

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

CAOS-MUNDO E IDENTIDADES AMAZÔNICAS ATRAVÉS DE CANÇÕES DE PROTESTO

Armando Pompermaier

Instituto Federal do Acre-IFAC

armando.pompermaier@ifac.edu.br

O objeto em análise se situa no período de transição entre duas conjunturas históricas bem distintas, caracterizado por intensos conflitos entre as chamadas populações tradicionais que habitam a floresta amazônica e os fazendeiros que compraram os antigos seringais falidos vindos das regiões sudeste e sul, como uma das consequências da substituição do modelo econômico extrativista da castanha e da borracha pelo modelo da agropecuária extensiva, decorrentes do projeto de “modernização” da economia da região amazônica implementado pelo governo do período da ditadura civil-militar.

A problemática principal que orienta a análise se fundamenta na concepção de modernidade formulada por Berman (1989, p. 15-16), quando o autor aponta como a principal característica dos processos de modernização a paradoxal tradição de destruição de todas as tradições que afeta de uma forma ou de outra, e de forma mais ou menos intensa, a todos os povos em escala planetária no final do século XX. Consideramos que merece especial atenção a forçosa e abrupta inserção dos povos que habitam a floresta amazônica nesses processos descritos como um “turbilhão de permanente desintegração e mudança”, “de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”, onde – reproduzindo a citação de Marx feita por Berman – “tudo que é sólido desmancha no ar”.

Nos interessa mais especificamente aqui analisar como foram representadas, em canções do gênero MPB e *rock*, as consequências desse processo de modernização econômica autoritário e excludente que concebia as características de uma região em que mais de 90% de sua superfície era coberta de matas nativas habitadas por populações indígenas, seringueiras, castanheiras e ribeirinhas como barreiras a serem eliminadas para que os objetivos de “modernização econômica” do governo militar fossem atingidos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Sobre a utilização da canção popular como fonte para atingir os objetivos propostos, Napolitano aponta o que denomina *documento-canção* como um dos principais indicativos das “sociabilidades e sensibilidades coletivas” do povo brasileiro. Nos dizeres do autor:

O uso da canção como documento... deve dar conta de um conjunto de problemas não tão simples de resolver (...) Neste sentido, é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado (...) Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 1998, p. 199).

Partimos assim principalmente da relação entre os elementos sonoros e textuais que compõem as canções percebidas como fonte privilegiada para compreensão das subjetividades humanas – a exemplo do que formula Napolitano – e o tipo de experiência comum aos sujeitos históricos em meio aos sempre conturbados processos de modernização – a exemplo do que formula Berman –, situados no contexto da Amazônia acreana entre o início da década de 1980 e final da década de 2000. Buscamos compreender a partir deste tipo de procedimento como a canção popular representou esses conflitos e esses processos de reconstrução; como os compositores e músicos, enquanto sujeitos históricos, se relacionaram com os contextos e processos; assim como buscamos também explorar algumas possibilidades teóricas das relações entre a linguagem musical e a identidade cultural.

Sobre o contexto mais geral dos processos de modernização contínuos característicos da contemporaneidade a exemplo do que formula Berman, Hall (2014, p. 09-10) observa que o processo de integração econômica e tecnológica das sociedades ocorrido no final do século XX e denominado de globalização é responsável por uma generalizada crise de identidades nas sociedades modernas em decorrência de mudanças estruturais nas denominadas por este autor como “paisagens culturais” de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade através das quais o “sentimento de pertencimento” define a identidade individual e cultural moderna.

É importante observar, porém, que a análise realizada por Hall sobre a crise das identidades decorrente das mudanças provocadas pelo início do processo de globalização

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

se refere às “sociedades modernas”, sendo o enfoque de sua análise sobre as regiões do mundo já efetivamente integradas ao sistema econômico mundial, principalmente aos países centrais deste sistema, o que não é o caso da Amazônia acreana do início do período em análise, pois o extrativismo vegetal é considerado na teoria econômica como um modelo econômico pré-capitalista, característico da política mercantilista dos Estados Absolutistas – um dos lemas do projeto de “modernização” da economia do governo civil-militar, situado no contexto das disputas ideológicas e geopolíticas da Guerra Fria, era justamente “integrar para não entregar”, como bem lembra Umbelino Oliveira (1991).

Em outras palavras, a região amazônica, habitada pelos chamados “povos da floresta” como os indígenas e os seringueiros – que criaram os Sindicatos dos Trabalhadores Rurais liderados por Wilson Pinheiro e Chico Mendes para desenvolver estratégias de resistência à expulsão dos antigos seringueiros falidos como os *empates*¹ – foi efetivamente “integrada” na condição de periferia ao denominado sistema econômico mundial nos primórdios do processo denominado como globalização somente através do projeto de “modernização econômica” do governo ditatorial civil-militar. Entretanto os povos que lutaram contra esse processo excludente de proporções trágicas para seus modos de vida não podem ser classificados simplesmente como sujeitos pós-modernos, apesar da crise de identidades mencionada por Hall também ter lhes atingido, pois os efeitos sobre as identidades dos habitantes das localidades recém anexadas como as periferias mais distantes do centro do sistema não foram exatamente os mesmos nem tiveram as mesmas intensidades e proporções.

Uma análise dos efeitos da crise de identidades deste período mais voltada para os habitantes das periferias do sistema econômico mundial pode ser encontrada em Castells (1992). O autor analisa o que denomina como *identidades de resistência*, cuja criação tem sido um fenômeno característico para grandes parcelas da população mundial em meio às formas como se dão os processos de modernização geralmente autoritários e excludentes perceptíveis a partir do terceiro quartel do século XX, onde atores sociais em posição desfavorável erguem trincheiras frente ao poder hegemônico através da criação

¹ Correntes humanas formadas por seringueiros de braços dados – inclusive mulheres e crianças – que se colocavam entre as suas habitações ou as matas dos seringueiros e os peões e jagunços dos fazendeiros munidos de motosserras, revólveres e espingardas, tendo como objetivo de *empatar* (barrar, impedir) as derrubadas, em atos organizados pelos Sindicatos dos Trabalhadores Rurais presididos por líderes como Wilson Pinheiro e Chico Mendes.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de princípios diferentes ou opostos às instituições sociais dominantes, mesmo que muitas vezes apenas enquanto estratégias de sobrevivência.

A forma como os processos de modernização no mundo árabe estudados por Castells mais ou menos no mesmo período dos processos de modernização no mundo amazônico nos fazem crer que tal processo pode ser caracterizado como faz Berman como global, sendo consideradas as especificidades dos espaços geográficos, das organizações sociais e políticas, das características econômicas e tradições culturais das regiões atingidas.

Uma indicação de um entendimento possível sobre alguns dos sentidos da construção das identidades culturais e os consequentes significados de algumas composições de canções dos gêneros musicais de MPB e *rock* nas cidades no meio da Amazônia acreana a partir das consequências dos conflitos gerados pelos projetos econômicos ditatoriais e o período de reconstrução da democracia, em um mundo pensado no contexto do processo de globalização, pode ser desenvolvido a partir da discussão feita por Hall em *Da diáspora* (2003, p. 26-27), onde o autor afirma que o sentimento de pertencimento que caracteriza a constituição da identidade individual e cultural se estabelece não de forma objetiva, como um simples “reflexo” das condições de existência, mas sim na relação estabelecida entre um *sujeito imaginado* com uma *comunidade imaginada*.

Dentre os músicos que compuseram canções que podem ser consideradas como bastante representativas deste processo podemos citar o cantor de MPB e *rock* Pia Vila – com canções como Padrinho Sebastião – , o cantor de MPB Tião Natureza – com canções como *Madrugada* – e a banda de rock Mapinguari Blues – com canções como *A Fuga*.

Assim, é neste campo novo de possibilidades aberto pela integração econômica e tecnológica denominada de globalização que um acreano que havia nascido em um antigo seringal do município de Xapuri e emigrado para a capital Rio Branco para estudar chamado Ronnie poderia dar o nome de Mapinguari Blues à banda de *rock* que estava criando com os amigos, associando o gênero musical dos descendentes de escravos estadunidenses ao ser *encantado* defensor da floresta amazônica. Associava também em

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sua concepção de um *rock blues* acreano o rio Acre com o rio Mississipi, enquanto dois lugares de circulação e troca de informações e encontros culturais – a exemplo do que coloca Hobsbawm (2017) em *História Social do Jazz* –, o sofrimento dos descendentes de seringueiros ao dos descendentes de escravos e o canto no gênero *blues* enquanto um lamento do negro oprimido estadunidense ao grito de resistência do lendário mapinguari das matas acreanas ameaçadas pela expansão da empresa capitalista agropecuária.

Traços identitários próprios desses sujeitos que habitam esses entrelugares que vão da floresta à cidade, do regional ao global, do tradicional ao moderno podem ser encontrados na canção da banda Mapinguari Blues intitulada *A Fuga*, quando Ronnie Blues relata:

Ai, meu Deus, que tanta água / Não é de alambique não / É a água da Judia /
Que invadiu meu barracão

Ai que saudade do jucá / Fiquei pegado na estação / E me responda uma coisa /
Seja sincero, oh meu irmão

Que lá pras bandas da Judia / A água invadiu todo o chão / Até o Saci Pererê /
Quis saber de lá mais não

Foi embora pro astral / Aqui sofreu decepção / Entrou no mercado negro / E
encontrou um tal baião / Uma mistura muito louca / É feitiço, meu irmão

Olha o Saci Pererê! / E a Matinta Pereira! / Olha o Mapinguari! / E a Matinta
Pereira!

A canção *A Fuga* expressa de forma híbrida a experiência de ter que mudar do bairro periférico 06 de agosto, às margens do igarapé Judia – um dos bairros para onde os seringueiros costumavam ir após migrarem de forma forçada ou não dos seringais para a cidade – devido a uma cheia do rio Acre (ou alagação, muito comum nos bairros periféricos da capital Rio Branco), utilizando para isso da simbologia de luta presente na referência aos chamados seres *encantados* da floresta, como a Matinta Pereira e o Mapinguari. No instrumental da canção, a guitarra de Charles Sampaio usa técnicas de *blues* e *rock* e efeito de *overdrive* de amplificadores para potencializar e conferir uma carga mais densa e dramática à simulação da sonoridade da levada de um berimbau, utilizado na luta de capoeira, sobre outra sequência de acordes, enquanto a bateria do músico Jorge Anzol vai de uma levada de *rock* à simulação de tambores indígenas, em alguns trechos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

É possível identificar os elementos da cultura negra brasileira e estadunidense (nas referências sonoras ao berimbau e à capoeira adaptadas ao gênero musical *rock* e *blues*), assim como à cultura indígena (nas referências sonoras aos tambores indígenas e na citação aos seres *encantados* da floresta, como a Matinta Pereira e o Mapinguari), no momento em que as forças da natureza – através das águas do igarapé Judia – invadem a cidade junto com os *encantados* defensores das matas. Em meio a deslocamento de seres humanos e forças da natureza, com a utilização de símbolos de resistência e luta regionais e globais, a canção popular é utilizada como um modo de representação da experiência vivida específica dos sujeitos históricos amazônicos em meio a um contexto conflituoso característico dos processos globais de modernização.

Podemos dizer que a *identidade cultural* do *sujeito imaginado* habitante da *comunidade imaginada* do mundo globalizado comportava assim um *sentimento de pertencimento* dos jovens integrantes de uma banda de *blues rock* da Amazônia acreana no contexto da reconstrução da democracia pós-período ditatorial ao que poderia ser descrito como uma *cultura global do oprimido* em um mundo, percebido efetivamente já havia algum tempo por alguns sujeitos históricos, a partir de um certo sentido, como culturalmente sem fronteiras.

A concepção musical dos integrantes do Mapinguari Blues, no estabelecimento de relações que vão desde sua declarada influência do *blues* do Mississippi a sua participação como banda de apoio de músicos antigos da cidade de Rio Branco como o cantor Pia Vila, assim como pelo estabelecimento de relações entre a cultura de classes oprimidas da sociedade do Sul dos EUA e da Amazônia acreana, inclusive entre a cultura indígena e a nordestina, pode ser interpretada como constituída a partir de diferentes tipos e níveis de inserções dos enunciados das canções produzidas em elos de diferentes correntes enunciativas, na perspectiva da filosofia dialógica bakhtiniana da linguagem (BAKHTIN, 1995), que define os enunciados como polissêmicos e plurivantes, adquirindo sentido apenas quando analisados em seus contextos de enunciação.

É nesta perspectiva que músicos como o guitarrista Charles Sampaio contribuem ao mesmo tempo em que são influenciados pelo cantor Pia Vila na definição dos arranjos da música *Padrinho Sebastião*, que representa esta conjuntura histórica de transição da Amazônia acreana através do estabelecimento de uma corrente mística espiritual entre

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Antônio Conselheiro, o líder messiânico do Arraial de Canudos, ao Padrinho Sebastião, líder e fundador da igreja da Colônia Cinco Mil da religião acreana tradicional do Santo Daime, anunciando o projeto de modernização econômica do governo ditatorial da seguinte forma:

Padrinho Sebastião da Colônia Cinco Mil / Do Santo Daime, da Santa Maria /
Em corrente com Antônio Conselheiro / Está anunciando / Que o Acre vai virar
pasto de boi

E quando ouvir falar de índio sem terra / É sinal de guerra em todo lugar / E
quando ouvir falar de seringueiro sem terra / É sinal de guerra em todo lugar

Parafuso tá arrojando e a porca vai estrompar / O Capeta anda solto por aqui
/ São os sulistas capitalistas de berro de boi / Que tão expulsando os homens
da colocação

E berra boi, e berra boi

O Charles Sampaio usa também técnicas de *blues* e *rock* com efeito de *overdrive* de amplificadores para potencializar e conferir uma carga mais densa e dramática à simulação da sonoridade da levada de um berimbau que remete a uma luta de capoeira, como faz em sua banda original, mas sobre outra sequência de acordes e com a introdução de outros elementos da bateria de Jorge Anzol, que vai desta vez de uma levada de *rock* a levadas mais características do gênero do forró e do repente, fazendo referência assim à herança nordestina dos seringueiros acreanos, como uma ambientação sonora dos conflitos sociais gerados pela chegada da modernização econômica por meio da ameaça, violência, marginalização e exclusão contra as quais os habitantes da floresta desenvolviam suas formas de resistência.

Nota-se ao mesmo tempo, fusões entre concepções religiosas de mundo e críticas ao sistema capitalista que identificam o processo de modernização econômica responsável pelo “índio/seringueiro sem terra” como sinais “de guerra em todo lugar” com o “capeta [que] anda solto por aqui” (pelas matas acreanas), recursos estes que representam simbolicamente muito bem as fusões e tensões de elementos distintos que compunham o contexto histórico em que a canção havia sido produzida na parceria entre o cantor Pia Vila e o historiador Marcelo Jardim.

Traços reveladores das possibilidades de fusão de elementos característica das experiências vividas dos sujeitos históricos nos espaços da Amazônia acreana deste

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

período são encontrados nas composições do cantor de MPB Tião Natureza em canções como Madrugada. Nesta canção, que denuncia o tipo de ação desenvolvida pelo chamado *esquadrão da morte*, liderado por um Coronel da Polícia Militar na capital do Estado, é possível perceber uma marca presente em várias outras canções do compositor onde se estabelece uma relação de um certo nível de indiferenciação entre homem e natureza bastante incomum no mundo norte-ocidental moderno, quando o passarinho se solidariza com o *pretinho* que a Polícia do período ditatorial, responsável por conter de forma violenta as tensões criadas pelo projeto econômico do próprio regime na zona urbana do Estado, decidiu não cantar no alvorecer.

Nas palavras de Tião Natureza:

Passarinho não cantou / Nessa madrugada / Foi o jeito que ele arrumou / Para ser camarada

Um pretinho com frio / Cheiro podre no ar / É um pretinho no rio / A polícia acabou de matar

Prostituta no cio / Sem poder se enforcar
É um prato vazio / Que não se enxerga no ar

A lua se incendeia / E os homens sem sol / São como peixes na areia / Que não enxergam o lençol

Como cantar no alvorecer / Se ele é amargo e triste? / Quando a miséria é pura e seca / Abre o olho mais triste

Passarinho tá cansado / De cantar a todo escuro / De ter orgasmo forçado / Do outro lado do muro

Tocador sem tocar / Poeta sem escrever / Povo pobre a sonhar / Passarinho a sofrer

Mesmo não contando de forma geral com arranjos mais ousados e experimentais como os feitos pelos músicos do Mapinguari Blues, o violão de Tião Natureza era sempre acompanhado em grande parte de suas apresentações e nas gravações por uma banda composta por bateria, contrabaixo, guitarra e teclado, se alinhando assim a uma concepção musical sofisticada e moderna de música popular brasileira e se aproximando do tipo de música engajada de vários artistas de expressão nacional do mesmo período, não deixando por isso de inserir elementos identitários amazônicos em sua obra.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Podemos tomar como orientação para as conclusões desta análise sobre a relação entre as canções populares e a reformulação das identidades dos sujeitos históricos da Amazônia acreana da virada do século a reflexão sobre a produção cultural no mundo globalizado feita por Édouard Glissant (2005), em que o autor defende que seja a função do artista a produção de imaginários utópicos das coletividades, a de um criador de suas próprias concepções de modernidade enquanto estratégias para evitar a anulação de identidades e projetos coletivos dos povos periféricos diante do risco de estandardização cultural decorrente da hegemonia dos países norte-ocidentais. Merece destaque na formulação do autor sua proposta de análise de tais produções a partir do conceito de caos-mundo, ou seja, enquanto resultados diversos possíveis de choques, entrelaçamentos, repulsões, atrações, conivências, oposições, conflitos entre culturas e entre povos da totalidade mundo contemporânea.

Em tal perspectiva de análise a identidade é definida não como um pretensão reflexo objetivo de uma realidade concreta, mas reconhecida como uma construção utópica que os sujeitos históricos individuais e coletivos fazem de suas obras e de si mesmos que adquirem um caráter político emancipatório estabelecido na correlação de forças entre o que o autor denomina como o *lugar cultural* dos artistas e intelectuais e o *todo o mundo*, entre a *heterogeneidade específica* de cada cultura e o *todo terra*, concepção que evita tanto a ingenuidade do ufanismo regionalista do tipo do século XIX quanto o deslumbrando subalternizador à cultura ocidental hegemônica, de modo que sua concepção de originalidade surge da identificação do que é *próprio* em meio ao que é *relacional*.

É desta forma que uma parcela da produção musical acreana nos gêneros MPB e *rock* entre a década de 1980 e 2000 pode ser vista como a expressão de uma identidade de resistência em meio aos diversos tipos de contatos possíveis produzidos pelo caos-mundo e marcados por diferentes graus de tensão entre os mundos periféricos ao sistema econômico global como a Amazônia acreana e a hegemonia ocidental do mundo globalizado. Trata-se de uma postura que se coloca como crítica aos processos colonizatórios mas também percebe e incorpora os elementos contra-hegemônicos presentes na cultura do colonizador, a partir do que passa a desenvolver práticas de resistência sem abrir mão dos seus próprios elementos identitários que se atualizam e

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

adaptam assim aos novos contextos e desafios, corroborando com a perspectiva de produção cultural como uma correlação de forças denominada por Chartier (1990) como *luta de representações*.

Na perspectiva apontada por Glissant, mais do que somente representar, a produção musical acaba por participar de forma efetiva da produção de um imaginário utópico, cultural e potencialmente emancipatório dos povos subalternizados pela cultura norte-ocidental, características que são nítidas na ainda pouco explorada academicamente música da Amazônia acreana que tem demonstrado ter condições de dar uma contribuição metodológica e teórica significativa para a discussão da relação entre a canção popular e identidade cultural no mundo globalizado.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: economia, sociedade e cultura**. O poder da identidade. Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade.** 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz.** 14ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **História e imagem.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. **Integrar para não entregar:** políticas públicas e Amazônia. 2ª ed. São Paulo: Papyrus, 1991.