trabalho musical de uma forma diferente. Ele uniu música, poesia e educação e, a partir desta tríade, encontrou sua maior expressão artística. No momento em que aportou em Manaus, o poeta uniu-se ao professor e começou um novo projeto educacional por meio da música. Sua graduação em letras, sua veia poética e sua paixão pela música casaram na medida certa com seu arrojado projeto docente. Além das apresentações musicais voltadas para o ambiente cultural da cidade, o grupo se dedicou às apresentações nas escolas. Por meio da modalidade de concertos didáticos, Celdo passou a levar música, conhecimento e poesia. Fiquei encantado pela segunda vez com o trabalho de Celdo Braga.

Em pouco tempo o grupo Raízes Caboclas ganhou um espaço significativo na mídia local. Construíram uma sólida carreira que, entre outras coisas, conciliava as atividades artísticas às atividades educacionais. A sonoridade do grupo, aliada à poesia de Celdo Braga, caiu no gosto popular. Reconhecido como ícone da música regional, passou a representar o Amazonas como referência da música local em diversos lugares. O encontro entre a canção voltada para a cultura amazônica e o grupo musical que incorporava a configuração do caboclo ribeirinho chamou a atenção de turistas e de espaços culturais de outros lugares. A poesia da floresta ganhou o mundo. Ela saiu dos livros e das matas e conquistou o grande público da música popular.

Daí por diante, as canções do Raízes Caboclas ficaram conhecidas e não raro eram citadas em publicações e trabalhos escolares. O sistema escolar do Amazonas adotou o grupo, não apenas no sentido do trabalho docente, mas, principalmente, pela difusão acadêmica de suas músicas. Nos movimentos e atividades culturais escolares, a música de Celdo Braga e seus companheiros estavam sempre no topo. A repercussão foi tão avassaladora que, progressivamente, suas canções formaram o repertório mais conhecido sobre a temática amazônica pelo público da região.

No auge do grupo Raízes Caboclas, o Teatro Amazonas tinha lotação certa. Incrivelmente a aposta de Celdo Braga teve sucesso no momento em que a canção produzida no Amazonas se firmava como heterogênea. Havia poucos grupos regionais que se expressavam exclusivamente pela temática da cultura amazônica. Os festivais de música da cidade refletiam bem isso. A música de protesto, a MPB pura, a toada de Boi Bumbá e o Rock

nacional dominavam a música local. Apesar da presença dos traços distintivos da Amazônia no caldeirão musical da floresta, a reprodução da música influenciada pelos meios de comunicação se tornava cada vez mais forte e incidente. A chamada música regional era pouco conhecida. O trabalho de Celdo Braga foi muito importante para a mudança deste cenário.

O grupo Raízes Caboclas conseguiu fazer história porque Celdo Braga exerceu um papel fundamental como produtor cultural. Como hábil articulador artístico, fechou convênios com instituições, atraiu patrocinadores e apoiadores e abraçou a causa da educação. Sua capacidade empreendedora, somada à qualidade de seu produto artístico, foi capaz, por meio de uma gestão promissora, de fortalecer o laço entre a música, a educação e a cultura amazônica. Fiquei encantado pela terceira vez. Agora pela ousadia de Celdo Braga.

Lembrei-me de uma lição. No início dos anos 2000 Celdo foi convidado a participar de uma teleconferência de um curso que eu ministrava junto com outros colegas para a Universidade Estadual do Amazonas – UEA no projeto de formação de professores - Proformar. Enquanto o programa não entrava no ar, pequei o violão e comecei a mostrar umas canções minhas. Ele ouviu com muita atenção, elogiou meu trabalho e ainda me deu sugestões de melhoria no trato das letras. Naquele momento foi uma coisa trivial de passatempo entre dois amigos de música, mas aproveitei para fazer uma reflexão e me perguntei: quem é esse poeta e o que o faz ser cancionista? Comecei a buscar mais conhecimento sobre seu trabalho literário e a ler suas obras. Percebi o quanto estava enganado com relação à qualidade de sua poesia, pois apenas conhecia as letras de suas músicas. Suas canções eram apenas um pequeno retrato daquilo que o poeta entendia como poesia descritiva sobre a cultura local. Logo percebi que seu trabalho literário era sofisticado e que sua opção pela simplicidade dos versos, principalmente nas canções, era intencional. Ele sempre optou por um tipo de expressão que tivesse maior trânsito na interpretação do apreciador. Entendi que o professor se completava no poeta e que o poeta iluminava os caminhos do professor. Descobri que Celdo Braga não dissociava pensamento poético de pensamento social. Aprendi uma lição: poema educa.

Lembrei-me de outra lição. Gravando um CD no Digital Verde Studio em 2012, reencontrei o poeta. Ele havia me indicado o estúdio e seu produtor musical, o multi-instrumentista Rosivaldo Cordeiro, estava produzindo meu trabalho. Desde 2008 ele tinha fundado o Grupo Imbaúba e a parceria com Rosivaldo tinha elevado sua música a um patamar de maior refino na elaboração e na técnica de gravação. No dia que nos encontramos conversamos muito sobre produção musical e ele confessou que realmente gostava das coisas

mais simples e menos rebuscadas. Em sua opinião, o que chega de belo ao ouvido é aquilo que o ouvinte pode melhor compreender. Para “controlar” o produtor e evitar exageros desnecessários ele dizia: - Caboco! Menos é mais. Descobri um novo lema para a produção musical: o complexo é simples.

Quem tem a oportunidade de conversar com Celdo se sente como se estivesse na presença de um “guru” iluminado. Das muitas vezes que tive a oportunidade de conversar com ele sobre música, poesia, natureza e política cultural, não só aprendi com sua fluência e sabedoria como me inspirei em sua aura de poeta. O crescente prestígio de Celdo Braga desde a década de 1990 o transformou em referência naquilo que ele mais entende: a alma amazônica. O poeta da ressonância luminescente do canto da floresta sempre traduziu seu encantamento pelo diálogo com a natureza. Sua obra é um navegar permanente na barca dos sonhos de seu pensamento poético. No poema “Canoar”, ele diz: “Hoje vejo que a canoa é um barco feito de luz dos sonhos que já sonhei” (BRAGA, 2013, p. 5). O canoar deste músico, poeta, pensador e artista empreendedor é sereno e acolhedor. A urdidura complexa do homem, a obra, o profissional e o discurso estão em uma tranquila sintonia.

Como artista, ele vive o que fala, expressa o que sente e acredita no encantamento e até na espiritualidade do canto da floresta. Para ele, a natureza não se resume em fauna e flora ou em qualquer configuração de sua matéria existente. O que a natureza tem para oferecer é muito mais do que o alimento do corpo. Ela alimenta a alma. Celdo Braga acredita que a floresta é viva em espiritualidade. Ela dialoga com o homem por meio de seus sons, cores, texturas, sabores e cheiros. O pensamento do poeta traduz uma complexidade que envolve o real e o imaginário; a música e a poesia; e o homem e a natureza. O entendimento desta urdidura complexa entre o poeta, seu pensamento e seu posicionamento artístico será o intento desta parte do trabalho.

Celdo Braga nasceu em 22 de setembro de 1952 e adotou o município de Benjamin Constant, no Amazonas, como sua terra natal. Ele é membro-fundador do grupo Raízes Caboclas, professor, músico, compositor, intérprete e poeta. Sua trajetória musical é marcada pelo trabalho que desenvolveu durante 25 anos junto ao seu primeiro grupo musical. Compôs várias músicas que fazem parte do repertório do grupo, dentre elas os maiores sucessos: “Cantos da Floresta”, “Amazonas Moreno” e “Banzeiro”. Formado em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, foi professor de Língua Portuguesa e Literatura em seu município e atuou durante dez anos como Secretário Municipal da Educação e da Cultura, onde se destacou criando a JUNPOP, festa junina popular, e os Jogos Estudantis do Alto Solimões.

Celdo Braga é membro da União Brasileira de Escritores e no que diz respeito ao seu trabalho solo é autor das obras “Mitos x Realidade” (prosa, 1986), “Cordel Verde” (poesia, 1988), “Entranhas no Mato” (poesia, 1990), “O Eco das Águas” (poesia, 1992), “Água e Farinha” (poesia, 1998), “Lição das Águas” (literatura infantil, 2001), “Natureza, Lição Preservar” (literatura infantil, 2003), “Varal – sonhos ao sol” , 2010 (poesia) e “Estações”, 2011 (poesia).

O poeta oferece recitais e já gravou em CDs obras poéticas abordando traços significativos da cultura amazônica, gravações cujas músicas são todas instrumentais: “Canoa: Música de popa”, “Poesia de proa”; “Natal na Floresta”; “Chamando o Vento”; “Pássaros e Sonhos” e “Sarau na Floresta”. Em DVD, “A Gaiola e o Passarinho”. Seu último livro é de 2013: “O Poeta e o Passarinho” (poesia, livro e DVD).

Celdo Braga recebeu o Diploma da Medalha Ordem do Mérito Legislativo do Estado do Amazonas e Medalha de Ouro Rodolpho Valle pela Câmara Municipal de Manaus. É radicado em Manaus há 25 anos. Desde maio de 2008, ele está afastado do projeto Raízes Caboclas. Envereda por um novo projeto musical denominado Imbaúba.

Com o Grupo Raízes Caboclas, Cedo Braga tem dez CDs lançados: “Amazonas”; “Cantos da Floresta”; “Caminhos de Rio”; “Tambores de Cuia”; “Trem de rio”; “Rebojo”; “Jaraqui”; “Missa Amazônica”; “À luz do candeeiro”; “Rimando as Águas”. Possui três CDs de trabalhos solo: “Encantos da Amazônia”; “Natal na Floresta”; “Manaus Morena”. Com o Grupo Imbaúba tem seis CDs: “Mãe da Terra” (AC Record, 2008); “Cantamazônia” (RP9, 2009); “Missa Amazônica” (RP9, 2008/2009); “Natal Amazônico” (Digital Verde Studio, 2010); “Mãe Dágua” (Digital Verde Studio, 2011); “Imbaúba – Coletânea – 5 anos” (Digital Verde Studio, 2012).

A trajetória artística de Celdo Braga é rica, constante e consistente. Ao longo de três décadas e meia, ascendeu progressivamente no contexto artístico do Amazonas e adquiriu credibilidade e respeito pelo seu trabalho. Seu interesse por música aconteceu em função da poesia. Sua condição de poeta sempre foi visceral, como ele mesmo diz: “eu já nasci poeta, porque poeta a gente nasce” (Informação verbal⁸⁰). A música entrou em sua vida por acaso. Ele explica como surgiu seu interesse em se tornar um artista da música:

Meramente acidental. Em 79 fui ao Estado do Rio Grande do Sul fazer minha licenciatura plena em Letras. Essa minha viagem para o Rio Grande do Sul é onde surge o artista. Primeiro, me dei conta de que não sabia nada. A gente pratica a cultura, mas, às vezes, não sabe o que é a cultura da gente. Toda a minha infância foi vivenciada com aquilo que a minha cidade oferecia. Uma cidade fronteira: Peru,

⁸⁰BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

Colômbia e Brasil. E tenho muito mais influência da Salsa e do Merengue, da música andina do que do Samba, do que dos ritmos brasileiros, porque quase minha vida inteira eu recebi essa influência peruana lá, colombiana, e na ocasião, tanto o Peru como a Colômbia tinham rádios mais potentes que a nossa. Meu primeiro interesse por música vem pelo rádio. Bom, quando eu chego no Rio Grande do Sul, eu verifico que o povo dali, muito ligado às tradições, cultuava seus valores culturais. Eu não fazia. E lá, realmente me envergonhei muito por não saber das coisas da minha terra. E foi exatamente lá que eu embrianei todo esse projeto de cantar a minha terra. Vendo os poetas, vendo os cantores, vendo os compositores, aí eu já comecei a ingressar no coral da PUC pra fazer canto, comecei a participar de festivais, comecei a compor. Foi quando eu comecei a compor com a saudade da minha terra. E aí nascia realmente a ideia de eu cantar, mesmo que limitado, cantar a minha terra e a minha gente. Cantar a mim mesmo. Então, desta forma nasceu meu projeto artístico. Nasceu o artista Celdo Braga. (Informação verbal⁸¹).

As principais influências musicais de Celdo vêm da audição do rádio. Habitante do lado oeste da Amazônia, ele formou suas bases culturais na tríplice fronteira entre o Brasil, o Peru e Colômbia. Não poderia ser diferente, a música andina e a música nordestina influenciaram sua formação musical. Suas referências musicais são do interior, da cultura ribeirinha. Ele narra como se deu esse percurso de formação:

Minha referência musical é do interior do Amazonas, fiquei em Benjamim Constant durante 37 anos da minha vida e ali a referência na época era a música da tríplice fronteira: salsa, músicas andinas e outras ligadas a esse ritmo. A MPB era tocada pela rádio Nacional, mas chegava em alguns momentos as músicas de moda, os sucessos, como Agnaldo Timóteo, a música nordestina que foi uma grande influência, como Luiz Gonzaga (meu pai era fã). Depois disso se desdobrou na minha iniciação musical o Quinteto de Pau e Corda e o Quinteto Violado. Mas o que deu base para meu contexto musical profissional foi minha estada no Rio Grande do Sul com músicos nativos, principalmente com o festival Califórnia da Canção, onde senti que poderia desenvolver um trabalho modelo na minha terra. (Informação verbal⁸²).

Influenciado pelo trabalho de grupos tradicionais da cultura gaúcha, Celdo enveredou por diversos gêneros da canção popular, mas se encantou com aquilo que sua intuição apontou como mais legítimo e genuíno de suas raízes: a cultura amazônica. O poeta confirma suas influências:

Então a partir disso, as composições do primeiro trabalho do Raízes Caboclas foram quase todas minhas. Aí eu tava com esse vínculo com todas as referências que já falei acima. Então embrionamos o trabalho com elementos tribais, a partir dos ticunas, a música folclórica, indígena, música popular do nordeste e da música andina. Essa foi a base da construção do nosso trabalho, sem esquecer da música vocal. (Informação verbal⁸³).

⁸¹ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁸² BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁸³ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

A partir de então passou a ter muito zelo com a fidedignidade de sua música aos aspectos da cultura amazônica. Representar os sotaques e as características de suas origens se tornou quase uma devoção. Esses cuidados fizeram com que os elementos da natureza se transformassem na matéria prima de suas canções. Celdo se tornou um produtor musical empenhado em traduzir a sensibilidade da relação entre o homem e a natureza. Por meio dos sentidos e das percepções do ambiente natural, descobriu a magia sonora da floresta. Ele afirma que há sinestesia neste contexto musical:

São todos os sentidos agindo. A pessoa chega a sentir o cheiro. A ideia é passar essas sensações degustadas. Então num arranjo musical com o produtor do lado, ele precisa me ouvir bastante, para transformar isso numa sinfonia florestada. Ele pode ser qualquer pessoa, mesmo sem experiência, mas ele tem que experimentar a sensação de estar na natureza. A música passa por mim como um filtro daquilo que ela quer causar no outro. A arte se faz por si mesma, o homem é só o facilitador da história. Eu não me sinto “o cara” na composição. A música “Canto da Floresta” eu não assinei como minha autoria. Eu coloquei Raízes Caboclas. Ela me passou toda uma dimensão espiritual com esse universo que não tive vontade de registrar só no meu nome. Então é isso. Para onde olho, vejo um verso se mexendo, ou seja, me resguardo disso para compor, para criar, para mostrar meu recado a todos. (Informação verbal⁸⁴).

Diante de suas descobertas, Celdo se tornou fiel à missão de representar suas raízes. Sua produção musical é um painel luminoso de autenticidade. Do folclore, passando pelo cântico indígena e mesclando a música nordestina, a música de Celdo é de raiz. Seu trabalho musical está fundado em referências que dialogam entre si:

Nós então fundamentamos o nosso trabalho com cânticos que fizessem referência ao folclore amazônico, com cânticos que fizessem referência às músicas indígenas, a gente convive com os índios Ticunas, e com cânticos que fizessem referência a música popular brasileira, principalmente as tradicionais do nordeste que tem um forte enraizamento por sermos netos e filhos de nordestinos. (Informação verbal⁸⁵).

Motivado por esse forte enraizamento cultural, surgiu o grupo Raízes Caboclas. Nome natural para um grupo musical porta-voz da cultura amazônica. O poeta fala sobre as circunstâncias de sua criação:

Quando de volta em 82, eu, com alunos da sala de aula, observando, consegui ali garimpar três jovens que tinha aptidão musical, que gostavam. Então com o Júlio, o Osmar e o Raimundo Angulo, nós... eu formei o Grupo Raízes Caboclas com alunos meus. Ensaaiando no final da aula noturna, dez e meia, onze horas, até varando as madrugadas. Nessa circunstância nasce, eu já nasci poeta, porque poeta a gente nasce, mas nascia o compositor e o músico, mesmo limitado, tocando pouco, nascia o projeto pra cantar as nossas raízes culturais. E assim começava o grupo. Com cinco anos já gravamos o primeiro LP. Gravamos no Rio de Janeiro. Isso nos credenciou a vir para Manaus, já com o disco na mão, depois de sete anos pra nos aventurar a encabular uma carreira artística. Chegamos à Manaus em setembro de 89. Tudo começou em maio de 82. E aqui em Manaus a gente teve contato então

⁸⁴BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁸⁵BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

com uma outra realidade musical. Mas a gente com o nosso projeto com certo apelo das nossas cores, os nossos valores, começamos a ganhar um espaço dentro do mercado turístico. Talvez um pouco pela exotividade. E a nossa proposta foi cantar a nossa cara, o nosso jeito de ser com a alegria de realmente representar um braço firme que é motivo de orgulho, que até então eu não tinha antes de ver como se comportava o povo gaúcho cantando suas raízes e suas tradições. (Informação verbal⁸⁶).

Sua produção musical alcança novos horizontes em 2008. Celdo Braga cria um novo grupo musical. Ele está mais voltado para as questões ambientais e para o projeto poético de Celdo. O Imbaúba é um grupo amazonense na mesma linha do Raízes Caboclas, cuja música tem foco na educação ambiental. O grupo trabalha com música orgânica e explora a sonoridade dos elementos da natureza. Com o Imbaúba, Celdo Braga quis dar um impulso especial a sua carreira, priorizando seus poemas. Ele explica seus novos voos:

Me dediquei a este novo projeto para dar mais ênfase ao meu trabalho poético. O grupo é formado por mim junto com Rosivaldo Cordeiro, João Paulo Ribeiro, Roberto Lima e Sofia Amoedo. É um trabalho musical acústico, basicamente instrumental, que reúne em seu repertório músicas de autoria própria. Essas músicas, compostas a partir da sonoridade da natureza (música orgânica), como trinado de pássaros, farfalhar de folhas, batidas de sapopemas, enfim, de sons e ruídos que ocorrem na floresta, temperados pela magia e pela mística que emanam do universo amazônico. (Informação verbal⁸⁷).

Os fundamentos da chamada música orgânica de Celdo Braga está em seu interesse poético-musical, mas, também, no estudo científico dos fenômenos da natureza. Ele se dedica ao estudo da fenologia⁸⁸ para aguçar seu processo criativo de composição. Seu modo de compor reflete essa identificação com a paisagem sonora natural:

Processo de composição poética começa a partir da imagem. Exemplo: peguei uma imagem de um cidadão vendo a canoa dele saindo do porto e indo embora. A expressão desse homem. De repente estou lendo esse fato e penso que é tão humana a relação do caboclo com sua canoa no rio que quando ela desata e vai ele diz com tristeza “minha canoa fugiu”. Então o atributo de fugir é humano. Aí eu faço uma série de conexões imagéticas, da canoa, da árvore antes de ser canoa, do rio, da água, do olhar do homem. As palavras do cotidiano vão entrando naquela imagem. Aí eu vejo o homem tecendo, outro exemplo, uma malhadeira. “Fiandeiro de sonhos, o pescador desenha nas malhas o sonho da vida, a sina do peixe”. Porque do tamanho da malha ele tá sonhando o peixe que ele quer pegar pô! “E no tear do tempo as incertezas do amanhã. Do plume da haste, arpão e liste lampejos de escama a vida persiste.” Eu não digo que o peixe morre, digo que é a vida acima da

⁸⁶ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁸⁷ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁸⁸Fenologia refere-se à parte da botânica que estuda as diferentes fases do crescimento e desenvolvimento das plantas, tanto a vegetativa (germinação, emergência, crescimento da parte aérea e das raízes) como a reprodutiva (florescimento, frutificação e maturação), demarcando-lhes as épocas de ocorrência e as respectivas características. (CÂMARA, 2006, p. 64). CÂMARA, G.M.S. Fenologia é ferramenta auxiliar de técnicas de produção. São Paulo: Revista Visão Agrícola nº 5, ESALQ/Departamento de Agricultura – USP, jan/jun, 2006.

vida. “Agora silêncio, o toque calado de leve no remo, esculpe nas águas caminho de volta. Silêncio da tarde com ar de contente festeja a canoa que vai simplesmente.” Esse é o impulso da vida. São imagens que lembro, seja da minha infância, ou da minha vivência. Não invento nada. Por isso que meu trabalho é focado na vivência amazônica. (Informação verbal⁸⁹).

Quanto ao seu processo criativo artístico, Celdo Braga se declara mais poeta que músico. Não que tenha preterido a música, mas porque não esconde sua preferência pelos versos. Ele narra com propriedade seu fascínio:

Sou muito mais poeta. A parte musical foi uma circunstância do Raízes Caboclas. Na época eu era Secretário de Educação e Cultura, e eu queria criar um grupo que pudesse ser representativo. Comecei com 3 alunos (Osmar, Júlio e Raimundo) em 1982. Pegava meu violão e fazia alguma atividade. E com esses alunos formei o Raízes. Quando gravamos o primeiro LP aí vi a necessidade ir mais longe, isso em 1987. Por que os 7 anos que ficamos em Benjamim Constant era só para atender eventos sem muita prospecção. Apenas a intenção didática sobre arte e cultura. Quando chegamos a Manaus aí o trabalho foi mais intenso e dedicado como professor e como poeta. Eu nasci com esse dom, influência do meu pai nordestino. Quando viajei daqui para Benjamim Constant, em 1978, 17 dias de viagem, fui ouvindo os cordéis. Isso era normal na época, algo comum. Por isso também optei por fazer esse trabalho, com influência também dos poetas do Rio Grande do Sul, como Dimas Costa, Jayme Caetano, Luiz Coronel. Então fui me inteirando sobre a poesia voltada mais ao lado popular, ao mesmo tempo em que adquiria conhecimento com a graduação em Letras. Um dos livros que ganhou maior popularidade na época foi o “Água e Farinha”. E, ao mesmo tempo que digo esse nome, já lembro da Jacuba. (Informação verbal⁹⁰).

Fica também evidente que o fato de Celdo Braga ser poeta favorece sua identificação com a música e inspira sua criação musical. Ele se define como um artista interligado entre a poesia e a música. Ele diz: “Componho simultaneamente porque a palavra tem sonoridade. A palavra já dá a pista da música. Quando componho um poema já enxergo a música”. Isso é eficiente e fundamental para no processo de criação de canções. É por isso que Celdo não precisa estar à beira de um barranco para escrever uma poesia sobre as águas de um rio. Ele pode estar num avião e mesmo assim, por meio das imagens, consegue a sacada poética que se transformará em música. Celdo diz que:

O artista precisa ser assim. Eu sou. E ainda trabalho dentro dessa prospecção de melopeia e de logopeia. Quando coloco os peixes no texto, já começa a dar fome, já me lembro do sabor, da nossa culinária... Isso é a melopeia. Mas tem também o aspecto filosófico do recado que pretendo dar. Isso é a logopeia. (Celdo recita um poema para ilustrar) “Meu chão pisado de sonhos calejou no mesmo canto; seco de vida no meu canto a espera demorada; canoa calafetada com o barro do meu destino não venceu a correnteza dos rios que eu desafiei; sujeito à sina de porto vou esgotando a canoa; olhos d’água borbulhantes que um dia calafetei”. (Informação verbal⁹¹).

⁸⁹ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁹⁰ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

⁹¹ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

Celdo Braga se refere aos fundamentos da literatura poética de Ezra Pound⁹² (2006) que estabelece três formas de uso da linguagem⁹³ (palavra) na poesia: fanopeia, melopeia e logopeia. Na primeira, o predomínio da imagem; na segunda, o predomínio do som; e na terceira, a associação intelectual ou emocional. A melopeia proposta por Celdo é o meio pelo qual os cancionistas se expressam pelo uso da palavra cantada na estrutura musical. Percebe-se que a composição de Celdo começa pelo uso de fanopeia (projeção de uma imagem visual sobre a mente), para em seguida chegar à melopeia (sons, ritmos, etc.) e depois encontrar significados, sensações e emoções (logopeia). Isto demonstra a consciência e a lógica de seu processo criativo.

No atual momento de Celdo Braga a música orgânica ocupa o principal espaço. O trabalho musical do grupo Imbaúba é instrumental e vocal e se mistura com a sonoridade da floresta. Transformar sons, ruídos e a magia da Amazônia num trabalho desses, pode parecer fácil, mas precisa de muita pesquisa para que essa musicalidade seja construída. Como a música orgânica é baseada em estudos e conhecimento, Celdo Braga conta com o apoio do INPA (Instituto de Pesquisa da Amazônia). Com a pesquisa, ele aprende os nomes científicos dos animais, cataloga-os, conhece novas espécies aumentando com isso o seu repertório.

Além do enfoque ambiental que Celdo Braga vem propondo nos novos rumos de seu trabalho, sua poesia caminha para o lado mais filosófico e de observação da existência humana. No poema “Panela de Barro”⁹⁴, ele faz uma metáfora entre a velhice e a panela de barro.

Velha panela de barro,
tisonada à lenha do tempo
– memorial de lembranças
à toa lá no quintal.

Ao refletir tua sina,
do duro retorno ao pó,
percebo que se aproxima
meu tempo de ficar só.

Tempo de ninar silêncio,
de domar a luz do dia
– pra cavalgar o escuro
da hora da travessia (BRAGA, 2013, p.15)

⁹²Poeta inglês Ezra Pound. Autor do livro “ABC da Literatura”.

⁹³ “A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos – como já foi acentuado – de três meios principais: 1 - Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual; 2 - Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala; 3 - Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados” (POUND, 2006, p. 63).

⁹⁴Poema retirado do livro Água e Farinha de Celdo Braga, 1998.

Segundo o poeta, "o homem na velhice é deixado de lado pela sociedade como a panela de barro que, quebrada, é jogada fora". Ele diz que "do barro viemos e para o barro voltaremos e a velhice é uma preparação para a grande partida" (BRAGA, 2013, p. 15). Celso Braga tem se tornado mais espiritual também. De formação cristã, o poeta tem apresentado em seus shows rituais e sonoridades místicas que denotam sua permanente tendência de introspecção. O diálogo com a natureza tem se tornado mais sagrado e a magia de suas canções está construída em uma filosofia que o faz contemplar, cultivar e compartilhar os conhecimentos advindos dos fenômenos e elementos naturais. A impressão que se tem e a de que houve uma espécie de fusão entre o homem, o pensamento poético e a natureza. Celso Braga é um poeta de tempo integral e um artista que cultiva o encanto permanentemente.

O assombro de uma visagem no reino da clorofila – a estética do (des) encanto

O livro autobiográfico de Adelson Santos serviu de inspiração para o título deste tópico e apontou caminhos para o entendimento do que ele pensa sobre a Amazônia. O livro acendeu a curiosidade sobre a chamada "dialética de uma visagem estética no reino da clorofila" concebida por ele. A partir do entendimento desta dialética é possível compreender a relação entre o profissional, seu pensamento poético e seu discurso político.

Na apresentação de "orelha" do livro, Neiza Teixeira faz uma síntese desta enigmática tese de Adelson e chega ao ponto central dos argumentos que norteiam o seu posicionamento artístico e seu pensamento social sobre a Amazônia:

A narrativa de Adelson Santos toma a forma da dialética, evidenciando o oposto de cada situação, a luta intermitente dos contrários; nela se apresenta a visagem que, para nós, corresponde à figura de um espectro, de uma assombração, de um ser que não habita o mundo humano, o mundo das possibilidades e das concretizações; a visagem habita o mundo da clorofila, o da vastidão verde, o da grande Amazônia, onde o artista não tem a possibilidade de ser, efetivamente, artista, permanecendo, assim, como uma visagem estética, que poderia ser, de outra forma, a miragem do que se sabe que existe; que, todavia, não se realiza no mundo verde da clorofila por falta de incentivo do poder local, da falta de educação do povo que é privado de uma educação, em todos os níveis, de qualidade. (TEIXEIRA *apud* SANTOS, 2012).

Além de bem-humorada e intrigante, a tese de Adelson de que o artista amazonense é uma "visagem estética" que vagueia no "mundo da clorofila", guarda coerência diante de uma realidade cada vez mais desfavorável ao produtor musical na Amazônia. A clorofila é a metáfora usada para representar o estado de letargia cultural causada pela falta de incentivo do poder público, pela baixa qualidade da educação e pelo "delírio" de boa parte dos artistas que vive a "normalidade" de um processo caótico de autodestruição. O "reino da clorofila" (Amazônia) é o habitat de grandes contradições que, na visão de Adelson, podem ser

explicadas por três aspectos: os efeitos da indústria cultural; a incipiência de um mercado consumidor; e a falta de investimento coerente em educação e cultura. Sobre o primeiro aspecto (questão da indústria cultural), o maestro afirma que:

O problema é que todo esse discurso de ‘antena da raça’ não se encaixa na lógica da indústria cultural que, por ser indústria, precisa faturar para pagar seus operários, impostos devidos, e ainda sobrar pro dono da fábrica e das lojas que vendem o produto. Se o artista ‘antena da raça’ vender sua obra, seja para público povão ou para público elite, permanece dentro do jogo industrial; se não, automaticamente, fica fora do jogo e continuará sempre do lado de fora *ad eternum*, ou seja, permanecerá visagem até morrer (SANTOS, 2012, p. 100-101).

Adelson faz alusão a uma frase impactante do poeta Ezra Pound. Pound (2006) atribui ao artista uma visão premonitória dos fenômenos sociais: “Os artistas são as antenas da raça” (POUND, 2006, p. 77). Esta frase se transformou em palavra-chave da tese na qual “uma nação que negligencia as percepções de seus artistas entra em declínio. Depois de um certo tempo ela cessa de agir e apenas sobrevive” (POUND, 2006, p. 14). A frase não foi criada apenas para enaltecer a importância do papel do artista na sociedade. Ela carrega também um sentido poético no qual as apreensões e percepções do artista são intuições e transcendências capazes de contribuir para o pensamento social por meio da poesia do imaginário presente em cada forma de expressão artística. McLuhan (1969), referindo-se ao pressuposto de Pound em relação aos meios de comunicação de massa, afirma que:

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte como o radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarme premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência. O conceito profético das artes entra em conflito com o conceito corrente das artes como meios de auto-expressão. Se a arte é um “sistema de alarme prévio” – para usar uma expressão da Segunda Guerra Mundial, quando o radar era novidade – tem ela a maior relevância não apenas no estudo dos meios e veículos de comunicação, como no desenvolvimento dos controles nesses mesmos meios. (MCLUHAN, 2002, p. 14-15).

O valor atribuído ao artista “antena da raça” realmente não se encaixa nos propósitos da indústria cultural. Para ela, a obra de arte é um produto de consumo como outro qualquer sendo, portanto, descartável e fugaz. A este produto ainda estão agregados outros derivados para venda imediata e para a manutenção de um mercado extremamente lucrativo. As canções dirigidas ao “público povão”, nas palavras de Adelson, são um bom exemplo de que a qualidade musical não acompanha o pacote. Se a música for dançante e a letra estiver alimentada com os temas passionais, mesmo que se utilizando uma linguagem literal e, às vezes chula, a tendência é se torne sucesso rapidamente. A música de conteúdo poético e que faz pensar não tem espaço na indústria cultural. Mesmo assim, o chamado “público de elite” é

alimentado por essa mesma indústria com uma música sofisticada que, desde a década de 1960, possui o rótulo de MPB.

Sobre a questão da incipiência ou a ausência de um mercado consumidor da música produzida no Amazonas, Adelson parte de uma pergunta: “Quem está ou estaria interessado em ‘antenas da raça’ ou em obras que refletem estrelas no céu ou charcos na selva?” (SANTOS, 2012, p. 101). Em busca de respostas, o artista enfatiza:

Pelo visto, aqui na cidade apenas um reduzido número de pessoas, que gostam de dar apoio moral para o artista amigo. Pessoas que sempre torcem a favor, a turma que acredita na arte e na possibilidade do nosso artista, algum dia, alcançar o sucesso sulista e atingir o *status* de autor nacional e por que não global? Infelizmente, esse pessoal que apoia, torce e acredita, não consegue formar uma massa de consumidores suficiente para garantir a subsistência do artista. E como consequência surge a chamada produção sem consumo: um processo comercial manco que só serve mesmo para gerar visagens estéticas delirantes” (SANTOS, 2012, p. 101)

Esse processo comercial “manco”, que segundo Adelson, só serve para gerar “visagens estéticas delirantes” é bastante ignorado pelos próprios artistas da cidade. A maioria deles realmente não se importa com as condições de trabalho e com a pouca visibilidade de suas obras nas mídias. Especialmente entre os mais jovens, existe o cultivo da aura da fama e do desejo errante de se tornar celebridade reconhecida no mundo inteiro. A maioria não se importa com o fato de que dificilmente atingirão suas metas (sucesso sulista), dentro de uma realidade desfavorável e desconfortável.

A crítica de Adelson não é bem aceita entre os produtores musicais de Manaus. Muitos acham um exagero esse desencanto focado nos aspectos negativos da perspectiva profissional da música. Alguns acham que mesmo em um lugar de pouco incentivo e de baixo índice de público consumidor é possível ascender ao sucesso. No entanto, Adelson não está tecendo crítica específica e direcionada a alguém. Seu grito, além de espalhado, cobra uma atitude dos diversos atores envolvidos nas políticas culturais no sentido de se buscar alternativas de difusão e de formação de um público capaz de consumir a música local em pé de igualdade com aquela imposta pela indústria cultural.

Não se trata de fundar um mercado consumidor, uma vez que este processo deve ser espontâneo e envolve o aparelhamento dos meios de comunicação. Trata-se de uma lógica recursiva na qual é preciso primeiro conscientizar o artista sobre suas demandas para depois favorecer a apreciação do público. Na ponta final deste processo, o público teria como retornar ao artista o incentivo e o reconhecimento por meio da fruição de suas obras. Por essa lógica é fundamental a compreensão dos contornos da política cultural e da análise sociológica do fenômeno musical na Amazônia para o entendimento do compromisso social

do artista. O descontentamento de Adelson com a realidade local e o desencanto que se percebe emergir de seu discurso está embasado em suas experiências pessoais e na sua capacidade de percepção do todo.

Quanto à questão da falta de investimento coerente em educação e cultura, Adelson faz um retrato da realidade das políticas públicas e da má qualidade dos produtos artísticos que são absorvidos em função da massificação da indústria cultural. Para o músico:

[...] a resposta para a geração de visagens é que não existe, na prática, uma política educacional séria e eficiente, voltada para desenvolver o senso crítico de cidadãos que sejam capazes de emitir opiniões críticas sobre o lixo que é produzido pela indústria cultural e disseminado na comunicação de massa a partir do eixo Rio-São Paulo. [...] E para mascarar a falta de gosto, educação e sensibilidade artística, de um lado, se inventa um festival de óperas para convencer não sei a quem (talvez os mestiços da aldeia que estão propensos mais para Reginaldo Rossi e Calcinha Preta do que Wagner, ou Mozart) de que somos os ‘bambas da cultura erudita’, e de outro, se inventa também um festival de boi pra mostrar que somos os ‘reis do folclore nacional. (SANTOS, 2012, p. 101-102).

As duras críticas de Adelson devem ser entendidas como parte de uma reflexão que demonstra a inquietação de quem vive o cotidiano da banalização das políticas públicas para a cultura no Estado do Amazonas. Seu discurso político faz por merecer o *status* de “antena da raça”. No entender do maestro, o chamado “lixo musical” sustenta a indústria cultural e contamina o ouvido pensante do apreciador. Essa música de má qualidade escraviza o artista por meio de sua reprodução sistemática e impede que a produção local tenha visibilidade. A constatação deste posicionamento pode ser percebida pela predominância de gêneros musicais da “moda” nas apresentações musicais dos artistas da cidade. O espaço para a produção musical local fica reduzido aos raros programas de rádio, aos bares e às programações alternativas promovidas pelos próprios artistas e por produtores culturais da região.

Adelson Santos não se enquadra no mote do regionalismo. Para ele não há mudança entre a ideia de Amazônia que cantava no início de sua carreira e a que canta nos dias atuais. Ele de fato não aceita o rótulo de compositor regional. A presença de temas da cultura amazônica em suas canções faz parte de um todo de sua expressividade artística. Sobre a temática amazônica, o maestro se posiciona e argumenta:

Eu nunca tive a intenção de fazer música cujo foco fosse o regionalismo. Muito pelo contrário, quase na mesma época que fiz Argumento (Não Mate a Mata) eu já estava abordando a questão do Bem e do Mal, como é fácil de notar no lado B do meu compacto de estreia. Atualmente continuo na mesma trilha compondo coisas que refletem o cotidiano das relações sociais e humanas, seja do ponto de vista filosófico, pragmático ou empírico. (Informação verbal⁹⁵).

⁹⁵SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

A universalidade de suas canções e seu posicionamento firme quanto à dura realidade de sobrevivência do músico local corrobora a descrença de Adelson quanto às possibilidades de mudanças desse cenário. Quando expõe sua visão sobre a MPB produzida no Amazonas, ele se define como um “nihilista assumido”. Analisando sua inserção no contexto da música da região, o cancionista deixa claro sua convicção:

A poética de nossa MPB, excluindo o que eu rotularia como lixo, é claro, reflete bem nossas idiossincrasias, nossas angústias, nossos desejos e ideais. Entretanto, por vivermos cercado pela maior floresta do planeta isso acabou isolando nossa produção musical que não consegue ultrapassar a muralha clorofilada e selvagem, sabe. Cara, eu me insiro nesse processo cultural como um naufrago em inércia de movimento, sempre delirando que algum dia eu serei famoso e viverei da minha produção artística, ou seja, como um profissional da música. Delírios sonoros a parte, tudo leva a crer que a minha obra por razões de tempo e espaço, dificilmente será difundida nacionalmente. Isso fica para um grupo local que se globalizou, mas, por algumas razões, sumiu na poeira do tempo no exato instante em que eles cantavam coisas como: “bate forte o tambor, eu quero tic-tac, tic-tac” (Adelson se refere ao grupo Carrapicho). Talvez tenha sido o máximo que nossa produção musical alcançou. Acho pouco... Muito pouco para o que realmente existe e etc., etc... Sendo um nihilista assumido, acho que não sobreviverá ao holocausto do descaso e da alienação dos burocratas opressores. (Informação verbal⁹⁶).

É importante frisar que não discuto aqui a questão do gosto musical, seja do maestro, do público ou o meu próprio. Tento entender apenas o posicionamento artístico de Adelson Santos diante da realidade sociocultural na qual está inserido. O próprio músico não se posiciona quanto à questão do gosto e mantém um discurso coerente sobre os fatores que levam ao esmorecimento da profissão de músico da música popular no Amazonas.

Adelson não aponta fórmulas e soluções para o problema. Ele deixa em aberto qualquer tentativa sua de oferecer resposta. Ele diz: “E daí? Fazer o quê? Quem poderá dizer o que me aguarda na próxima curva do rio? Quem? Só quero ouvir uma única voz para apontar o caminho. Infelizmente, tenho a ligeira impressão de que essa voz não existe”. O maestro completa seu posicionamento quase que desafiando a quem tiver as respostas: “O que tem é muito chute, muita bravata e muito lambanceiro contando histórias por ai. Bem que gostaria de ter algumas respostas” (SANTOS, 2012, p. 323).

Ele sabe as respostas. Sua indignação parte da premissa de que não adianta apontar soluções para quem não quer e não pode solucionar. Ele sai pela tangente porque sabe que as soluções são coletivas e há muitos obstáculos pelo caminho. Foram esses caminhos tantas vezes percorridos em todas as direções que fizeram emergir sua estética do desencanto. O desencanto de Adelson só existe porque a chama do seu encanto sempre esteve acesa. Sua

⁹⁶SANTOS, Adelson. Entrevista I. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

paixão pela música e o desejo de ver luz na estrada da canção o mantém vivo em sua arte e crítico em sua visão de mundo.

Ao seu modo, Adelson apresenta o antídoto para as mazelas por meio de um clamor que precisa ecoar entre os artistas amazonenses:

E para terminar, faço um apelo: artistas da floresta, uni-vos! Nada de ficar se curvando para beijar a mão dos secretários de Cultura da hora em troca de silêncio compulsório ou de um *cachê* miserável pra fazer *show* uma vez por ano no Teatro Amazonas. Isso é imoral e antiético. Para acabar com essa política do pão e circo, do curral eleitoral, do beija-mão e da confraria dos puxa-sacos, precisamos, de um lado, acabar com o silêncio imposto pelo imediatismo dos *cachês*, e de outro, propor e cobra o comprometimento dos governantes por uma educação artística verdadeira que comece desde o ensino fundamental e chegue até à universidade. Somente assim alcançaremos a competência profissional, a eficiência técnica e a criatividade baseada na originalidade e na crítica social. Sem isso, corremos um sério risco de continuar sempre na rabeira da história, onde nada se cria e tudo se copia. (SANTOS, 2012, p. 330).

Entendo que o pensamento social e poético de Adelson Santos seja um testamento para ser escrito no epitáfio da música produzida no Amazonas. É o testemunho de um músico que luta contra a morte da música e do músico. O maestro não se cala diante das vicissitudes e aponta para a necessidade de mudanças nas políticas públicas e na postura do próprio artista. Longe de ser uma “visagem estética” contaminada pela “clorofila do mal”, que segundo ele, causa uma atitude de “anticivilização”, a base do pensamento de Adelson Santos sobre a canção na Amazônia está em sua própria trajetória e na crítica ferrenha à falta de apoio governamental à cultura e ao comportamento pouco comprometido dos próprios artistas da região.

As raízes caboclas na poética da esperança verde – a estética do (en) canto

Na abertura do livro “O Poeta e o Passarinho”, Celdo Braga define, em poucas palavras, seu posicionamento artístico e o seu pensamento poético sobre a Amazônia. O poeta, envolto em reminiscências, faz brotar do chão de suas origens a poesia de sua existência. Ele descreve sua relação com a natureza como o ponto de partida para a afirmação de suas bases culturais:

Desde menino, a minha relação com as águas, com a mata, sempre foi muito especial, mesmo sendo a fonte dos meus grandes medos: mapinguari, cobra grande, boto vermelho e tantos outros bichos relacionados ao mundo encantado. O “poeta e o passarinho” é uma mescla poética de imagens, sons e palavras que dizem da vida que pulsa em cada canto da nossa paisagem, destacando a relação estreita e o diálogo que estabelecem com o homem que habita este recanto verde do nosso Brasil. É uma janela que se abre para o horizonte mágico do sonho e da esperança, para que cada um possa redesenhar o destino da nossa grande floresta. (BRAGA, 2013, p.1).

Celdo enfatiza o diálogo entre o homem e a natureza e, em certo sentido, corrobora a ideia moriniana da “unidualidade” da existência humana: somos 100% natureza e 100% cultura. Para Morin (2001) “O homem é, portanto, um ser plenamente biológico, mas, se não dispusesse plenamente da cultura, seria um primata do mais baixo nível.” (MORIN, 2001, p. 52). A poesia de Celdo está fincada na tecitura entre o eu-lírico, a natureza e a cultura amazônica. Ele propõe o diálogo entre o caboclo e a natureza, visando não apenas o despertar do encantamento, mas um novo redesenhar do destino. A metáfora da janela que se abre ao mágico para reafirmar o desejo por novos ventos sobre a natureza carrega sua forte mensagem de esperança.

Segundo Morin (1997), “a finalidade da poesia é a de nos colocar em estado poético” e este estado exige a compreensão de que a linguagem poética apoia-se e prefere “a conotação, a analogia, a metáfora, isto é, o halo de significações que envolve cada palavra, cada enunciado e ensaia traduzir a verdade da subjetividade”. Para Morin (1997), “o estado poético poder ser dado pela dança, pelo canto, pelo culto, pelas cerimônias e, evidentemente, pode ser dado pelo poema” (MORIN, 1997, p. 38-46). Celdo Braga fez dos sons da natureza a inspiração do lirismo de seus poemas. Seu estado poético se transformou na aura luminosa de suas canções. Sua capacidade de enxergar a presença humana como parte integrante da magia, traduz um pensamento social aguçado e instigante: o caboclo conhece seu mundo e entende seu destino. Ele não só acredita que a poética do imaginário é um dos alicerces da cultura, como a torna viva em seus poemas e em seu modo de pensar. Para o poeta, a relação homem/natureza movimenta o estado poético e promove a leitura contextualizada do mundo.

A corporeidade existente em seu processo criativo de música funciona como uma espécie de ligação espiritual entre o poeta e a floresta. Ele experiêcia e se inspira na natureza para fazer música e a canção, por sua vez, se transforma em veículo expressivo de suas inquietações e emoções. A chamada música orgânica, por exemplo, entrou em sua vida por meio da imitação de pássaros em seu habitat natural. Ele diz: “Do canto de vários pássaros tenho extraído os elementos sonoros para várias composições”. (BRAGA, 2013, p.10). Ele tem uma percepção aguçada sobre os fenômenos naturais. O poeta explica como funciona esse processo de assimilação da natureza:

A ciência me coloca em atenção pela fenologia. A partir do canto dos pássaros, a partir da manifestação da natureza. Enxergo uma coisa além da aparência. Esse é meu processo criativo. Uma folha não é só uma folha, são várias referências. Aí vem toda minha sensação sinestésica. Daí vem a conexão da nossa vivência. (Informação verbal⁹⁷).

⁹⁷ BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

Um símbolo que é facilmente percebido na composição visual de Celdo é uma ocarina⁹⁸ que ele carrega pendurada no pescoço. Não é simplesmente um instrumento de produção sonora ou um enfeite, um adorno estético. A ocarina, simbolicamente, o mantém em sintonia com os pássaros. Os sons da floresta são pontos de partidas para canções e poemas que, na maioria das vezes, constituem o resultado de uma experiência sinestésica entre a introspecção do poeta e o meio.

Na arte de Celdo Braga há uma luminescência que tenta traduzir este estado poético na mais pura e singela interação entre o imaginário e contexto sociocultural. O poeta acredita que “a indiferença com a vida dos nossos igarapés pode ceder lugar a uma nova consciência”. (BRAGA, 2013, p.8). No poema “Águas Feridas”, ele lamenta a poluição dos rios e, ao mesmo tempo, faz um apelo contra a ignorância de quem os destrói:

No leito saudoso
 Da nossa lembrança
 Desliza e remansa
 O suave frescor
 Das águas correntes
 Dada aragem envolvente
 Dos igarapés.
 Nas margens do hoje
 As águas feridas
 São só o caminho do lixo letal:
 Atira-se nágua
 O resto de tudo
 Num gesto homicida
 Ao rio principal.
 E o Negro ofegante
 Ferido de morte
 Em nome da vida
 Que dá generoso
 Pros peixes, pras plantas
 Talvez se pergunte
 Por quê esta sorte?
 Mas vai em silencio
 Na sua missão
 Arrastando o fardo (BRAGA, 2013, p. 8)
 Da ignorância,
 Da ingratidão.

O poeta da esperança verde não se contenta coma a pura contemplação. Seus versos são janelas de reflexão sobre a consciência ecológica que não dispensa a crítica sobre os problemas que afetam a natureza. A discussão sobre a poluição das águas do Rio Negro pode parecer exagero para alguns, uma vez que o senso comum tende a acreditar que as reservas de água da Amazônia são inesgotáveis. O poema traça uma linha comparativa entre o antes e o

⁹⁸ A ocarina é um instrumento de sopro globular feito, geralmente, de porcelana, terracota, madeira ou pedra. A ocarina pertence à família das flautas e é um dos instrumentos musicais mais antigos do mundo.

agora das condições hídricas. O saudosismo de um passado de abundância e a preocupação com um presente que faz com que o rio arraste o fardo da ignorância e da ingratidão, fazem um diálogo eloquente sobre um futuro incerto.

Entre os temas que envolvem o contexto sociocultural, a figura da mulher tem profunda importância na obra de Celdo Braga. Tendo na própria natureza sua maior referência de mulher, sendo em muitos de seus poemas tratada como mãe, o poeta nutre grande admiração pelo ente feminino. No poema “Ser Cabocla”, chama a atenção a seguinte estrofe:

Não sou submissa como muitos me pensam
Nem do tipo à-toa que não sabe o que quer
Sou gente que luta, que sonha, que ama
Sobretudo que sabe o que é ser – Mulher! (BRAGA, 2013, p. 14).

Segundo o poeta, “terra, água, floresta, poesia e música, são palavras marcadas pelo elemento feminino, fonte primordial da vida, afirmada no jeito especial da mulher cabocla”. (BRAGA, 2013, p. 14). Fica subentendido a defesa da insubmissão da mulher cabocla e a relevância de seu papel social. É importante frisar que a figura da mulher na poesia sempre esteve ligada a ideia de “inspiração”, ou seja, a ideia de que a beleza, a graciosidade e a sensibilidade feminina estariam a serviço dos delírios poéticos dos homens. A mulher amazônica representada por Celdo faz parte de um complexo formado pelas interconexões da natureza com a cultura e exerce o protagonismo na vida ribeirinha.

A Amazônia do cancionista Celdo Braga é resultado da construção de diversos saberes que o próprio poeta foi acumulando durante o amadurecimento de sua carreira artística. Perguntado sobre a ideia de Amazônia que tinha no início de sua carreira para esta que hoje canta, ele respondeu:

Eu não gostava de mim. Quando cheguei a Manaus com a outorga de uma graduação e com um CD debaixo do braço, cheguei afoito. A primeira coisa que cantava era a ideia da exaltação do homem do interior que é menosprezado, inclusive na projeção de mim mesmo. Quando ou outros falam em caboclo do interior, falam em terceira pessoa. Sinto que somos hostilizados aqui e isso me judiava. Não quero ser um lesa baré. Quero ser um homem que possa mostrar as coisas boas que trago comigo do interior, mesmo sendo referenciado com as coisas boas que vêm de fora. Hoje consigo ouvir as palavras da minha mãe: meu filho quem é pequeno cabe em todo lugar. Sendo simples e humilde. (Informação verbal⁹⁹).

A exaltação do homem do interior e a defesa de um canto caboclo em primeira pessoa demonstra a preocupação de Celdo com a cultura cabocla e com a resiliência do homem ribeirinho diante de seu destino. Sua inquietação não decorre apenas da percepção do menosprezo da cultura ribeirinha pela cultura urbana. Ela decorre, principalmente, da falta de

⁹⁹BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

resistência do próprio homem do interior diante da hostilidade que enfrenta na cidade. O termo “leseira baré” é muito usado no Amazonas para identificar um estado de letargia; de acomodação. Ser um “leso baré” é não demonstrar atitude diante da adversidade. O poeta deixa sobressair sua postura altiva, no sentido da nobreza do ato, e parte para a defesa de suas origens. Na canção “Canta Caboclo”¹⁰⁰ há um misto de altivez e humildade que faz ecoar o grito de uma cultura que é filha da mãe natureza e que tem orgulho de ser o que é:

As raízes desse canto
falam sobre nós, falam sobre ti
e dessa força tão estranha
tentando nos destruir.
Ai que dor! Ai que dor!...

Canta caboclo, canta
canta filho da mãe
mãe natureza
com a palha na cabeça
e o couro sob os pés

Cada dia que se passa
há tristeza em meu olhar
nossa mãe esta chorando
vendo o filho se acabar.
Mãe natureza não, chore não
nós não vamos permitir
que o fogo desta ambição
possa o verde destruir
Ai que dor! Ai que dor!

E no cantar dos pássaros
ainda vemos solução
pois nas asas desse canto
o caboclo é pé no chão
E se a água está toldada
caboclo não bebe não.
sai no fio da correnteza
no banzeiro da certeza
de voltar pro seu sertão
Ai que dor! Ai que dor!

A arte e a postura artística de Celdo Braga podem ser entendidas como um “bater no peito” que simboliza o orgulho de ser caboclo. Sua temperança é o resultado de seus embates e de suas vitórias diante do preconceito que ainda existe contra a cultura ribeirinha. O cancionista reafirma o compromisso de defesa da cultura amazônica quando enfatiza que sua arte quer mostrar as “coisas boas” que ele traz como homem do interior. É importante destacar que ele não nega as influências musicais que absorveu de outros cantos. Referenciado com as “coisas boas” que vêm de fora, ele constrói um canto amazônico

¹⁰⁰Canta Caboclo - Celdo Braga/ Natanael Lavareda – Álbum: Cantos da Floresta – Raízes Caboclas, 1994.

pautado na positividade, no enaltecimento e na crença genuína de que a poesia da relação entre o homem e a floresta pode quebrar barreiras por meio da música.

Perguntado sobre sua visão referente à MPB produzida no Amazonas e como se enquadra nela, Celdo Braga respondeu o seguinte:

Sempre me senti a margem desse processo. A começar por Manaus, aquelas pessoas que seguiam os exponenciais dos grandes centros, chamavam o Raízes de varizes caboclas, marginalizando a nossa produção. Nunca quisemos seguir os padrões nacionais. Muitas músicas são boas de ouvir, mas a ideia não era seguir esses parâmetros, porque nossa linha era outra. A MPB é um painel interessante dentro daquilo que a gente aprecia, mas ela está bastante, no caso do meu trabalho, dissociada do parâmetro de composição. Até por que estamos em outra linha. Mas há certa resistência a apreciar o trabalho dos artistas daqui, do interior e de outros compositores regionais. A força de compor aqui, a forma de cantar é totalmente especial. Adelson Santos, Torrinho, Célio Cruz, Candinho, dentre tantos outros, contribuem expressivamente para a MPB produzida aqui no Amazonas. (Informação verbal¹⁰¹).

A canção de Celdo Braga canta o caboclo na primeira pessoa: eu sou caboclo! Nós somos caboclos! Ela não tem vergonha de ser do interior, das margens dos rios e de ser simples como as águas dos grotões. Ele reafirma este sentido quando descreve a mensagem visual e sonora do grupo Raízes Caboclas:

[...] Quatro caboclos cantando de pés descalços, com uma vestimenta mais ou menos típica do homem ribeirinho, realmente trazendo o Amazonas no seu canto em primeira pessoa. Eu sou caboclo. Não é cantando o caboclo em terceira pessoa como a grande maioria faz, inclusive, aqui na capital, quando se fala de caboclo ou cabocla se fala em terceira pessoa. Todo o registro que eu tenho de poetas e canções, quando se faz alusão ao homem daqui, não se faz em primeira pessoa. Se faz em terceira pessoa. (Informação verbal¹⁰²).

Celdo afirma que nunca quis seguir os “padrões nacionais”, pois sua proposta era outra. Mas que proposta era essa? O que ele chama de “padrões nacionais”, refere-se à ideia de uma música sofisticada que possui formas melódicas e harmônicas mais rebuscadas. Canções com estruturas musicais mais elaboradas, tais como, as da Bossa Nova, da Tropicália e do Clube da Esquina, que sempre influenciaram a MPB produzida no Amazonas. Sua proposta sempre foi criar uma identidade musical que tivesse compatibilidade com a simplicidade da vida cabocla.

Seguindo esta linha, o grupo Raízes Caboclas fundou um jeito novo de representar musicalmente a cultura amazônica. O sotaque musical que o poeta se refere diz respeito a um jeito próprio de fazer a música que já existe. Os gêneros musicais mais utilizados pelo cancionista para expressar a cultura amazônica vêm da música nordestina e caribenha. O

¹⁰¹BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

¹⁰²BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

baião, o xote, o carimbó, o boi bumbá e a ciranda são formas musicais que misturadas à forte percussão indígena e aos efeitos sonoros da floresta, formam, na visão de Celdo, o sotaque do canto caboclo.

Celdo Braga se diz dissociado dos parâmetros de composição da chamada MPB. Ele argumenta que:

A partir da experiência de pioneiros coloco meu trabalho de uma forma bem explícita porque com a ideia dele encontrei ressonância naquilo que venho produzindo ao longo desse tempo. A MPB é um painel interessante dentro daquilo que a gente aprecia, mas ela está bastante, no caso do meu trabalho, dissociada do parâmetro de composição. Até por que estamos em outra linha. Mas há certa resistência a apreciar o trabalho dos artistas daqui, do interior e de outros compositores regionais. A força de compor aqui, a forma de cantar é totalmente especial. Adelson Santos, Torrinho, Célio Cruz, Candinho, dentre tantos outros, contribuem expressivamente para a MPB produzida aqui no Amazonas. (Informação verbal¹⁰³).

Mesmo reconhecendo que esse gênero musical é um painel de sonoridades interessantes e que faz parte de sua cultura musical, ele prefere identificar seu trabalho como música orgânica e experimental. Sem a necessidade de grande elaboração harmônica e melódica, sua sonoridade tem o suporte da batida indígena, do canto dos pássaros e da voz do caboclo. É exatamente por isso que a canção de Celdo representa a poética do imaginário amazônico. Vestir-se de branco, utilizar-se de recursos da natureza e cantar melodias simples para poemas profundamente representativos da vida do homem do interior, são os ingredientes do sotaque da canção na Amazônia.

Celdo Braga reconhece que ainda há certa resistência em apreciar o trabalho dos artistas da região. O desprestígio não é exclusividade do artista do interior. Apesar da qualidade de outros compositores regionais, a música local se recusa de maior visibilidade e incentivo. De qualquer forma, o poeta da esperança acredita que pelo encanto da arte tudo é possível e que o artista precisa fazer sua parte. Sua estética do encanto acredita firmemente que a floresta é a inspiração mágica que faz da arte um meio de expressão vital. Por meio da música é possível conhecer o homem que habita a floresta e sensibilizá-lo para que se torne digno de respeitá-la e protegê-la.

TERCEIRA ESTROFE

¹⁰³BRAGA, Celdo. Entrevista II. [mar. 2015]. Entrevistador: Elias Souza Farias. Manaus, 2015. 1 arquivo mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

Afluências do pensamento poético sobre a Amazônia nas curvas da canção

Os dois primeiros versos desta estrofe se dedicam à análise interpretativa de três canções de Adelson Santos e três de Celdo Braga. O verso “O argumento de uma alma cabocla que ainda acredita nos sonhos de voar”, analisa as canções: “Argumento”, “Alma Cabocla” e “Sonhos de Voar”, de Adelson Santos. O verso “O canoar suave de um canto caboclo nas águas de um amazonas moreno”, analisa as canções: “Canoar”, “Canto Nativo” e “Amazonas Moreno”, de Celdo Braga.

As canções não foram escolhidas aleatoriamente. O trabalho musical dos cancionistas é basicamente autoral, portanto, três critérios foram utilizados para a escolha das três músicas: canções conhecidas pela mídia e pelo público na cidade de Manaus; gêneros musicais diversificados; e mensagem poética voltada para o contexto das relações entre o eu-lírico e suas interconexões com a Amazônia. No caso de Adelson Santos, as três canções escolhidas fazem parte dos três primeiros discos do compositor e foram analisadas na ordem do lançamento das gravações. As canções de Celdo Braga obedecem outra cronologia e ordenação. Foram escolhidas para representar o acervo fonográfico do compositor nos dois grupos musicais que fundou: uma canção do Grupo Imbaúba e duas canções do Grupo Raízes Caboclas.

As canções foram analisadas a partir de referenciais próprios deste estudo, criados e embasados nos operadores cognitivos do pensamento complexo. A trama da complexidade na canção pressupõe que seu resultado poético advém da fusão entre letra e música. Para fazer girar os redemoinhos de significados, percepções e sentimentos propiciados pela escuta é preciso seguir o percurso criativo do compositor, despojando-se de preconceções estéticas e de discurso. A análise precisa girar em torno das interações da canção em si (letra, melodia e arranjo) e das interconexões de seu círculo comunicacional (cancionista, canção e ouvinte) com as múltiplas possibilidades de diálogos socioculturais.

As canções foram analisadas considerando os seguintes pontos de urdidura reflexiva:

1 - A trama da canção:

Quanto à letra: mensagem poética;

Quanto à música: melodia e arranjo.

2 - As curvas da complexidade:

Quanto à mensagem poética: tema, narrativa e pensamento poético (eu-lírico);

Quanto à melodia: gênero, forma e interpretação vocal;

Quanto ao arranjo: timbres, efeitos e imagem/paisagem sonora.

3 – Errâncias:

Interpretações possíveis dos elementos formais e estéticos da obra e do pensamento social sobre a Amazônia presente na mensagem poética do cancionista.

4 - Tecendo a teia:

Urdidura das interconexões entre os elementos da canção, seu círculo comunicacional e as múltiplas possibilidades de diálogos socioculturais da obra.

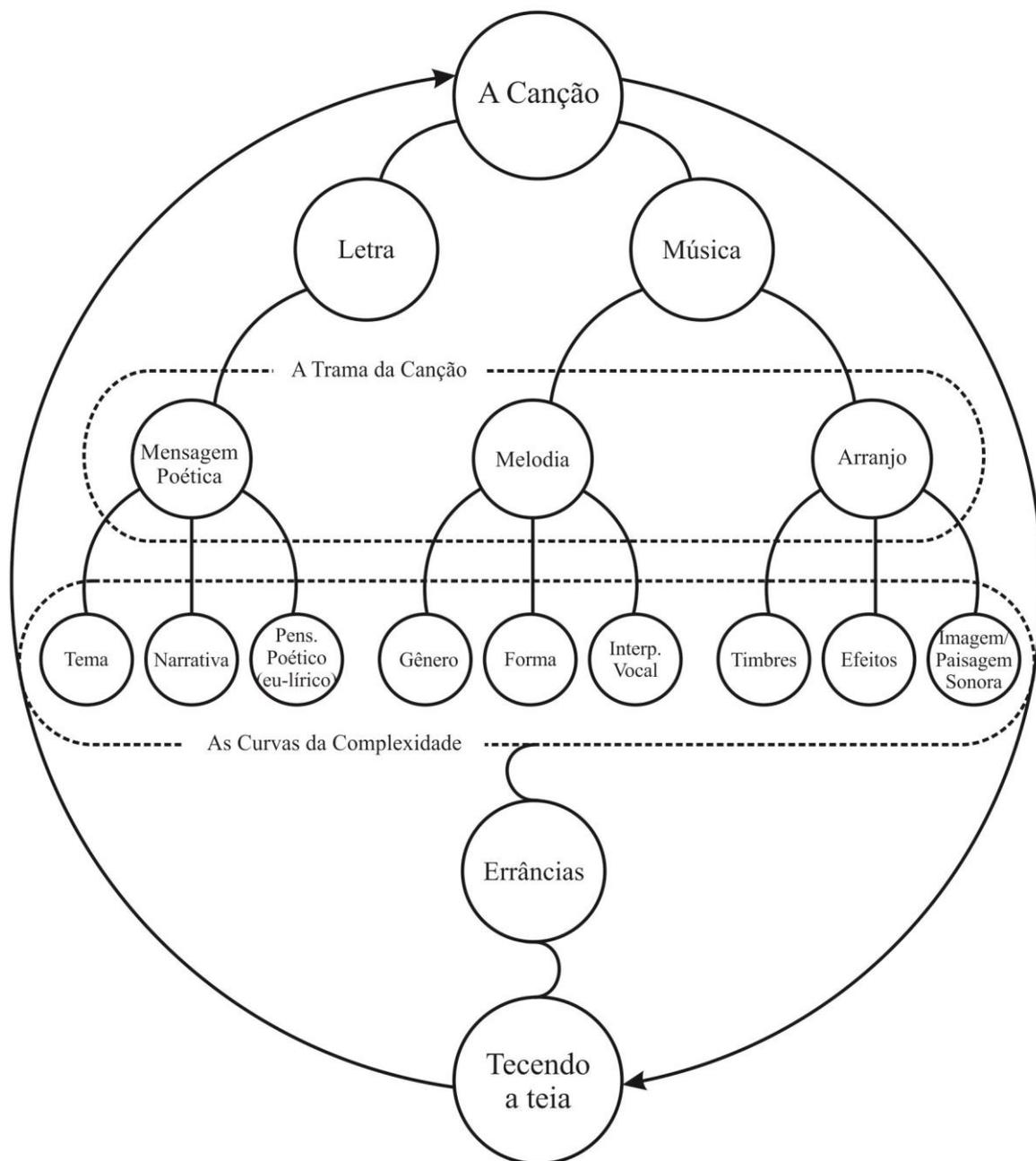
A análise considerou a subjetividade, as condições e as contradições do eu-lírico do compositor, sem desconsiderar o papel primordial do ouvinte em interpretá-las. Na dialógica de Morin os contrários se comunicam e são complementares, sendo, portanto, o desafio da reflexão no campo poético a construção das possibilidades de religá-los. Na subjetividade do eu-lírico está presente uma questão que já foi discutida na primeira parte deste trabalho: a subjetividade da audição e da escuta na música. Por isso, não adianta querer adivinhar o que compositor quis dizer e muito menos querer ser porta-voz de um significado único do pensamento, da experiência estética e da emoção presentes na relação entre o autor, a obra e o ouvinte.

Por mais que se envidem esforços no sentido de auferir parâmetros lógicos que dê conta da complexidade das interações, não há método capaz de precisar as intercorrências e subjetividades inerentes ao processo criativo de composição ou que possa traduzir, objetivamente, a dimensão poética da canção ou especular sobre o sentido literal do objeto.

O compositor é livre, a obra é aberta e o ouvinte é multidimensional. Embora o cancionista siga normas, regras e padrões de construção artística, sua liberdade está na escolha da forma poético-musical que, intencionalmente, convida o apreciador para completá-la. Esta relação não pode ser simplesmente descartada. Ao tentar separar ou analisar em separado, perde-se a visão do todo e rompe-se com a possibilidade de encontrar nas partes os nexos da totalidade.

O estudo buscou demonstrar, por meio da análise das canções de Adelson Santos e Celso Braga, que alguns aspectos são fundamentais para compreender o pensamento poético do cancionista. Partindo da própria subjetividade do eu-lírico (cancionista), a canção causa uma espécie de circularidade no entorno das possibilidades de interpretação. Isso revela sua força comunicativa e demonstra que somente pela totalidade de seus elementos internos (letra e música) é possível compreender os efeitos emocionais (poesia) e os significados de sua mensagem poética quando completada pelo ouvinte (recepção).

O diagrama a seguir demonstra a circularidade que permeia o percurso da análise da complexidade na canção:



O resumo das interconexões que formam a teia complexa criada para analisar as canções de Adelson Santos e Celdo Braga está disponível nos Apêndices F, G, H, I, J, K: Quadro - A Canção na Tese. Da mesma forma, os áudios originais de todas as canções analisadas estão disponíveis no Apêndice L: CD - A Tese na Canção.

Os dois últimos versos convergem para um diálogo entre Adelson Santos e Celdo Braga. Por meio de uma Roda de Conversa, na qual participo como mediador, os cancionistas apresentam suas trajetórias musicais e revelam suas concepções sobre a realidade da música popular brasileira produzida no Amazonas. Os versos: “Encontro de rios – uma roda de conversa” e “Conversas sobre a roda – encontro das águas”, são dedicados a refletir sobre as possíveis confluências e dissonâncias entre o pensamento poético dos dois compositores e a tecer considerações em torno dos resultados e dos saberes construídos pela urdidura complexa desse diálogo. Para fazer emergir o conhecimento de forma circular, a reflexão considera os entrecruzamentos entre os elementos formais da canção, os aspectos comunicacionais que a envolvem e os fundamentos socioculturais que identificam a Amazônia como o ponto de referência do pensamento poético dos referidos artistas.

VERSOS

O argumento de uma alma cabocla que ainda acredita nos sonhos de voar

Argumento¹⁰⁴

*Em questão de Solimões
Fundamental é saber
Que o Negro não se mistura
Com o Amarelo*

*Não mate a mata
Não mate a mata
A virgem verde bem que merece
Consideração*

A canção “Argumento”, também conhecida como “Não Mate a Mata”, suscita três temas possíveis: a fricção entre as forças da natureza e os interesses do homem; a metáfora da não mistura dos dois rios sugere uma analogia sobre a falta de medidas para a contenção da destruição causada pelo homem; e o grito pela preservação dos bens naturais que ainda restam pelo coro dos descontentes.

Em uma versão de 2015, gravada em vídeo por Adelson Santos e a cantora amazonense Karine Aguiar¹⁰⁵, a mudança de uma palavra do terceiro verso da primeira

¹⁰⁴ Adelson Santos. Álbum: Compacto Simples - Adelson Santos, 1980. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice F: Quadro - A Canção na Tese.

estrofe da letra original abriu espaço para novos significados. Onde se lê: “Que o Negro não se mistura”, lê-se: “Onde o Negro não se mistura”. Na letra original a palavra “que” ratifica apenas a mistura do negro com o amarelo, ou seja, que o Rio Negro não se mistura com o Rio Solimões. Na versão do videoclipe de Karine Aguiar, a palavra “onde” desloca a percepção do encontro das águas entre os dois rios para uma dimensão secundária e amplia a visão daquilo que pode estar por trás dele, sob a periferia do fenômeno natural. Certamente houve a intencionalidade de Adelson Santos em aguçar novas percepções na mensagem poética da canção e de criar um cenário mais instigante sobre as contradições presentes nas concepções sobre a Amazônia.

De qualquer forma, esta análise se debruçará sobre a letra original da canção para encontrar as interconexões possíveis entre sua poesia e o pensamento social suscitado pelo compositor. Em “Argumento”, o encontro das águas entre do Rio Negro com o Rio Solimões é o cenário criado para aguçar o imaginário sobre as demandas da natureza amazônica. A canção constrói uma metáfora sobre o encontro das águas pretas e amarelas para simbolizar o equilíbrio natural. O argumento de que “fundamental é saber que o negro não se mistura com o amarelo”, eleva a reflexão sobre a necessidade da preservação do ponto de equilíbrio entre as forças da natureza. O clamor pela preservação da Amazônia é o ponto central da mensagem poética. A parte que ainda não foi tocada pelo homem precisa mais ainda de cuidado: “A virgem verde bem que merece consideração”.

Devido ao argumento contundente e objetivo da canção, o compositor deixou muito espaço para o ouvinte refletir e encontrar suas referências e sua empatia com o tema ecológico proposto. O poema guarda um lirismo diferente e pouco passional. Funciona como na chamada “música de protesto”, na qual o refrão só faz sentido e expressa o sentimento coletivo quando todos cantam juntos.

A paisagem musical da canção “Argumento”¹⁰⁵ deu a sustentação necessária à simplicidade melódica e a economia do texto poético. As flautas, o coral, as cordas e a percussão dialogam na construção rítmica alegre de um baião nordestino estilizado e cheio de força temática. O dueto de flautas desenha uma paisagem alegre e vibrante como se o ouvinte estivesse à beira de um rio em um dia ensolarado.

Uma letra econômica e uma musicalidade expansiva formam a cadeia de entrelaçamentos de significados presentes nesta canção. A tensão do encontro das águas pode

¹⁰⁵ Videoclipe publicado em 02.12.2015 no site You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=i7mj-wVdxPY>. Mais informações, consultar o site: www.karineaguiar.com.

¹⁰⁶ Os detalhes sobre a análise musical desta canção encontram-se no Apêndice F: Quadro - A Canção na Tese.

ser entendida como o antagonismo de ideias em torno das medidas de sustentabilidade para a região. O negro não se mistura com o amarelo da mesma forma que as políticas públicas invasivas não coadunam com as demandas dos movimentos ecológicos e culturais de preservação e sustentabilidade. A canção escancara o sentimento do povo nativo por respeito aos bens naturais. Ela lembra, com o lamento sonoro em tom menor, que o ecossistema está em falência e que precisa ser recomposto e preservado, urgentemente. “Não mate a mata; não mate a mata” é um apelo forte e direto contra todo tipo de agressão à natureza e ao homem. O ritmo andante do gênero musical baião e a marcação tensiva do tom menor traduzem essa urgência.

Alma Cabocla¹⁰⁷

*Alma cabocla retira a mordaca e grita
Sempre amanhece depois de qualquer noite aflita
Alma cabocla retira esse medo do peito
Sempre a verdade resiste a qualquer preconceito*

*Vem querer, vem pedir, vem de novo cantar
Vem saber, vem sentir, vem falar de amor*

A canção “Alma Cabocla” pode ser interpretada por três caminhos que se encontram na relação entre o eu-lírico do cancionista e as interações socioculturais. Trata-se de um movimento de dentro para fora e de fora para dentro que, ao mesmo tempo, tece autocrítica e crítica sobre a relação com o outro. Ela suscita três temas possíveis: a realidade profissional do compositor; a fricção cultural entre o Norte e o Sul do Brasil; e o preconceito contra o homem ribeirinho.

A inquietação do próprio Adelson Santos, buscando estímulo interior e tentando vencer as dificuldades de sobreviver no Rio de Janeiro para alimentar o sonho sulista de ser artista; A lamento de uma cultura que quer ser valorizada, reconhecida e entendida como parte integrante da identidade nacional; A luta contra o etnocentrismo e o preconceito que o homem do norte sofre no encontro com a cultura do sul ou de qualquer outra cultura dominante.

¹⁰⁷Adelson Santos. Álbum: LP - Um Certo Tempo Depois, 1981. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice G: Tabela - A Canção na Tese.

A canção religa as contradições entre a razão e a emoção e permite que o antagonismo entre essas forças representem o eu-lírico em suas certezas e incertezas; suas alegrias e tristezas; suas angústias e delírios.

Logo na introdução a flauta aparece em um solo agudo e melancólico. Traduz solidão e tristeza. Durante a canção a flauta dialoga com a melodia principal como se estivesse respondendo com alegria à melancolia das frases melódicas. O cânone vocal ao final da canção traduz esperança. Ele se conecta com a voz principal para fazer as duas partes musicais dialogarem. O cânone propicia um fechamento apoteótico. A paisagem sonora criada retrata o texto poético. Ela cria o movimento entre a alma cabocla que quer se libertar e o convite dela mesma para prosseguir com esperança.

Uma canção curta em seus contornos formais, embora extensa em sua mensagem poético-musical, “Alma Cabocla” cria a paisagem sonora de um lamento contido, de uma saga em curso e de um sonho de liberdade insistente e resistente. A complexidade das interações entre o cancionista, o meio e todo o simbolismo criado na malha de suas referências de lugar está presente nos detalhes mais simples da estrutura da composição. A Amazônia está presente na ideia de alma cabocla e no próprio conceito de caboclo: o homem amazônico que surgiu do índio.

Ser caboclo é o mesmo que ser ribeirinho mestiço de branco, negro e índio. Mas sentir-se caboclo não significa literalmente uma característica cultural da região amazônica. O pensamento poético de Adelson permite, por conotação, que a alma cabocla seja interpretada como um sentimento do eu-lírico que repercute em seus desejos e sonhos. Para ele a libertação da alma cabocla tem a ver com a libertação do próprio ser humano. A libertação de suas frustrações, medos e angústias. É ser feliz. Portanto, a melancolia da melodia e a paisagem sonora final do cânone vibrante representam uma transição entre o medo, a esperança e a plenitude desejada a ser atingida.

Sonhos de Voar¹⁰⁸

*Eu sonhei voando pelo céu
era um corpo livre pelo ar
Tinha tanta coisa a descobrir
tinha tantos sonhos pra sonhar*

Lá no alto da montanha um lago azul

¹⁰⁸Adelson Santos. Álbum: LP - Sonhos de Voar, 1982. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice H: Tabela - A Canção na Tese.

*Na planície a bicharada a fugir
E vi que tanta coisa já sumiu
Dentro dessa selva e desse rio*

*E de lá gritei pro meu amor
Que a terra fraca vai morrer
De tanto tirar, sugar
De tanto matar, ferir
De tanto e tanta coisa destruir*

A canção “Sonhos de Voar” suscita três temas possíveis: o voo do pensamento poético do compositor no imaginário de suas próprias elucubrações; o sobrevoo de suas ideias na concretude da situação de destruição do planeta; e um sonho apocalíptico que alerta a humanidade para um fim iminente.

A descrição de seu voo poético é singular e alvissareiro. A alegria, o encantamento e a sensação de liberdade formam um mosaico de cores e paisagens. Como o próprio título sugere, “Sonhos de Voar” é uma viagem onírica entre a plenitude do ser que contempla a natureza e a constatação de sua finitude diante da degradação de seu *habitat*.

O único caminho é fazer ecoar um grito de alerta para que o fim seja evitado. Há um sentimento contrastante entre o prazer de viver no planeta Terra e a iminente destruição de seus bens naturais. Prazer, angústia e perplexidade formam o lirismo desta canção.

A melodia em tom maior realça e favorece a imagem de um voo. O solo de guitarra de abertura e sua passagem para a repetição do refrão dão a sensação de continuidade do sonho. Os duetos de flauta com guitarra traduzem a alegria e o êxtase da plenitude de se sentir voando sobre as montanhas. O coral que reforça a voz principal no refrão suscita um grito coletivo pelo alerta de uma destruição iminente.

O desmatamento da região amazônica e o alerta vermelho sobre a situação do planeta Terra são preocupações constantes nas canções de Adelson Santos. Em “Sonho de Voar”, o compositor buscou uma fórmula simples para destacar sua preocupação com a destruição da floresta, mas acima de tudo com a destruição do próprio planeta.

Após uma viagem livre pelo céu azul, repentinamente, a sensação de voar permitiu um sobrevoo sobre a destruição que está acontecendo no planeta. Como se fosse um pesadelo, ele sente necessidade de repartir essa visão apocalíptica: “E de lá gritei pro meu amor que a terra fraca vai morrer”. Vem a constatação do fim da vida no planeta: “De tanto tirar, sugar; de tanto matar ferir; de tanto tanta coisa destruir”. O lírico e o onírico da relação entre homem e natureza são os portais de crítica e de resiliência. A melodia cadenciada desta balada em tom maior traduz a apreensão em sufrágio da vida e a emoção da beleza do ato de pensar.

O canoar suave de um canto nativo nas águas de um amazonas moreno

Canoar¹⁰⁹

*Canoei remando livre
Nas águas da minha infância
Seguindo a trilha de espumas
Do rebojo da distância*

*Busquei cidades perdidas
Nas brumas do encantamento
Vendo na pá do meu remo rendilhas do firmamento*

*Vi tanta coisa bonita
Nos tons de cada paisagem
Formando imagens e versos
Em redondilhas selvagens*

*Hoje vejo que a canoa
Águas onde naveguei
É um barco feito de luz
Dos sonhos que já sonhei*

A canção “Canoar” suscita três temas possíveis: as reminiscências da infância; o deslumbre da paisagem natural do lugar; e o singrar dos versos de um poeta no devir de seus sonhos. Ela pode ser interpretada pela expressão singular dos sentimentos e das emoções do poeta diante realidade de seu lugar.

Uma canção singular que, devido à riqueza e variedade dos versos, recebeu um encaixe melódico com bastante variação e dinâmica interpretativa. Com uma prosódia muito bem elaborada, a melodia acompanha a narrativa em três partes distintas que convidam o ouvinte a uma experiência estética única. Um poema construído em redondilha maior (sete sílabas poéticas) que mantem uma métrica contrastante com o único verso decassílabo: “vendo na pá do meu remo rendilhas do firmamento”. Esse decassílabo recebeu uma melodia forte, constante e andante, como se despertasse o ouvinte para o fato de que a canoa está em movimento. As “redondilhas selvagens” propostas pelo texto deixam a impressão de que a canoa é o poema, que o canoeiro é o poeta e que as reminiscências, a beleza e a maturidade do

¹⁰⁹Celdo Braga/Célio Cruz. Álbum: CD - Grupo Imbaúba e o Poeta Celdo Braga, 2012. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice I: Tabela - A Canção na Tese.

navegante formam uma fusão luminescente entre o sonho e a realidade; entre o poema e o poeta.

Canoar é seguir, descobrir e se redescobrir. Na canção “Canoar” o caboclo amazônico é representado por todos os simbolismos do ato de navegar. Essa peça de madeira oca que flutua e conduz a vida e os sonhos dos povos ribeirinhos “é um barco feito de luz”, não apenas no sentido figurado. Na imensidão das águas da Amazônia o ato de remar significa muito mais que puxar água para levar a canoa à frente: é um momento de reflexão sobre a vida.

Uma narrativa cheia de simbologia e de consciência poética vivenciada nas paisagens da Amazônia. A canoa é um barco de luz porque comporta o lirismo e o encantamento. Uma viagem que todo caboclo faz toda vez que entra em sua canoa e segue sua intuição, seus sentimentos. Um êxtase que todo sonhador compartilha consigo mesmo ao ver e sentir o deslizar calmo de uma canoa nas águas de seu cotidiano. A sensação de liberdade sentida no rebojo que se forma em espumas é o destino do canoeiro. Os movimentos do remo sob o reflexo da luz do sol ou da lua são as imagens, pensamentos e sonhos: o verdadeiro canoar.

O eu-lírico do cancionista se expressa por meio das reminiscências da infância, das belezas naturais de seu lugar e de sua alma de poeta. Trata-se de um movimento que vem do interior do poeta e de suas raízes. A canção transborda o prazer que ele sente em deslizar nas águas de seus versos e sonhos na paisagem bucólica de seu *habitat*.

Dois violões acústicos dialogam em ritmos e contrapontos, formando uma paisagem sonora bucólica e consonante com as imagens conhecidas da música típica do campo. O andamento possui uma marcação contínua, lembrando o deslizar de uma canoa e o pulso firme de um canoeiro. As pausas de silêncio e a dinâmica da sonoridade dos violões obedecem ao ritmo das palavras. É possível navegar no tom poético das subjetividades do canoeiro na solidão das águas de seu lugar. O panorama sonoro é de simplicidade e de contemplação. A economia polifônica traduz a singularidade das reminiscências do eu-lírico. A ausência de outros timbres instrumentais, especialmente de efeitos percussivos, deixa no imaginário a sensação de silêncio e de reflexão.

Canto Nativo¹¹⁰

*Meu canto nativo ecoou além da mata
repleto de lendas, de sonhos, de dor
como ave vadia que escapa do bando
levando nas asas um canto de amor.*

*Rompeu-se o silêncio da boca fechada
a luz apagada bem longe brilhou
É preciso pé firme no chão dessa estrada
É preciso avivar o que o tempo apagou.*

*Na terra molhada com cheiro de mato
se molda o retrato do nosso valor
se canta a certeza da volta da ave
que o canto nativo
pra longe levou.*

A canção “Canto Nativo” desenvolve dois temas possíveis: o canto do homem amazônico (o canto com o sotaque do caboclo) e o canto do grupo Raízes Caboclas (o canto dos valores culturais e dos encantos da floresta). A figura de linguagem da ave que escapa do bando, “levando nas asas um canto de amor”, lembra que nem todos tem a coragem de cantar suas raízes. O grupo Raízes Caboclas canta a certeza da volta da ave porque acredita na ideia de valorização cultural da Amazônia a partir da canção. Há um sentimento de perseverança na jornada de levar o canto nativo: “É preciso pé firme no chão dessa estrada”. Há uma busca por fazer ecoar novamente o canto da cultura: “É preciso avivar o que o tempo apagou”. Portanto, há o afloramento de um pertencimento de lugar que precisa voltar ser conhecido e valorizado.

O canto amazônico ecoou muito além de suas florestas por meio da arte do grupo Raízes Caboclas. “Rompeu-se o silêncio da boca fechada” quando o grupo musical apareceu como representante da cultura ribeirinha.

O canto nativo se molda no retrato de seu valor “repleto de lendas, de sonhos, de dor”. O canto nativo é o canto da cultura amazônica. O lamento proposto na canção se mistura com o enaltecimento das qualidades dos valores e raízes. Há um sentimento de pertencimento e de luta pelo lugar de origem.

O violino e os vocais são os pontos de ligação entre as partes da canção. O violino exerce uma função melódica que oferece ao ouvinte a sensação de silêncio e de

¹¹⁰Celdo Braga. Álbum: LP - Caminhos de Rio - Raízes Caboclas, 1997. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice J: Tabela - A Canção na Tese.

contemplação a partir da segunda estrofe. O coral de três vozes masculinas aparece nas mudanças de estrofes como se fossem enunciações da poética musical. Formam um conjunto sonoro que lembram a música andina na melodia e os sons indígenas na batida percussiva. A paisagem sonora criada permite a percepção da presença do homem em consonância com a floresta. A suavidade da interpretação da canção demonstra a harmonia do canto simples do grupo Raízes Caboclas.

Amazonas Moreno¹¹¹

*Amazonas moreno,
tuas águas sagradas
são lindas estradas
são contos de fadas
ó meu doce rio
A canoa que passa
O vôo da garça
as gaivotas cantando
em ti vão deixando
o gosto de amar*

*É o caboclo sonhando
que entoa remando
o seu triste penar.
Neste poema de bolhas
que ressoa nas folhas
da linda floresta
do meu rio mar*

*É o caboclo sonhando
que entoa remando
o seu triste penar.
Neste caudal tão bonito
que é o desejo infinito
de plantar meu grito
nas ondas do mar*

A canção “Amazonas Moreno” propõe dois temas: a exaltação das belezas naturais do Rio Amazonas e a presença da alma do homem ribeirinho em toda a sua extensão. O andamento constante e a marcação percussiva da canção lembra a canoa do ribeirinho deslizando livre pelas águas do Amazonas. Ela é o guia e o ângulo perfeito de observação de

¹¹¹Celdo Braga/Osmar Oliveira. Álbum: LP - Caminhos de Rio - Raízes Caboclas, 1997. Áudio disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção. A análise da teia complexa desta canção está disponível no Apêndice K: Tabela - A Canção na Tese.

quem viaja nas entranhas do caudaloso rio. Embora viva nesse “rio-mar” de encantamento, o caboclo também sofre e expressa suas dores por meio de um canto mágico: “É o caboclo sonhando que entoa remando o seu triste penar”. A canção descreve o desejo do ribeirinho em seguir sua sina pelo curso do Amazonas: “Neste caudal tão bonito que é o desejo infinito de plantar meu grito nas ondas do mar”. Ele deseja ser ouvido e fazer ecoar seu modo de vida. Sua felicidade depende do rio e o rio, por sua vez, oferece o sentido de compartilhamento da vida que o amor do caboclo faz expandir.

A descrição das belezas naturais presentes na primeira estrofe destaca o amor que advém da relação entre a água, a fauna e a flora. Nas estrofes seguintes há a exaltação do homem e de seus sonhos. Seu triste penar precisa encontrar seu destino e plantar seu grito nas ondas do mar. O Amazonas moreno é um rio de águas amarelas. Sua cor se mistura com o pardo da textura da pele de quem o habita. Esse “morenês” traduz o lirismo presente na relação entre o homem e o rio em todos os seus sentidos. Alegria, dor e esperança são refletidas nas águas ao longo de seu percurso até a chegada ao mar: ao incerto; ao delírio; ao onírico.

A marca da paisagem sonora desta canção está na forte percussão e nos efeitos vocais. Um coral de duas vozes faz o percurso da base sonora de sustentação da abertura e oferece o suporte à voz principal durante o refrão. Uma fórmula sonora simples que suscita a imagem sombria de um dia de chuva. A cadência do xote oferece um tempero dançante no lamento de um tom menor. A impressão que se tem é a de que a canção quer ser alegre, mas seu destino musical é ser triste.

Encontro de rios – uma roda de conversa

Termo muito usado nas atividades com crianças e adolescentes na escola e que faz parte da situação de aprendizagem. A Roda de Conversa é integrante do jargão da pedagogia. Há muito tempo foi incorporada como metodologia científica de pesquisa e, apesar das desconfiças que ainda sofre, tem funcionado muito bem nas pesquisas de narrativas de fonte primária. A Roda de Conversa é um encontro grupal de exposição de ideias que gira em torno de um tema ou de uma discussão de interesse comum. Segundo Alves (2011), “o encontro entre a pessoa que pesquisa histórias de vida e aquela que narra é um espaço de arte e sabedoria. A dimensão do corpo como elemento de conhecimento tem fundamental importância para quem trabalha com o tema da memória na história” (ALVES, 2011, p.144).

Como a conversa é algo natural, faz parte da dimensão do corpo e da convivência, a Roda de Conversa se sustenta pela informação verbal e espontânea.

A Roda de Conversa pressupõe a possibilidade de se encontrar meios de produzir dados a partir da pesquisa de narrativas. A oralidade e a obtenção de informação verbal por meio do encontro de ideias é o fundamento da abordagem investigativa da conversa em grupo. Para se compreender o saber que o grupo social ou os atores envolvidos em dada realidade oferecem sobre um objeto a ser estudado, as informações precisam da chancela do sujeito pesquisador e do sujeito pesquisado. Esse encontro de ideias favorece a partilha do conhecimento e dá credibilidade à informação. Segundo Lima e Moura (2014), a Roda de Conversa é um espaço de compartilhamento que melhora a percepção do fenômeno observado ou tema discutido. As autoras afirmam que:

A conversa é um espaço de formação, de troca de experiências, de confraternização, de desabafo, muda caminhos, forja opiniões, razão por que a Roda de Conversa surge como uma forma de reviver o prazer da troca e de produzir dados ricos em conteúdo e significado para a pesquisa na área de educação. No contexto da Roda de Conversa, o diálogo é um momento singular de partilha, uma vez que pressupõe um exercício de escuta e fala. As colocações de cada participante são construídas a partir da interação com o outro, sejam para complementar, discordar, sejam para concordar com a fala imediatamente anterior. Conversar, nesta acepção, remete à compreensão de mais profundidade, de mais reflexão, assim como de ponderação, no sentido de melhor percepção, de franco compartilhamento. (LIMA; MOURA, 2014, p. 01),

É incontestável que a conversa alimenta a convivência e favorece o entendimento da opinião individual no diálogo coletivo. Mas a conversa por si só não é suficiente para gerar conhecimento científico. “Jogar conversa fora”, como se diz no popular, não é o objetivo de uma Roda de Conversa voltada para a obtenção de dados confiáveis. A pesquisa por meio de narrativas dialogadas precisa de parâmetros claros de conteúdo. Da mesma forma, precisa de certa disciplina da fala para que não se perca em digressões prejudiciais ao contexto em estudo.

Para Freire e Shor (1987), “o diálogo não é uma situação na qual podemos fazer tudo o que queremos. Isto é, ele tem limites e contradições que condicionam o que podemos fazer”. Por isso é preciso ter um roteiro prévio e estar atento ao clima da conversa. É necessário estabelecer uma cadência da fala que permita o contraponto de ideias. “Para alcançar os objetivos de transformação, o diálogo implica em responsabilidade, direcionamento, determinação, disciplina, objetivos”. (FREIRE; SHOR, 1987, p. 127). A dinâmica da conversa é o ponto de equilíbrio entre os objetivos do estudo, a disciplina da fala e a fluidez do diálogo.

Nas entrevistas realizadas com os compositores Adelson Santos e Celdo Braga obtive informações e dados que traçaram a trajetória artística de cada cancionista. Foi possível conhecer melhor o pensamento do artista sobre sua própria produção musical; entender o processo criativo presente no ato de construção de suas obras. Esta parte introdutória foi importante porque ofereceu informações que deram a credibilidade necessária para se traçar uma narrativa sobre a história dos artistas. Há informações que só o cancionista poderia oferecer. São pistas para a construção de uma visão geral das concepções e do posicionamento artístico de cada compositor. Conhecer a opinião e a história contada por eles abre janelas de conhecimento e de possibilidades para o entendimento do pensamento poético presente em suas canções. Essas informações embasaram parte da construção do perfil de cada cancionista na estrofe anterior.

Agora, com a Roda de Conversa será possível aprofundar o entendimento da relação entre o posicionamento dos artistas e suas obras. Este diálogo de música e de ideias gira em torno do entendimento da concepção de Amazônia presente nas canções dos participantes. A discussão se estende ao campo do pensamento social dos artistas, visando compreender o posicionamento dos mesmos diante da realidade musical do Amazonas. Na mediação na conversa me limitei a estimular a fluência do roteiro, para extrair o máximo de informações, evitando possíveis digressões no contexto da discussão central.

A roda de Conversa se desenvolveu, considerando três momentos: inicialmente, os cancionistas responderam quatro perguntas direcionadas pelo mediador sobre a concepção de Amazônia presente em suas canções. Em seguida, responderam quatro questões, sendo duas formuladas por cada um deles sobre a realidade da música no Amazonas. Para finalizar, os interlocutores responderam mais quatro perguntas direcionadas pelo mediador sobre política cultural e sobre o perfil artístico de cada um. Segue a Roda de Conversa com Adelson Santos e Celdo Braga:

ELIAS - Boa noite, Adelson e Celdo. Já me antecipo para explicar que seguirei a ordem alfabética de seus nomes para efeito de sequência das perguntas desta roda de conversa. Inicialmente quero agradecer a presença de vocês e dizer da grande satisfação de tê-los como interlocutores da canção na Amazônia para a finalidade desta pesquisa. Conforme o que combinamos, farei as quatro perguntas iniciais e na sequência vocês farão duas perguntas um para o outro. Ao final fecharei a conversa com mais quatro perguntas. Nosso objetivo aqui é refletir sobre a concepção de Amazônia presente nas canções de vocês; sobre a realidade do cancionista no Amazonas; e sobre o que vocês pensam quanto à política cultural local e o reflexo disso na própria produção musical de cada um. Aviso que seremos gravados para que

as transcrições da conversa possam ser fidedignas e para que sirva de registro científico do trabalho acadêmico que estou desenvolvendo. No mais, peço que fiquem à vontade e sintam-se em casa, como na sala de estar (risos) e soltem o verbo. Como toda conversa surge de um tema, cada pergunta funcionará como uma janela reflexiva e como uma provocação de sustentação do diálogo entre vocês. Aviso ainda que por questões metodológicas, não participarei da conversa emitindo opinião quanto às questões ou sobre as respostas de vocês. Serei apenas um mediador e um ouvinte atento aos ensinamentos que vocês. Vamos para a primeira pergunta: Quais os principais temas presentes nas letras de suas canções? Cite exemplo de suas composições.

ADELSON – Gostaria, inicialmente, de cumprimentar a você, Elias e ao Celso e dizer da satisfação que sinto em contribuir com sua pesquisa. Estarei a sua disposição sempre. Bom... Sempre procurei abordar várias visões de mundo nas letras da minha música, ou seja, guerra, amor, amizade, traição, infância, sobre a cidade, além de temas bem regionais como pesca cabocla que narra a pesca do tucunaré. Você vê, por exemplo, a música “Jornal de Manaus”. É uma crítica aos jornais, as futilidades que aparecem. A canção “Depois de um Ano” vem depois que tive lá no Rio e voltei, sabe. De tomar aquele banho de cidade grande, de violência... Chego em Manaus é mesmas pessoas passando nas ruas, entendeu? Não mudou absolutamente nada. Só eu que mudei em ter contato com aquilo. Quanto à natureza, sabe... é a música “Pesca Cabocla”, onde eu retrato o caboclo que vai pescar o tucunaré. Então eu acho que minhas canções se encaixam em todos os contextos. Em Argumento (Não Mate a Mata) com um apelo ecológico a conservação da Natureza. Em Depois de um Ano, que é a tentativa de mostrar como a cidade estagnou no seu provincianismo com as pessoas em eternas atitudes solitárias na travessa da desolação. Em Sonhos de Voar, que é um outro apelo ecológico sobre a destruição da natureza. Em Saber Selvagem, que é um diálogo que tive com a sabedoria indígena de como preservar a natureza. Como já falei, minha poética não é só voltada para a natureza e a cultura amazônica.

CELDO - Da mesma forma, Elias, gostaria de cumprimentá-lo e, antecipadamente, parabenizá-lo pela iniciativa de levar a música cabocla para dentro da academia. Aproveito para cumprimentar o amigo Adelson, a todos os presentes e dizer que a conversa é sempre algo enriquecedor. Conte comigo. Sobre sua pergunta posso afirmar que devo às minhas raízes tudo do pouco que sei hoje. Por isso minha música é de raiz. Canto os valores culturais. Exaltar esses valores, os vínculos com meu lugar me faz parte dele. Aí se canta o paneiro, o cheiro da cabocla, os frutos da terra. E assim vai. A natureza sempre está presente em meu trabalho. Junto o folclore da região, as lendas e mitos. Resgato as tradições indígenas e mostro

a vida da cabocla e o caboclo ribeirinho. As festas do interior, os causos e até os utensílios usados e a comida e a reza. Tem de tudo no meu cantar. O “Paneiro”, essa música, por exemplo, é um símbolo do trabalho do interiorano e a lembrança de seu modo de vida. Tem uma música chamada “Amazônico”. Ela fala da comida, da festa e dos costumes do caboclo. Na música “Canoar” eu faço a analogia do caboclo remando nas águas mágicas dos sonhos. É uma viagem pelas paisagens belas da infância, das conquistas, dos sabores da vida. É uma viagem de luz onde a canoa simboliza os sonhos. Na música “Cheiro da Cabocla”, eu falo da beleza e da sensualidade da mulher do interior. No “Canto Nativo”, faço do canto um grito das raízes e da poesia do valor do homem e suas dificuldades e sonhos. Já em “Amazonas Moreno”, falo das belezas naturais do rio Amazonas e da realidade do povo ribeirinho. Acho que é isso. Não tenho como fazer música sem pensar no meu lugar, nas coisas daqui.

ELIAS – Qual sua concepção de Amazônia?

ADELSON - A Amazônia é a terra dos aventureiros, dos arrivistas, a terra do lucro fácil, a terra das lendas e dos mitos. A terra onde os amazônidas e os amazonenses são absolutamente desprestigiados em função dessa hegemonia social. Geralmente são pessoas que vem de fora e lidam com a Amazônia. Me parece que só com o objetivo de explorá-la, tanto do sentido do material humano quanto no sentido capitalista de produção. É essa a visão, quer dizer, é uma visão muito niilista e muito negativa que eu tenho da nossa região. Acho que Manaus é uma “prostituta” entregue nas mãos desses capitalistas, de lucro fácil onde implementam aqui o capitalismo selvagem só para obter lucros e depois de obter o lucro vai todo mundo embora e deixa agente aqui do jeito que está a várias e várias gerações. O bom exemplo disso é o Teatro Amazonas na época da borracha. Outro grande exemplo disso é agora a Zona Franca de Manaus, sabe. A quem interessa a Zona Franca se não for aos capitalistas. É claro que tem um o outro amazonense que vai lá e tem um emprego de chefe ganha lá 5 ou 10 mil reais, mas 90% é tudo peão.

CELDO - A primeira lambada que peguei foi em 1979, quando descobri que a Amazônia estava muito distante de mim. Começando pelos cuidados que meus pais tinham comigo, como minha mãe que dizia: cuidado com a água, não pisa na terra, olha o mapinguari, cuidado com o boto, olha a onça, olha o curupira, então agente aprendeu a não gostar. Quando se tem a sensação de perder isso, quando estava no RS, comecei a me apropriar do espaço que vivo e comecei a ver meu rosto naquilo que estava fazendo. Então aprendi a dar valor às coisas da nossa terra. Então pegando referência de Anibal Beça, quando diz que “Ao invés de a gente morar em Manaus, é Manaus que mora na gente”, infelizmente poucas pessoas perdem essa dimensão, ou seja, Amazônia ainda é desconhecida por nós.

Estreitar mais essa relação da nossa Amazônia com as pessoas, esse é meu desafio pessoal. Isso não está só no meu discurso, mas está na minha própria casa, com mais de 67 espécies de plantas, todas cuidadas com muito carinho. As pessoas percebem que envolvimento tem tudo a ver com meu trabalho.

ELIAS - De que forma a Amazônia aparece em suas canções?

ADELSON - De várias formas. Em “Missiva”, que retrata uma família de imigrantes que veio à Manaus em procura de emprego no Distrito Industrial. Em “Jornal de Manaus”, que faço uma crítica à mediocridade da sociedade Manauara. Em “Amazônia Quem Te Faz”, que aborda a questão do desenvolvimento capitalista predatório e insustentável. Em “Pesca Cabocla”, que trata da pescaria de um caboclo que vive na floresta e o que ele faz para conseguir seu alimento do dia a dia. Em “Dessana, Dessana” que retrata a macrovisão do índio sobre a criação do mundo. Também foco em outras dimensões sociais que não cabe aqui focar porque não interessa à pesquisa.

CELDO - Eu digo que hoje, pode não ter uma música amazônica, do ponto de vista essencial, mas do ponto de vista ocidental sim, por que ela passa a ter um sotaque que é só nosso, com sotaque, como a batida dos índios. Passa a ter algo que fala daqui. A partir da experiência de pioneiros coloco meu trabalho de uma forma bem explícita porque com a ideia dele encontrei ressonância naquilo que venho produzindo ao longo desse tempo. Os bens naturais e culturais da Amazônia e o modo de vida do caboclo estão em meu trabalho. Em cada remada de uma canoa, cada canto de pássaro, cada visagem de assombração e cada cheiro de terra molhada meu canto está lá. Na verdade, o índio, o caboclo e a natureza é que estão na minha poesia feito música.

ELIAS - Considerando a sonoridade e a mensagem poética de suas canções, você se considera um compositor regional?

ADELSON - Nesse caso, eu posso considerar que sou um compositor urbano e não compositor da beira do barranco. Aquele que veio lá da raiz, que conviveu no meio e que traduz, digamos, de forma bucólica o que viveu. Estou ligado em tudo. Eu dou as minhas chibatadas também etc., etc.... Seja urbano ou não. Mas eu não gosto desse termo regional por que existe, mas não vejo ninguém fazendo. Quero dizer que meu trabalho é mais universal. Obviamente transito nas características culturais da região em que agente vive.

CELDO - Sim. Sou um compositor que expressa o sentimento com a terra e com as relações com ela, com a beleza, a paisagem. A questão universal vem a partir do momento quando tocamos para outros povos, como os turistas, e percebemos que eles se emocionam

com aquela canção. Esse envolvimento da leitura com a nossa música... isso para mim são parâmetros universais.

ELIAS - Agora, convido o Adelson para formular uma pergunta ao Celdo.

ADELSON - Deixa eu ver... Existe uma canção genuinamente amazonense ou genuinamente amazônica, Celdo? O que achas?

CELDO - Amigo, Adelson... Penso que se você imaginar a manifestação dos índios... Se você imaginar outra finalidade nisso, a música realmente amazônica é aquilo que faz parte da natureza, como os índios, seus cantos, os ritos. Se você vai a mata, ela tem uma polifonia, uma orquestração. Isso é um musical nosso. A partir disso, a música daqui ainda é matéria prima. Por exemplo, o canto do Tucano, isso já é uma deixa musical para um processo criativo. Penso assim.

ADELSON – Rapaz, eu acho que a música popular amazonense não existe. A nossa matriz é uma matriz, sabe, toda importada. A harmonia vem lá não sei de onde... A melodia vem lá dos gregos. É muito difícil você dizer que nós temos uma música de raiz regional. Agora essa música existe, mas ela tá ai pelos interiores, está escondida pelos interiores da região. Quase folclórica. Agora, do ponto de vista literário, da poesia, aí é muito forte. O tema amazônico é forte. Ai nós temos, realmente, um pessoal que trabalha coisas bem feitas, bem estruturadas, bem profundas, etc. O pessoal do “Boi” ai faz umas músicas lindíssimas no ponto de vista literário, entendeu?

ELIAS - Sua vez, Celdo. Uma pergunta para o Adelson.

CELDO - Vou completar a pergunta anterior com uma pergunta sobre o consumo de nossa produção artística. Existe um mercado musical no Amazonas, Adelson? Como ele funciona, em sua opinião?

ADELSON - Minha resposta é simples, Celdo. Eu acho que não existe. O mercado para mim é uma coisa que te dá dignidade como fruto do seu trabalho. Você faz disco para deixar nas prateleiras. Você faz show pra “quatro gatos pingados”. Penso que tudo é muito difícil.

CELDO - Hoje vejo que depende muito de cada um dos artistas e da união de todos. Ainda existe muita desunião. É preciso que se abram mais os espaços e que se lute contra o mercado desleal com produtos de fora. Os grandes centros do Brasil estão distantes. Isso dificulta a divulgação de nosso trabalho. A venda de disco praticamente não existe. Eu e meu grupo vivemos de fazer shows. Acho que temos um mercado, mas muito pequeno ainda e que precisa crescer, ampliar para que a música regional seja conhecida. Aqui se vive de tocar e de se divulgar nos meios possíveis.

ELIAS - Vamos lá, Adelson. Sua última pergunta.

ADELSON - Celdo... Sobre a sina de músico no Amazonas. Quais as principais dificuldades que o músico enfrenta na cidade de Manaus?

CELDO - Meu irmão... Sempre acreditei que o valor de qualquer coisa é muito simbólico. Vi um artista amazonense com sucesso internacional cantando num evento sem nenhuma causa. A partir do momento que referências como Zezinho Correa, Chico da Silva, Eliana Printes não são valorizados, aí sim isso é desmotivante e preocupante. A primeira dificuldade é a músico não se dar preço. É preciso que o músico se valorize. A segunda é a inserção do mercado desleal com o que é produzido aqui. O que vem de fora é de qualidade, mas o que tem aqui também é. O terceiro seria o distanciamento de Manaus dos grandes Centros. Tudo fica mais difícil. Da produção de um CD até a divulgação.

ADELSON - Sobre dificuldades, diria que todas. Às vezes me vejo como um Dom Quixote procurando sua Dulcinéia sonora no meio da floresta. O público, por sua vez, movido pela alienação globalizada da TV Globo e outras similares, pouco valoriza o trabalho do compositor amazonense. Na cidade de Manaus, com raríssimas exceções, os DJ não divulgam a obra do compositor local em seus respectivos programas de rádio. O apoio cultural oficial é uma esfera que só valoriza quem puxa o saco do inspetor cultural da hora. Para divulgar a obra, o espaço é outro problema. Só temos um lugar decente para apresentar a obra que é o Teatro Amazonas, isso quando o imperial Secretário de Cultura está de bom humor. O produto artístico, ou seja, o disco, por falta de divulgação, não é comercializado a não ser por alguns simpatizantes e amigos do próprio artista que compra sua obra pra “dar uma força” ao mesmo. E vai por aí fora a ladainha dos desencontros. Já foi melhor. Nossa onda de compositor popular já foi mais evidente. Já tivemos nossos dias de glória aparecendo em shows com público pagante. Hoje, quando nossa onda bate na praia, logo se transforma naquela marolinha quando se depara com a areia da praia. Pra ser bem sincero eu perdi a fé em ser um artista profissional no reino da clorofila. Inclusive estou escrevendo um livro cujo título é: nas trincheiras da clorofila; onde os artistas morrem de solidão e tédio (risos).

ELIAS - Última pergunta de Celdo para Adelson. Vamos lá, amigo...

CELDO - Como na visão do Adelson existe um pouco de ceticismo, gostaria de saber o seguinte... O que ainda precisa ser feito para que a música produzida no Amazonas chegue com maior intensidade ao público local?

ADELSON - Eu acho que tá faltando aqui em Manaus o que os paraenses já fazem a centenas de anos. Que é o amazonense dono de rádio acreditar que o artista amazonense é

artista. Os camaradas não rodam a nosso disco. Só rodam no dia que você vai lá. Se houvesse uma política na rádio tenho certeza que a nossa música estaria mais prestigiada.

CELDO – Eu acredito que a qualidade de nossa música é muito grande. Penso que tem espaço para todos e que cada um deve buscar seu lugar ao sol. Há muitos que reclamam da falta de divulgação, da falta de espaço, mas poucos fazem pelo seu próprio trabalho. Eu tive muita dificuldade para chegar aqui. Lutei muito para conseguir ter espaço na mídia. Mas é preciso que o rádio toque mais a música daqui e que o artista local seja mais conhecido. Além do rádio e da tv, divulgar pela internet a música da terra é um caminho alternativo. Isso tem dado certo para o Imbaúba.

ELIAS - A partir do que foi suscitado por vocês, me ocorreu a seguinte questão: Qual a importância das políticas públicas de incentivo ao artista da música no Amazonas?

ADELSON - Eu acho que os artistas não podem e não devem depender de política pública para se afirmar na relação de produção e consumo do sistema capitalista. Essa política pública, eufemisticamente rotulada de “apoio cultural”, geralmente termina em dirigismo político e o artista, ao criar qualquer tipo de dependência, seja ideológica, seja estética, perde sua independência e deixa de cumprir sua principal missão que é focar nos desmandos dos burocratas opressores. Foi o que aconteceu recentemente com os apadrinhados do PT que usavam as verbas da Lei Rouanet para promover espetáculos gratuitos dos seus apadrinhados. É o tipo de relação que em Manaus os secretários de cultura estão habituados a fazer para aumentar e sedimentar o curral eleitoral. No máximo que fazem é alienar a massa com a velha política do pão e circo. O artista para não se aprisionar à confraria dos burocratas opressores, tem que produzir seu produto, seja lá qual for a sua estética, voltado a um público consumidor. Se existe esse público, ótimo. Se não, é melhor comprar uma banca para vender cachorro quente na porta do Teatro Amazonas ou uma taberna para vender cachaça. Nada de criar vínculos e ceder às tentações do dirigismo cultural em troca de um “pixuleco” para manter o bico calado.

CELDO - A Fundação Villa Lobos, há algum tempo atrás, produziu 150 artistas e nenhuma música aconteceu. Agora seria interessante um FUM (Festival Universitário de Música), para fomentar isso. Como a universidade se coloca hoje nesse cenário? Não sei. Quanto ao FECANI (Festival da Canção de Itacoatiara), não se tem um resultado fim para se completar como produto cultural acessível, de movimento como estímulo real desse projeto. O que tem de se fazer é criar meios, mecanismos, a partir do poder público, para que o artista possa se inserir dentro do contexto popular. Por exemplo, não custaria fazer todo ano um investimento a nível nacional e fazer uma seleção para colocar a nível nacional, como no

programa do Faustão. Quem não gosta de ser bem representado aqui? Um exemplo é o lutador José Aldo, ele consegue fechar a Alvorada quando vai se apresentar.

ELIAS – Três questões para fechar. Você vive de música ou vive pela música?

ADELSON - O que explica muito bem isso é a dialética de uma visão estética (Adelson se refere ao seu livro: Música – profissão de risco: a dialética de uma visagem estética no reino da clorofila). Sou um Dom Quixote perdido na floresta tentando acreditar na arte e etc...

CELDO - Se você estiver bem organizado dá para viver relativamente bem. Hoje temos uma renda que ao final do mês dá para você dizer que a arte pode sustentar o músico e o fazer artístico, devido também a um trabalho de relação conexa com estúdio, som, assessoria para shows. Hoje, no Imbaúba, somos 4 pessoas que vivem da arte.

ELIAS – Defina seu público.

ADELSON – Acho que deve ser o público universitário. Essa moçada que ainda acredita nos delírios de uma luta inglória pela arte. Ainda existe muita gente por aí que, como eu disse, dá força pro artista e acredita na ilusão do sucesso. Acho que quem me ouve tem o ouvido menos poluído com música da moda, do consumo.

CELDO - Desde o mais simples, mais popular, ao mais elevado ponto de vista intelectual e social. Também tem um público ao universo mais universitário. Ano passado fui homenageado pelas 504 escolas daqui. São 12 mil professores trabalhando a minha obra. Hoje não passo despercebido. Isso é muito legal. A base escolar também é uma forma de divulgação.

ELIAS - Defina-se como artista.

ADELSON - Acredito na arte. Acredito que a arte é forma de comunicação e transformação do ser humano.

CELDO - Digo com muita alegria, com 33 anos pautando meu trabalho sobre o tema da Amazônia e os valores da nossa terra, que sou um dos poucos artistas nessa insistência continuada que recebe uma resposta efetiva de público. Em todos os seguimentos ainda somos motivos de estudos e respeito. Esse sucesso é garantido graças à fidelidade com a minha proposta de trabalho.

ELIAS - Pronto meus amigos. Chegamos ao final de nossa roda de conversa. Gostaria mais uma vez de agradecê-los, tanto pela entrevista concedida quanto pela participação nesta discussão. Agradeço também a acolhida e a disposição de vocês em todas as fases da metodologia da pesquisa. Saibam que a principal contribuição de vocês está no estímulo ao pensamento e, sobretudo, ao que ele pode nos oferecer de transformador na produção de

conhecimento. Saio daqui entendendo melhor a alma cabocla de Adelson Santos e o canoar suave de Celdo Braga.

Conversas sobre a roda – encontro das águas

Adelson Santos e Celdo Braga formaram o ouvido musical no período mais fértil da música popular brasileira. A década de 1960 sedimentou os pilares de uma canção que foi construída desde o início do século e fundou os principais movimentos estéticos e poéticos de uma geração que influenciou tudo o que se produziu até hoje. Nos anos 60, a canção se assumiu brasileira e se descobriu como parte integrante da cultura nacional, mesmo sofrendo influências externas e misturando sotaques locais. Tudo isso formou um caldeirão de possibilidades que fez da canção brasileira uma música diversa, não apenas no sentido de diferente, múltipla, mas também no sentido de mostrar-se discordante, sincrética e inquieta.

Nesta época, havia apenas duas formas de se tornar visível no cenário musical brasileiro: ou alguém descobria o talento de um músico, ou ele tinha que bater na porta das gravadoras até ser atendido ou até desistir. O festival da canção era um espaço alternativo que servia como vitrine para os novos talentos e para a aparição dos artistas consagrados. Aos poucos os festivais se tornaram espaços de visibilidade musical e de palanque ideológico. Devido ao regime de exceção, a chamada música de protesto, por exemplo, encontrou a amplificação e o eco de sua mensagem. As últimas décadas do século XX marcam o fim de uma revolução musical tão profunda que ainda estamos tentando compreender os processos, os meios e as estruturas que fundaram este gênero musical no Brasil.

A canção se transformou em uma das formas de entretenimento mais acessadas e presentes na vida das pessoas e também se constituiu em uma das formas de pensamento social mais fecunda. Os cancionistas inventavam a pauta do dia com os temas do cotidiano e bastava ligar o rádio para refletir sobre a vida, sobre o mundo e sobre o País. De repente, a canção se tornou a arte mais difundida e recepcionada em todos os tempos.

A década de 1970 consolidou a formação artística, tanto de Adelson quanto de Celdo e se transformou no marco do crescimento e da evolução da produção musical as quais estavam inseridos. Cercados de tudo o que já se tinha produzido e ouvido no cenário nacional e internacional e no auge dos avanços dos meios de comunicação de massa, eles cresceram

ouvindo músicas, músicos, cantores e canções que a indústria fonográfica crescente estimulou ao acesso em todos os espaços e em todas as camadas sociais.

Com histórias diferentes, mas com trajetórias e sonhos parecidos, os dois expoentes da canção produzida no Estado do Amazonas, representam aqui o sotaque sonoro e a poética da canção da Amazônia. Por meio de suas produções fonográficas, eles instauraram os elementos fundamentais de uma sonoridade em formação e demarcam, por meio da canção, a legitimidade da cultura local.

Grosso modo, a Amazônia presente nas canções de Adelson Santos e Celdo Braga tem como o centro de equilíbrio a relação entre o homem e a natureza; entre a cultura e a sociedade; e entre o eu-lírico e o imaginário circundante. A natureza sempre aparece no enaltecimento das paisagens, no discurso da preservação e da sustentabilidade, na exaltação da beleza e a relação poética homem/natureza. O eu-lírico de cada cancionista os coloca em um estado de pertencimento e de reflexão sobre suas raízes. O ser, a existência, os sentimentos, a vida e a relação com o outro aparecem em consonância com o lugar. O lugar pertence a eles e eles pertencem ao lugar.

Por um lado, há uma defesa expressiva da identidade cultural por Celdo Braga que o credencia como representante de uma canção de enaltecimento e de resgate de valores e de características próprias da região do homem que a habita. Por outro, há uma crítica contundente das questões que envolvem o papel do artista no conjunto de manifestações e demandas sociais no discurso, claramente, político e ativista de Adelson Santos. Ele empresta seu canto ao clamor de uma região que no seu entender está esquecida e subjugada, tanto do prisma histórico, quanto das manifestações artísticas e culturais.

Na canção de Adelson Santos, a sociedade, as contradições sociais, as questões éticas, a vida urbana, o pensamento e o convívio coletivo são reflexões preponderantes que reforçam o seu pensamento social e o propósito de sua arte. Seu canto é exógeno e atende a uma música universal. Na canção de Celdo Braga, a cultura, a identidade cultural, a expressão regional, as características étnicas, o imaginário, a religiosidade, as festas e tudo mais são pontos de congruências com seu pensamento social. Sua expressão artística só faz sentido se for visto de forma endógena. Seu canto é regional.

As músicas de Adelson Santos e de Celdo Braga são como dois rios que se encontram ao final de uma longa curva. Eles se misturam em suas diversidades para percorrer novas curvas e novos rios na imensidão das trilhas naturais e culturais de seu lugar e de seu tempo.

Muito além da simples descrição da paisagem amazônica, essa mistura de cores e sons tece o imaginário da vida cabocla e dá o tom poético da resistência cultural da região. São rios de sabedoria que se entrecruzam por uma mesma causa e dão lastros ao conhecimento da complexidade de seu berço. São guardiões dos encantos e dos desencantos, das crenças e das descrenças, da coragem e do medo, das certezas e das incertezas de todo o simbolismo criado e de todas as concepções que dialogam sobre a Amazônia.

Esses dois rios possuem características diferentes, mas se completam e se movem por meio de uma força motriz comum: a defesa da cultura amazônica. Por um lado, a alma cabocla de Adelson Santos grita por um despertar crítico sobre a realidade amazônica na condição de “antena da raça”: não mate a mata! Não mate o artista! Por outro, o canto nativo de Celso Braga faz da cultura cabocla um canto de passarinho, um recanto de elevação das raízes que soa e ecoa em primeira pessoa: eu sou caboclo! Canta, caboclo! Embora com argumentos diferentes, o trabalho musical dos dois cancionistas são dois rios que convergem, serpenteando entre os beiradões de incertezas, na mesma direção. São contadores de história, cujas narrativas emprestam uma diversidade de percepções sobre a natureza, o homem, a cultura e a sociedade para formar, por meio da canção, um pensamento condutor capaz de dar indicações da complexidade presente no enraizamento de valores contidos numa região tão fértil de bens culturais e de ciclos de vida.

Esse canto amazônico não se curva ou se empresta a outros objetivos, senão àqueles que façam ressoar as vibrações da inquietude cabocla. Ele quer enaltecer, dar a conhecer, discutir e distinguir as peculiaridades da Amazônia. Na poética da canção, Adelson Santos e Celso Braga são pensadores tentando entender as conexões entre o imaginário existencial e os contextos da trama esfarrapada do olhar do outro para firmar as ligações de ideias que permeiam o pensamento sobre seu lugar. Ora ufanista, ora crítico, ora endógeno, ora exógeno, esse canto amazônico traduz a sabedoria popular, a vida fincada na poética das águas e a grandiosidade da distância e do isolamento do homem ribeirinho. Da mesma forma, mostra a ligação visceral do homem com a natureza, da natureza com o imaginário, do imaginário com a cultura e da cultura com a organização social. Percebe-se implicitamente na mensagem poética das canções e no discurso dos cancionistas que o cenário é pitoresco, que a vida é dura, que a distância é grande e que as raízes são fortes. As canções e as raízes estão agarradas nas mais ternas e bucólicas visões da magnífica sensação de se sentir parte integrante do meio natural e nas profundas águas do orgulho de ser caboclo e de fazer parte da região Norte.

A roda de conversa que propiciou o encontro de ideias entre Adelson Santos e Celdo Braga permitiu o diálogo facilitador da urdidura de dois aspectos fundamentais: o posicionamento artístico e o pensamento poético de suas canções. A relação entre esses dois aspectos forneceram a consistência necessária para a discussão dialógica do entendimento da visão sobre a Amazônia que ambos consolidaram ao longo de suas carreiras artísticas.

CONTRAPONTO

A análise do teor literário da forma-canção precisa estar embasada no entendimento de que é indissociável a tecitura entre letra e música. A interpretação exclusiva do texto poético leva ao encontro de uma dicotomia que cancionistas e literatos têm debatido nos últimos anos. Afinal, letra de música pode ser considerada poema? Por que poema pode ser adaptado para letra de música e letra de música não pode ser considerado poema? Lyra (2010) faz a defesa de que letra de música não pode ser compara ao poema porque são duas formas distintas de exploração poética da palavra. O autor apresenta quatorze argumentos que separam canção de poema, mas deixa claro que a música popular detém a preponderância da expressão poética da palavra na sociedade atual. Meller (2010) acrescenta que:

[...] canções e poemas são objetos estéticos distintos. A canção não se manifesta em toda a sua plenitude senão com o seu suporte musical (ou só se sustenta com ele). As qualidades que se busca numa obra literária – originalidade de tema e de tratamento, vários níveis de significação, palavras plurissignificativas, etc. – não são, forçosamente, aquelas que a canção persegue. Além disso, as esferas de circulação da poesia literária e da canção são também diferenciadas; a canção nasceu e se desenvolveu como manifestação popular; a literatura é uma arte que pertence, predominantemente, ao domínio do erudito. (MELLER, 2010, p. 10)

Como uma melodia quase desafinada na tonalidade principal de uma canção, este estudo deu sustentação à ideia de que letra de música deve estar inserida nas artes literárias como forma de pensamento poético igualmente importante para o pensamento social. No decorrer da pesquisa foi necessário traçar um paralelo entre as artes literárias tradicionais e a canção para que se pudesse mostrar as semelhanças contidas na expressividade poética e a relevância de ambas para o conhecimento. É importante salientar que não se buscou uma análise comparativa, no sentido estético, entre letra de canção e texto literário tradicional. Não só porque a canção se sustenta na palavra cantada, mas principalmente pelo fato de que a tradição literária está fundada mais na prosa do que na poesia, a discussão proposta se limitou ao texto poético, seja poema ou letra de canção.

Descartada qualquer possibilidade de entrar na seara da análise do discurso exclusivo da estrutura do texto da canção, devido a sua natureza híbrida (letra e música), o itinerário percorrido para atender aos objetivos da pesquisa, propiciou a criação de parâmetros e critérios próprios de análise. Tendo os operadores cognitivos do pensamento complexo como os guias na jornada, fomentou-se a busca por argumentos e fundamentos para creditar a reflexão, aparentemente frágil, de que se produz conhecimento científico por meio da canção. Partiu-se da seguinte premissa: apesar da canção necessitar do suporte musical para sua manifestação plena, sua letra, entendida como poema, reifica sua mensagem poética. Ela faz

pensar da mesma forma que faz sentir. Isso significa que é mais fácil explicar a mágica da teoria e prática musical, objeto mais encontra nos estudos de musicologia, do que explicar a magia que envolve o processo da escuta e seus significados: a percepção musical. Meller (2010), ao defender que letra de música não deve ser vista como poema, oferece bons exemplos da variedade de funções e efeitos que a canção pode causar:

[...] De fato, essas funções e efeitos alcançados pela música podem ser muito variados; ora ela pode convidar o ouvinte a uma reflexão, ora lhe proporcionar uma revelação estética; mas ela também pode, simplesmente, objetivar o extravasamento das tensões por meio da dança (*Axé Music*); ou incitar o ouvinte a expor sua indignação contra o sistema (*Punk*); ou envolvê-lo num momento de enlevo espiritual (música sacra, *Gospel music*). Pensamos que a letra de canção não deve ser tomada como poema, nem mesmo quando ela detém qualidades literárias (caso de Chico Buarque, por exemplo). (MELLER, p. 10).

A canção sempre tem muito a dizer (fazer pensar) e a expressar (fazer sentir). Os diversos gêneros dançantes são os mais populares, mas isso não significa que são os menos críticos e reflexivos. É lugar comum o entendimento de que muitas vezes pequenas letras de música dizem mais ou tanto quanto longos discursos. A questão é que há certo preconceito advindo do elitismo literário que tenta colocá-la na condição de arte menor. Na concepção erudita, os ingredientes da canção popular limitam sua capacidade de exploração da palavra e reduzem sua capacidade de comunicação poética. Em resumo: a canção existe mais para dançar e extravasar emoções do que para fazer pensar. Essa é a explicação do porquê que a letra de canção não deve ser tomada como poema, nem mesmo quando ela detém qualidades literárias.

O historiador Napolitano (2002), ao defender a necessidade de estudos historiográficos que envolvam a canção brasileira como fonte de pesquisa, enfatiza a seriedade com a qual o pesquisador precisar observar a relação entre o ouvir e o pensar para repensar a música no planeta.

[...] Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música. Não só a música brasileira, no sentido estrito, mas a partir de uma mirada local, é possível pensar ou repensar o mapa mundi da música ocidental, sobretudo este objeto-não-identificado chamado de “música popular”. (NAPOLITANO, 2002, p. 5).

Há diversos exemplos desse “repensar” o mundo por meio desse “objeto-não-identificado” chamado canção popular. Na literatura em geral, no cinema e na própria poesia, a música não só tem contribuído para o pensamento social, como tem despertado um sentido mais planetário da humanidade.

O compositor americano Bob Dylan, por exemplo, se tornou o menestrel da apologia à paz com suas canções carregadas de lirismo e protesto. Um homem com uma gaita pendurada

no pescoço e um violão nos braços fez com que as pessoas refletissem sobre as mazelas humanas e sobre a esperança de um mundo melhor. Nas décadas de 1960 e 1970, o mundo vivia os conflitos bélicos nos quais os americanos estavam envolvidos e Dylan se popularizou por meio de um pensamento de extrema qualidade poética.

Em 13 de outubro de 2016 o mundo ficou estupefato quando a Academia Sueca responsável pelo Prêmio Nobel, premiou Bob Dylan com o Nobel de Literatura. Pela primeira vez na história um compositor de música popular foi contemplado, apesar de possuir apenas três livros publicados. Nas palavras do correspondente da BBC para entretenimento, Colin Paterson, "a decisão elevou letras de música a um patamar semelhante ao da literatura, poesia e dramaturgia. Foi um grande passo para longe do intelectualismo que se autoperpetua e o elitismo pelo qual o prêmio já foi criticado". (BBC BRASIL, 2016, p. 02). Exatamente por esse elitismo, a escolha de Dylan gerou muita polêmica no mundo da literatura. As razões pelas quais o prêmio foi concedido ao compositor foram simples e diretas. Segundo a porta-voz da *Svenska Akademien*, Sara Danius, foi um prêmio para "um grande poeta na tradição do idioma inglês", por ele ter "criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da música americana". (BBC BRASIL, 2016, p.01).

A defesa de que letra de canção deve ser considerada também poema é a chave da questão que envolve o reconhecimento da música popular como parte integrante da literatura. A pressuposição de que um poema reconhecido pode ser musicado e continuar sendo digno de permanecer no panteão da literatura, não anula o sentido inverso da ideia. Ela abre espaço para o reconhecimento de que a letra de canção tem todas as qualidades e características de um poema, embora só se expresse por meio de um suporte musical.

Quando Paulo Diniz, por exemplo, transformou o poema "José" de Carlos Drummond de Andrade em canção, provavelmente não estava preocupado com a estatura do poema e muito menos com a celebridade do autor. Certamente o que motivou o compositor pernambucano foi a possibilidade de contar uma história por meio daquela narrativa poética. Ele aproveitou sua estrutura métrica e rimática para adaptar a uma estrutura musical capaz de dar o suporte necessário para que a mensagem poética pudesse se expressar na forma de música. A conhecida canção "E agora José", de Diniz, popularizou o poema de Drummond e fez cair no "domínio público" a frase que passou a significar a frustração momentânea de não se ter solução para um problema.

Em sua última entrevista, concedida a Geneton Moraes Neto, Carlos Drummond de Andrade falou sobre a popularidade de seus poemas:

Nenhum poema meu ficou popular. A verdade é essa. Considero popular, nas gerações antigas, o "Ouvir Estrelas", de Olavo Bilac; o "Mal Secreto", de Raimundo Correia; "Meus Oito Anos", de Casimiro de Abreu; "A Canção do Exílio", de Gonçalves Dias. São dois ou três. Nenhum outro fica. Geralmente são poemas pequenos que a memória guarda com mais facilidade. De mim, ficaram versos. "E agora, José?" não é verso; é uma frase. "Tinha uma pedra no meio do caminho" — e só. Não creio que tenha ficado nada mais. Não houve poema meu propriamente popular. Em geral, as pessoas guardam a imagem do poeta, mas não guardam o verso, até porque a maior parte dos poemas é em verso livre. Não são metrificados nem rimados. Então, é mais difícil guardar [...]. (NETO, p. 07, 1994).

Dois aspectos chamam a atenção. O primeiro reside no entendimento de que o poema nunca foi uma arte popular de fato. Ele sempre esteve sob o domínio de uma elite literária e ainda faz parte de uma cultura erudita pouco acessível. Se o indivíduo não for alfabetizado e letrado terá dificuldade em usufruir das artes da palavra. No segundo, há a constatação de que a canção, além de ter nascido da cultura popular, atinge todos os tipos de públicos. De pessoas analfabetas ao reduto intelectual, a canção faz emergir seus atributos artísticos e permite a compreensão e fruição de narrativas poéticas mais próximas do cotidiano.

Quando Drummond afirma que os poemas, em geral, são de versos livres de metrificação e de rimas e que, por isso, são mais difíceis de serem guardados, ele está dizendo que estas características são próprias da arte popular. A circulação e a identificação de canções são maiores porque as rimas são melódicas e as métricas poéticas favorecem a pulsação rítmica na construção musical. As canções são mais fáceis de guardar e de se reproduzir, portanto, as leituras sonoras e poéticas, a popularidade, a aceitação e a circulação da canção são favoráveis aos propósitos da ciência. Então fica uma questão: será que se for reconhecida como arte literária, a canção ganha a credibilidade necessária para ser também reconhecida como fonte documental relevante para o conhecimento científico?

Segundo Sant'anna (1986), o estreitamento entre a letra de canção e a poesia literária envolve outros entrecruzamentos artísticos como o teatro e o cinema:

O fato é que verifica-se uma ligação mais estreita não apenas entre a música popular e a poesia literária, mas um cruzamento em todas as frentes. Um verdadeiro mutirão estético-ideológico se forma. E é possível que um estudo da música popular em relação ao teatro e ao cinema chegue a conclusões idênticas a de um estudo comparativo entre a música e a literatura neste período. (SANT'ANNA, 1986, p. 224).

Isso significa que o debate sobre o reconhecimento literário da canção é muito mais amplo do que se possa pensar. Há muito mais fronteiras a se desbravar e muito mais relações a se construir a partir do fio condutor da expressão artística. Ainda há um grande percurso a se enfrentar até o reconhecimento da música popular como parte integrante do

acervo artístico no âmbito da literatura, mas acredita-se que estudos como este devem estimular a discussão e propor meios de sustentação da ideia.

O propósito deste estudo está em descobrir, entender e refletir sobre a concepção de Amazônia presente no pensamento poético advindo da sonoridade e do poema das canções produzidas no Amazonas, por meio da análise das obras dos compositores Adelson Santos e Celdo Braga. Como diz Loureiro (2001), nada está totalmente organizado em livros, no que tange a cultura amazônica. As novas pesquisas devem aumentar as possibilidades de informação, por meio de outras fontes documentais:

[...] É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites das florestas, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, pela várzea vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, procurar, na vertigem de um momento que evapora em banalidades, a rara experiência do luminoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza. (LOUREIRO, 2001, p. 25).

As descobertas nesse tatear são muitas vezes contraditórias. Se por um lado as artes literárias tradicionais têm sido extremamente importantes como fonte documental, por outro, tornou-se um reduto erudito de muros altos, quase intransponíveis. Como um ruído desconcertante e abrupto pode surgir no meio da execução musical de uma orquestra? Percebe-se que as influências das representações literárias para o imaginário e para o pensamento social sobre a Amazônia são tão fortes e eruditas que não há muito espaço para gêneros mais populares como a canção.

Principalmente porque a arte está presente em todas as representações que estão ligadas à relação entre natureza e cultura, não se pode abrir mão do máximo de referências documentais. Dentro de padrões requintados de expressão literária, tais como, contos, poemas e romances, só para citar algumas das formas literárias mais conhecidas, estão contidas as pontes entre o imaginário e o real, a história e a ficção, a ciência e a arte. Há muito tempo as ciências sociais e os estudiosos da linguagem vêm utilizando as artes literárias como um caminho para o conhecimento e para o entendimento da própria natureza humana. Fica evidente que a canção destoa, desafina e está à margem dos conteúdos dignos de reflexão.

Nas poucas referências sobre a canção nos estudos sobre a cultura Amazônia ela é apresentada em sua forma folclórica. São estudos que se limitam a catalogar e registrar as músicas sem qualquer análise científica definida. É normal que em qualquer estudo sobre o folclore, a canção apareça como forma de expressão e de narrativa da vida de um determinado grupo social, de uma determinada realidade. A questão é que os pesquisadores apresentam a música folclórica apenas como adorno e ilustração, não como forma de narrativa histórica (pensamento social). A própria catalogação de canções folclóricas na Amazônia é um trabalho

árduo. Poucos tiveram sucesso, devido ao tamanho da região, às dificuldades de acesso e ao fato de existirem várias “amazônias” na Amazônia. Evidentemente, não se pode desconsiderar o fato de que o próprio conceito de folclore é ocidentalizado e, portanto, não reflete o pensamento de outras civilizações coexistentes.

Alguns compositores brasileiros são reconhecidos como pesquisadores do folclore e como produtores de um repertório musical que faz da canção inspirada no folclore a referência de boa parte dos estudos sobre a música no País. É o caso de pesquisadores e compositores do nível de Waldemar Henrique, Villa-Lobos e Mário de Andrade. O paraense Waldemar Henrique, por exemplo, dedicou boa parte de sua obra a compor canções sobre lendas amazônicas. Ele mesmo não se considera um pesquisador ou folclorista. Ele se autodenomina um músico que retrata as vivências de seu habitat:

Não sou um folclorista, jamais aquele folclorista ideal de Bela Bartók que deveria possuir uma erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história. Estou perto do folclore apenas porque desde criança me acostumaram a gostar dos folguedos juninos, dos pastoris natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás; puseram-me agoniado com as histórias de cobra-grande, uiara, curupira, atraíram me para os arraiais do Divino, pescarias, enfim, toda aquela magia fantasmagórica em que vivemos atolados na Amazônia daquele tempo. (GODINHO, 1989. p. 60).

Ao propiciar apreensões do cotidiano, a música oferece janelas que se abrem a cada experiência vivida pelo ouvinte naquilo que o cancionista é capaz de perceber. Definitivamente o músico não pensa de forma linear e a música não pode ser entendida ou explicada exclusivamente pela dimensão racional. O cancionista não vê os fenômenos de sua existência de forma separada e muito menos se separa da realidade na qual está inserido. A canção e o cancionista estão abraçados e afetuosamente amarrados na urdidura da trama entre a música e os aspectos biológicos, culturais e sociais da existência humana.

O estudo mostrou que os operadores cognitivos do pensamento complexo são os meios de reflexão mais adequados para se chegar a um grau de interpretação mais próximo daquilo que realmente faz girar os elementos comunicacionais da canção. Destacam-se quatro aspectos que foram considerados na análise da complexidade da canção:

1 – A circularidade dos efeitos interpretativos da canção. Há uma relação recursiva entre a forma musical que chega ao ouvido e a do ouvido que recebe os efeitos da forma. A totalidade do que é ouvido acaba por se transformar em um conjunto de informações poético-sonoras que retroagem na intenção do compositor e modificam a forma musical original, criando uma unicidade na qual o ouvinte participa ativamente. Pode-se considerar dentro da normalidade da relação entre o cancionista, a canção e o ouvinte que a intenção do compositor

não seja percebida plenamente pelo ouvinte e que o próprio compositor é instigado a perceber outras nuances que somente outro ouvido sensível e pensante poderia identificar. É preciso considerar que as partes isoladas (letra, melodia e arranjo) não conseguem atingir os efeitos esperados e que a construção originalmente concebida passa por novos filtros perceptivos do próprio cancionista, formando um movimento circular que flui. Cyntrão (2004) alerta que “a leitura independente da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes da que provoca sua audição” (CYNTRÃO, 2004, p. 121). Isto porque a canção é inteira (letra e música). Envolve contornos sonoros que influenciam na interpretação da letra e na capacidade da escuta.

2 - A canção é aberta e hologramática. Muitas vezes, o próprio autor não consegue explicar com precisão como se deu o processo de composição ou não consegue ser exato quanto ao que procurou expressar no trabalho de juntar letra, melodia e arranjo no processo de produção musical. É evidente que a canção, como obra acabada e registrada para fins de direitos autorais, lhe pertencerá para sempre. No entanto, os efeitos simbólicos, emocionais e racionais que incidirem no ouvinte a tornarão viva, pulsante e independente. Na medida em que a obra completa o movimento circular de sua mensagem comunicacional (criação, obra e audição), a mesma tende a não pertencer mais ao autor após ser ouvida. O compositor precisa do ouvinte para completá-la e dar sentido a sua obra. Assim, a canção se torna múltipla em tudo, inclusive, nas inúmeras formas de recepção e nos inúmeros sentidos e sentimentos causados. A canção forma uma totalidade expressiva que incide nas partes da mesma maneira que as partes formam a totalidade. Esse efeito hologramático pode ser percebido na relação entre a singularidade poética, a riqueza melódica, a beleza do arranjo musical e os efeitos causados ao ouvinte. O todo e as partes estão contidos e se relacionam e dão vida à obra. Não se trata de simples “viagem” imaginativa. Trata-se de uma coesão de forças simbólicas que se fundem no corpo lítero-musical e causam diversas reações corporais que culminam na sensação de êxtase. Então, como separar letra, melodia e arranjo? Como separar a relação entre cancionista, canção e ouvinte?

3 - A força comunicativa da canção. O que o compositor diz em sua canção oferece ao ouvinte a possibilidade de refletir sobre a mensagem e concordar ou não com ele. Mas como o texto ou o discurso da mensagem se repete pela veiculação da música, pode criar uma concepção formada sobre o assunto discutido, sugerindo imagens e representações que podem ser aceitas como identidade ou como ideia predominante entre os ouvintes. É preciso considerar que a música apenas sugere, indica, demonstra e não, necessariamente, afirma, crava e diz. Isto acontece exatamente por que não depende só da intenção do compositor, mas

do diálogo com o ouvinte por meio da audição mediatizada pelos meios de comunicação de massa. Como dizem os produtores musicais, certas canções “grudam” no ouvido.

4 - A recursividade do processo de escuta. Por que uma canção “gruda” no ouvido? Como ela “gruda” no ouvido? Do que é feito este “grude”? Qual o efeito deste “grude”? O tamanho, a repetição e a recursividade da canção geram este fenômeno. Os meios de comunicação de massa estabeleceram que, para ser comercial, uma canção deve ter a duração mínima de três minutos e a máxima de cinco. Para os produtores musicais uma canção de sucesso precisa conter características estéticas que a identifiquem e facilitem a recepção do ouvinte. Se convencionou, por exemplo, que a letra deve ser compreensível, explorando ao máximo a sonoridade das rimas e a riqueza das metáforas; o arranjo precisa ser sustentado em *riffs*¹¹², solos instrumentais ou vocais e efeitos harmônicos que sustentem a melodia cantada; e a estrutura musical deve conter repetições, especialmente no refrão, parte na qual a expressão sonora alcança seu ponto mais alto. Esses ingredientes formam a identidade da canção e permitem a assimilação de suas partes dentro um todo, indissociáveis. O ouvinte facilmente reconhecerá uma canção ao toque dos primeiros acordes e ao soar de um riff que se repetirá ao longo da obra. Ao repetir exaustivamente o refrão, ele a cantará em qualquer lugar e hora sem precisar de acompanhamentos instrumentais e da leitura de seu texto. Este fenômeno acontece em virtude da repetição. Quando se canta uma canção, se opera um processo de coesão entre suas partes. Isto permite que a melodia ajude na lembrança da letra, que a letra ajude na cadência rítmica e que o arranjo ajude na manutenção da tonalidade. Quando se canta uma canção, a memória auditiva aguça de tal modo que é possível ouvir o arranjo sem que ele esteja lá. É uma espécie de *playback* da memória que reafirma o estado de prazer do ato de cantar.

Para Krüger *apud* Werk (2004), os poetas da Amazônia têm se dedicado mais à exaltação da natureza do que ao homem que habita a região. O amazônida figura como um ser inebriado pela exuberância das belezas naturais e, na condição de ribeirinho, comumente é retratado como defensor da floresta. O autor afirma que:

Um dos problemas crônicos dos poetas da Amazônia é a perplexidade diante da natureza, cuja exuberância de tal modo os hipnotiza, que os leva a esquecer o homem que habita a região. Tem-se, então, frequentemente, o espetáculo de uma natureza em si mesma, mostrada em aspectos degradantes ou em facetas de rara beleza – neste último caso, em contrapartida à expressão com a qual Alberto Rangel designou a floresta: inferno verde. (KRÜGER *apud* WERK, 2004, p.19).

¹¹² É uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou acompanhamento, pode ser formado por qualquer instrumento musical.

A maioria dos poetas da canção também se deixa hipnotizar pelos contornos e encantos da natureza e relegam o homem da região ao plano contemplativo. No entanto, as canções produzidas por Adelson Santos e Celdo Braga carregam um equilíbrio singular entre a contemplação e a crítica, de modo a fazer circular as relações entre a natureza, o homem, a cultura e a sociedade. Por meio de suas produções fonográficas, eles instauram os elementos fundamentais de uma sonoridade em formação e demarcam a legitimidade da cultura local.

O encontro de ideias entre Adelson Santos e Celdo Braga sobre a canção na Amazônia e Amazônia na canção, permitiu conhecer o sotaque sonoro e a poética da canção da região dentro de um contexto ainda pouco conhecido. O posicionamento artístico dos cancionistas e as mensagens poéticas de suas canções contribuíram para o pensamento social sobre a Amazônica, por meio da música.

Tendo como inspiração a alegoria do vitral de Paes Loureiro, o ritornelo de Deleuze e Guatarri e a imagem do holograma de Morin, a análise das canções de Adelson Santos e Celdo Braga teve como ponto de equilíbrio a fidedignidade ao olhar, o respeito ao movimento de entradas e saídas de territórios e o ajuste do foco entre a parte e todo do que se pode perceber e refletir sobre o pensamento poético de cada um. Na concepção hologramática de Morin, embora o objeto apareça sempre refletido por sua totalidade, quanto mais fracionada for a parte de referência para a projeção, menor será a nitidez da imagem produzida. Então, pode-se afirmar que o foco nos detalhes não foi tão importante quanto o equilíbrio do olhar. Quanto mais focados numa percepção direcional, racional, única, menos nítida nos apresenta a visão do todo. Quanto mais focados no todo, mais dissolvida fica a percepção da individualidade. Isso significa que houve a necessidade de se buscar o equilíbrio para que os aspectos gerais das percepções não mostrassem embaçados seus contornos particulares. Tudo foi feito para que os resultados da pesquisa estivessem ancorados em manifestações ressonantes da vida e da obra dos compositores em tela.

Assim como o serpenteio de um rio desagua no emaranhado de outros cursos d'água, formando uma cadeia entrelaçada de terra e água, a viagem proposta entrou nos labirintos e intempéries da vida e da obra de Adelson Santos e Celdo Braga. O pensamento poético de cada uma deles fluiu como rios paralelos para formar novos leitos, cursos e encontros d'água. Em cada curva, uma canção. Em cada canção, vários redemoinhos de percepções.

O método adotado pela pesquisa propôs uma espécie de epistemologia do conhecimento sensível, na qual outros percursos são necessários para diminuir a rigidez técnica sem prescindir do rigor científico. Alves (2011), ao inferir que o corpo não entende a

linguagem do método, aponta para a necessidade de adaptação do método ao objeto de face poético:

[...] o relato do caminho que se seguiu para se ir do ponto de onde se partiu até o ponto aonde se chegou. Isso se chama método. Mas o corpo não entende a linguagem do método. Método são procedimentos racionais. Mas o corpo é um ser musical. “O organismo é uma melodia que se canta,” diz Merleau-Ponty citando o biólogo Uexküll. (ALVES, 2011, p. 17).

O corpo reconhece muito bem a linguagem estética, portanto, o caminho poético não pode ser ignorado como forma de produção do conhecimento. Os receptores cognitivos do ser humano são faculdades que não dissociam o saber do prazer. A proposta de uma incursão poética como forma de produção de conhecimento funciona como um navegar no leito imponente de um rio de ideias. O barco do pensamento entra nas curvas de incertezas e errâncias para chegar às descobertas e fascínios do percurso.

É possível que não se tenha chegado ao final desejado, uma vez que novas curvas poderão aparecer. Mas é possível que se encontre indicadores dos pontos de chegada. Na viagem da arte, tudo o que parecer permanente poderá ser transitório. Tudo o que parecer verdadeiro, poderá ser efêmero. Tudo o que parecer real, poderá ser relativo. Não se trata de apologia à ilusão. Não se faz ciência com ilações sobre o ilusório. Trata-se de temperança, moderação e respeito à poesia como forma de conhecimento. É preciso ser frugal e ter sobriedade ao mergulhar nesse majestoso encontro entre a arte e a ciência. A descoberta é o resultado daquilo que se pode ver além da última curva visível do rio. Por isso, é preciso poesia. Por isso, “É Preciso Cantoria”¹¹³. A ciência é um canto que precisa ser cantado todos os dias:

Eu não consigo escrever com grafite no asfalto
 Eu não consigo sonhar voando mais alto
 Eu não resisto ao tempo, às palavras, ao vento
 E não sei responder
 Flores, canções ainda são fonte, luz e prazer
 No coração...
 Talvez nos falte a voz, a expressão verbal
 Ou mesmo o direito de ir e vir, por onde?
 Cantar é como estar presente no olhar ou no tempo e no jeito
 De quem precisa sempre sonhar todos os dias
 Eu não consigo dizer sobre flores no asfalto
 Eu não consigo explicar falando mais alto
 É preciso cantoria todos os dias...

¹¹³ Elias Farias. Álbum: Di-ver-so, 2013. Canção disponível no Apêndice L: CD - A Tese na Canção.

CODA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. José. In Poesias. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1942.
- WERK, Alcides. A Amazônia de Alcides Werk: Toda Poesia. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 2004).
- ANDRADE, Julia Pinheiro. Cidade Cantada: educação e experiência estética. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ANDRADE, Natasha. Caminhos de Rio. Grupo Imbaúba e o Poeta Celdo Braga. Álbum: Canta Amazônia, Digital Verde Studio, 2010.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. Filosofando: Introdução à Filosofia. Moderna, São Paulo: (falta editora), 1986.
- ARANTES, Antonio Augusto. O Que é Cultura Popular. São Paulo: Editora Brasiliense S/A. 3ª Edição, 1998.
- ASSARÉ, Patativa do. Álbum: Luiz Gonzaga & Fagner. Gravadora: RCA Victor (BMG Music, Nº 109.0129) Lançamento: 1984 (LP) - 2002 (CD).
- AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas-SP: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins e Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária, em Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- BOSI, Ecléa. Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias. 5a. ed., Vozes, Petrópolis, 1981
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A. Rio de Janeiro, 1989.
- BRAGA Celdo. Canto Nativo. Álbum - LP: Caminhos de Rio. Raízes Caboclas, 1997.
- BRAGA, Celdo e Cruz, Célio. Canoar. Álbum - CD: Grupo Imbaúba e o Poeta Celdo Braga, Digital Verde Studio, 2012.
- BRAGA, Celdo e Lavareda, Natanael. Canta Caboclo. Álbum: Cantos da Floresta – Raízes Caboclas, 1994.
- BRAGA, Celdo e Oliveira, Osmar. Amazonas Moreno. Álbum - LP: Caminhos de Rio. Raízes Caboclas, 1997.

- BRAGA, Celdo. Água e Farinha. Panela de Barro. Manaus: Ed. Valer, 1998.
- BRANDÃO, Junito de S. Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 1989
- BRONCKART, Jean Paul. Atividade de linguagem, texto e discursos: por um interacionismo sócio-dicursivo. Trad. Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1999.
- BUENO, Magali Franco. Natureza como representação da Amazônia. In. Espaço e Cultura, UERJ, Rio de Janeiro, N. 23, P. 77-86, JAN./JUN. DE 2008.
- BUENO, Magali Franco. O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. Dissertação (Mestrado). Departamento de Geografia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- CALDAS, Yurgel Pantoja. A Construção Épica da Amazônia no Poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (Doutorado em Literatura Comparada), na FALE/UFMG. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.
- CAPRA, Fritjof. As Conexões Ocultas: ciência para uma vida sustentável. São Paulo: Cultrix, 2002
- CARLOS, Roberto e Carlos, Erasmo. Amazônia. Álbum LP: Roberto Carlos, CBS, 1989.
- CARLOS, Roberto e Carlos, Erasmo. Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos. Álbum: Roberto Carlos, 1971.
- CASSIRER, Ernst. Ensaio Sobre o Homem. Uma Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- CASTORIADIS, Cornélius. A Instituição Imaginária da Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- CAYMMI, Dori e Pinheiro, Paulo César. Rio Amazonas. Álbum: Mundo de Dentro, Universal Music, 2010.
- CEIA, Carlos: s.v. "Canção", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>, consultado em 03-12-2012.
- COHN, Gabriel (Organizador). Comunicação e Indústria Cultural. 4a.ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

- COSTA, Luciano Bedin da. O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/151915981/O-ritornelo-em-Deleuze-Guattari-e-as-tres-eticaspossiveis>. Consultado em 15.12.2016
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos. Brasília: Plano Editora, 2004
- DANIEL, Charles. Floresta Amazônica. Álbum independente: Venha, 2008.
- DANTO, Arthur C. The Artworld. In: The Journal of Philosophy, vol.61, nº19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct.15, 1964), pp.571-584. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 28 maio 2009.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed.34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia?. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- DICKIE, George. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- DUARTE JUNIOR, João-Francisco, Por quê Arte-Educação? Campinas: Papyrus, 1983.
- DUARTE JUNIOR, João-Francisco. O que é Beleza, 2a.ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DUBOIS, J. et al. Dicionário de Lingüística. São Paulo: Cultrix, 1973.
- DURAND, Gilbert. A Imaginação Simbólica. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURKHEIM, Émile. Representações Individuais e Representações Coletivas. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1970.
- DYLAN, Bob. Masters of War. Álbum: Bob Dylan, 1963.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. Coleção Debates. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Folha de S. Paulo. Caderno Mais!. Era uma vez uma canção. Reportagem: Pedro Alexandre Sanches. São Paulo, domingo, 29 de agosto de 2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>. Consultado em 17.05.2012.
- FARIAS, Elias. É Preciso Cantoria. Álbum independente: Di-ver-so, 2013.
- FARIAS, Elias. Saudade Cabocla. Álbum independente: Di-ver-so, 2013.
- FARIAS, Vital. Saga da Amazônia. Álbum LP: Sagas Brasileiras, Polygram, 1982.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo : Martins, 1999.

- FRANCO, Walter. Serra do Luar. Álbum: Outras caras – Leila Pinheiro, Philips/Polygram, 1991).
- FRANÇÓIA, Carla Regina. O Simbólico e a Clínica Psicanalítica: o início da teoria lacaniana. Revista AdVerbum 2 (1) Jan a Jun de 2007: pp. 87-101. Disponível em http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbun/Vol2_1/o%20simbolico%20e%20a%20clinica.pdf. Consultado em 09.03.2012.
- GATTI, Fábio Luiz Oliveira. Bachelard, Escher e o Sujeito-Artista: Alianças Espaciais para a Ação Criativa Artístico-Contemporânea. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/fabio.pdf>. Consultado em 05.08.2011.
- GIL, Gilberto. Metáfora. Álbum: Gil Luminoso, 2006.
- GODINHO, Sebastião. Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque. Belém: Governo do Estado do Pará: Secretaria de Estado da Cultura: Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1989.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. Amazônia, Amazônias. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- GONDIN, Neide (1994). A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero.
- GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. Musicalizando a Escola: Música, Conhecimento e Educação. São Paulo: Escrituras Editoras, 2006.
- GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: Toda poesia. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: Toda poesia. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- HAIOS, Demetrius e Pantoja, Geandro. Guardiões da Amazônia. Álbum: Boi Garantido, 2002.
- JAPIASSU, Hilton. A Crise das Ciências Humanas, São Paulo: Cortez, 2013)
- JOURDAIN, Robert. Música, Cérebro e Êxtase. Como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- JUNIOR, Nicolas. O Amazonês. Álbum independente: Divina Comédia I, 2006.
- LACAN, Jacques. “Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: Escritos. Rio de Janeiro : ed. Jorge Zahar, 1998.
- LIMA, Roberto; Telles, Ana; Menezes, Rubens. Barco. Grupo Imbaúba e o Poeta Celso Braga. Álbum: Mãe da Terra, Digital Verde Studio, 2009.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Palestra: “Estética amazônica: do local ao global”. Conferência: "Amazônias: paisagens, narrativas, sentidos": Cultura e Pensamento realizado em Belém em outubro de 2010.

- LYRA, Pedro. Poema e Letra-Música: Um Confronto Entre Duas Formas De Exploração Poética Da Palavra. Curitiba: CRV, 2010.
- MARIOTTI, Humberto. Pensamento complexo: suas aplicações à liderança, à aprendizagem e ao desenvolvimento sustentável. São Paulo: Atlas, 2007.
- MATOS, Maria Izilda S. de. Copacabana: Cotidiano e Boemia. In: SOLLER, Maria Angélica & MATOS, Maria Izilda S. de. O Imaginário em Debate. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1998.
- MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas do conhecimento humano. Campinas: Editorial Psy II, 1995
- MELLER, Lauro Wanderley. Poetas ou Cancionistas? uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MINDWALK. Direção: Bernt Capra Amadeus. Produção: Klaus Lintschinger. Intérpretes: Liv Ullmann, Sam Waterston e John Heard. USA: Paramount Pictures, 1990. fita VHS (112 min.), son., color., legendado. Música de: Philip Glass. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bfUCqp66DDM>
- MOLES, Abraham A. O Kitsch. 2a.ed., São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORAES, Maria Cândida, TORRE, Saturnino de La. Pesquisando a partir do pensamento complexo - elementos para uma metodologia de desenvolvimento eco-sistêmico. Revista Educação/PUC - RS. Porto Alegre – RS, ano XXIX, n. 1 (58), p. 145 – 172, Jan./Abr. 2006.
- MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8a ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo 1 - Neurose. 4a. ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- MORIN, Edgar. Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2009
- MORIN, Edgar. Introdução ao Pensamento Complexo. 4ª ed., Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MORIN, Edgar. Não se conhece a Canção. In: Linguagem da Cultura de Massas: Televisão e Canção. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MORIN, Edgar. O método 2: a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2001a.
- MORIN, Edgar. O Método 6: ética. Porto Alegre: Sulina, 2005.

- MORIN, Edgar. Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. São Paulo: Cortez, 2001b.
- MORIN, Edgar: Amor, poesia, sabedoria. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. A Inteligência da Complexidade. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- MORIN, Edgar. Meus Demônios. Ed. Bertrand Brasil, 2000.
- MORIN, Edgar. O Método 1, 2, 3, 4, 5,6 (Coleção). Editora Sulina, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. História e Música – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NASCIMENTO, Milton e VELOSO, Caetano. A Terceira Margem do Rio. Álbum: Circulandô, Wanner Music, 1992.
- NETO, Geneton Moraes. O Dossiê Drummond. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1994.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. O Papagaio e o Fonógrafo: a Amazônia nos Prosadores de Ficção (1908 – 1931). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Imprensa Universitária – USP, 2005.
- REIS, Nayara Borges. Um sentido sensível do mundo pela filosofia de Merleau-Ponty. 3º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp. Vol. 1, nº 1, 2008.
- RIO, João do. A Alma Encantadora das Ruas: Crônicas. São Paulo, Editora Matin Claret Ltda, 2007.
- RITCHIE e Vilhena, Bernardo. Menina Veneno. Álbum: Vôo de Coração, 1983.
- ROSA, João Guimarães. A Terceira Margem do Rio. In: Primeiras Estórias, Ficção Completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SACKS, Oliver. Alucinações Musicais. Relatos sobre a música e o cérebro.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e Palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTOS, Adelson & AGUIAR, Karine. Vídeo publicado em 02.12.2015 no You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=i7mj-wVdxPY>. Lancement officiel à Paris avec la production de Saunier Music Produções et la ONG franco-brésilienne Brasil France 21. Sous-

- titres et narration en Français: Antonio Cançado Crédits supplémentaires pour les images: Mídia Independente Coletiva et Portal do Holanda. For more info: www.karineaguiar.com
- SANTOS, Adelson. Álbum - Compacto Simples: Adelson Santos, 1980.
- SANTOS, Adelson. Álbum - LP, Um certo Tempo Depois, 1981.
- SANTOS, Adelson. Álbum - LP: Sonhos de Voar, 1982.
- SANTOS, Adelson. É Preciso ser Artista. Álbum LP: Sonhos de Voar, Ed. Lincoln Ltda., 1982.
- SANTOS, Genival. Eu te Peguei no Flagra. Álbum: Se for Preciso, 1977.
- SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; BOTELHO, André. Simpósio: Cinco questões sobre o pensamento social brasileiro. Lua Nova, São Paulo, 82: 139-159, 2011.
- SEARA, Izabel Christine. Fonética e fonologia do português brasileiro. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.
- SILVA, Chico da. Amazonas. Álbum Independe: Lucilene Castro canta Chico da Silva, 2008.
- SILVA, Marilene Corrêa da. O Paiz do Amazonas. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- SOUZA, Márcio. A Expressão Amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo. 3º edição. Manaus: Editora Valer, 2010.
- TAIGUARA. Carne e Osso. Álbum: Carne e Osso, Odeon, 1971.
- TATIT, Luiz. Canção e oscilações tensivas. Estudos Semióticos. vol. 6, nº 2, p. 14 –21, novembro de 2010. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es, consultado em 18-11-2013.
- TATIT, Luiz. Músicando a Semiótica: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. O Cancionista - Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. O Século da Canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz. Semiótica da Canção – Melodia e Letra. São Paulo: Escuta, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. As Origens da canção Urbana. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TORRES, Zeca. Companheiro das Estrelas. Álbum: Porto de Lenha, 1991.
- VALENTE, Heloíse de Araújo Duarte. As Vozes da Canção na Mídia. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e Encantos da Canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VANNUCCHI, Aldo. Cultura Brasileira. Edições Loyola: São Paulo, 1999.

VASSALO, Lúgia. In.: Revista Tempo Brasileiro. Out/dez 1998. (p. 3-8)

VIANNA, A.M.R.. Processos cognitivos humanos. Disponível em: <http://neuroprocessos.blogspot.com.br/2011/01/neuropercepcaovisual.html>. Acesso em: 12 set. 2013.

VIOLA, Paulinho da. Meu mundo é agora. Álbum: Meu tempo é hoje, Biscoito Fino, 2003.

WILKENS, Henrique João. Muhuraida ou o trunfo da fé... Manaus: Biblioteca Nacional/UFAM/Governo do Estado do Amazonas, 1993.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Estética da Recepção e História da Literatura. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

APÊNDICE A

ROTEIRO DE ENTREVISTA

- 1 – Quando e como começou seu interesse por música? Qual cenário?
- 2 - Como surgiu o artista em você?
- 3 – Quais suas principais influências musicais?
- 4 – Em quais gêneros da canção popular você se enquadra como compositor?
- 5 – Fale sobre sua produção musical.
- 6 – Como acontece seu processo criativo de composição?
- 7 - Que ideia de Amazônia você cantava no início de sua carreira e qual você canta hoje?
- 8 - Qual sua visão sobre a MPB produzida no Amazonas e como você define sua inserção nela?

APÊNDICE B

ENTREVISTA COM ADELSON SANTOS – 24.03.2015

ELIAS - Quando e como começou seu interesse por música? Qual cenário?

ADELSON - Eu comecei com aqueles Seresteiros que havia na época. Aprendi muito rápido e comecei tocar o meu repertório inicial. Sessenta... Década de 60. Eu aprendi violão em 1960. Sou de 45. Com 15 anos aprendi violão. E aí o repertório era a seresta. Lembro de Silvio Caldas, Francisco Alves... E tinha paralelo a isso já uma geração mais nova, de Anísio Silva. (Adelson começa a cantar) “Alguém me disse que tu andas novamente...”. O repertório que tocava em esquina de rua era desse pessoal. A música “Negue”, por exemplo. Que já era sucesso... Tinha os seresteiros, tinha uma geração mais nova. Então a gente juntava ali na Aparecida para cantar e tocar e ficávamos horas e horas à beira da calçada. Nesse período, também na década de 60, a Bossa Nova já tinha começado lá no Rio de Janeiro, em 58, já estava no auge. E também comecei a pegar a Bossa Nova. E a Bossa Nova foi assim a grande escola, sabe. Vamos dizer, formação violonística. A bossa nova nos obrigava a tocar umas harmonias complicadas, difíceis... Quem não soubesse tocar bossa nova, não era violinista. Então foi assim: os meus primeiros instantes de tocar o que era repertórios, vamos dizer, de compositores já consagrados foi esse: bossa nova, seresta e... Eu diria que é uma música que é a estética do corno (risos), entendeu? Esses camaradas, sabe. Aqueles camaradas do morro que cantavam “Ela me deixou”, não sei o quê, não sei o quê... Era a época. Trazia isso como moda.

ELIAS - Como surgiu o artista em você? Quando surge o compositor?

ADELSON - O artista e compositor surge... Bom, o compositor surge como uma brincadeira que eu fiz de um camarada que se chamava Chico Trombone. E foi nessa época. Primeiros momentos de tocar violão, não sei o quê... Eu fiz uma música que nem lembro mais a letra. Mas falava dos seis apelidos do camarada. E aí ao terminar de tocar, tava lá a meninada toda reunida e aí o camarada quis até quebrar o violão (risos). Porque estava falando da namorada dele, dos apelidos dele... Ali o meu primeiro instante de compositor, foi ali. Eu fiquei espantando com a reação do camarada, sabe. Quer dizer que a música serve para isso: para cutucar as pessoas. Isso foi em 1960. Em 68 eu fiz uma música para participar do primeiro festival de música estudantil da Universidade e de outros centros de estudos que era DCE, não sei o quê, não sei o quê... Fizeram um grande festival. Em 68 já estava aí todo mundo fazendo

música que era, vamos dizer, uma tribuna pra falar sobre a ditadura. Mas o meu foco foi sobre a guerra que estava no auge, a guerra do Vietnã. Eu era impressionado com os Estados Unidos e Rússia querendo, sabe, jogar bomba atômica um no outro, não sei o quê... Eu fiz essa música “Lá Vem a Guerra”. E a partir dali eu fui tentando fazer música, sabe, e fiz e até hoje contínuo fazendo ainda.

ELIAS - Quando, profissionalmente, você sobe ao palco, quer dizer: quando você passa a expor seu trabalho, a partir dessa trajetória?

ADELSON - Eu me lembro que em 75 eu montei o grupo “Extremo Norte”, sabe. Com o grupo “Extremo Norte” a gente já fazia shows na Escola Técnica etc., etc... Mas antes disso eu já fazia umas composições para participar dos festivais amazonenses que tinha aqui. Tanto que eu ganhei um festival com a música “Pesca Cabocla”, que foi promovida ali pela Secretaria de Cultura do Município. Era o Marinho que, parece na época, era o diretor da Secretaria de Cultura. Se não era, mas ele andou por lá... Eu já vinha fazendo umas musiquinhas, etc., etc... Em 68 foi no Teatro Amazonas. Mas depois, se disseminou. Festival virou febre. Todo mundo fazia festival para expor suas músicas. etc.,etc... Mas voltando ao tema. Em 75 eu fiz o grupo “Extremo Norte”. E o “Extremo Norte” trazia uma proposta de, disque, cantar a produção que refletisse a nossa região. Eu fiz uma misturada danada porque eu tinha na música “Não Mate a Mata” misturado com Gilberto Gil e Gounod, aquela Ave Maria de Gounod. Era uma salada danada, mas o pessoal, desavisados, eles se amarravam naquele trabalho, sabe. Foi por ali. Naquelas apresentações que a gente comprou uma viola. Ai, roubaram a viola e por conta desse roubaram da viola o pessoal me botou no ministério do trabalho. Porque não sei o quê... E o juiz falou para o camarada: esse rapaz não deve nada a vocês, porque ele tá ai reunido só com a direção musical, sabe. Tem contrato de trabalho? Não sei o quê?... Terminou o grupo Extremo Norte em porrada.

ELIAS - Só para entender a linha histórica. O The Rocks vem primeiro que o Extremo Norte?

ADELSON - Primeiro. Isso já era trabalho, porque o grupo de entretenimento era o “The Rock”. Fazia cover dos Beatles e da Jovem Guarda. O The Rocks abriu o festival de 68. Estava no auge do sucesso. Ele passa ser até sobrevivência mesmo, tocar no baile, pegar uma graninha, fazer o crooner, fazendo cover das bandas. E depois vem o trabalho mais sistematizado, autoral que é o Extremo Norte. Esse autoral, ele se sedimenta em 75 com o Extremo Norte.

ELIAS - Quais suas principais influências musicais?

ADELSON - As primeiras influências vieram dali daquele pessoal que eu cito no início da entrevista; os seresteiros românticos e a Bossa Nova. E depois assim de montão, radicalmente, foram os Beatles e a Jovem Guarda.

ELIAS – Em quais gêneros da canção popular você se enquadra como compositor?

ADELSON – Em termos de forma musical, eu transita do jazz ao baião. A minha formação científica, de ter tido feito faculdade, e ter tido contato com matéria de estruturação e não sei o quê... E eu acabei fazendo, por exemplo, uma obra que eu não encaixo em determinados gêneros. Olha que eu tenho a música “Baião Fluvial”. Aquilo é um baião. Mas se você pegar, por exemplo, a música “Tantas Coisas”, eu não sei qual é o gênero. É isso. Só sei que ela tem um conteúdo fortíssimo do ser humano na pós-modernidade que é a incerteza. Todo mundo olhando para o seu umbigo e etc...

ELIAS – Você tem uma diversidade na construção musical. Já transitou até pela ópera. Seu trabalho “Dessana, Dessana” pode ser considerada ópera?

ADELSON - Eu acho mais musical. Porque a ópera tem um conteúdo mais de música de clima para o cara que tá querendo matar a mulher lá... As músicas de “Dessana” não tem isso. As músicas são obras, textos, sabe que dão base de sustentação para a poesia que tava lá. Agora a análise da obra do “Dessana, Dessana” que você pode ver, pegar o disco, que eu tenho também, você vai ver que é outra doídice. Porque o primeiro momento ela foi cantada, eu não fiz para ser cantada por cantores líricos, mas a estrutura da obra Dessana é uma “porralouquice” (risos).

ELIAS - Pode-se considerar que você transitou também pelo erudito nessa fase?

ADELSON - Exatamente. Tem muita coisa que é apanhado, vamos dizer, na informação técnica e científica que eu tive na universidade.

ELIAS – Me fale sobre sua produção musical. Quando vem sua formação acadêmico-musical e a gravação do primeiro disco?

ADELSON - Em 75 eu já tava precisando ter uma certa informação técnica violinística que não tinha em Manaus. Eu fui pro Rio e passei três meses lá, dois meses e meio. Apreendi violão clássico. Cheguei em Manaus e botava a maior banca, sabia duas ou três musiquinhas (risos). Agora sou um violonista clássico, não sei o quê, não sei o quê... A maior lambança (risos). Mas eu realmente aprendi mesmo a tocar violão clássico, não sei o quê, não sei o quê... E aí passado pouco tempo eu fui para o Rio de Janeiro pra ser cantor de música popular. E foi lá que eu aprofundei meus conhecimentos. Já fui com a bolsa. Não! Eu fui ainda como professor de violão, depois ganhei a bolsa da Universidade. E com a bolsa da Universidade só

vivi para estudar. E fiquei lá mais ou menos... Só sei que em 79 eu já vim lançar meu primeiro disco em Manaus. Produção independente.

ELIAS – Esse trabalho já tinha a colaboração dos colegas da Universidade que você estudava?

ADELSON - Isso. Já pegando informação. Exatamente. Pegando informação com as coisas que tinha aprendido lá. Já fiz, por exemplo, as músicas “Não Mate a Mata” e “Mundo Mal ou Bom” do meu compacto. Já é tudo influência das informações que tive na Universidade. Aula de contraponto que cursei. Aprendi lá na Universidade. Ai, fiz meu primeiro disco que é “Adelson - Uma Carta de Apresentação”. Ali eu trouxe duas músicas: “Não Mate a Mata” e “Mundo Mal ou Bom”. Compacto simples. No ano seguinte, como eu fiz muito sucesso aqui em Manaus com o “Não Mate a Mata”, eu já vim com outro disco, que foi “Um Certo Tempo Depois”. Dez ou doze músicas que coloquei toda a minha informação científica e artística que eu já tinha. Já é um processo de amadurecimento. Em 79 e 80 trouxe o LP “Um Certo Tempo Depois”. Depois de 81 ou 82 eu gravei o segundo LP “Sonhos de Voar”.

ELIAS - O que você continuou fazendo profissionalmente em relação à música a partir da construção desse material fonográfico na década de 80?

ADELSON - Bem, o último disco quase dá processo. Um parceiro ficou insatisfeito com uma gravação, enfim, deixa pra lá. Bom, por essas e outras razões eu sai completamente decepcionado com essa coisa de ser artista aqui na nossa cidade. Porque você está fazendo as coisas e não tem apoio e ainda tem neguinho querendo te colocar na justiça, sabe... Porque gravou minha música, sabe... Eu continuei fazendo as minhas obras, mas eu me recolhi. E fui, sei lá... Parei de fazer shows, parei de fazer tudo. A universidade sempre pediu, requisitou o meu trabalho e etc... E depois eu comecei notar, cara, que eu comecei a me sentir insignificante nesse processo. As pessoas de uma certa forma queriam o trabalho, mas não tinham o pró-labore para garantir o feijão com arroz. Eu fui me decepcionando. Entrei num processo ceticismo com a coisa, sabe. Ai, mais tarde vem a Orquestra de Violões e atualmente a Orquestra Vozes da UFAM. E na Orquestra de Violões eu voltei a retomar a composição.

ELIAS - O que seguiu fazendo, musicalmente?

ADELSON - Eu continuei fazendo as coisas e guardando para mim. Mas em 2000, em função da Orquestra de Violões, eu comecei a fazer músicas para violões. Então a Orquestra de Violões tem uma porrada de músicas. Então eu retomei a coisa da criação e etc... Em 2008, ai, eu retomei mais intensamente a criação porque eu tinha que fazer para instrumento de orquestra, para coral e etc... Foi uma fase muito boa a Orquestra Vozes da UFAM. Porque

isso me obrigava a pensar. E tinha músicos pagos pela universidade e isso me estimulava. Foi uma fase que tá aí, de 2008 até agora.

ELIAS - Como acontece seu processo criativo de composição?

ADELSON - Ai é o seguinte, tem várias formas. Têm pelos menos umas dez formas do processo criativo. Por exemplo: eu posso pegar uma poesia e escrever uma poesia e guardar lá na minha estante onde guardo as minhas partituras. Já comecei e não gostei do que comecei. Tem música que eu passei três, quatro anos para terminar a poesia, como “Alma Cabocla”. Eu fiz um trecho, sabe... O que eu vou colocar aqui? A primeira frase tava lá: “alma cabocla retira, amordaça e grita”. E depois, e agora pra onde que vou? Demorou quatro anos para escrever: “vem querer, vem pedir, vem de novo cantar”. Essa parte não tinha nem melodia. Pela leitura que a gente tem essa é a coisa mais comum de acontecer. O camarada começar uma obra e só terminar sabe quantos anos depois. Eu tenho obras que faço a melodia e harmonia tudo na hora. Pego o violão e saio fazendo. Atualmente eu tô fazendo umas músicas, como tava dizendo ainda agora... Eu to ficando com uma dose muito grande de cuidado com o que eu falo. E eu descobri o seguinte: eu falo umas coisas lá, sabe, e depois desconfio que não é o que eu queria falar. E vou atrás. Como eu falei ainda agora, eu fiz 39 poesias de uma música pra uma mesma melodia que estava pronta. Mas o que eu queria dizer ficou como eu queria.

ELIAS - O que é mais preponderante, a criação simultânea? Ou é mais confortável o poema vir primeiro?

ADELSON - Não. Por exemplo: agora eu fiz um poema, tá lá, etc. Eu tenho trechos no violão que vai servir para música. Não tem uma lógica não.

ELIAS - Pode-se dizer que, em seu processo criativo, você varia de criação de melodia e letra, letra e melodia ou simultaneamente?

ADELSON - Eu acho que pelo fato de tido uma educação formal, ter tido um curso superior de música, eu estudei muito, muito porque eu era pago para estudar fora. Eu acho que meu trabalho ficou com um pé no erudito e com o pé no popular, sabe. Se você analisar uma obra minha você vai ver que tem umas modulações que o popular nunca faz. Por que eu faço? Porque eu estudei John Berger, eu estudei todos os caras que fizeram harmonia. Melodia? Todos os camaradas que fizeram melodia. Quando eu faço na minha obra, eu faço uma coisa que já fizeram antes. Mas a minha obra tem uma originalidade porque ela tem um pé nas minhas raízes e um pé no erudito. Eu diria que é uma obra que deu um passo adiante. E é preciso que se ouça com olhos e ouvidos de quem vai perceber que foi dado um passo adiante.

Minha obra é um passo adiante. Infelizmente a gente vive em Manaus que é uma terra que ninguém valoriza.

ELIAS - Agora falando sobre a presença da Amazônia em suas canções. Que ideia de Amazônia você cantava no início de sua carreira e qual você canta hoje?

ADELSON - Eu nunca tive intenção de fazer música cujo foco era o regionalismo. Muito pelo contrário, quase na mesma época que fiz Argumento (Não Mate a Mata) eu já estava abordando a questão do Bem e do Mal, como é fácil de notar no lado B do meu compacto de estreia. Atualmente continuo na mesma trilha compondo coisas que refletem o cotidiano das relações sociais e humanas, seja do ponto de vista filosófico, pragmático ou empírico.

ELIAS - Para fechar. Qual sua visão sobre a MPB produzida no Amazonas e como você define sua inserção nela?

ADELSON - A poética de nossa MPB, excluindo o que eu rotularia como lixo, é claro, reflete bem nossas idiossincrasias, nossas angústias, nossos desejos e ideais. Entretanto, por vivermos cercado pela maior floresta do planeta isso acabou isolando nossa produção musical que não consegue ultrapassar a muralha clorofilada e selvagem, sabe. Cara, eu me insiro nesse processo cultural como um naufrago em inércia de movimento, sempre delirando que algum dia eu serei famoso e viverei da minha produção artística, ou seja, como um profissional da música. Delírios sonoros a parte, tudo leva a crer que a minha obra por razões de tempo e espaço, dificilmente será difundida nacionalmente. Isso fica para um grupo local que se globalizou, mas, por algumas razões, sumiu na poeira do tempo no exato instante em que eles cantavam coisas como: “bate forte o tambor, eu quero tic-tac, tic-tac” (Adelson se refere ao grupo Carrapicho). Talvez tenha sido o máximo que nossa produção musical alcançou. Acho pouco... Muito pouco para o que realmente existe e etc., etc... Sendo um niilista assumido, acho que não sobreviverá ao holocausto do descaso e da alienação dos burocratas opressores.

APÊNDICE C

ENTREVISTA COM CELDO BRAGA – 25.03.2015

ELIAS - Quando e como começou seu interesse por música? Qual cenário?

CELDO - Meramente accidental. Em 79 fui ao Estado do Rio Grande do Sul fazer minha licenciatura plena em Letras. Essa minha viagem para o Rio Grande do Sul é onde surge o artista. Primeiro, me dei conta de que não sabia nada. A gente pratica a cultura, mas, às vezes, não sabe o que é a cultura da gente. Toda a minha infância foi vivenciada com aquilo que a minha cidade oferecia. Uma cidade fronteira: Peru, Colômbia e Brasil. E tenho muito mais influência da Salsa e do Merengue, da música andina do que do Samba, do que dos ritmos brasileiros, porque quase minha vida inteira eu recebi essa influência peruana lá, colombiana, e na ocasião, tanto o Peru como a Colômbia tinham rádios mais potentes que a nossa. Meu primeiro interesse por música vem pelo rádio.

ELIAS - Como surgiu o artista em você?

CELDO - Bom, quando eu chego no Rio Grande do Sul, eu verifiquei que o povo dali, muito ligado às tradições, cultuava seus valores culturais. Eu não fazia. E lá, realmente me envergonhei muito por não saber das coisas da minha terra. E foi exatamente lá que eu embrianei todo esse projeto de cantar a minha terra. Vendo os poetas, vendo os cantores, vendo os compositores, aí eu já comecei a ingressar no coral da PUC pra fazer canto, comecei a participar de festivais, comecei a compor. Foi quando eu comecei a compor com a saudade da minha terra. E aí nascia realmente a ideia de eu cantar, mesmo que limitado, cantar a minha terra e a minha gente. Cantar a mim mesmo. Então, desta forma nasceu meu projeto artístico. Nasceu o artista Celdo Braga.

ELIAS - Quais suas principais influências musicais?

CELDO - Minha referência musical é do interior do Amazonas, fiquei em Benjamim Constant durante 37 anos da minha vida e ali a referência na época era a música da tríplice fronteira: salsa, músicas andinas e outras ligadas a esse ritmo. A MPB era tocada pela rádio Nacional, mas chegava em alguns momentos as músicas de moda, os sucessos, como Agnaldo Timóteo, a música Nordestina que foi uma grande influência, como Luiz Gonzaga (meu pai era fã). Depois disso se desdobrou na minha iniciação musical o Quinteto de Pau e Corda e o Quinteto Violado. Mas o que deu base para meu contexto musical profissional foi minha

estada no Rio Grande do Sul com músicos nativos, principalmente com o festival Califórnia da Canção, onde senti que poderia desenvolver um trabalho modelo na minha terra.

ELIAS - Em quais gêneros da canção popular você se enquadra como compositor?

CELDO - Vale registrar que minha ação musical começou em 1979, com saudade da terra, participando também do Coral a PUC e de outros festivais e conhecendo a música tradicional do Rio Grande do Sul. Foi aí que conheci os “Caverá”, músicos baseados com ênfase no vocal, em Novo Hamburgo. O Mauro, do Caverá, me ajudou muito nisso. O grupo começou com a intenção de cantar as raízes culturais daquela terra. Então a partir disso, as composições do primeiro trabalho do Raízes Caboclas foram quase todas minhas. Aí eu tava com esse vínculo com todas as referências que já falei acima. Então embrionamos o trabalho com elementos tribais, a partir dos ticunas, a música folclórica, indígena, música popular do nordeste e da música andina. Essa foi a base da construção do nosso trabalho, sem esquecer da música vocal.

ELIAS - Você tem uma percepção aguçada sobre os fenômenos naturais. Como funciona esse processo de assimilação da natureza?

CELDO - Faço até palestras sobre isso. A ciência me coloca em atenção pela fenologia. A partir do canto dos pássaros, a partir da manifestação da natureza. Enxergo uma coisa além da aparência. Esse é meu processo criativo. Uma folha não é só uma folha, são várias referências. Aí vem toda minha sensação sinestésica. Daí vem a conexão da nossa vivência.

ELIAS - Quais os cuidados que você tem como produtor musical sobre os elementos da natureza em sua canção?

CELDO - São todos os sentidos agindo. A pessoa chega a sentir o cheiro. A ideia é passar essas sensações degustadas. Então num arranjo musical com o produtor do lado, ele precisa me ouvir bastante, para transformar isso numa sinfonia florestada. Ele pode ser qualquer pessoa, mesmo sem experiência, mas ele tem que experimentar a sensação de estar na natureza. A música passa por mim como um filtro daquilo que ela quer causar no outro. A arte se faz por si mesma, o homem é só o facilitador da história. Eu não me sinto “o cara” na composição. A música “Canto da Floresta” eu não assinei como minha autoria. Eu coloquei Raízes Caboclas. Ela me passou toda uma dimensão espiritual com esse universo que não tive vontade de registrar só no meu nome. Então é isso. Para onde olho, vejo um verso se mexendo, ou seja, me resguardo disso para compor, para criar, para mostrar meu recado a todos.

ELIAS – Me fale sobre sua produção musical. Como surgiu o grupo Raízes Caboclas?

CELDO - Quando de volta em 82, eu, com alunos da sala de aula, observando, consegui ali garimpar três jovens que tinha aptidão musical, que gostavam. Então com o Júlio, o Osmar e o Raimundo Angulo, nós... eu formei o Grupo Raízes Caboclas com alunos meus. Ensaio no final da aula noturna, dez e meia, onze horas, até varando as madrugadas. Nessa circunstância nasce, eu já nasci poeta, porque poeta a gente nasce, mas nascia o compositor e o músico, mesmo limitado, tocando pouco, nascia o projeto pra cantar as nossas raízes culturais. Nós então fundamentamos o nosso trabalho com cânticos que fizessem referência ao folclore amazônico, com cânticos que fizessem referência às músicas indígenas, a gente convive com os índios Ticunas, e com cânticos que fizessem referência a música popular brasileira, principalmente as tradicionais do nordeste que tem um forte enraizamento por sermos netos e filhos de nordestinos. E assim começava o grupo. Com cinco anos já gravamos o primeiro LP. Gravamos no Rio de Janeiro. Isso nos credenciou a vir para Manaus, já com o disco na mão, depois de sete anos pra nos aventurar a encabular uma carreira artística. Chegamos à Manaus em setembro de 89. Tudo começou em maio de 82. E aqui em Manaus a gente teve contato então com uma outra realidade musical. Mas a gente com o nosso projeto com certo apelo das nossas cores, os nossos valores, começamos a ganhar um espaço dentro do mercado turístico. Talvez um pouco pela exotividade. Quatro caboclos cantando de pés descalços, com uma vestimenta mais ou menos típica do homem ribeirinho, realmente trazendo o Amazonas no seu canto em primeira pessoa. Eu sou caboclo. Não é cantando o caboclo em terceira pessoa como a grande maioria faz, inclusive, aqui na capital, quando se fala de caboclo ou cabocla se fala em terceira pessoa. Todo o registro que eu tenho de poetas e canções, quando se faz alusão ao homem daqui, não se faz em primeira pessoa. Se faz em terceira pessoa. E a nossa proposta foi cantar a nossa cara, o nosso jeito de ser com a alegria de realmente representar um braço firme que é motivo de orgulho, que até então eu não tinha antes de ver como se comportava o povo gaúcho cantando suas raízes e suas tradições.

ELIAS – E seu trabalho com o grupo Imbaúba?

CELDO – Me dediquei a este novo projeto para dar mais ênfase ao meu trabalho poético. O grupo é formado por mim junto com Rosivaldo Cordeiro, João Paulo Ribeiro, Roberto Lima e Sofia Amoedo. É um trabalho musical acústico, basicamente instrumental, que reúne em seu repertório músicas de autoria própria. Essas músicas, compostas a partir da sonoridade da natureza (música orgânica), como trinado de pássaros, farfalhar de folhas, batidas de sapopemas, enfim, de sons e ruídos que ocorrem na floresta, temperados pela magia e pela mística que emanam do universo amazônico.

ELIAS - Como acontece seu processo criativo de composição?

CELDO - Processo de composição poética começa a partir da imagem. Exemplo: peguei uma imagem de um cidadão vendo a canoa dele saindo do porto e indo embora. A expressão desse homem. De repente estou lendo esse fato e penso que é tão humana a relação do caboclo com sua canoa no rio que quando ela desata e vai ele diz com tristeza “minha canoa fugiu”. Então o atributo de fugir é humano. Aí eu faço uma série de conexões imagéticas, da canoa, da árvore antes de ser canoa, do rio, da água, do olhar do homem. As palavras do cotidiano vão entrando naquela imagem. Aí eu vejo o homem tecendo, outro exemplo, uma malhadeira. “Fiandeiro de sonhos, o pescador desenha nas malhas o sonho da vida, a sina do peixe”. Porque do tamanho da malha ele tá sonhando o peixe que ele quer pegar pô! “E no tear do tempo as incertezas do amanhã. Do plumo da haste, arpão e liste lampejos de escama a vida persiste.” Eu não digo que o peixe morre, digo que é a vida acima da vida. “Agora silêncio, o toque calado de leve no remo, esculpe nas águas caminho de volta. Silêncio da tarde com ar de contente festeja a canoa que vai simplesmente.” Esse é o impulso da vida. São imagens que lembro, seja da minha infância, ou da minha vivência. Não invento nada. Por isso que meu trabalho é focado na vivência amazônica.

ELIAS - Como você se define como criador? Você é mais músico ou mais poeta?

CELDO - Sou muito mais poeta. A parte musical foi uma circunstância do Raízes Caboclas. Na época eu era Secretário de Educação e Cultura, e eu queria criar um grupo que pudesse ser representativo. Comecei com 3 alunos (Osmar, Júlio e Raimundo) em 1982. Pegava meu violão e fazia alguma atividade. E com esses alunos formei o Raízes. Quando gravamos o primeiro LP aí vi a necessidade ir mais longe, isso em 1987. Por que os 7 anos que ficamos em Benjamim Constant era só para atender eventos sem muita prospecção. Apenas a intenção didática sobre arte e cultura. Quando chegamos a Manaus aí o trabalho foi mais intenso e dedicado como professor e como poeta. Eu nasci com esse dom, influência do meu pai nordestino. Quando viajei daqui para Benjamim Constant, em 1978, 17 dias de viagem, fui ouvindo os cordéis. Isso era normal na época, algo comum. Por isso também optei por fazer esse trabalho, com influência também dos poetas do Rio Grande do Sul, como Dimas Costa, Jayme Caetano, Luiz Coronel. Então fui me inteirando sobre a poesia voltada mais ao lado popular, ao mesmo tempo em que adquiria conhecimento com a graduação em Letras. Um dos livros que ganhou maior popularidade na época foi o “Água e Farinha”. E, ao mesmo tempo que digo esse nome, já lembro da Jacuba.

ELIAS - O fato de você ser poeta influenciou ou favoreceu na ideia da criação musical?

CELDO – Sim. Está tudo interligado. Componho simultaneamente porque a palavra tem sonoridade. A palavra já dá a pista da música. Quando componho um poema já enxergo a música.

ELIAS – Então, você não precisa estar à beira de um barranco para escrever uma poesia sobre as águas de um rio. Você pode estar num avião e mesmo assim, por meio das imagens, consegue a sacada poética.

CELDO - Sim. O artista precisa ser assim. Eu sou. E ainda trabalho dentro dessa prospecção de melopeia e de logopeia. Quando coloco os peixes no texto, já começa a dar fome, já me lembro do sabor, da nossa culinária... Isso é a melopeia. Mas tem também o aspecto filosófico do recado que pretendo dar. Isso é a logopeia. (Celdo recita um poema para ilustrar) “Meu chão pisado de sonhos calejou no mesmo canto; seco de vida no meu canto a espera demorada; canoa calafetada com o barro do meu destino não venceu a correnteza dos rios que eu desafiei; sujeito à sina de porto vou esgotando a canoa; olhos d’água borbulhantes que um dia calafetei”.

ELIAS - Ainda sobre o processo criativo. Quando você tem de fazer algo encomendado, como flui? O processo é livre?

CELDO - Esses são os textos de circunstâncias. Por exemplo, todo ano faço um texto para a Bemol sobre o que ela manda para os 60mil clientes. É a encomenda de um tema: vida, esperança. Faço também. Lembro aqui sobre aquele jingle sobre o Boto Navegador, do falecido Gilberto Mestrinho. Outro dia chegou um marqueteiro do Eduardo Braga e disse para fazer uma música que vá buscar referência no Boto Navegador, mas com a frase “Amazonas Paixão por Você!”. Muito bem. Então fiz: “Nas águas da esperança nasce o rio novo, no voo da garça branca o novo amanhecer, o canoeiro vai remando a vida, barco de sonhos que carrega a vida, Amazonas Paixão por Você! No coração da mata: tambores e lendas, na mistura das raças pele não tem cor e o homem livre bandeira do norte com alegria vai tocando a sorte. No tumba do meu boi a saga da história, aqui é meu lugar, aqui ei de morrer, terra brinquedo sonho de menino, quero entregar a ti o meu destino, Amazonas Paixão por Você!”. O texto alcançou toda a questão semântica sem citar o político em questão. Ou seja, também posso fazer um trabalho a partir de uma citação, de uma palavra. A palavra é principal no processo de criação. Mas têm compositores que ficam aprisionados com a palavra, às vezes a música é bonita, mas as palavras não dizem nada, ou a prosódia não ajuda.

ELIAS - Agora falando sobre a presença da Amazônia em suas canções. Que ideia de Amazônia você cantava no início de sua carreira e qual você canta hoje?

CELDO - Eu não gostava de mim. Quando cheguei a Manaus com a outorga de uma graduação e com um CD debaixo do braço, cheguei afoito. A primeira coisa que cantava era a ideia da exaltação do homem do interior que é menosprezado, inclusive na projeção de mim mesmo. Quando ou outros falam em caboclo do interior, falam em terceira pessoa. Sinto que somos hostilizados aqui e isso me judiava. Não quero ser um lesa baré. Quero ser um homem que possa mostrar as coisas boas que trago comigo do interior, mesmo sendo referenciado com as coisas boas que vêm de fora. Hoje consigo ouvir as palavras da minha mãe: meu filho quem é pequeno cabe em todo lugar. Sendo simples e humilde.

ELIAS - Para fechar. Qual sua visão sobre a MPB produzida no Amazonas e como você define sua inserção nela?

CELDO - Sempre me senti a margem desse processo. A começar por Manaus, aquelas pessoas que seguiam os exponenciais dos grandes centros, chamavam o Raízes de varizes caboclas, marginalizando a nossa produção. Nunca quisemos seguir os padrões nacionais. Muitas músicas são boas de ouvir, mas a ideia não era seguir esses parâmetros, porque nossa linha era outra. A MPB é um painel interessante dentro daquilo que a gente aprecia, mas ela está bastante, no caso do meu trabalho, dissociada do parâmetro de composição. Até por que estamos em outra linha. Mas há certa resistência a apreciar o trabalho dos artistas daqui, do interior e de outros compositores regionais. A força de compor aqui, a forma de cantar é totalmente especial. Adelson Santos, Torrinho (Zeca Torres), Célio Cruz, Candinho, dentre tantos outros, contribuem expressivamente para a MPB produzida aqui no Amazonas.

APÊNDICE D

ROTEIRO DA RODA DE CONVERSA

- 1 - Quais os principais temas presentes nas letras de suas canções?
- 2 - Qual sua concepção de Amazônia?
- 3 – De que forma a Amazônia aparece em suas canções?
- 4 – Considerando a sonoridade e a mensagem poética de suas canções, você se considera um compositor regional?
- 5 - Existe uma canção genuinamente amazonense ou genuinamente amazônica?
- 6 - Existe um mercado musical no Amazonas? Como funciona?
- 7 - Quais as principais dificuldades que o músico enfrenta na cidade de Manaus?
- 8 – O que ainda precisa ser feito para que a música produzida no Amazonas chegue com maior intensidade ao público local?
- 9 – O que precisa mudar nas políticas públicas de incentivo ao artista da música no Amazonas?
- 10 – Você vive de música ou vive pela música?
- 11 – Defina seu público.
- 12 - Defina-se como artista.

APÊNDICE E

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE (ANÁLISE DAS CANÇÕES)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|----------------------------------|-----------|----------------|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | | |
| | | - Narrativa | | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | | |
| Música | Melodia | - Gênero | | |
| | | - Forma | | |
| | | - Interpretação vocal | | |
| | Arranjo | - Timbres | | |
| | | - Efeitos | | |
| | | - Imagem/paisagem sonora | | |

APÊNDICE F

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “ARGUMENTO” (ADELSON SANTOS)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|---------------------------|---|--|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | A canção “Argumento”, também conhecida como “Não Mate a Mata”, suscita três temas possíveis: a fricção entre as forças da natureza e os interesses do homem; a metáfora da não mistura dos dois rios como analogia da falta de medidas para a contenção da destruição causada pelo homem; e o grito pela preservação dos bens naturais que ainda restam pelo coro dos descontentes. | Uma letra econômica e uma musicalidade expansiva formam a cadeia de entrelaçamentos de significados presentes nesta canção. A tensão do encontro das águas pode ser entendida como o antagonismo de ideias em torno das medidas de sustentabilidade para a região. O negro não se mistura com o amarelo da mesma forma que as políticas públicas invasivas não coadunam com as demandas dos movimentos ecológicos e culturais de preservação e sustentabilidade. A canção escancara o sentimento do povo nativo por respeito aos bens naturais. Ela parte do princípio de que o ecossistema está em falência e que precisa ser recomposto e preservado, urgentemente. “Não mate a mata; não mate a mata” é um apelo forte e direto contra todo tipo de agressão à natureza e ao homem. |
| | | - Narrativa | O encontro das águas do rio Negro com o rio Solimões é o cenário criado para aguçar o imaginário sobre as demandas da natureza amazônica. A canção constrói uma metáfora sobre o encontro das águas pretas e amarelas para simbolizar o equilíbrio natural. O argumento de que “fundamental é saber que o negro não se mistura com o amarelo”, eleva a reflexão sobre a necessidade da preservação do ponto de equilíbrio entre as forças da natureza. O clamor pela preservação da Amazônia é o ponto central da mensagem poética. A parte que ainda não foi tocada pelo homem precisa de cuidado: “A virgem verde bem que merece consideração”. | |

| | | | |
|--------|---------|----------------------------------|---|
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | Devido ao argumento contundente e objetivo da canção, o compositor deixou muito espaço para o ouvinte refletir e encontrar suas referências e sua empatia com o tema ecológico proposto. O poema guarda um lirismo diferente e pouco passional. Funciona como na chamada “música de protesto”: o refrão diz tudo quando todos cantam. |
| Música | Melodia | - Gênero | Baião estilizado |
| | | - Forma | . Binária (AB). Compasso: 2/4. Andamento: andante. |
| | | - Interpretação vocal | Tom: Mi menor (Em) Timbre: grave. Solo vocal: voz masculina de baixa tessitura. Canto suave e de baixa projeção. Efeitos: coral de suporte no refrão. |
| | Arranjo | - Timbres | Dois violões (nylon e aço), flauta transversal, bateria, percussão. |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato analógico. |
| | | - Imagem/paisagem sonora | O ambiente musical criado deu a sustentação necessária à simplicidade melódica e a economia do texto poético. As flautas, o coral, as cordas e a percussão dialogam na construção rítmica alegre de um baião nordestino estilizado e cheio de força temática. O dueto de flautas desenha uma paisagem alegre e vibrante como se o ouvinte estivesse à beira de um rio em um dia ensolarado. |

APÊNDICE G

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO "ALMA CABOCLA" (ADELSON SANTOS)

| Canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|---------------|--------------------------|----------------------------------|---|---|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | - A canção "Alma Cabocla" pode ser interpretada por três caminhos que se encontram na relação entre o eu-lírico do cancionista e as interações socioculturais. Trata-se de um movimento de dentro para fora e de fora para dentro que, ao mesmo tempo, tece autocrítica e crítica sobre a relação com o outro. Ela suscita três temas possíveis: a realidade profissional do compositor; a fricção cultural entre o Norte e o Sul do Brasil; e o preconceito contra o homem ribeirinho. | Uma canção curta em seus contornos formais, embora extensa em sua mensagem poético-musical, "Alma Cabocla" cria a paisagem sonora de um lamento contido, de uma saga em curso e de um sonho de liberdade insistente e resistente. A complexidade das interações entre o cancionista, o meio e todo o simbolismo criado na malha de suas referências de lugar está presente nos detalhes mais simples da estrutura da composição. A Amazônia está presente na ideia de alma cabocla e no próprio conceito de caboclo: o homem amazônico que surgiu do índio. Ser caboclo é o mesmo que ser ribeirinho mestiço de branco, negro e índio. Mas sentir-se caboclo não significa literalmente uma característica cultural da região amazônica. O pensamento poético de Adelson permite, por conotação, que a alma cabocla seja interpretada como um sentimento do eu-lírico que repercute em seus desejos e sonhos. Para ele a libertação da alma cabocla tem a ver com a libertação do próprio ser humano de suas frustrações, medos e angústias. É ser feliz. Portanto, a melancolia da melodia e a paisagem sonora final do cânone vibrante representam uma transição entre o medo, a esperança e a plenitude desejada a ser atingida. |
| | | - Narrativa | - A inquietação do próprio Adelson Santos, buscando estímulo interior e tentando vencer as dificuldades de sobreviver no Rio de Janeiro para alimentar o sonho sulista de ser artista; - A lamento de uma cultura que quer ser valorizada, reconhecida e entendida como parte integrante da identidade nacional; - A luta contra o etnocentrismo e o preconceito que o homem do norte sofre no encontro com a cultura do sul ou de qualquer outra cultura dominante. | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | A canção religa as contradições entre a razão e a emoção e permite que o antagonismo entre essas forças representem o eu-lírico em suas certezas e incertezas; suas alegrias e tristezas; suas angústias e delírios. | |
| Música | Melodia | - Gênero | Balada 6/8 | |

| | | | |
|---------|--|--------------------------|--|
| | | - Forma | Binária (AB). Compasso: 6/8. Andamento: lento. |
| | | - Interpretação vocal | Tom: Ré maior (D9). Timbre: grave. Solo vocal: voz masculina de baixa tessitura. Canto suave e de baixa projeção. Efeitos: coral e cânone vocal. |
| Arranjo | | - Timbres | Violão, contrabaixo, piano, flauta transversal, bateria, percussão. |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato analógico. |
| | | - Imagem/paisagem sonora | Logo na introdução a flauta aparece em um solo agudo e melancólico. Traduz solidão e tristeza. Durante a canção a flauta dialoga com a melodia principal como se estivesse respondendo com alegria à melancolia das frases melódicas. O cânone vocal ao final da canção traduz esperança. Ele se conecta com a voz principal para fazer as duas partes musicais dialogarem. O cânone propicia um fechamento apoteótico. A paisagem sonora criada retrata o texto poético. Ela cria o movimento entre a alma cabocla que quer se libertar e o convite dela mesma para prosseguir com esperança. |

APÊNDICE H

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “SONHOS DE VOAR” (ADELSON SANTOS)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|----------------------------------|---|---|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | A canção “Sonhos de Voar” suscita dois temas possíveis: o voo do pensamento poético do compositor no imaginário de suas próprias ideias e o sobrevoos de suas ideias na concretude da situação de destruição do planeta. | O desmatamento da região amazônica e o alerta vermelho sobre a situação do planeta Terra são preocupações constantes nas canções de Adelson Santos. Em “Sonho de Voar”, o compositor buscou uma fórmula simples para destacar sua preocupação com a destruição da floresta, mas acima de tudo com a destruição do próprio planeta. Após uma viagem livre pelo céu azul, repentinamente, a sensação de voar permitiu um sobrevoos sobre a destruição que está acontecendo no planeta. Como se fosse um pesadelo ele sente necessidade de repartir essa visão apocalíptica: “E de lá gritei pro meu amor que a terra fraca vai morrer”. Vem a constatação do fim da vida no planeta: “De tanto tirar, sugar; de tanto matar ferir; de tanto tanta coisa destruir”. O lírico e o onírico da relação entre homem e natureza são os portais de crítica e de resiliência. A canção pede vida. |
| | | - Narrativa | A descrição de seu voo poético é singular e alvissareiro. A alegria, o encantamento e a sensação de liberdade formam um mosaico de cores e paisagens. Como o próprio título sugere, “Sonhos de Voar” é uma viagem onírica entre a plenitude do ser que contempla a natureza e a constatação de sua finitude diante da destruição de seu habitat | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | O único caminho é fazer ecoar um grito de alerta para que o fim seja evitado. Há um sentimento contrastante entre o prazer de viver no planeta Terra e a iminente destruição de seus bens naturais. Prazer, angústia e perplexidade formam o lirismo desta canção. | |
| Música | Melodia | - Gênero | Balada | |
| | | - Forma | Ternária (ABC). Compasso: 4/4. Andamento: lento. | |
| | | - Interpretação vocal | Tom: Sol maior (G9). Timbre: grave. Solo vocal: voz masculina de baixa tessitura. Canto suave e de baixa projeção. | |

| | | | | |
|--|---------|--------------------------|--|--|
| | | | Efeitos: coral de apoio no refrão | |
| | Arranjo | - Timbres | Violão, guitarra, contrabaixo, piano, flauta transversal, bateria, percussão. | |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato analógico. | |
| | | - Imagem/paisagem sonora | A melodia em tom maior realça e favorece a imagem de um voo. O solo de guitarra de abertura e sua passagem para a repetição do refrão dão a sensação de continuidade do sonho. Os duetos de flauta com guitarra traduzem a alegria e o êxtase da plenitude de se sentir voando sobre as montanhas. O coral que reforça a voz principal no refrão suscita um grito coletivo pelo alerta de uma destruição iminente. | |

APÊNDICE I

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “CANOAR” (CELDO BRAGA/CÉLIO CRUZ)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|----------------------------------|--|---|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | - A canção “Canoar” suscita três temas possíveis: as reminiscências da infância; o deslumbre da paisagem natural do lugar; e o singrar dos versos de um poeta no devir de seus sonhos. Ela pode ser interpretada pela expressão singular dos sentimentos e das emoções do poeta diante realidade de seu lugar. | Uma canção singular que, devido à riqueza e variedade dos versos, recebeu um encaixe melódico com bastante variação e dinâmica interpretativa. Com uma prosódia muito bem elaborada, a melodia acompanha a narrativa em três partes distintas que convidam o ouvinte a uma experiência estética única. Um poema construído em redondilha maior (sete sílabas poéticas) que mantém uma métrica contrastante com o único verso decassílabo: “vendo na pá do meu remo rendilhas do firmamento”. Esse decassílabo recebeu uma melodia forte, constante e andante, como se despertasse o ouvinte para o fato de que a canoa está em movimento. As “redondilhas selvagens” propostas pelo texto deixam a impressão de que a canoa é o poema, que o canoeiro é o poeta e que as reminiscências, a beleza e a maturidade do navegante formam uma fusão luminescente entre o sonho e a realidade; entre o poema e o poeta. Canoar é seguir, descobrir e se redescobrir. Na canção “Canoar” o caboclo amazônico é representado por todos os simbolismos do ato de navegar. Essa peça de madeira oca que flutua e conduz a vida e os sonhos dos povos ribeirinhos “é um barco feito de luz”, não apenas no sentido figurado. Na imensidão das águas da Amazônia o ato de remar significa muito mais que puxar água para levar a canoa à frente: é um momento de reflexão sobre a vida. |
| | | - Narrativa | Uma narrativa cheia de simbologia e de consciência poética vivenciada nas paisagens da Amazônia. A canoa é um barco de luz porque comporta o lirismo e o encantamento. Uma viagem que todo caboclo faz toda vez que entra em sua canoa e segue sua intuição, seus sentimentos. Um êxtase que todo sonhador compartilha consigo mesmo ao ver e sentir o deslizar calmo de uma canoa nas águas de seu cotidiano. A sensação de liberdade sentida no rebojo que se forma em espumas é o destino do canoeiro. Os movimentos do remo sob o reflexo da luz do sol ou da lua são as imagens, pensamentos e sonhos: o verdadeiro canoar. | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | O eu-lírico do cancionista se expressa por meio das reminiscências da infância, das belezas naturais de seu lugar e de sua alma de poeta. Trata-se de um movimento que vem do interior do poeta e de suas raízes. A canção transborda o | |

| | | | |
|--------|---------|-----------------------------|---|
| | | | prazer que ele sente em deslizar nas águas de seus versos e sonhos na paisagem bucólica de seu habitat. |
| Música | Melodia | - Gênero | Balada 6/8 |
| | | - Forma | Ternária (ABC). Compasso: 6/8. Andamento: andante. |
| | | - Interpretação vocal | Tom: Mi menor (Em). Timbre: grave. Solo vocal: voz masculina de média tessitura. Canto limpo e forte projeção. Efeitos: sem efeitos vocais |
| | Arranjo | - Timbres | Violão tradicional e violão de sete cordas. Ambos acústicos. |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato digital. |
| | | - Imagem/paisagem em sonora | Dois violões acústicos dialogam em ritmos e contrapontos, formando uma paisagem sonora bucólica e consonante com as imagens conhecidas da música típica do campo. O andamento possui uma marcação contínua, lembrando o deslizar de uma canoa e o pulso firme de um canoeiro. As pausas de silêncio e a dinâmica da sonoridade dos violões obedecem ao ritmo das palavras. É possível navegar no tom poético das subjetividades do canoeiro na solidão das águas de seu lugar. O panorama sonoro é de simplicidade e de contemplação. A economia polifônica traduz a singularidade das reminiscências do eu-lírico. A ausência de outros timbres instrumentais, especialmente de efeitos percussivos, deixa no imaginário a sensação de silêncio e de reflexão. |

APÊNDICE J

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “CANTO NATIVO” (CELDO BRAGA)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|----------------------------------|---|--|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | A canção “Canto Nativo” desenvolve dois temas possíveis: o canto do homem amazônico (o canto com o sotaque do caboclo) e o canto do grupo Raízes Caboclas (o canto dos valores culturais e dos encantos da floresta). | A metáfora da ave que escapa do bando, “levando nas asas um canto de amor”, lembra que nem todos tem a coragem de cantar suas raízes. O grupo Raízes Caboclas canta a certeza da volta da ave porque acredita na ideia de valorização cultural da Amazônia a partir da canção. Há um sentimento de perseverança na jornada de levar o canto nativo: “É preciso pé firme no chão dessa estrada”. Há uma busca por fazer ecoar novamente o canto da cultura: “É preciso avivar o que o tempo apagou”. Portanto, há o afloramento de um pertencimento de lugar que precisa voltar ser conhecido e valorizado. |
| | | - Narrativa | O canto amazônico ecoou muito além de suas florestas por meio da arte do grupo Raízes Caboclas. “Rompeu-se o silêncio da boca fechada” quando o grupo musical apareceu como representante da cultura ribeirinha. | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | O canto nativo se molda no retrato de seu valor “repleto de lendas, de sonhos, de dor”. O canto nativo é o canto da cultura amazônica. O lamento proposto na canção se mistura com o enaltecimento das qualidades dos valores e raízes. Há um sentimento de pertencimento e de luta pelo lugar de origem. | |
| Música | Melodia | - Gênero | Bolero Chacundum | |

| | | | | |
|--|---------|--------------------------|---|--|
| | | - Forma | Binário (AB). Compasso: 4/4. Andamento: andante. | |
| | | - Interpretação vocal | Tom: Ré menor (Dm). Timbre: médio. Solo vocal: voz masculina de média tessitura. Canto limpo e baixa projeção. Efeitos: vocais de passagem. | |
| | Arranjo | - Timbres | Violões, violino, contrabaixo e percussão. | |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato analógico. | |
| | | - Imagem/paisagem sonora | O violino e os vocais são os pontos de ligação entre as partes da canção. O violino exerce uma função melódica que oferece ao ouvinte a sensação de silêncio e de contemplação a partir da segunda estrofe. O coral de três vozes masculinas aparece nas mudanças de estrofes como se fossem enunciações da poética musical. Formam um conjunto sonoro que lembram a música andina na melodia e os sons indígenas na batida percussiva. A paisagem sonora criada permite a percepção da presença do homem em consonância com a floresta. A suavidade da interpretação da canção demonstra a harmonia do canto simples do grupo Raízes Caboclas. | |

APÊNDICE K

QUADRO - A CANÇÃO NA TESE

NA TEIA DA COMPLEXIDADE: ANÁLISE DA CANÇÃO “AMAZONAS MORENO” (CELDO BRAGA/OSMAR OLIVEIRA)

| A canção | A trama da canção | As curvas da complexidade | Errâncias | Tecendo a teia |
|----------|-------------------|----------------------------------|---|--|
| Letra | Mensagem poética | - Tema | A canção “Amazonas Moreno” propõe dois temas: a exaltação das belezas naturais do Rio Amazonas e a presença da alma do homem ribeirinho em toda a sua extensão. | No andamento constante da canção lembra a canoa. Ela é o guia e o ângulo perfeito de observação de quem desliza nas águas rio. Embora viva nesse “rio-mar” de encantamento, o caboclo também sofre e expressa suas dores por meio de um canto mágico: “É o caboclo sonhando que entoa remando o seu triste penar”. A canção descreve o desejo do ribeirinho em seguir sua sina pelo curso do Amazonas: “Neste caudal tão bonito que é o desejo infinito de plantar meu grito nas ondas do mar”. Ele deseja ser ouvido e fazer ecoar seu modo de vida. Sua felicidade depende do rio. O rio, por sua vez, oferece o sentido de compartilhamento da vida que o amor do caboclo faz expandir. |
| | | - Narrativa | A descrição das belezas naturais presentes na primeira estrofe destaca o amor que advém da relação entre a água, a fauna e a flora. Nas estrofes seguintes há a exaltação do homem e de seus sonhos. Seu triste penar precisa encontrar seu destino e plantar seu grito nas ondas do mar. O Amazonas moreno é um rio de águas amarelas. Sua cor se mistura com o pardo da textura da pele de quem o habita. | |
| | | - Pensamento poético (eu-lírico) | Essa “morenês” traduz o lirismo presente na relação entre o homem e o rio em todos os seus sentidos. Alegria, dor e esperança são refletidas nas águas ao longo de seu percurso até a chegada ao mar: ao incerto; ao delírio; ao onírico. | |
| Música | Melodia | - Gênero | Xote | |
| | | - Forma | Binário (AB). Compasso: 4/4. Andamento: andante. | |

| | | | | |
|--|---------|--------------------------|--|--|
| | | - Interpretação vocal | Tom: Ré menor (Dm). Timbre: médio. Solo vocal: voz masculina de média tessitura. Canto limpo e baixa projeção. Efeitos: vocais de passagem. | |
| | Arranjo | - Timbres | Dois violões, contrabaixo e percussão. | |
| | | - Efeitos | Gravação acústica e sem efeitos eletrônicos. Mixagem e Masterização no formato analógico. | |
| | | - Imagem/paisagem sonora | A marca da paisagem sonora desta canção está na forte percussão e nos efeitos vocais. Um coral de duas vozes faz o percurso da base sonora de sustentação da abertura e oferece o suporte à voz principal durante o refrão. Uma fórmula sonora simples que suscita a imagem sombria de um dia de chuva. A cadência do xote oferece um tempero dançante no lamento de um tom menor. A impressão que se tem é a de que a canção quer ser alegre, mas seu destino musical é ser triste. | |

APÊNDICE L**CD - A TESE NA CANÇÃO**

- 1 - A Última Curva do Rio (Elias Farias)
- 2 - Saudade Cabocla (Elias Farias)
- 3 - Argumento (Adelson Santos)
- 4 - Alma Cabocla (Adelson Santos)
- 5 - Sonhos de Voar (Adelson Santos)
- 6 - Canoar (Celdo Braga/Célio Cruz)
- 7 - Canto Nativo (Celdo Braga)
- 8 - Amazonas Moreno (Celdo Braga/Osmar Oliveira)
- 9 - Caminhante (Elias Farias/Antonio Machado)
- 10 - É Preciso Cantoria (Elias Farias)