

A Música Popular Brasileira de expressão amazônica, reverberando no Batuque nativo a cultura do Norte

Raimundo Nonato Aguiar Oliveira¹
Luiz Percival Leme Britto²

Resumo

O artigo consiste numa discussão acerca da Música Popular Brasileira de Expressão Amazônica, a partir do conceito proposto pelo professor Paulo Nunes no âmbito da Literatura Brasileira de Expressão Amazônica. O objetivo é entender por que a música produzida no Norte é, no senso comum, chamada de música regional amazônica, uma vez que se trata de música popular brasileira, com urbanidade, que não expressa somente o regionalismo, possui uma firmação identitária, produz uma essência própria, fazendo parte da chamada MPB. O método adotado foi o da pesquisa bibliográfica. Destaca o papel das elites dominantes (do século XIX às primeiras quatro décadas do século XX), que impuseram uma cultura musical eurocêntrica, negando as manifestações culturais dos povos originários, de negros e pobres, por ser um produto ligado à classe trabalhadora. Verifica-se que a música popular produzida na Amazônia ainda é tratada pelo “cânone musical brasileiro” - monopolizado pelos estados do eixo Sul-Sudeste - como uma música exótica, pitoresca e primitiva. Toda vez que admitimos esse conceito, estamos reproduzindo um rótulo redutor, de inferiorização, alimentando vícios históricos que desagregam a produção musical amazônica da produção nacional.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Música popular de expressão amazônica; Identidade amazônica.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Programa de Pós-graduação em Educação na Amazônia - PGEDA, Associação Plena em Rede (EDUCANORTE), UFOPA/PA; Graduado em Educação Artística com habilitação em Música (Universidade do Estado do Pará - UEPA). Graduado em Letras Português (Universidade Federal do Pará - UFPA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9475953251942465>. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4027-612X>. Email: nonato.aguiar@uepa.br

² Doutor em Linguística (Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 1997). Graduado em Letras (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Professor do Programa de Pós-Graduação Programa de Pós-graduação em Educação na Amazônia - PGEDA, Associação Plena em Rede (EDUCANORTE), UFOPA/PA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7025845426035988>. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6825-7927>. E-mail: luizpercival@hotmail.com

Brazilian Popular Music of Amazonian expression, reverberating the culture of the North in native Batuque

Abstract

The article is a discussion about Brazilian popular music of Amazonian expression, based on the concept proposed by Professor Paulo Nunes in the context of Brazilian literature of Amazonian expression. The aim is to understand why the music produced in the North is commonly referred to as regional Amazonian music, since it is Brazilian popular music, with urbanity, which does not only express regionalism, but also has a firm identity, produces its own essence and is part of the so-called MPB. The method adopted was bibliographical research. It highlights the role of the dominant elites (from the 19th century to the first four decades of the 20th century), who imposed a Eurocentric musical culture, denying the cultural manifestations of native peoples, blacks and the poor, because it was a product linked to the working class. Popular music produced in the Amazon is still treated by the “Brazilian musical canon” - monopolized by the states of the South-Southeast axis - as exotic, picturesque and primitive. Every time we accept this concept, we are reproducing a reductive, inferior label, feeding historical vices that separate Amazonian musical production from national production.

Keywords: Brazilian Popular Music; Popular music of Amazonian expression; Amazonian identity.

Música Popular Brasileña de expresión amazónica, reverberando la cultura del Norte en el nativo Batuque

Resumen

El artículo es una discusión sobre la música popular brasileña de expresión amazónica, a partir del concepto propuesto por el profesor Paulo Nunes en el contexto de la literatura brasileña de expresión amazónica. El objetivo es entender por qué la música producida en el Norte se denomina comúnmente música regional amazónica, ya que se trata de música popular brasileña, con urbanidad, que no sólo expresa regionalismo, sino que también tiene una identidad firme, produce su propia esencia y forma parte de la llamada MPB. El método adoptado fue la investigación bibliográfica. Destaca el papel de las élites dominantes (del siglo XIX a las cuatro primeras décadas del siglo XX), que impusieron una cultura musical eurocéntrica, negando las manifestaciones culturales de los pueblos nativos, de los negros y de los pobres, por ser un producto vinculado a la clase trabajadora. La música popular producida en la

Amazonia sigue siendo tratada por el «canon musical brasileño» - monopolizado por los estados del eje Sur-Sureste - como exótica, pintoresca y primitiva. Cada vez que aceptamos este concepto, estamos reproduciendo una etiqueta reductora, más bajo, más bajo, conservando vicios históricos que disgregan la producción musical amazónica de la producción nacional.

Palabras clave: Música popular brasileña; Música popular de expresión amazónica; Identidad amazónica.

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da Música Popular Brasileira de Expressão Amazônica³, um conceito que busca agregar força e adeptos a partir da proposição, no âmbito da literatura brasileira de expressão amazônica, defendida pelo professor Paulo Nunes (2008), num ensaio intitulado “Literatura paraense existe?”, divulgado no portal *escritoresap.blogspot.com* no qual Nunes afirma:

Precisamos, hoje, mais do que nunca, deixar de pensar acanhadamente. Até mesmo porque se formos aplicar a denominação pátrio-adjetiva para as literaturas regionais, teremos uma superfragmentação da chamada Literatura Brasileira (...). Por essas e outras - embora sendo professor de Literatura da Amazônia -, tenho optado por uma expressão que considero mais consequente em se tratando de literatura da/sobre a nossa região: literatura brasileira de expressão amazônica. Afinal, está na hora de (como fizeram os primeiros modernistas) os demais brasis redescobrirem este Brasil que está ao norte, e é demarcado pela linha do Equador. E a literatura, penso, é mais que pretexto, ela é, sem trocadilhos, o passaporte. E que ela não seja somente paraense, seja brasileira, quiçá universal!

O foco de estudo está centrado na música popular devido a sua importância na história sociocultural, resultante de intervenções, agregações, contradições de classes e poder, indicadores responsáveis pela constituição do nosso mosaico musical amazônico.

³ Trataremos neste estudo da música popular brasileira de expressão amazônica de abordagem crítica, reivindicatória, reflexiva, diferente daquela que têm como finalidade o entretenimento e se molda pela intenção comercial, embora sejam todas produzidas na Amazônia.

A partir dos registros oficiais de que dispomos por meio de pesquisadores acerca da história da música, os primeiros compositores brasileiros de que temos notícia surgiram no século XVIII, tanto os que seguiram a trilha da erudição como aqueles de estrato popular. No contexto colonial, havia expressivo distanciamento entre o músico erudito e o músico popular. O cânone europeu⁴, que não reconhecia valor estético numa obra do padre compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (século XIX), se revelava do mesmo modo nas relações internas do Brasil entre os compositores eruditos com os da música popular. A obra de Domingos Caldas Barbosa (século XVIII) não gozava do mesmo valor estético que se emprestava às composições de Francisco Manuel da Silva (século XIX). Barbosa era mulato, tocador de viola e cantador de modinhas e lundus, o que o deixava à margem em relação ao autor do hino nacional brasileiro, maestro e um dos fundadores da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Assim se foi reproduzindo a hegemonia eurocêntrica nas artes brasileiras - de modo incisivo - desde o Período Colonial até as primeiras décadas do século XX.

O cânone na música age por meio de vários determinantes socioculturais. O primeiro é o autoritarismo das elites, que, nas palavras de Marilena Chauí (2011), advém da negação da divisão de classes, com a correspondente anulação da cultura do povo. Outro fator é a coisificação das artes em mercadoria, impactando diretamente na manutenção de manifestações artístico-culturais, urbanas e rurais da Amazônia, levando à fragmentação de costumes, festas e danças tradicionais, podendo até fazê-las desaparecer.

⁴ A palavra cânone é originária do grego *Kañon*, que significa medida, régua, instrumento de medir. O conceito de cânone que adotaremos para este estudo é o proposto por Sachinski (2012) no campo da literatura. Assim, o cânone literário lista as obras literárias tidas como mais valiosas ou universais de acordo com alguns parâmetros. Foi esta prática ocidental de estabelecer critérios de valor no campo da literatura que elevou obras de autores italianos como Dante Alighieri e Petrarca nos séculos XII e XIII como universais. O cânone literário ocidental exclui a literatura de expressão amazônica, como uma estratégia de colonialidade em que tanto o capitalismo nacional quanto o internacional impõem a ideia de que a Amazônia é aquele espaço exótico, da solidão e do isolamento.

Mesmo diante do fetiche midiático rondando a produção musical de expressão amazônica, percebemos uma cadeia de artistas que levantam a bandeira de “ser amazônida”, como é o caso dos paraenses Nilson Chaves, Vital Lima e Ronaldo Silva, que transcendem o ‘ser paraense’ para se afirmarem como amazônidas, como compositores e cantores de música popular brasileira e não de música regional amazônica.

As denominações comuns a respeito da música aqui produzida são: música regional amazônica, música popular amazônica, música do Norte. No Pará e no Amazonas, inclusive, nos anos 90 do século passado, foi sugerida a sigla MPP (Música Popular Paraense) e MPA (Música Popular Amazonense), respectivamente; termos que, no consenso tácito desses coletivos artísticos os identificavam, no entanto, reproduzem um modelo reducionista em que a Amazônia, seu povo e sua cultura é sempre percebida pelo viés do exótico, do pitoresco, do primitivo, propagando cada vez mais o “complexo de vira-lata” entre a gente daqui.

O termo “complexo de vira-lata” ganhou destaque numa crônica esportiva de Nelson Rodrigues nos anos 50. Hoje, segundo Loureiro (2022, p. 113), a expressão serve para identificar “aqueles que entendem o Brasil e o brasileiro como inferiores e os europeus e norte-americanos como superiores”. Esse sentimento de inferioridade encontra-se arraigado em nossa cultura desde a ocupação portuguesa até os dias atuais, mantendo a posição da Amazônia como colônia do Brasil.

Precisamos afirmar que produzimos Música Brasileira de Expressão Amazônica, uma música que possui uma história de resistência, de manutenção identitária, de representação da floresta, do rio, do sotaque, dos hábitos da gente amazônica e denúncia ecológica e social. Uma música que já revelou Waldemar Henrique, Tó Teixeira, Gentil Puget e Wilson Fonseca, a partir da década de 1930, e que hoje, além de artistas já canonizados, como Billy Blanco, Paulo André e Ruy Barata, Leila Pinheiro, Jane Duboc, Sebastião Tapajós, Felipe Cordeiro, Lia Sophia, Maria Lídia, Ronaldo Silva, Pedrinho Cavallero, Beto

Paixão, Eliakin Rufino, Joãozinho Gomes, Amadeu Cavalcante, Enrico di Micelli, Zé Miguel, Osmar Junior, Zeca Torres, Nicholas Junior, Eduardo Dias, Gonzaga Blantez, Nato Aguiar, se manifesta em novos artistas, compositores e cantores, compondo e cantando música brasileira de essência amazônica, que dialoga com toda a miscelânea de ritmos daqui.

Essa produção musical se refere a uma série de pontos da cultura amazônica, como parte de um contexto poético gestado por um mosaico musical (carimbó, siriá, chula do Marajó, lundu, marabaixo e batuque do Amapá, música da floresta do Acre, música caribenha-indígena roraimense, do boi paraense e amazonense, música do beiradão, canções ribeirinhas) em diálogo dinâmico com as referências da cultura urbana e universal.

Tudo isso é música popular brasileira feita na Amazônia, como é a música popular brasileira do Nordeste, de Minas Gerais, do Rio Grande de Sul, da cidade de São Paulo ou Rio de Janeiro. Toda vez que admitimos que a música realizada na Amazônia é simplesmente música regional, estamos reproduzindo um rótulo redutor, de inferiorização, alimentando vícios históricos que desagregam a produção musical amazônica da produção nacional.

BREVE HISTÓRICO

O que entendemos por música popular brasileira surgiria somente no decorrer do século XVIII. É claro que se a dominação portuguesa houvesse reconhecido a música dos povos originários, teríamos muito trabalho para precisar seu surgimento. No entanto, sabemos que a dominação portuguesa impôs, no século XVI, a música de sua época, a erudita, representada pelo Canto Gregoriano, e a popular, contendo danças e cantigas folclóricas de um Portugal ainda preso à herança medieval.

Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administradas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados *coisas* e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades

religiosas; e, finalmente, os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão, o que os levava a identificar-se culturalmente ora como negros, ora como os brancos da elite dos proprietários dirigentes (Tinhorão, 2013, p. 10).

Tinhorão (2013) afirma que nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa, ao largo da erudição do canto gregoriano, das missas católicas (salmodias) e aos toques de fanfarras militares, o que se tinha de música no Brasil eram os cantos das danças de rituais indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro (flautas de várias espécies, trombetas, apitos) e por maracás e bate-pés; batuques africanos e [...] as canções folclórico-populares de colonos instalados na colônia, originárias dos primeiros burgos medievais entre os séculos XII e XIV (romances, xácaras, coplas, serranilhas, cantilenas guerreiras, bailias, modas).

Entre o final século XVII e início do XVIII, começam a surgir timidamente dois gêneros musicais que viriam a ser determinantes para a formação da nossa música popular: a modinha e o lundu.

A modinha, inspirada na moda portuguesa e adaptada ao gosto local, suplanta o convencionalismo português (de cantar em toada e em compasso) por uma forma livre, repleta de síncopas e breques, acompanhada pela viola com cordas de arame e certa lascividade nas letras, com suspiros e versos amorosos, num tom direto e desenvolto dirigido às mulheres.

O lundu, influenciado pelos batuques negros, é um tipo de dança-canção que surge da hibridação de elementos musicais europeus e africanos, resultando no primeiro gênero musical propriamente afro-brasileiro. Teve duas modalidades: o lundu dança, de caráter sensual, frenético, executado por negros e mulatos em rodas de batuque até ser totalmente proibido no século XVIII; e o lundu canção, que surge a partir da fusão entre o lundu dança com a modinha.

Foi com essa bagagem musical que Caldas Barbosa, um mulato tocador de viola, torna-se o primeiro compositor da música popular brasileira a

apresentar-se na corte da rainha Dona Maria I, em Lisboa, tocando e cantando modinhas e lundus canção, com sensualismo e malícia nos estribilhos de suas letras (Tinhorão, 2013).

A música europeia da época influenciou todo o ideário amazônico: além da música sacra (Canto Gregoriano e suas inovações melódicas como a polifonia e o acompanhamento instrumental), a “Moda” e algumas danças portuguesas formavam o arcabouço cultural de comerciantes e colonos. A música dos povos originários paulatinamente desaparecia ou fundia-se com a dos negros em aldeamentos distantes dos portugueses.

A cultura europeia foi transplantada para a Amazônia e imposta por meio da intimidação e da imposição, marginalizando o indígena, que diante dessa nova forma de vida passou a ser “dominado pelo alienígena” (Salles, 2023, p. 37). Com seus padrões culturais destruídos, “para manter intacta sua cultura e poder subsistir como grupo, foi forçado a refugiar-se nos sertões mais longínquos, onde o encontramos [hoje] arredio e arisco” (Salles, 2023, p. 37), grifo nosso.

A música na Amazônia ilustra uma variedade rítmica e revela uma miscelânea de contextos temáticos capazes de contar a história da Amazônia e seus ciclos ocupacionais. A partir da década de 1930, presenciamos um tímido crescimento e aceitação da música popular sobre a erudito-clássica. Os ares soprados pelo Modernismo contribuíram para isso. Assim, entre o final do século XIX até meados da década de 1930, a música criada na Amazônia ainda apresentava fortes traços da música europeia, mais precisamente portuguesa como apelo lírico-amoroso (característica das cantigas de amor e de amigo), ufanismo laudatório (saudosismo exaltação), religiosidade, crônicas de costumes, indianismo e reverência ao ideário mitológico.

O apelo lírico-amoroso, o ufanismo laudatório e a religiosidade são características encontradas até hoje na produção musical de muitos compositores amazônicos. A modinha “Canção da minha saudade⁵” de 1949, do

⁵ Canção da minha saudade; música de Wilson Fonseca e Wilmar Fonseca, 1949.

compositor santareno Wilson Fonseca contém profundo ufanismo e religiosidade: “*Quem me dera em suas águas / Suportar as minhas mágoas / À beira do igarapé! / E depois do Irurá, oh meus Deus, quando será? / Reviver a minha fé*”. Nessa canção, o autor evoca a beleza das praias santarenas, tecendo um ambiente de harmonia entre elementos da natureza (praias, aves, rios, igarapés) e a devoção à Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da cidade.

A modinha Canção de minha saudade denota, segundo Freire (2010), Função de Expressão Emocional, comum na música popular e folclórica. Aludindo às ideias do norte americano Allan Merriam quanto às funções sociais da música, Freire (2010) afirma que esta função ocorre quando determinada obra revela ideias e emoções como: evocação de estados de tranquilidade, nostalgia, sentimento religioso, patriotismo, ufanismo entre outros.

O lundu-canção “Boto moço⁶”, de 1992, do mestre Chico Malta, externa o universo das águas onde seus principais rios são o santuário de mitos e lendas do imaginário santareno. O trecho destacado: “*Patchouli, pataqueira / Chapéu de palha, terno branco sobre a areia / Pajé eu vi lá na beira / Aquele boto que mexe com a filha alheia*” descreve o perfil e a vestimenta do boto, que pelo poder da “encantaria” transforma-se num rapaz sedutor, e nas festas do interior seduz a cabocla mais bela do vilarejo, amando-a à beira da praia.

De acordo com Freire (2010), podemos reconhecer nesta obra a presença da Função de Representação Simbólica, pois para essa autora, “a música funciona em todas as sociedades como uma representação simbólica de outras coisas, ideias e comportamento” (FREIRE, 2010, p. 33). O simbolismo na música pode ocorrer de diversas formas, de acordo com a cultura de cada sociedade. O simbolismo é evidenciado na letra. O boto transcende o plano físico, onde ele é apenas um animal aquático, para o universo imaginário, adquirindo forma e hábitos humanos e encantando mulheres de vilarejos ribeirinhos.

⁶ Boto moço; música de Chico Malta, 1992.

A temática do carimbó quase sempre exalta a alegria do caboclo pelo contagiante ritmo. Exemplo disso é a canção gravada pelo mestre Pinduca nos anos 70, intitulada “Dança do carimbó⁷”: *“Dona Maria, que dança é essa / Que a gente dança só? / Dona Maria, que dança é essa / É carimbó, é carimbó / Braço pra cima / Braço pra baixo / agora eu já sei como é que é / Só falta mexer as mãos / mexendo também com os pés”*. Essa música ainda hoje é tocada e cantada em festas de carimbó por todo o Pará. Manifesta a Função de Divertimento (Freire, 2010). O lúdico na música popular é uma prática observada desde a Idade Média, chegando até nós por meio dos portugueses no período colonial. “Dança do carimbó” antecipa o estilo de músicas feitas para a massificação rítmica e coreográfica como o axé-music baiano, surgido no início da década de 1980, as toadas do boi-bumbá de Parintins no Amazonas e de outros estilos amplamente massificados pela indústria cultural.

O contexto político, econômico e social⁸ ganhou força entre os compositores a partir da década de 1960, nos festivais de música, principalmente em Belém e Manaus. Esses festivais revelaram cantores e compositores como: Paulo André, Antônio Carlos Maranhão, Fafá de Belém, Leila Pinheiro, Jane Duboc, Nilson Chaves, Walter Bandeira, Walter Freitas e outros, que se tornaram referência da música produzida na Amazônia. Suas obras transcendem do ufanismo laudatório para o reivindicatório, com temas como: denúncia social, conflitos agrários, causas ambientais, crime ecológico, prostituição e tráfico de drogas sendo a tônica das letras de suas composições, graças à difusão dos festivais de música na Amazônia.

O excerto da canção Amazônia legal⁹, de Eliakin Rufino (1996) é um exemplo disso: *“Passei no Acre pra beber um vegetal / Mas Santo Daime não*

⁷ Dança do carimbó; música de domínio público.

⁸ Nos anos 60, com a difusão de músicas da Bossa Nova, do Tropicalismo e de cantores de música de protesto como Geraldo Vandré e Chico Buarque, os compositores amazônicos passaram a produzir músicas engajadas e reivindicatórias. Com isso, “As respostas forjadas pelo cancionário popular em meio a esse campo de forças sociais e culturais vieram na forma de propostas autorais que, em linhas gerais, contribuíram para a renovação musical [...] e, com ela, para a (res)semantização do viver amazônico” (Moraes, 2016, p. 96).

⁹ Amazônia legal; música de Eliakin Rufino, 1996.

estava no local / Arretirou-se da União do Vegetal / E se uniu com Igreja Universal / Amazônia legal / Overdose letal / Amazônia legal / Violência rural". A obra traz na letra uma forte crítica social, denunciando alguns condicionantes responsáveis pela manutenção da ideologia da subserviência dos povos sem voz da Amazônia ao domínio do grande capital (Igrejas, garimpos ilegais, prostituição e o abandono). A banda paraense Mosaico de Ravena também denuncia na música "Belém-Pará-Brasil"¹⁰ (1991) a submissão ante o domínio capitalista e o estado de isolamento e abandono que a Amazônia se encontrava nos anos 90: "*Aqui a gente toma guaraná / Quando não tem Coca-Cola / Chega das coisas da terra / Que o que é bom vem lá de fora / Transformados até a alma / Sem cultura e opinião / O nortista só queria / Fazer parte da nação*".

A temática social constatada nas obras dos principais nomes da música amazônica a partir da década de 1980 serviu para pontuar o posicionamento de artistas e intelectuais frente à expansão capitalista, com o aval do Estado brasileiro. A Amazônia, que antes fora colônia portuguesa, agora é colônia do Brasil. Outro trecho da obra "Belém-Pará-Brasil" comprova essa afirmação: "*Região Norte / Ferida aberta pelo progresso / Sugada pelos e amputada pela consciência nacional*". Atualmente, o cenário se agravou ainda mais. O avanço da soja no Oeste paraense constitui-se num nocivo engodo cultural, pois além de agredir o meio ambiente com o desmatamento e queimadas, impacta nos costumes locais com a imposição de uma cultura descomprometida com crenças, saberes, memórias e com a própria música nortista. Araújo e Ponte (2015) afirmam que:

O desmatamento na Amazônia apresentou acentuado crescimento a partir do início da década de 90, com a principal mudança do uso do solo se dando em razão da enorme expansão da área ocupada por pastagens [...]. Recentemente, porém, o Brasil vem se tornando um líder na produção mundial de grão, especialmente a soja.

¹⁰ Belém-Pará-Brasil; música do Mosaico de Ravena, 1991.

A melhor forma de resistência não é o enfrentamento, mas a conscientização e o fortalecimento de nossa identidade. Isso nos permitirá compreender a figura histórico-social do caboclo amazônico¹¹, inicialmente mestiço, oriundo do cruzamento do indígena com o branco, depois, com o negro e, posteriormente, resultante do cruzamento entre o branco com o negro.

O caboclo realizou a antropofagia cultural entre os diversos ritmos e culturas que resultam, atualmente, na diversidade da música popular brasileira de expressão amazônica. Inicialmente, adaptando passos de danças portuguesas ao carimbó (de herança tupinambá) com os batuques africanos, como são os casos do marabaixo, no estado do Amapá; do marambiré e do gambá (no Baixo Amazonas); dos nordestinos, por meio de gêneros musicais trazidos por eles como: o xote e o baião, dando-lhes rítmica, sensualidade e cor amazônica.

O CABOCLO AMAZÔNICO

Não há como precisar exatamente quando se deu o processo de assimilação dos elementos musicais europeus, indígenas e africanos por parte do caboclo. José Veríssimo, em estudo desenvolvido no final do século XIX, reconhecia neste indivíduo amazônico o nativo destribalizado, aquele que perdeu parte de sua identidade e que, aculturado pelo homem branco, passou a pertencer a um nicho social com características singulares, diferenciando-se dos grupos da sociedade nacional, um sujeito híbrido e discriminado (Lima, 1999).

José Veríssimo, esclarece Lima (1999), conceituou o caboclo como um mestiço indolente, um ser com absoluta ausência de energia, de ação, quase desprovido de características boas, habituado a uma vida animalésca.

¹¹ Caboclo deriva do tupi *caa-boc*, que quer dizer “o que vem da floresta”. O significado contido no Dicionário Aurélio B. Ferreira (FERREIRA, 1971) sugere que o nome vem da palavra tupi *kari'boka*, que significa “filho do homem branco”.

O conceito é racista e discriminava um humano que não era alheio àquele estudioso, posto José Veríssimo ser do Baixo Amazonas, da cidade de Óbidos/PA. No entanto, por ser positivista, caracterizou o caboclo a partir de uma perspectiva determinista, classificando-o como raça inferior e de baixa capacidade intelectual (mestiço, mulato e cafuzo). Loureiro (1994, p. 32) destaca que José Veríssimo defendia uma eutanásia genética; cabia “esmagá-los (essas raças cruzadas) sob a pressão enorme de uma grande imigração, de uma raça vigorosa que nessa luta pela existência de que fala Darwin, as aniquile, assimilando-a, parece-nos a única coisa capaz de ser útil a esta província”.

Mesmo correndo o risco de alguma imprecisão, é possível afirmar que o caboclo é resultante do processo de expulsão dos jesuítas e do desmantelamento de suas missões, com a secularização de suas administrações e a formação de um novo trabalhador que não se enquadrava mais como escravo, nem como colono, nem tampouco o assalariado nos moldes capitalistas. Um sujeito social descaracterizado e sem identidade ancestral, mas que constitui um dos agrupamentos mais expressivos da Amazônia e sobre o qual ainda há muito a ser pesquisado para que possam ser mais bem compreendidos e evitadas expressões depreciativas.

No século XIX, nordestinos fugindo da seca chegam à Amazônia. Muitos encontram trabalho na extração de látex nos seringais; outros se instalam em cidades e povoados. Trata-se de um novo tipo social que tornar-se-á caboclo, assimilando o modo de vida nortista, nordestinizando a Amazônia.

O fim do ciclo da borracha, para o nativo não causou tanto impacto, porém para os nordestinos representou a frustração de muitos sonhos. Com o fechamento de seringais, tiveram que, dentro das três opções de que dispunham, escolher a menos drástica: retornar para “sua terra” - muitos não conseguiram, pois não tinham recursos para a viagem de volta; continuar a viver na floresta ou em comunidades ribeirinhas ou ir para cidades e povoados mais populosos, vivendo em situação precária. Permanecer na Amazônia foi a

escolha forçada de muitos. Isso foi relevante para o crescimento demográfico da região. Os nordestinos foram aos poucos incorporando os hábitos caboclo em sua cultura.

Lima (1999) afirma que o vocábulo caboclo traz várias significações: é utilizado de modo geral na Amazônia brasileira para reconhecer um tipo social, distinguindo os habitantes tradicionais dos imigrantes de outras regiões do país; é também empregado para designar os pequenos produtores rurais de ocupação histórica e como adjetivo pejorativo referente à gente comum.

A coexistência da cultura cabocla com a da elite dominante nos aglomerados urbanos amazônicos sempre ocorreu de modo conflituoso. Os principais centros urbanos paraenses (séculos XVII e XVIII, XIX e nas quatro primeiras décadas do século XX) proibiam qualquer manifestação cultural cabocla. No entanto, eles permaneceram nas cercanias desses centros urbanos, ora habitando localidades às margens dos rios, ora adentrando na floresta e lá se instalando, ora residindo nas regiões alagadas - a várzea. E nesses locais passaram a cantar e a dançar carimbó, gambá, marambiré, lundu e boi-bumbá durante as festividades religiosas.

O caboclo habita vários espaços geográficos dentro da Amazônia: vive dentro da floresta e à beira dos rios. Sua vida está ligada a dois elementos espaciais pertencentes ao mundo físico (a terra e as águas) e ao universo subjetivo, resultante da relação homem/meio (o imaginário), que tece toda a teia mitológica da Amazônia.

É na terra que estão a mata e a floresta, que o caboclo transforma (por meio do trabalho) para plantar - de forma sustentável - e colher o alimento necessário à sua sobrevivência. A mata lhe oferece a madeira (para fabricação de suas casas, canoas, barco, marombas, fibras, cipós, essências aromáticas, frutos, raízes). Pelas águas, realiza a maioria de suas viagens. Parafraseando o poeta Ruy Barata, o caboclo faz dos rios amazônicos a rua do seu interior. As águas oferecem o seu principal sustento: os peixes.

No ambiente rural, durante o período da cheia dos rios, a força das águas é mais implacável e chega a arrastar comunidades inteiras por meio do fenômeno das terras caídas. Nesse período, aqueles ribeirinhos da várzea que dispõem de recursos alugam pastos em terra firme e deslocam o seu rebanho para lá; já os que não podem, constroem marombas (currais flutuantes) na própria várzea e prendem o seu rebanho. Somente quando as águas começam a baixar, com o surgimento de novos pastos é que o gado deixa as marombas e são levados para a terra firme.

Mesmo nos dias atuais, com o contato cada vez maior com os meios midiáticos: internet, Tv a cabo, tendo cada vez mais contato com a cultura de massa, o caboclo ainda preserva alguns costumes, valores e instrumentos, conservando sua concepção de mundo, respeitando e sendo sabedor das inconstâncias de uma bacia hidrográfica que oscila frequentemente entre enchentes e vazantes, fazendo-o nômade em seu próprio espaço (como é o caso do período das cheias na Amazônia). Sua relação com as águas é notada até mesmo nos grandes centros urbanos como Belém do Pará, onde algumas pessoas chegam a marcar compromisso antes ou depois da chuva que cai (geralmente) à tarde na capital paraense.

UMA PARIS NA AMÉRICA

A Belém do século XIX, de acordo com Corrêa (2010), era uma “cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura” (p. 17) e as elites queriam transformá-la numa cidade “ordenada, higiênica, segura e civilizada” (p. 17), e o acúmulo de capital oriundo da extração e comercialização da seringa permitia essa revitalização.

A vontade da elite belenense era a de ter na Amazônia um estilo de vida inspirado na Europa.

Ser moderno estava relacionado ao estilo de vida, aos comportamentos e aos hábitos europeus, difundidos amplamente pelos grupos elitizados, para os quaisurgia “civilizar” a população do ponto de vista da moral, dos valores e dos costumes, na busca de

exterminar todos os traços culturais que lembrassem a “barbárie” promovida por índios, negros, mestiços e caboclos, que, por meio de diversos expedientes, se deixavam visualizar no espaço citadino (Corrêa, 2010, p. 18).

Na Belle Époque amazônica, entre 1870 e 1910 aproximadamente, estava nos planos da alta sociedade belenense transformar a cidade numa Paris da América.

Nos locais mais requintados, se falava francês, comiam-se, bebiam-se e vestiam-se produtos vindos diretamente das principais cidades europeias, circulavam pela cidade bondes modernos e confortáveis, usufruía-se de energia elétrica, limpeza pública, saúde, educação, podia-se assistir a bandas de música tocando nos coretos das praças, frequentar o Teatro da Paz e ter o prazer de acompanhar óperas e operetas, passear tranquilamente pelas ruas, praças e largos e observar a população “elegante”, “fina” e “aristocrática” que transitava pela urbe (Corrêa, 2010, p. 18).

Na opulenta Belém do final do século XIX, enquanto a ópera era a música de consumo sofisticado, glamourizada nos salões dos casarões e nos teatros convencionais e potencializada pelas lojas de vendas, concertos e afinação de pianos, a modinha, o primeiro gênero de música popular brasileira era tocada e cantada de ouvido à noite nas praças e ruas de Belém, sendo chamada de canção. “A modinha surge na Amazônia como gênero de canção popular urbana tardiamente; [...]. não há notícia [...] de sua existência, nesta região, no tempo colonial” (Salles, 2005, p. 90). Assim, a canção se consolida entre a população pobre de Belém. Eram trabalhadores, mestiços, tapuios e negros alforriados, a oferecer sua força de trabalho, tachados pelos ricos como incultos, seminus, habitantes de palafitas dos subúrbios. Essa grande parcela da população de Belém ia sendo despejada de suas casas à medida que os projetos de urbanização se expandiam. Todavia, a canção ia gradativamente alcançando também os ouvidos de jovens intelectuais. Esse público foi crescendo à medida em que findava o século XIX e se anunciava o XX.

Durante o áureo período da borracha, as elites econômicas de Belém elegeram a ópera como música padrão. Entre 1882 e 1896, Belém foi palco de inúmeras apresentações de óperas, principalmente do compositor campinense Carlos Gomes. Em 1896, ele mudou-se definitivamente de Milão para Belém para assumir a direção do Conservatório de Música do Pará (hoje Conservatório Carlos Gomes).

Com a crise de exportação do látex em 1912, a Amazônia viria a experimentar uma aguda crise econômica cujas consequências determinariam fortes mudanças no seu quadro social e econômico. Maciel (2011) alude que o fim do ciclo da borracha provocou, em 1920, a urbanização cabocla na Amazônia.

O fim do ciclo da borracha, para o nativo não causou tanto impacto, porém para os nordestinos representou a frustração de muitos sonhos. Com o fechamento dos seringais, tiveram que, dentro das três opções de que dispunham, escolher a menos drástica: retornar para seu estado - coisa que muitos não conseguiram, pois não tinham recursos para a viagem de volta; continuar a viver na floresta ou em comunidades ribeirinhas; ou ir para as cidades e os povoados mais populosos, vivendo em situação precária. Permanecer na Amazônia foi a escolha forçada de muitos. Isto foi relevante para o crescimento demográfico na região. Os nordestinos foram aos poucos incorporando hábitos caboclo em sua cultura, inserindo também elementos de sua cultura.

UMA MÚSICA POPULAR DE EXPRESSÃO AMAZÔNICA

A herança musical que herdamos da cultura portuguesa tem raízes nas canções de gesta, nos cordéis portugueses e nas cantigas trovadorescas do século XII. Tanto as cantigas líricas como as satíricas deixaram no cancionário popular brasileiro forte influência, desde as modinhas do século XVIII: *“Fugi de seus olhos / Tão vivos, e belos, / Se a Amores, e a Zelos / Quereis escapar / [...] Amor tem Marília / Por ele ensinada, / E quando lhe agrada Vos sabe*

matar”¹² e XIX: “*Quem sabe se és constante / Se inda é meu teu pensamento / Minh’alma toda devora / Da saudade, da saudade, agro tormento*”¹³, passando pelos repentes dos cordéis nordestinos: “*Nosso Deus onipotente / Traga-me a luz infinita / Para buscar na memória / Minha pena precipita / Pra falar de Lampião / Com sua Maria Bonita*”¹⁴, até cantigas de expressão nordestina: “*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*”¹⁵ e nortista: “*O “New York Times” não deu uma linha / A “BBC” de Londres nenhuma palavra / Mas ontem no Xingu um índio se afogou / E um guarda-marinha / Se atirou nas águas / Pra salvar a sua vida*”¹⁶, carregadas de lirismo e engajamento político-ecológico.

Os exemplos acima demonstram a força histórica da canção na música popular brasileira.

No contexto amazônico, a canção se tornaria a grande produção musical popular em Belém na segunda metade do século XX, divulgada por seresteiros, embora sob forte censura do *establishment* da época. “Desde o final do século XIX, as elites combatiam e reprimiam as práticas populares desenvolvidas nas ruas, como as serenatas; no entanto, elas permaneciam, resistiam e se faziam visualizar no espaço citadino” (Correa, 2010, p. 79).

Ao longo das décadas que se sucederam no século XX, a canção se popularizou por toda a Amazônia: a canção de expressão amazônica, denominada de música regional, música amazônica ou música do Norte.

A seguir, apresentamos uma interpretação da letra e a análise musical da canção “Batuque nativo”, de autoria de Nato Aguiar e Gonzaga Blantez, cantores e compositores do oeste paraense. O primeiro, é migrante nordestino do final da década de 1980 que incorporou a cultura cabocla da Amazônia

¹² “Marília Brasileira nas Caldas”; música de Domingos Caldas Barbosa, século XVIII.

¹³ Quem sabe; música de Carlos Gomes, 1859.

¹⁴ “Lampião e Maria Bonita”; autoria de Rouxinol do Rinaré e Klévisson Viana.

¹⁵ “A saga da Amazônia”; música de Vital Farias, 1984.

¹⁶ A notícia; música de Celso Viáfara e Vicente Barreto, 1998.

paraense, tornando-se referência da música em Santarém. Gonzaga Blantez é de Alenquer, cidade do Baixo Amazonas, com produção musical ancorada em elementos amazônicos, com reconhecimento nacional e internacional.

Batuque nativo

Meu batuque tem pegada forte
É no Norte o som do meu tambor
Negritude no passo da dança
Da arte cabocla que aflorou
Meu batuque tem tom de açáí
E as batidas lá do beiradão
Marabaixo, marambiré
Carimbó, siriá, retumbão
Meu batuque é cadência nativa
Do caboclo no seu puxirum
A beleza do som que ecoa
É raiz ancestral do lundum
É tum, tum, tum, tum, tum
Meu batuque é raiz
Ancestral do lundum.

A letra desta canção apresenta-se em primeira pessoa. Possui um eu-lírico onisciente que firma no Norte a origem do som de seu tambor, exaltando a negritude, oriunda da matriz africana.

A primeira estrofe evoca o batuque, sugerindo o som da cadência rítmica que sai do tambor. Batuque personifica tanto a batida do tambor como o ritmo africano, matriz daqueles que se tornaram os ritmos essencialmente nacionais, como o lundu, o maxixe, o samba, o gambá, o marabaixo e o marambiré, estabelecendo uma relação afro-cabocla. Há a exaltação histórica da presença negra na construção da identidade étnica e cultural amazônica, criando binômios (negritude/cabocla; dança/arte) que se atraem. Prepara o ouvinte/leitor para aquilo que os autores irão cantar: “*Meu batuque tem pegada forte / É no Norte o som do meu tambor / Negritude no passo da dança / Da arte cabocla que aflorou*” [grifos nossos].

O conceito de batuque é diverso e revela sua realização enquanto ritmo musical e enquanto dança. Para Paulo Castagna (2003), o batuque era uma

denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dia de festa.

Marcondes (2000) sublinha que o batuque é uma dança originária de Angola e do Congo. Sinônimo de batucada; é talvez a dança brasileira de mais antiga referência, tendo sido assinalada no Brasil e em Portugal já no século XVIII.

Mário de Andrade, em seu Dicionário Musical Brasileiro, converge com o conceito de Marcondes ao afirmar que o batuque:

parece ser, das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. (...) É geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los. (...) A palavra batuque deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas com forte instrumental de percussão. Um outro sentido da palavra batuque é sinônimo de batucada (Andrade, 1989, p. 53).

O ponto comum entre esses autores é que eles consideram o batuque como africano. Na Amazônia paraense, diversos músicos, poetas e escritores fazem referência à influência da cultura africana na formação da identidade cultural amazônica. Sobre esse tema, em 1948, Waldemar Henrique compôs “Abaluaiê”¹⁷, um ponto do ritual de umbanda, inspirado no motivo conhecido em Ilhéus/BA: “Perdão, Abaluaiê, perdão! / Perdão, ah! Orixalá, perdão! / Perdão, ah! / Meu Deus do céu, perdão! / Abaluaiê, perdão!”. Waldemar Henrique, sendo de família de classe média e de educação formal elevada, confronta o ambiente familiar, religioso e escolar que repudiava a cultura afro-brasileira, desafiando a ideologia sociocultural da assim dita alta sociedade belenense dos anos de 1930.

¹⁷ Abaluaiê; música de Waldemar Henrique, 1930.

O poeta Bruno de Menezes, em 1931, lançou uma obra emblemática - “Batuque” -, uma melopoética de expressão da cultura negra, principalmente da gente de Belém e do Marajó, com marcas contundentes do candomblé:

Rufa o batuque na cadência alucinante
- do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeios,
cabindas cantando lundús das cubatas.
Patichouli cipó-catinga priprioca,
baunilha pau-rosa orisa jasmim.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
Crioulas mulatas gente pixaim... [...] (Menezes, 1993, p. 215).

A atmosfera amazônica se impõe com a dança africana, exalando cheiro de resinas mandingueiras que extasiam os corpos seduzidos pela música. A obra de Bruno de Menezes é destinada a combater, pela afirmação da arte popular, os preconceitos e provincianismos daquela sociedade.

Chico César, em sua composição “Mamãe Oxum”, a deusa do amor, orixá das águas, exalta a forte presença africana na cultura nacional e amazônica: “*Eu vi mamãe oxum na cachoeira / Sentada na beira do rio / Colhendo lírio lirulê / Colhendo lírio lirulá / Colhendo lírio / Pra enfeitar o seu congá [...]*”¹⁸. É Oxum quem mantém em equilíbrio as emoções da fecundidade e da natureza, a mãe gentil dos povos antigos e dos novos que intercede pelos seres humanos em todas as situações.

A segunda estrofe de “Batuque nativo” revela o cenário amazônico, contido no batuque afro/ameríndio, uma Amazônia da ‘cor morenez’, de festas na floresta e no beiradão. Os autores apresentam em forma de canção o resultado de uma pesquisa sobre os principais ritmos e danças, de origem indígena e africana, hoje próprios da cultura nortista, presentes em criações de muitos compositores amazônicos. Há o contraste espacial entre o amplo (o açaí) versus o local (beiradão) e o diálogo musical entre os ritmos-danças afro

¹⁸ Mamãe Oxum; música de Chico César, 1997.

e indígenas: *“Meu batuque tem tom de açaí / E as batidas lá do beiradão / Marabaixo, marambiré / Carimbó, siriá, retumbão” [grifos nossos].*

O beiradão é um ritmo muito tocado e dançado em comunidades ribeirinhas, principalmente nas periferias das cidades que margeiam o rio Amazonas e seus principais afluentes. Surgiu no período do ciclo da borracha, no final do século XIX, persistindo até hoje. O Estado do Amazonas reivindicou sua posse, por meio da Lei nº 6.448¹⁹, de 22 de setembro de 2023, que reconhece o beiradão como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do povo do Amazonas. É um ritmo resultante do hibridismo entre o carimbó com o merengue.

O marabaixo é uma manifestação cultural afro-amapaense que consiste em homenagear o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade em duas partes: a sagrada (missas, novenas, ladainhas) e a profana (dança do Marabaixo, bailes). Essas homenagens ocorrem durante o ciclo do marabaixo, que começa na Páscoa e termina no Domingo do Senhor (primeiro domingo após Corpus Christi). Durante os festejos, misturam-se rituais africanos (corte dos mastros, quebra da murta, danças) e europeus-católicos (missas, novenas, procissões).

Quanto à origem do nome, existem várias versões atribuindo significados à palavra. A mais conhecida é a de que negros escravizados na travessia do Atlântico cantavam nos navios negreiros “mar acima e mar abaixo”, donde, por corruptela teria saído “marabaixo”; outra versão é a de que Marabaixo teria se originado do Morabit ou Mourabut, significando “sacerdotes dos vales”, ou ainda ligado ao Marabutoou Marabut, do árabe Morabit “sacerdote dos malês”. Os malês foram negros escravizados de origem islâmica transportados para o Brasil para servir aos interesses da exploração no estado do Grão Para e Maranhão.

O instrumento musical mais importante desse ritmo é a caixa de marabaixo, pertencente à família das caixas de guerra europeias. É ela quem se impõe na música.

¹⁹ A Lei nº 6.448, de 22 de setembro de 2023, “declara o Ritmo Beiradão como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial”.

Na execução do marabaixo outros instrumentos de percussão, na maioria das vezes instrumentos da família dos chocalhos tais como: Ganzás, Afuxés de Cabo, Caxixis, Paus de Chuva, dentre outros. Mesmo com o uso destes instrumentos de percussão da família dos chocalhos, é consenso entre os percussionistas que o tradicional (ou antigo) Marabaixo se toca somente com a Caixa de Marabaixo (Monteiro, 2021, p. 6).

A célula rítmica característica da execução da caixa de marabaixo é composta por um conjunto de semicolcheias que se repetem ordenadamente em compasso 2/4, com pulsação 90 e tocadas sequencialmente com as mãos direita e esquerda.

Figura 1 - Performance percussiva do Marabaixo



Fonte: Monteiro (2021).

O marambiré é originário da vila do Pacoval, município de Alenquer, Pará. O termo “marambiré” só veio a ser dicionarizado a partir da 11ª edição (2001) do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo e está registrado no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP), mas não se encontra nos dicionários comuns.

Relata Teixeira (1989) que o marambiré - ou sangambira, como também é chamado no Pacoval - teve sua origem da atitude de alguns negros escravos ao fugirem da casa de Maria Macambira, em Santarém. A dança cultua São Benedito por meio de cantos simples que retratam o cotidiano (TEIXEIRA, 1989).

Ressalto que o Marambiré não é um ritmo ocorrente apenas na comunidade do Quilombo do Pacoval, pois existe também em outras localidades da região. Ainda assim, as manifestações ocorridas em outras comunidades - aquelas com as quais eutive contato - sempre reivindicam a origem ao quilombo do Pacoval. Este é o caso do Marambiré do São José (uma comunidade vizinha), bem como do Marambiré do Bairro de Luanda (bairro do município de Alenquer/PA). Ou seja, todos estes afirmam quesuas respectivas

manifestações foram levadas para lá por algum praticante desde o Pacoval (Monteiro, 2021, p. 376).

Conforme a pesquisa de Monteiro (2021), o modelo rítmico constante na performance do marambiré se manifesta em compasso 2/4, tendo a mínima como a figura de compasso com variação da pulsação entre 78 e 84 rpm.

A grade, a seguir, ilustra a performance de dois instrumentos: caixa grande e pandeiro. No primeiro, a figura rítmica é a semicolcheia, que preenche os compassos sucessivamente; e, no segundo, as figuras predominantes são colcheia pontuada e semicolcheia, provocando uma síncope na cadência.

Figura 2 - Performance percussiva do marambiré

♩ = varia de 78 a 84

Caixa Grande

Pandeiro

Fonte: Monteiro (2021).

O carimbó é uma dança paraense de origem Tupinambá. Enquanto dança, sofreu influências africana e portuguesa, tornando-se, a partir do século XVII, no interior do Pará, música e dança com forte influência negra, de forma sincopada na melodia e no ritmo, e portuguesa, na dança e no modo de vestir. O nome é referência ao instrumento musical indígena “curimbó”, tambor artesanal muito presente em apresentações artísticas e religiosas. Em Alter do Chão, Santarém/PA se mantém o nome “curimbó”, diferentemente de Belém e da região do Salgado, onde prevalece o vocábulo “carimbó”.

A dança do sirιά expressa a gratidão de indígenas e escravos africanos por um milagre. Conta-se que, depois de um dia exaustivo de trabalho, os escravos eram liberados, sob fiscalização, para conseguir algo de comer. Certo dia, foram à praia e encontraram siris, em grande quantidade, que se deixavam apanhar facilmente. Em agradecimento, ensaiaram uma dança e deram-lhe o nome de Sirιά.

O retumbão tem origem ligada à fundação da irmandade da marujada de Bragança, em 1798. A dança recebeu o nome de retumbão devido ao entusiasmo dos próprios portugueses que, ao ouvirem de longe o ritmo e a linha melódica, diziam que tudo retumbava, elogiando a execução. A festividade em devoção a São Benedito, em Bragança deu origem à Marujada, a mais conhecida dança folclórica da região.

Na estrofe seguinte de “Batuque nativo”, os autores revelam a quem pertence a salvaguarda dessa herança cultural, deixada por indígenas e negros: o caboclo da Amazônia: *“Meu batuque é cadência nativa / Do caboclo no seu puxirum / A beleza do som que ecoa / É raiz ancestral do lundum”*. [grifos nossos].

O puxirum é uma ação comum no espaço rural amazônico em que se percebem as relações sociais voltadas numa relação de comunidade. A prática do puxirum está desaparecendo face à dinâmicas urbanas agressivas, mas em comunidades afastadas do meio urbano, tanto em regiões de terra firme quanto de várzea, ainda ocorre, como em casos de recuperação do telhado da igreja ou da escola da comunidade, quando todos emprestam um pouco de sua força de trabalho em prol do coletivo.

A letra de “Batuque nativo” traz uma perspectiva histórica acerca dos gêneros e ritmos musicais formadores da cultura amazônica e nacional. A obra inicia evocando o Norte e finda exaltando nosso primeiro gênero musical afro-brasileiro, surgido no século XVIII - o lundu ou lundum e que também é uma das matrizes rítmicas da Amazônia cabocla.

Enquanto dança, o lundu surgiu dentro das senzalas e ganhou as ruas da periferia das principais cidades brasileiras no século XVIII (Rio de Janeiro e Salvador), até ser proibido pelas autoridades. Ainda no século XVIII, renasceu no formato de canção, influenciado pela modinha, tornando-se os primeiros gêneros da música brasileira. Numa rápida analogia acerca da evolução do lundu do século XVIII, do maxixe do século XIX até o samba, podemos afirmar que o lundu é pai do maxixe e avô do samba.

ELEMENTOS MUSICAIS

“Batuque nativo” não se enquadra num gênero musical específico, possuindo uma variedade de gêneros musicais do Norte. Trata-se de uma peça musical de estrutura ternária, com variação rítmica que se expressa, inicialmente, com o lundu-canção, depois com o marabaixo, com o carimbó-merengue presente no beiradão e na guitarrada e com resolução no lundu-canção. A peça inicia em lundu-canção, projetando um cenário sensual, erótico, servindo de introdução, em andamento lento 4/4, que vai até o compasso 9.

Figura 3 - Introdução

BATUQUE NATIVO

NATO AGUIAR E GONZAGA BLANTEZ

$\text{♩} = 100$ Dm^9 [FLAUTA] Gm^9 Dm^9
 7 Gm^6 A^7 Dm^9 [PERCUSSÃO] MEU BATUQUE TEM PEGADA FORTE...

Fonte: Os autores (2024).

No compasso 10, em andamento 2/4, o marabaixo altera o cenário rítmico da canção, sugerindo os batuques africanos, indo até o compasso 24, assumindo a forma de carimbó e dialogando com o ritmo do beiradão.

O solo de guitarra, do compasso 24 ao 40 desenha uma atmosfera musical característica da guitarrada dos anos 70, um estilo de solo de expressão amazônica que teve como principal representante mestre Vieira e que hoje vem sendo amplamente divulgado pelo músico e compositor paraense Felipe Cordeiro.

Figura 3 - Guitarrada

Fonte: Os autores (2024).

Do compasso 58 ao 61, o sax interage com o instrumental, assim como ocorre nos solos de sax de carimbós do mestre Pinduca, que incorporou ao carimbó a guitarra, o baixo e o órgão elétricos à levada percussiva, aproximando mais ainda o carimbó do merengue.

Figura 4 - Solo 01 de sax alto

Fonte: Os autores (2024).

Do compasso 80 ao 97, o sax alto executa um solo característico das músicas instrumentais do grande saxofonista Teixeira de Manaus, falecido em 2023, considerado o fundador do estilo musical do beiradão:

Figura 5 - Solo 02 de sax alto

Fonte: Os autores (2024).

Do compasso 98 ao 113, os tambores do Norte rufam, sugerindo um ambiente místico nativo, em que eles incitam a dança, tecendo o ambiente de uma Amazônia que sempre inspirou e transpirou música e mistério, através da herança das matrizes culturais indígena e africana, personificada na cultura cabocla.

É aqui que encontramos o clímax da peça, quando se ouve somente voz e tambores (compassos 98 ao 104): “É tum, tum, tum, tum, tum / Meu batuque é raiz Ancestral do lundum”. E novamente o lundu se faz canção (compassos 115 ao 123), encerrando a peça do mesmo modo que iniciou.

Figura 6 - Performance percussiva e resolução

Fonte: Os autores (2024).

Na obra em análise, o vocábulo “batuque” manifesta uma consciência de valorização histórica do “ser amazônico” numa perspectiva para além do exótico, do ufano, do primitivo. Trata-se de uma evocação do eu-lírico que se declara nortista, inicialmente africano, através do som de seu tambor, de sua negritude, sua dança, tudo isso contido na herança cultural amazônica, que se faz presente nas “batidas lá do beiradão”, ecoando no marabaixo do Amapá, no ritual do marambiré, misturando-se ao carimbó dos antigos tupinambá.

“Batuque nativo”, além de ser uma canção alegre, apresenta tanto na letra como em sua estrutura musical uma pesquisa acerca de alguns dos mais

importantes ritmos que servem de tema gerador para diversos compositores e cantadores de música popular brasileira de expressão amazônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da discussão aqui realizada, podemos compreender que o processo de afirmação da música nortista enfrentou e enfrenta problemas para se consolidar como música popular brasileira de expressão Amazônica. A imposição de uma cultura hegemônica desde o período Colonial é notada até hoje na Amazônia, tida como região de “índios” e de bichos selvagens, um espaço exótico, de paisagens paradisíacas e gente primitiva.

Enquanto no século XIX as elites brasileiras dedicavam-se ao estabelecimento de uma identidade a partir da cultura europeia, como foi o caso do Indianismo romântico, aqui, principalmente em Belém do Pará, entre as décadas de 1920 a 1930, o projeto foi construir uma cultura, uma música voltada às origens mestiças, admitindo influências diversas na composição da identidade regional e nacional.

No contexto atual, percebemos que o espectro da ocupação da Amazônia vem se intensificando. O aumento de aquisição de terras para o plantio de soja, criação de gado e são alguns dos modos econômicos ditados pelo grande capital na Amazônia. A vinda cada vez maior de empresários da pecuária, do agronegócio e a implantação de grandes projetos de mineração impactam o meio ambiente e a própria cultura regional (saberes, crenças e vivências), historicamente abstraídas das matas, das águas, do imaginário.

A vanguarda musical amazônica foi exercida, primeiramente, por Belém e Manaus. Na década de 80, Rio Branco, Boa Vista e Macapá fortaleceram a produção musical, revelando vários compositores e cantores.

Muitos atores populares incorporaram elementos amazônicos em suas artes. Hoje, a música popular brasileira de expressão amazônica não enfrenta tanto a discriminação das elites tal qual ocorreu até a década de 1940. Mas ainda percebemos em muitas falas, inclusive de pessoas da Amazônia,

tendências que reforçam o predomínio artístico-cultural do eixo Rio - São Paulo. São repercussões de uma herança em que notamos o espectro ideológico hegemônico.

A finalidade deste trabalho não é impor um novo conceito no âmbito da música produzida na Amazônia, mas elucidar o que é essa música produzida no Norte, que, no senso comum, lhe chamam de música regional amazônica. Essa música popular, que identifica tanto amazônidas urbanos quanto aqueles que habitam os mais afastados espaços rurais, presente em suas mais diversas manifestações culturais, requer sua participação no cânone da MPB. Uma música reveladora de características funcionais e originalidade, pois dialoga com a Amazônia, produzindo uma essência que identifica humanos que sentem, amam, sofrem, sonham, lutam e que fazem música como todos os povos do mundo. A Amazônia está no mundo e o mundo está na Amazônia.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *VOLP - Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Editora Global. São Paulo: 2009.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989. p.53.

ARAUJO, Rodrigo da Cruz de & PONTE, Marcos Ximenes. Agronegócios na Amazônia: ameaças e oportunidades para o desenvolvimento sustentável da região. *Revista de Ciências Agroambientais*. Alta Floresta, MT, UNEMAT. v.13, n.2, p.101-114, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11.ed. revista. São Paulo: Global, 2001.

CASTAGNO, Paulo. *Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil*. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

CORRÊA, Ana Tereza de Oliveira. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese. PUC/SP. São Paulo, 2010.

FREIRE, Vanda Bellard. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música*. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.

LIMA, Deborah Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*. Vol. 2, nº 2 - dezembro 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. 1.ed. Belém: Editora CEJUP, 1994.

LOUREIRO, Violeta. *Amazônia, colônia do Brasil*. Manaus: Editora Valer, 2022.

MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. *Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, 2019.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. Tambores do Amapá: estudo da performance percussiva do Marabaixo e Batuque. *XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* - João Pessoa, 2021.

SACHINSKI, Juliana Bezerra de Oliveira. A composição do cânone literário e as margens inconstantes da literatura ocidental. *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*. Ano 3. v. 2, número 5, 2012.

SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: estudos sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult, 2005.

TEIXEIRA, Lygia Conceição Leitão. *Marambiré - o Negro no Folclore Paraense*, Belém, 1989).

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

Recebido em: 08/11/2024

Aprovado em: 15/12/2024

Publicado em: 16/12/2024