

**REPRESENTAÇÕES E ELEMENTOS INDÍGENAS NAS CANÇÕES DE  
ARTISTAS PARAENSES (1975-1985)**

Jessica Maria de Queiroz Costa<sup>1</sup>

**Resumo**

Este trabalho pretende analisar perspectivas de músicas não-indígenas sobre os indígenas através das canções de artistas paraenses, como Nilson Chaves e Ruy Barata, no período de 1975 a 1985, escolhidos devido a trajetória de vida e temas semelhantes tratados em suas músicas, como a Amazônia e seus habitantes. Além disso, refletir sobre representações (CHARTIER, 2002) e elementos que recorrentemente aparecem relacionados aos sujeitos indígenas nas músicas desses artistas. Através das canções escolhidas é possível analisar as discussões políticas e sociais que estavam em evidência naquele período. Para a execução deste trabalho, utilizo-me das canções de alguns LPs (*Longplay*) dos músicos de Nilson Chaves e Paulo André Barata lançados neste intervalo de tempo, além de uma entrevista conduzida com o primeiro músico. Não se pode deixar de salientar que muitas músicas de Paulo André Barata foram compostas em parceria com o seu pai, Ruy Barata, o qual foi um músico e poeta de destaque no cenário artístico paraense.

Palavras-Chave: Música, artistas não-indígenas, Amazônia.

---

<sup>1</sup>Mestranda em História Social da Amazônia pelo programa de pós-graduação de História da Universidade Federal do Pará. E-mail: jessicamqcosta@gmail.com.

### A “Efervescência” da Música Paraense na década de 1970 E 1980

Autores como Antonio Maurício Dias da Costa (2009) e Tony Leão da Costa (2008) discutem o tema sobre *efervescência* em sua tese e dissertação, respectivamente. Logo são autores fundamentais para a realização desse texto. Outro pesquisador que também retrata este tema é Nélio Ribeiro (2014), porém na década de 1980, especificamente. Ele afirma que a ideia de “*efervescência*” cultural oitentista paraense é recorrentemente ressaltada pelos interlocutores que o mesmo pesquisador entrevistou. Porém, penso que essa mesma ideia de “*efervescência*” deve ser atribuída à década de 1970 também, principalmente na metade em diante deste período devido a grande recepção de estilos musicais oriundos de várias partes da América do Sul e da América Latina que influenciaram os artistas paraenses em seu conjunto musical.

Em síntese, as décadas de 1970 e 1980 foram um importante período para a construção do que seria a música paraense para o âmbito nacional. Artistas cristalizados atualmente tiveram o início de suas carreiras musicais neste período, especialmente na metade da década de 1970, como Fafá de Belém, Nilson Chaves e Ruy Barata. Eles são exemplos de carreiras que se tornaram distintas ao escreverem composições, *performarem* e interpretarem suas músicas lhes atribuindo características da região amazônica.

Deve-se lembrar que era um período de intensa influência da MPB - Música Popular Brasileira no cenário musical nacional. Conforme Napolitano (2002), desde meados dos anos 1960, a MPB - sigla que congregava a música de matriz nacional-popular - ampliada a partir de 1968, colocava-se crítica ao regime militar. Além disso, vivia-se um momento em que a Amazônia era (e ainda é, basta destacar a construção da Hidrelétrica de Belo Monte e outros projetos hidrelétricos) enxergada como uma zona de grande recepção para a consolidação de Grandes Projetos pelo governo militar, tendo como embasamento um discurso que pregava o “progresso” e “desenvolvimento” para o país. Apesar de protestos contrários a tais projetos e outras medidas “progressistas” do

Estado, dificilmente a população – povos indígenas, comunidades ribeirinhas e quilombolas etc. - atingida era ouvida.

Em *Entre o Mito e a Fronteira*, Fábio Fonseca de Castro menciona um texto de Lúcio Flávio Pinto falando da “internacionalização da Amazônia”, ele faz o recorte do trabalho do jornalista do fragmento abaixo:

A Amazônia está condenada a não ter vontade própria, a ser colônia, satélite de um poder central centralizador. A república não considera, não respeita e nem valoriza a nossa diversidade cultural. Estamos condenados a ser apenas brasileiros, sem podermos ser, antes e sempre, amazônidas (PINTO, 2000, p.3).

A Amazônia foi e ainda é enxergada como uma grande ausência demográfica, mesmo com o maior aprofundamento e disseminação de estudos sobre sua dinâmica social, econômica, cultural e política. Tal perspectiva nos remete aos séculos coloniais em que ela era considerada como um espaço “vazio” (COELHO, 2005, p.21). Esta região ainda é correntemente visualizada somente como uma fonte rica de matéria prima e riqueza para o Estado e os seus grandes investidores nacionais e internacionais. De modo geral, os projetos estabelecidos e inseridos na Amazônia foram organizados de maneira que não privilegiam toda a sua população, assim como a flora e fauna dessa extensão territorial.

Entre as décadas de 1970 e 1980, a Amazônia passa por mudanças em seu território, principalmente em sua hidrografia, exemplo da Transamazônica e da Hidrelétrica de Tucuruí (UHT), respectivamente. Estas transformações de certa forma, foram constituídas e contextualizadas também na vivência dos artistas paraenses. E, referente a esta absorção de vivência para a música, Fábio Fonseca de Castro fala sobre esse cenário e lida com intersubjetividade que motivou os artistas locais a produzirem suas canções pautadas na tensão entre mito – espaço vazio – e realidade – espaço vazio sendo ocupado - que se lhes apresentava (CASTRO, 2011).

Para entender as representações referentes aos indígenas contidas nas letras de músicas dos artistas, deve-se olhar para a vivência e influxo dos artistas dentro da *efervescência* musical e social da cidade, o que se passava entre essa mobilidade de

informações e inovações e o convívio intenso com a música. Assim, é importante entender o cenário musical de Belém neste período, verificando quais eram as influências musicais, os espaços que recebiam os artistas e as discussões políticas, sociais e culturais que perpetuavam pela cidade. Chiba, Lôbo e Oliveira destacam sobre a chamada música (popular) paraense que

(...)a MPP é uma importante ferramenta de mensuração das representações sociais que circulam na sociedade. Pois, tanto nos oferece elementos das representações sociais, dos produtores culturais desse gênero e do público que consome tais bens, demonstrando sua identificação com eles, quanto nos permite analisar tais representações e por quais mecanismos certas idéias sofrem acomodações (LÔBO; OLIVEIRA; CHIBA, 2010, p.7).

Por conseguinte, a cena musical artística paraense abraçava os diversos ritmos musicais constantemente, exemplo disso está em músicas<sup>2</sup> de vários artistas como Ruy Barata e seu filho Paulo André Barata<sup>3</sup>. Conforme Gabbay (2014, p.17) o historiador e musicólogo Vicente Salles aponta o acentuado tráfego de embarcações de pescadores entre os estados do Amapá e Pará, a Guiana Francesa e o Caribe latino-americano como uma grande ponte de entrada para os ritmos caribenhos. Outro ritmo que acabou se disseminando fortemente na década de 1980 foi o *brega*. Antonio Maurício Costa (2009) retrata como o *brega* que começou na periferia, se desenvolve e perpassa pelas classes mais altas.

Sobre a concepção de músicas sobre a Amazônia, o artista e atualmente político Simão Jatene<sup>4</sup> diz em uma entrevista que considerava que cantar a Amazônia não significaria estabelecer um ufanismo despreocupado com as questões da região, pelo contrário, seria necessário que o músico local denuncie criticamente, agindo como um personagem que alertasse a população sobre os danos que a região sofria (COSTA, 2008, p.100).

---

<sup>2</sup>Escutar “Baiuca’s bar” e “Mesa de Bar” (Paulo André Barata e Ruy Barata). Paulo André Barata. LP *Nativo*. Continental, 1978.

<sup>3</sup>Artistas paraenses que serão abordados posteriormente.

<sup>4</sup> Simão Oliveira Jatene já foi governador do estado do Pará, eleito no ano de 2014, antes de entrar na carreira política era um dos músicos, compositores e cantores em Belém que estava presente no seio da música paraense. Começou sua carreira nos anos 1960.

Ruy Barata apresentava semelhante pensamento. Ele também propunha discutir o papel da letra regional como uma letra “não alienada”, uma letra que se colocasse contra o regime opressor, a ditadura civil militar que vigorava no período (COSTA, 2008). Um exemplo de música que retrata uma importante questão política e social que a Amazônia estava passando neste período entre as décadas de 1960 e 1970 é a música “Esse rio é minha rua”<sup>5</sup> cantada por Fafá de Belém e de composição de Paulo André Barata e Ruy Barata.

Deve-se destacar que muitos eventos culturais contribuíram para a *efervescência* da cidade. Conforme Nélio Ribeiro (2014, p.70), no início da década de 1980 o grande foco era investir em esforços para “trazer o Brasil para acontecer em Belém”. Logo, percebe-se que a cidade de Belém vivia um contexto de *efervescência*, de maneira que apresentava a influência da MPB, de ritmos latinos e caribenhos, assim como os discursos de “progresso” e “desenvolvimento” relacionados aos projetos de integração que se faziam presentes dentro da perspectiva política e econômica. A partir desta conjuntura, as músicas desses artistas se apresentam como objetos de estudo sobre elementos e representações indígenas, no tópico a seguir.

### **Elementos e representações indígenas em canções de Nilson Chaves, Ruy Barata e Paulo André Barata.**

Sobre os basilares teóricos para analisar as representações dos temas indígenas nessa rede musical referente à Amazônia, utilizo-me do conceito de representação do autor Roger Chartier, o qual estabelece que

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de

---

<sup>5</sup> Está música será discutida mais adiante.

representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.(...) (CHARTIER, 2002, p.17).

Este conceito de representação de Chartier contribui em como analisar as letras de músicas dos artistas escolhidos e outros aspectos do cenário musical protagonizado por esses artistas do período abarcado, já que, os discursos impressos na música também apresentam um interesse político, social e/ou cultural. Logo, embasa o estudo proposto sobre as canções dos artistas paraenses.

Nilson Chaves, Ruy Barata e Paulo André Barata são artistas que se tornaram referência para a música paraense. Estes artistas invocam a Amazônia e seus sujeitos em perspectivas diferentes. Nilson Chaves tende a exaltá-los com características mais ufanistas, além disso, alguns jornais o citavam como referência à música regional moderna<sup>6</sup>. Já Ruy Barata e Paulo André se permitem a uma mais profunda crítica sobre as condições que a Amazônia e seus habitantes estão inseridos. Tais artistas foram escolhidos para o trabalho devido aos seus envolvimento musicais com a Amazônia e seus sujeitos, ainda que apresentem perspectivas diferentes.

As letras de músicas selecionadas dos LPs<sup>7</sup> do cantor Nilson Chaves pertencem ao período de estudo desse trabalho, assim como as letras de músicas de Ruy Barata e Paulo André Barata. Os LPs escolhidos para o estudo foram *Dança de Tudo* (1981), *Nativo* (1978) e *Amazon River* (1980), o primeiro de Nilson Chaves e os dois últimos de Paulo André, respectivamente. Ruy Barata e Paulo André, em ambos os LPs, trabalharam juntos em várias composições.

Nilson Chaves iniciou sua carreira artística – teatro e música - ainda muito jovem na década de 1960. Em 1968, ele decidiu viver de música e morar no Rio de Janeiro, desde então, sua carreira seria construída entre as cidades do Rio de Janeiro e Belém (COSTA, 2008, p.47). Foi um dos artistas que pertenceu a uma grande gama de músicos que se radicou no Rio de Janeiro, mas por volta de 1974, era comum retornar à cidade de Belém para participar de festivais musicais, fazer shows e promover seus LPs.

---

<sup>6</sup> Tribuna Imprensa (RJ) Ano 1986. Edição 11207. P.5. Disponível no site da Hemeroteca Nacional.

<sup>7</sup> *Long Play* em inglês ou disco de vinil.

Portanto, essas idas e vindas entre as duas capitais, Rio de Janeiro e Belém, eram muito recorrentes dependendo das razões desses artistas, mas na maioria dos casos se dava por conta de compromissos musicais. Nilson Chaves foi um dos escolhidos para essa discussão por conta de suas recorrentes referências a elementos indígenas e da Amazônia em suas músicas.

*Dança de Tudo* foi o primeiro LP de Nilson Chaves lançado em 1981, tal trabalho musical utilizaria elementos do universo amazônida. Seu título é o nome da música presente no LP que carrega referências à natureza, lembrando a mata e seus rios, o que nos direciona para a floresta amazônica. As músicas deste disco foram escritas por e em conjunto de diversos compositores e músicos como Jamil Damous<sup>8</sup>, Cristovam Araújo<sup>9</sup>, Mario Avelar<sup>10</sup>, Vital Lima<sup>11</sup>, além do próprio Nilson Chaves.

A partir disso, ao escutar o referido LP, percebe-se muito a presença dos sons da floresta, menções às frutas tradicionais da Amazônia e à outros lugares do Pará como Marajó e Cametá, os quais os rios e as florestas são muito presentes. Algumas músicas do LP *Dança de Tudo* como “Amocariu”, “Graviola” e “Dança de tudo”, emitem a sensação de se estar passeando por uma floresta, e, que neste momento, mostra como a Amazônia está em recorrente evidência.

Ao se olhar para as referências indígenas deste LP, a música “Amocariu” pode ser uma das músicas que mais as evidenciam. “Amocariu”, que teve como compositores Saint Clair Dú Baixo<sup>12</sup> e Nilson Chaves, é a primeira música do LP *Dança de Tudo* e para este

---

<sup>8</sup> Jamil Miguel Damous Filho foi jornalista, publicitário e poeta. Ele começou sua carreira sendo letrista de MPB. Nasceu em Turiçu em 1953, no Maranhão, porém dos 15 aos 23 anos morou em Belém, entre os anos 60 e 70. Ele escreveu várias músicas em parceria com o cantor Nilson Chaves, como “constelação sentimental” do álbum “Dança de Tudo”. Informações disponíveis em: <http://www.ormnews.com.br/noticia/jamil-damous-lanca-o-rei-do-vento>

<sup>9</sup> Cristóvam Araújo nasceu em Belém do Pará em 1951 e transferiu-se depois para o Rio de Janeiro, onde continua radicado. É funcionário da Caixa Econômica Federal. Além de poeta, trabalha com a MPB. Trabalhou na produção do disco *Dança de Tudo*, de Nilson Chaves, e autoria das letras das músicas Rastro, Devaneios e Canção da Véspera, Rio de Janeiro, 1981; e letra de Olho de Boto, música gravada no disco *Interiores*, de Nilson Chaves e Vital Lima, RJ, 1981. Informações disponíveis em: <https://acervodagraphia.wordpress.com/category/cristovam-araujo/>

<sup>10</sup> Até então não foram encontradas mais informações sobre este músico.

<sup>11</sup> Euclides Vital Porto Lima nasceu em Belém do Pará em 1955. Neto de músico, envolveu-se com a música através violão e muito cedo aprendeu a tocar o instrumento, até conhecer Nilson Chaves, com quem passou a partilhar o gosto nascente pela música, dando início a uma amizade sólida, e a partir dela ambos realizaram várias parcerias musicais que hoje goza do respeito e reconhecimento na terra natal. Informações disponíveis em: <http://mpbnet.com.br/musicos/vital.lima/index.html>

<sup>12</sup> Claudioval Saint Clair da Silva Costa nasceu em Almeirim, no Baixo Amazonas em 1941. Ainda com poucos meses de vida foi trazido a Belém, onde a sua família passou a morar definitivamente. Ele foi ator,

último artista, tem como significado “saudade de quem se foi”<sup>13</sup> ou “adeus, estou partindo pra nunca mais voltar”<sup>14</sup>. A letra traz, conforme o cantor, uma lenda<sup>15</sup> reunida com um conjunto de palavras de origem indígena, como se pode ler abaixo

Tecai tutera  
Amocariu  
Itororó, pirajá  
Perebebuí,  
Cajurú,  
Cametá,  
E Marajó  
Foi o curumim  
Para adormecê  
Na samaúma  
Mãe da floresta  
Plumas ao vento  
Itaguari  
Tecai tutera  
Amocariu<sup>16</sup>

Nilson Chaves diz que a partir dela é contada uma lenda amazônica, que de acordo com o músico “um índio curumim todo dia dormia no pé da árvore de samaúma, um dia, ele mais cansado não conseguir chegar ao pé da samaúma e dormiu em outro lugar e quando ele levantou pela manhã em direção a samaúma, a samaúma de ciúmes por ele não ter dormido com ela, caiu em cima dele e morreu junto com ele”.<sup>17</sup>

Esta lenda que o músico evidencia sobre o tema indígena traz o índio como personagem inserido na floresta e mostra a sua relação com a natureza, mais especificamente com a árvore samaúma que lhe serve de abrigo para descanso e que traz

---

compositor e contrabaixista. Compôs juntamente com Nilson Chaves a música “Amocariu”. Informações disponíveis em <http://saintclairdubaixo.blogspot.com.br/>.

<sup>13</sup> Informação disponível em: <http://presoacancoes.blogspot.com.br/2008/03/tecai-tutera-amocariu.html>.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Entrevista com Nilson Chaves realizada em 26 de agosto de 2016.

<sup>16</sup> Música do álbum “Dança de Tudo” de Nilson Chaves, ano 1981. Letra de música disponível em <https://www.vagalume.com.br/nilson-chaves/amocariu.html>, acesso em 26 de setembro de 2016.

<sup>17</sup> Entrevista com Nilson Chaves realizada em 26 de agosto de 2016.

uma relação de troca que a natureza estabelece com os sujeitos que a utilizam. Apesar de este trabalho não analisar a composição de aspectos sonoros da música em si, como melodia e arranjo e sim analisar as suas letras, é de fato perceptível o clima de floresta, através dos sons específicos que lhe foram atribuídos.

O indígena de quem se fala está imerso no “seu mundo” e com a “sua língua”. Ainda que essa não seja a intenção, a representação contida na música é de um indígena imerso na mata, o próprio termo “curumim” utilizado para denominar, de modo geral, crianças indígenas, minimiza a pluralidade das etnias indígenas. As letras de música escolhidas de Nilson Chaves trazem a língua tupi muito evidente em suas composições, esta língua tem sido utilizada como referência predominante até os dias de hoje diante da enorme dimensão de línguas indígenas que estão e estiveram presentes nesse território.

Sobre os artistas Ruy Barata e Paulo André Barata - pai e filho –, ambos escreveram um vasto repertório musical, muitas dessas músicas foram trabalhos em conjunto. Ruy Barata é um dos artistas mais referenciados quando se pensa em música da Amazônia. Ele nasceu em Santarém em 25 de junho de 1920, foi um poeta, advogado, professor e compositor brasileiro. Filho de Alarico de Barros Barata e Maria José Parantina Barata, aos 10 anos, se mudou para a cidade de Óbidos, localizada naquela mesma região. Ele foi transferido para a capital do Estado com o objetivo de terminar seus estudos e mais tarde se tornaria advogado. Faleceu em 23 de abril de 1990, em São Paulo (MORAES, 2014, p. 77).

Seu filho, Paulo André Barata, nasceu em Belém do Pará em 25 de setembro no ano de 1946. Começou a compor ainda na adolescência e teve seu talento aprimorado no Conservatório Carlos Gomes, pelos professores Tó Teixeira, em Belém e Wilma Graça, no Rio de Janeiro. Vicente Salles apontou Paulo André Barata como um dos jovens que promovem a renovação da canção popular, que investigam o folclore regional e que naquele momento, seus nomes deveriam ser guardados por conta de sua importância (SALLES, 1970, p.57).

As músicas de Paulo André e Ruy Barata tornaram-se nacionalmente conhecidas na voz da cantora Fafá de Belém<sup>18</sup> que incluiu, em seu primeiro LP *Tamba-Tajá* (1976),

---

<sup>18</sup> A cantora Fafá de Belém nasceu no dia 10 de agosto de 1956, em Belém do Pará, filha do advogado Joaquim Figueiredo e de Eneide, cresceu em uma família classe média-alta. É considerada uma das grandes cantoras da música popular brasileira. Foi uma grande intérprete de várias músicas de Ruy Barata e Paulo

“Indauê Tupã”<sup>19</sup> e “Esse Rio é Minha Rua”. Fafá de Belém gravou também, no seu segundo LP *Água* (1977), “Foi Assim” e “Pauapixuna”, essas duas últimas estão presentes, respectivamente, no LP *Amazon River* e *Nativo* de Paulo André Barata. Canções que imediatamente alcançaram imenso sucesso em todas as mídias.<sup>20</sup>

Os referidos artistas estavam inseridos na *efervescência* da cidade. Ademais, como já foi citado, o país passava por mudanças políticas e estruturais, portanto, era normal que nos pontos de encontros da cidade, estes temas viessem a aparecer nas discussões de mesas de bares. Haja vista que, Ruy Barata era um militante político e usava sua poesia e intelectualidade para tecer críticas ao contexto em que estava inserido. Sobre a postura política de Ruy Barata, Edilson Mateus da Silva diz

Sua vida e sua obra foram norteadas de uma postura esquerdista. Suas temáticas e suas letras, bem como seus poemas, são carregados de questões sociais e políticas por essa experiência militante. É importante notar, por outro lado, que aliado a essa postura em sua arte também há uma proposta em tratar de elementos eminentes do Pará. O poeta/letrista é a convivência do Brasil com a Amazônia, do local e do universal (SILVA, 2010, p. 64).

Obviamente, a posição ideológica de Ruy Barata influenciou suas composições. Barata foi um artista e poeta paraense que como poucos expressaram as particularidades da região amazônica. Os dois compositores, Paulo André e Ruy Barata, trabalharam juntos em várias canções. Primeiramente no álbum *Nativo* (1978) e no álbum *Amazon River* (1980), ambos recebendo calorosas aceitações da crítica musical especializada e é a partir desses dois álbuns que se fará um estudo de algumas das composições que mencionam referências indígenas.

Algumas músicas foram selecionadas para este estudo como “Este rio é minha rua”<sup>21</sup>, “Pauapixuna”<sup>22</sup>. Estas músicas retratam tanto a situação da Amazônia no período

---

André Barata como “Esse rio é minha rua” e “Pauapixuna”. Informações disponíveis em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/fafa.de.belem/> e <http://www.fafadebelem.com.br/biografia>.

<sup>19</sup> Música de Paulo André Barata e Ruy Barata presente no LP *Nativo* (1978).

<sup>20</sup> Informações disponíveis em <http://www.last.fm/pt/music/Paulo+Andr%C3%A9+Barata/+wiki> acessado em 08 de setembro de 2016.

<sup>21</sup> Paulo André Barata. LP “Nativo” 1978.

<sup>22</sup> Idem.

e também referências a representações indígenas. Na música “Este rio é minha rua” a qual se tornou um carimbó de grande hino sobre o *ethos* dos paraenses

Este rio é minha rua  
(Paulo André e Ruy Barata)

Este rio é minha rua  
Minha e tua mururé  
Piso no peito da lua  
Deito no chão da maré(bis)

Pois é. Pois é  
Eu não sou de Igarapé  
Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em puraqué(bis)

Rio abaixo rio acima  
minha sina cana é  
Só em falar na mardita  
Me alembrei de abaeté(bis)

Pois é, pois é  
Eu não sou de igarapé  
Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em puraqué

Me arresponDA boto preto  
Quem te deu esse pixé  
Foi limo de maresia  
Ou inhaca de mulher(bis)

Pois é, pois é  
Eu não sou de Ígarapé  
Quem montou na cobra grande  
Não se escanCHA em puraqué (bis)<sup>23</sup>

Esta música além de ser uma exaltação ao modo de vida aos povos e comunidades da floresta (COELHO, 2005, p.21) também pode se referir aos grandes projetos na Amazônia, principalmente aos que foram voltados para abrir rodovias como a Transamazônica, pois exalta o rio como a fundamental via de locomoção entre as localidades dentro do Estado, desde as comunidades indígenas e ribeirinhas, tendo em vista a grande inserção de rodoviárias dentro da Amazônia como a BR 319 que tinha por objetivo interligar as cidades Porto Velho e Manaus (NETO, 2014), já que neste período

---

<sup>23</sup> Letra disponível em : <https://www.vagalume.com.br/paulo-andre-barata/este-rio-e-minha-rua.html> acessado em 15 de setembro de 2016.

o projeto de integração da Amazônia estava em grande destaque. Para muitas destas comunidades, o rio é o principal modo de locomoção dentro da floresta.

As referências indígenas a termos locais como Igarapé, Abaeté, o primeiro sendo um pequeno braço de rio, muito conhecido como uma opção de banho e lazer no Estado do Pará e o segundo sendo uma palavra abreviada alusiva ao município de Abaetetuba, localizado no Pará. Ambas de origem da língua, Tupi Guarani sendo um dos significados de Igarapé (do T.G igara-pé) o caminho da canoa e Abaeté (do T.G. bai- mau e été – muito, verdadeiro, genuíno). “Mururé” que pode se referir tanto ao “moruré” que pode ser chamado também por mereré (*Symphysodon discus*) peixes de água doce, vem do Makuxi (Karíb) moró que significa peixe (CHIARADIA, 2008, p. 299; 21; 454). Sobre o LP *Nativo*, Edilson da Silva (2010, p.65) comenta que

Partindo do título já encontramos uma sugestão: o álbum está voltado para uma concepção local, a respeito de alguém “da terra”. Há vários elementos que sugerem regionalismo nos sons, dentro de um discurso de *identidade plena*: o sotaque de Paulo André acentuando os “s chiados”, ritmos locais como o carimbó, a presença marcante de instrumentos percussivos (incluindo “pau-de-chuva” que executa um som semelhante ao fenômeno que dá nome), flautas que sugerem cantos de pássaros, entre outros; em relação aos temas: natureza, termos indígenas, o homem amazônico.

Uma outra canção de autoria de Paulo André e Ruy Barata em que há referências indígenas é em “Pauapixuna”, a qual também está presente no álbum *Nativo*. Abaixo se tem uma versão resumida, com o trecho que nos cabe analisar

Pauapixuna  
(Paulo André e Ruy Barata)  
Uma cantiga de amor se mexeu  
Uma tapuia no porto a cantar  
Um pedacinho de lua nascendo  
Uma cachaça de papo pro ar  
Um não sei quê de saudade doente  
Uma saudade sem tempo ou lugar  
Uma saudade querendo, querendo  
Querendo ir e querendo ficar (...)

Uma leira, uma esteira,  
Uma beira de rio  
Um cavalo no pasto,  
Uma égua no cio  
Um princípio de noite  
Um caminho vazio  
Uma leira, uma esteira,  
Uma beira de rio(...)<sup>24</sup>

É possível perceber que a letra traz uma familiaridade com o ambiente mais rural e/ou interiorano<sup>25</sup>. Em um primeiro momento, o termo “tapuia” aparece na letra e sabe-se na historiografia que este nome apresenta várias discussões. Sobre “tapuia”, Silva (2000, p.8) destaca que

Ao considerar a etimologia do termo “tapuia” e reconhecendo que sua ocorrência particular em situações sociais em que esta palavra é utilizada acabou por convertê-la em um etnônimo. Temos, por um lado, que o termo “tapuio” é uma referência genérica a índios e não o nome de uma etnia, e por outro a construção da própria autodenominação de um grupo étnico.

Este termo foi dado por não-indígenas aos indígenas que acaba por generalizar várias etnias, ou seja, falar “tapuia” pode também reforçar a invisibilidade de outros povos. Ainda sobre o termo “tapuia”, deve-se lembrar também que seu uso estava ligado ao termo “caboclo”, no período colonial. Conforme o trabalho de Tony Leão da Costa (2008, p.114)

Tanto tapuio como caboclo eram categorias usadas para fazer referência a um “outro” no discurso do enunciador. Para alguns grupos indígenas da região tinha o sentido de “inimigo” ou de grupo ou pessoa “hostil”. Após o período colonial, o termo deriva para índio assentado, mas mantêm-se ainda a conotação de desprezo, como aquele que não era civilizado, que vinha do mato ou da floresta. Em fins do século XIX, “tapuio” e caboclo” eram popularmente vistos como sinônimos e representavam o processo de mestiçagem entre índios e brancos.

---

<sup>24</sup> Música com a letra completa disponível em <https://www.lettras.mus.br/fafa-de-belem/45889/> acesso em 05 de outubro de 2016.

<sup>25</sup> Lugares distantes das cidades capitais ou adjacentes à estas.

Ainda é comum esse desprezo que o autor Tony Leão da Costa menciona que o termo “caboclo” carrega. Na música exposta acima, o termo “tapuia” se refere a uma mulher regional, que não se tem uma explicação sobre quem exatamente ela seja, já que o termo é abrangente. Ainda que tapuia se refira a uma mulher indígena tem-se o problema de generalização. Não há uma preocupação de se caracterizar a sua comunidade indígena.

Ainda que essa preocupação de trazer o indígena para o discurso regional seja válida é comum a não denominação e não especificação de suas etnias, ou a utilização de termos comuns como “tapuia”, sem apresentar mais sobre o universo de perspectivas estruturais, políticas e culturais que envolvem estes grupos.

### **Considerações Finais**

No período de 1975-1985, o qual se presenciava uma *efervescência*, no meio artístico, político e sociocultural, percebe-se que o meio artístico musical discute e traz a representações da Amazônia e dos povos da floresta, como as comunidades indígenas, ribeirinhas e as próprias características da mata. Bem como, o enaltecimento e valorização da Amazônia, na medida em que se tenta destacar os problemas que esse espaço vivia naquele momento.

A música apresenta um caráter de comunicação poderoso, mesmo naquele período. Cantar e compor canções que envolvem o mundo Amazônico, com grupos e povos da floresta como personagens principais traz perspectivas para pensar esse contexto social. Os povos indígenas ainda sofrem com conceitos moldurados, preconceitos e discriminação que foram moldados desde o ensino básico. Embora, o fato é que os índios estão aqui para ficar (CUNHA, 1995, p.31), onde bem quiserem e têm lutado, existido e resistido por isso há muito tempo. Assim como outras comunidades da Amazônia.

Além de destacar e analisar as músicas, este trabalho traz a mensagem de que a situação presente desses grupos e da Amazônia deve ser constantemente debatida, as demandas sociais e políticas dos povos indígenas, nas décadas de 1970 e 1980, ainda ecoam nos dias de hoje, principalmente no atual governo. Sempre é oportuno falar das reivindicações daqueles que vieram sendo invisibilizados historicamente, nos campos da

historiografia, da arte, da música, do teatro, da educação. Desse modo, este trabalho também é oportuno para lembrar que o papel do historiador é um compromisso social.

## **BIBLIOGRAFIA**

ARAÚJO, Sônia Maria da Silva. A constituição do Sujeito e a diversidade ameaçada da Amazônia. *Revista Múltiplas Leituras*, v.2, n. 1, p. 39-49, jan. / jun. 2009.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém. Belém: Labor Editorial, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s/d.

CHIARADIA, Clóvis. *Dicionário de palavras brasileira de origem indígena*. São Paulo: Limiar, 2008.

CHIBA, Mari; OLIVEIRA, Juliana Santos de; LÔBO, Isaac de Souza. A força que vem das ruas. Um estudo das representações identitárias do ser paraense. In: VI Congresso de Ciências da Comunicação – Intercom, Belém, PA. 2007. Anais (on-line). Belém: Intercom, 2010.

COELHO, Mauro Cezar. Introdução In: *Do sertão para o mar – Um estudo sobre a experiência portuguesa na América, a partir da colônia: o caso do Diretório dos Índios (1751 -1798)*. Tese de doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 2005.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. *Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará*. Belém: EDUEPA, 2009.

COSTA, Tony Leão da. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

\_\_\_\_\_. *Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan-jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Carimbó – negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970)*. Trabalho apresentado no XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, SC.

CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992b.

\_\_\_\_\_. O futuro da questão indígena. In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (Orgs). A Temática Indígena na História: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília, MEC; MARI; USP, 1995.pp.129-141.

GABBAY, Marcelo Monteiro. A canção-latino americana como dispositivo de comunicação popular. In: Comunicación popular, comunitaria y ciudadanía, Peru, 2014.

LÔBO, Isaac. OLIVEIRA, Juliana. CHIBA, Mari. A força que vem das ruas Um estudo das representações identitárias do ser paraense. VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte – Belém – PA.

MORAES, Cleodir. O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970. 2014. Tese (doutorado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. A música e a cidade práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais da Amazônia) – Instituição de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém, 2014.

\_\_\_\_\_. *História & Música*. História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte. Editora Autênciã, 2002.

NETO, Thiago. A Geopolítica Rodoviária da Amazônia: BR-319. Revista de Geopolítica, v. 5, nº 2, p. 109-128, jul./dez. 2014.

REIS, Arthur César Ferreira. A Amazônia e a cobiça internacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Manaus: Superintendência da Zona da Franca de Manaus, 1982.

SALLES, Vicente. A Música e os Músicos no Pará. Belém, Secult/Seduc/Amu, 1ª ed., 1970.

SILVA, Edilson. Ruy, Paulo e Fafá. A identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Belém, 2010.