



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE TEFÉ – CEST/UEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS NAS ÁREAS DE CRÍTICA, INTERPRETAÇÃO E
HISTÓRIA DAS FORMAS DA ARTE**

**A ESCUTA POÉTICO-CIENTÍFICA DA MÚSICA POPULAR AMAZONENSE
(MPA) DA DÉCADA DE 1980**

Tefé-AM
2025

ARTHUR FIGUEIRA DO NASCIMENTO

**A ESCUTA POÉTICO-CIENTÍFICA DA MÚSICA POPULAR AMAZONENSE
(MPA) DA DÉCADA DE 1980.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Cultura.

Linha de pesquisa: Crítica, Interpretação e História das Formas da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Yomarley Lopes Holanda.

Tefé-AM
2025

Ficha Catalográfica

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

Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

N244e Nascimento, Arthur Figueira do
A ESCUTA POÉTICO-CIENTÍFICA DA MÚSICA POPULAR
AMAZONENSE (MPA) DA DÉCADA DE 1980. / Arthur Figueira do
Nascimento . Manaus : [s.n], 2025.
89 f.: color.; 21,0 cm.

Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas - PPGICH- Universidade do Estado do Amazonas,
Manaus, 2025.

Inclui Bibliografia.
Orientador: Yomarley Lopes Holanda.

1. Interdisciplinaridade. 2. MPA. 3. Cultura Amazônica. 4. História
da Cultura. I. Yomarley Lopes Holanda (Orient.) II. Universidade do
Estado do Amazonas. III. Título

CDU(1997)1/2+37/39+82

ARTHUR FIGUEIRA DO NASCIMENTO

**A ESCUTA POÉTICO-CIENTÍFICA DA MÚSICA POPULAR AMAZONENSE
(MPA) DA DÉCADA DE 1980.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Dissertação defendida e aprovada no dia 17 de Fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yomarley Lopes Holanda
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas –
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dra. Monica Dias de Araújo
Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST-UEA

Prof. Dr. Sidney Barata de Aguiar
Secretaria de Educação do Estado do Amazonas – SEDUC-AM

SUPLENTES

Prof. Dr. Eduardo Kazuo Tamanaha
Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá-IDSM

Prof. Dr. José Lino do Nascimento Marinho
Universidade Federal do Amazonas –UFAM

Agradecimentos

Quero agradecer aqui no que consiste a execução da presente pesquisa primeiramente a minha família, e minha namorada por todo o suporte, companhia e apoio ao longo do tempo desta etapa muito importante da formação acadêmica que se constitui o Mestrado. Aos amigos do Coletivo Ajuri Cultural George da Silva Inhumana e Márcio Augusto Silva de Souza, e todos os artistas e produtores de cultura que nos auxiliaram nessa caminhada cultural, em especial Netinho Solimões e os artistas do I Fecult Tefé. Assim como a parceria com Afrânio Pereira de Oliveira em nossas produções literárias.

Destaco ainda o papel fundamental do Professor Doutor Yomarley Lopes Holanda pelo suporte teórico-metodológico fornecido por meio de suas orientações e experiência enquanto pesquisador do campo interdisciplinar, e enquanto compositor de canções que retratam o imaginário poético amazônico, o que fora sem dúvida um grande suporte em nossa pesquisa se apresentando na análise e no diálogo estabelecido a partir das leituras direcionadas para tratar a temática da relação música e história que é por natureza interdisciplinar.

Ao final do processo e em momento crucial para a finalização do curso em tempo hábil para atingir meus objetivos, destaco o papel de meu amigo Taisson Lopes, dos tempos da graduação em história que não mediu esforços para a realização da impressão da versão final da dissertação no modelo exigido pelo programa.

RESUMO

A presente pesquisa buscou abordar as canções da MPA (Música Popular Amazonense) da cena musical da década de 1980 que representam a produção artístico musical do período se distinguindo por sua sonoridade amazônica, observando a partir de um diálogo interdisciplinar, as características particulares destas obras e não perdendo de vistas suas influências musicais e culturais expressa em suas canções assim como a tessitura poética desta composições amazônicas. Tivemos como objetivo principal destacar a singularidade deste gênero musical e destas composições artísticas para a história e para a cultura amazonense, a metodologia construída para a análise dessa tipologia textual consistiu em um diálogo interdisciplinar com ciências as demais ciências humanas nos interessando mais o conteúdo e abrangência dos autores estudados tais como Edgar Morin (2005), Ivanir Fazenda (2008), Marcos Napolitano (2002), Canclini (2019), Paes Loureiro (1995), Raimundo Cardoso (2017), Mário Augusto Dourado Menezes (2011) entre outras leituras que contribuíram em nossa metodologia de análise histórica. Destacamos em nossa análise o papel do imaginário amazônico encontrado na composição da letras e da sonoridades.

Palavras-chave: Interdisciplinaridade. MPA. Cultura Amazônica. História da Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	12
MÚSICA POPULAR DO AMAZONAS	12
CAPÍTULO II	28
ARTISTAS, CONTEXTO E PRODUÇÃO.....	28
CAPÍTULO III.....	59
A POÉTICA AMAZÔNICA NA MPA	59
CONSIDERAÇÕES	83
REFERÊNCIAS.....	87

Índice de ilustrações

Figura 1: Waldemar Henrique.....	09
Figura 2- Tablatura da Canção Uirapuru.....	09
Figura 3- Frente da cidade de Tefé-AM.....	14
Figura 4- Compacto Não Mate a Mata (1975)	17
Figura 5- Inauguração da Tomaselli.....	25
Figura 6- Festival Nossa Música.....	26
Figura 7- Evandro Moraes.....	27
Figura 8- Fecani 1990.....	28
Figura 9- Anúncio do Fecult.....	28
Figura 10- LP Amazonas (1988).....	31
Figura 11- LP Duplo Nossa Música (1986).....	33
Figura 12- LP 1º FECULT Tefé (1989).....	36
Figura 13- Apresentação no I Ajuri Cultural.....	37
Figura 14: Documentário o Áureo do Beiradão, Banda Bluestar.....	39
Figura 15: Estreia como compositor (1978)	40
Figura 16: Beira de Rio.....	41
Figura 17: Cá Pr'essas Bandas do Norte.....	42
Figura18: Lambadas y Calipsos.....	43
Figura 19: Bandolero.....	44
Figura 20: ZonaAma.....	45
Figura 21: Luzivaldo Castro.....	52
Figura 22: Eleições.....	52
Figura 23: Recebimento do Disco 1990.....	53
Figura 24- Anúncio do Fecult.....	54
Figura 25: Escola Agrícola.....	54
Figura 26: Escola Agrícola.....	54
Figura 27: Cilenno no I Fecult.....	55
Figura 28: Capa do Disco.....	55
Figura 29: Verso do Disco	56

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa buscou imergir nas canções dos discos da cena musical amazonense da década de 1980 que representam a produção artístico musical do período fazendo parte do gênero musical MPA (Música popular do Amazonas) se distinguindo por sua sonoridade amazônica, observando a partir de um diálogo entre música e história, as características particulares destas obras e não perdendo de vista suas influências musicais e culturais expressas em suas canções assim como a tecitura poética destas composições amazônicas.

Nossa investigação parte da noção de que a história é uma ciência que possui em sua essência a característica de se fazer interdisciplinar hora recorrendo a um suporte teórico metodológico hora a outro de uma segunda ciência, desse ponto de vista pensar a relação história e música na Amazônia. O objetivo deste trabalho se constituiu em um exercício de interpretação das partes musicais das canções se assemelhando ao ofício dos musicólogos que se debruçam a pensar música em seu próprio sistema e funcionamento, e ainda analisando a parte poética das composições amazônicas dos discos em análise o que nos direcionara a autores que se detém a pensar essa mística amazônica presente nas composições poéticas amazônicas. Estando em consonância com os objetivos deste projeto.

Quais as formas pelas quais ocorre a construção poética das canções do gênero MPA da década de 1980, circunscrita a capital do Estado, Manaus, não o excluindo as produções do interior do Estado do Amazonas, na dimensão de representatividade histórica e cultural?

Diante desses questionamentos construímos as hipóteses que norteiam o processo de construção do objeto. A nossa primeira hipótese parte do entendimento de que a música popular do Amazonas possui processos de construções poéticas únicas e singulares. De acordo com Loureiro (1995) a poética amazônica está envolta a uma aura de misticismo que perpassa não somente a composição artística, mas também a vida em geral, sendo esta expressa nas canções a serem analisadas e demonstradas aqui em seus aspectos dessa poética, que o autor formula como geral à composição amazônica em sua diversidade de criações e produções diversas, as músicas de MPA da década de 1980 beberam nessa seara repleta de regionalismo e singularidade, as canções representam também o imaginário histórico-social amazônico, procuraremos expressar essa essência amazônica em nossa análise.

Desta feita a hipótese seguinte consiste na ideia de que a música produzida representa as particularidades locais desse período histórico. Para Menezes (2011) surge enquanto identificação de uma sonoridade específica no início da década em um programa de rádio apresentado por Ney Amazonas que se chamava “Toque de Bar”, criou-se assim um rótulo e

um circuito específico destas composições locais que se popularizam na cidade. Anteriormente eram restritas aos festivais de música, portanto os artistas que procuraremos estudar neste resgate cultural, transitam em uma lógica bem específica.

O capítulo I intitulado **“Música Popular do Amazonas”** versou acerca das múltiplas influências na formação musical de nossa sonoridade amazônica a MPA, bem como seus conceitos inerentes como o regionalismo, a caboclitude, as visões de Amazônia dentro da MPA. Entender a sonoridade e a poética da MPA nos remete a tempos e lugares específicos da história da música amazônica, além do exercício da apreciação musical, mas um retorno histórico em uma abordagem interdisciplinar. Trabalhar a partir do contexto das vivências dos artistas amazonenses da cena 80, seus lugares de coexistência, pontos de contato, a fruição de sua música, suas influências, seus contextos, as fronteiras culturais em que beberam sua inspiração. Desse modo podemos compreender o contexto de época, e as identidades tecidas a partir disso, pensando as ideias de a Amazônia e amazonidade naquele período de nossa história cultural expressas nas canções de MPA.

O capítulo II intitulado **“Artistas, Contexto e Produção”** discorreu acerca das obras dos artistas dos discos, da década de 1980 na área de Música Popular Amazonense (MPA). Artistas que tenham gravado suas canções à época por gravadoras ou com financiamento governamental. A seleção das obras para a análise se deu a partir das obras gravadas no período as quais encontramos em sua maioria. Desse modo a escolha está ligado a sua obra e seu período e no Estado do Amazonas não são tantas compreendendo em menos de uma dezena de obras catalogadas até então.

O capítulo III **“A Poética Amazônica na MPA”** é dedicado a parte em que construímos um diálogo interdisciplinar, dando luz e vazão a um método subjetivo de interpretação mais aberta das composições amazônicas de MPA da década de 1980. Um audição poético-científica que perpassa nas ideias de uma tecitura poético-amazônica a partir do diálogo entre Paes Loureiro (1995) e Gaston Bachelard (1988).

A ideia de uma figura do letrista-poeta como aquele que se inspira nos elementos básicos da existência para expressar sua poesia metrificada para linguagem musical dando origem as canções na forma como a conhecemos, desse modo a interpretação poética destas canções se guiará à luz dos pressupostos Bachelardianos da inspiração poética, a inspiração que perpassa o tempo, as sociedades, baseada nos elementos fundamentais do fogo, da água, dos sonhos, do devaneio, e do espaço, a inspiração transcendental.

Como escreveu Fazenda (2008) o método interdisciplinar diferentemente da ideia de um isolamento estratégico tendo a noção de preservação do pesquisador em relação a seu objeto, deve influenciar o pesquisador interdisciplinar atrelando características suas a pesquisa bem

como na construção desse método que é particular de cada um devido a sua carga de subjetividade de pesquisas dessa natureza, pesquisador e objeto se unem nessa hermenêutica interpretativo-subjetiva, a interdisciplinaridade é um caminho a uma pesquisa que procura dar conta das dimensões mais plurais dos sentidos e significações da existência humana

Dessa forma acreditamos que os mitos percorrem os caminhos da existência do ser amazônico, que é múltiplo em suas formas de entendimento da vida na Amazônia, o sol, as lendas, objetos característicos da sociedade, a beleza do feminino amazônico fonte de inspiração artística e da hibridação cultural postulado por Canclini (2019) ao pensar a América-Latina, ver o limiar das culturas que na MPA é expresso em forma de sonoridade musical, se entrelaçando ao imaginário poético esboçado por Loureiro (2005) se configura em um grande fluxo de ideias e sentidos que se renovam e tomam outras direções, um mergulho as raízes da cultura amazônica, que sempre irá criar e se renovar e sempre encontrará a linha tênue da poética.

A pesquisa propiciou um melhor entendimento dos diversos fluxos intrincados da música popular amazonense que por hora chamamos de MPA, vislumbrando uma vertente específica dessa musicalidade amazônica, bem como os caminhos de construção poética destas canções situadas em seu tempo histórico em sua forma e conteúdo.

Tendendo a contribuir no universo de interpretações dos sentidos deste fazer cultural da Amazônia, trazendo o regionalismo de vanguarda presente nestas canções com letras mais desenvolvidas no sentido do discurso preservacionista, ou de retratação de uma temática urbana da Amazônia. Desse modo procuramos por trazer uma maior atenção e um desenvolvimento teórico do processo de criação poética a luz de autores dissidentes das ciências humanas, voltado esse suporte teórico-metodológico para a produção musical do Estado do Amazonas na década de 1980, trouxemos uma descrição e uma interpretação desses processos.

CAPÍTULO I

MÚSICA POPULAR DO AMAZONAS

1.1 Cenas, cenários e atores no processo de formação da MPA

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

O período aqui em voga de extremas transformações sociais no Estado do Amazonas fora o palco principal de apresentação da cena da MPA dos anos 1980, onde as tecnologias vindas do estrangeiro chegavam na capital e no interior guardadas as proporções. “A partir do advento da Zona Franca de Manaus, cuja geopolítica da época prescrevia a integração regional do Norte à dinâmica de uma economia nacional concentrada no centro-sul do país” (Menezes, 2011, p.39). Como ressalta o autor a Música Popular toma a frente com sua forma e conteúdo destacando as problemáticas sociais da região.

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

A não existência de um seguimento da MPA propriamente dito não impediu trabalhos com a temática regional da Amazônia. Faremos aqui a nossa menção ao Maestro Waldemar Henrique e sua obra Uirapuru do ano de 1934, o músico compunha canções dedicadas ao folclore amazônico, embora paraense quando articulamos a ideia de uma MPA enquanto música amazônica este enquadramento é imediato tendo nosso maestro como um precursor do que viria ser décadas mais tarde o gênero MPA.

Figura 1: Waldemar Henrique

Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2024.

Nascido no Pará em 1905 mudando-se ainda criança para o Rio de Janeiro, perderá a mãe com apenas um ano de idade e se muda com pai para Portugal por lá estudou piano escondido do pai, retorna ao Brasil depois de adulto em 1917, embora entre 1923 e 1924 já divulgasse suas primeiras composições somente em 1929 entrou para o conservatório musical Carlos Gomes no Pará. A história de Waldemar Henrique é uma trajetória de um músico nortista que circulou pelos mesmos ambientes que o grande sambista Noel Rosa, que conheceu Mário de Andrade, uma trajetória imbricada no modernismo brasileiro da década de 1930.

Figura 2- Tablatura da Canção Uirapuru

Fonte: Música Brasília, 2024.

A obra *Uirapuru* de 1934 é um marco na ideia de uma temática amazônica nas canções ainda que não existisse a ideia do gênero MPA, o músico fora para os artistas das décadas posteriores uma referência nesse sentido de cantar a Amazônia e as coisas da região, nosso folclore, nossa fauna e flora transcritos na forma canção. Regravada por Zizi Possi em 1993.

Uirapuru

Waldemar Henrique, 1934

*Certa vez, de montaria
Eu descia o Paraná
E o caboclo que remava
Não parava de falar
Ô, ô, não parava de falar
Ô, ô, que caboclo falador
Me contou do lobisomem
Da mãe d'água e do tajá
E do jutaí que se ri pro luar
Ô, ô, se ri pro luar
Ô, ô, que caboclo falador...*

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

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

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

internacional, a criação da organização humanitária Survival International nos fins dos anos 1960.

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

O protagonismo indígena começa a se manifestar com maior intensidade a partir das Assembléias Indígenas apoiadas pelo Cimi que na década de 1970 pela primeira vez, reuniam lideranças de diferentes povos de Norte a Sul do país. Nessas Assembléias os povos indígenas colocaram definitivamente na pauta a retomada e garantia de suas terras como condição para combater a violência de que eram vítimas e para assegurar o seu futuro. Desde então, aconteceram significativos avanços conseguidos através da articulação, da organização e da mobilização (Conselho Indigenista Missionário, 2008).

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

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

Essas músicas e grupos regionais no sentido de uma produção musical inerente a cada sociedade do país foram muito impulsionadas também pelo advento dos Festivais da Canção. Para Napolitano (2014) tiveram um papel social importante na década de 1960 quando atraíram grande públicos sendo o carro chefe das televisões da época, entre 1966 e 1968. “Nestes anos, a fórmula ‘festival da canção’ imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de

maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso ‘Festival de San Remo’, da TV italiana” (Napolitano, 2014, p.56).

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

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

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

No Amazonas os festivais da canção tem uma característica diferente da região sudeste, não estando veiculadas nas televisões mas sendo manifestações culturais populares onde os artistas podiam mostrar suas obras, e algumas vezes dando vazão a gravação dos discos compostos pelas canções selecionadas nos festivais.

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

Os artistas da nossa MPA buscavam pela regionalidade cabocla em suas composições, tecendo uma expressão própria, no contexto da musica popular, um diálogo entre tradição e musicalidade moderna os instrumentos e retratando os rios, a floresta, os cantos dos passáros são características principais do Grupo Raízes Caboclas, Netinho Solimões que possui um circuito diferente dos demais artistas que irão aqui ser apresentados, se vale muito da influência caribenha em suas canções, outros artistas como Cileno, Torrinho, Cândinho enveredaram por

um musicalidade urbana dentro desse cenário de produção musical do período.

Os sentidos físicos ou metafísicos, compõe o que entendemos por uma análise cancional, que parte do campo da história, mas inevitavelmente como o diálogo interdisciplinar o que se pode ver ou apenas sentir, como nos coloca Napolitano (2002, p.68) devemos observar certos elementos da música em nossa análise histórica, sendo estes letra e música em separado, ao se caminhar na interpretação da tecitura poética nos debruçamos sobre o pensamento de uma ciência não cartesiana. Articulando principalmente Gaston Bachelard e João de Jesus Paes Loureiro ambos se combinam para aquilo que seria uma interpretação poético-científica das canções de MPA em seus fios condutores criacionais.

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

1.2 Itinerário metodológico

Esta pesquisa foi realizada na cidade de Tefé localizada no interior do Estado do Amazonas no Norte do Brasil, estabelecida às margens do lago de Tefé, afluentes do Rio Solimões possui uma população estimada de 73.669 habitantes de acordo com o último censo do ano de 2022. Se constituindo no sexto maior município do Estado na divisa com: Alvarães, Carauari, Coari, Marã e Tapauá, conforme dados do IBGE (2022).

A cidade possui órgãos públicos como a Marinha, Exército, e Aeronáutica, Polícia Federal, Polícia militar, Polícia Civil, Corpo de Bombeiros e a Guarda Municipal. Está também presente a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), o Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI), assim como a Casa de Saúde do Índio (CASAI).

Na área de educação possui a Secretaria Municipal de Educação Esporte e Cultura de Tefé (SEMEEC), Secretaria de Estado de Educação e Desporto (SEDUC-AM), o Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST-UEA), Instituto Federal do Amazonas (IFAM), o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC); o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e

Pequenas Empresas (SEBRAE), o Serviço Social do Comércio (SESC); Centro de Educação Tecnológica do Amazonas (CETAM).

Figura 3- Frente da cidade de Tefé-AM



Fonte: Site amazoniasemfronteiras.com, 2024.

O presente trabalho vislumbrou uma pesquisa exploratória sobre o tema em questão e se utilizou da abordagem qualitativa da pesquisa científica para poder dar conta dos diversos aspectos do universo da produção musical, procurando analisar cada um destes em suas especificidades.

Tivemos como referência autores que versam acerca da análise cancional, dos processos de construção poética. As obras selecionadas se constituem em produções mais regionais da pesquisa científica, de obras versando sobre regionalismo, construção poética, estudos culturais, e de amazonidade.

Por meio da pesquisa bibliográfica procuramos fazer reflexões acerca do tema em questão, recorrendo a um arcabouço teórico para a análise das obras musicais em suas dimensões diversas, explorando acerca de seu processo de construção poética, buscando encontrar seus fios condutores, que caracterizam a singularidade da MPA (Música Popular do Amazonas). Quanto à abordagem qualitativa:

Ela se preocupa nas ciências sociais com um nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja ela trabalha como o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo da relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis.(Minayo, 2002, p.21-22)

Analisamos o processo da construção poética da perspectiva de que “a atividade artística não se encontra circunscrita ao *logos* canônico [...] trata-se de uma atividade que transborda o território das subjetividades” (HOLANDA, 2020, p.19), desse modo buscamos ferramentas de análise que possam abranger melhor esse território de subjetividades que é o processo de composição musical.

A metodologia construída ao longo do processo de criação de nosso trabalho, se orientou pela perspectiva de Fazenda (2008), em que o pesquisador se transforma ao se debruçar sobre seu objeto, sendo este o dono de seu pensar, onde seu método busca fugir às amarras do que convencionou por ciências tradicionais.

A relação, porém, não é apenas horizontal, não é unicamente inserida no objeto, e nem é só para captar, entender e provocar. A relação constitui o “eu”, portanto é reconhecida em profundidade, na intimidade do próprio ser. O homem é capaz de entrar em si mesmo, é capaz de questionamento profundo. Sabe que as dimensões constitutivas do seu ser homem não são delimitadas e fechadas num círculo determinado, mas são abertas a espaços que vão além da indagação física; que não se restringe ao imanente, mas se escancaram ao transcendente. (Fazenda, 2008, p.163)

A metodologia de análise documental levou em conta a “seleção do material; características gerais da forma-canção; parâmetros básicos para a análise da canção (que são dois: os poéticos, “letra”; e os musicais, “música”). Isso tudo são alguns fatores a serem analisados, sem contar que é preciso observar o contexto da criação, produção, circulação e recepção/apropriação da canção.” (Napolitano, 2002, p.66).

Em se tratando das composições do gênero MPA estas diferem-se pela ênfase no regional, estando nossos artistas circunscritos na imensidão amazônica vista de fora ou de dentro, o entendimento desse fenômeno do condensamento da prática da transcrição em notação musical, e linguagem poética da natureza amazônica, é de notável inspiração para as mais diversas criações ao longo do tempo.

Com a realização desta pesquisa procuramos demonstrar as formas pelas quais a MPA se distingue da MPB, explorando as raízes dessa distinção, adentrando a seu contexto específico, traremos a comunidade acadêmica, assim como a todos os demais leitores (ras), traremos diante mão essa melhor compreensão que passa despercebida, ou mesmo é desconhecida do público em geral.

Uma vez explorado o contexto da produção musical destas obras em análise, verificaremos como essa busca pelo regional emerge nas composições, e na poética dessas

canções, a presente pesquisa contribuirá na compreensão estética e musical dessas peças, andando também na esfera da representatividade cultural amazônica.

Procuramos durante o processo criacional sair da zona tradicionalmente explorada quando se trata do estudo das canções populares, seja em nosso país, seja na região amazônica, estudo acerca de música popular do Amazonas são escassos, e o presente trabalho após desenvolvido contribuirá muito na vastidão que temos a explorar acerca desse tema, ressoando e impactando diretamente na forma, e no valor atribuído as composições locais do Estado do Amazonas, criando uma memória mais profunda, e de certa forma sistematizada de nosso passado musical, o que é de grande impacto uma vez observada a carga simbólica que exerce o passado em nossa sociedade.

Passado esse atravessado por lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. (Bourdieu, 1989, p.113).

Sabemos que ainda na década de 1940 o Historiador March Bloch em seu *Apologia da História* ou o *Ofício de Historiador* nos colocava acerca da necessidade do diálogo da história com outras disciplinas o trabalho interdisciplinar que conceituaríamos atualmente. Bloch extremamente impactado pela sociologia de Durkheim convocava os historiadores aos trabalhos de psicologia.

Deste pressuposto dialogamos com a história a partir do conceito de representação social de Moscovici (2007) pensamos a relação da memória e da representação elecanda a partir dos testemunho de nossos agentes históricos. Acerca da representação social “ela vê o ser humano enquanto [...] ele tenta conhecer e compreender as coisas que o circundam e tenta resolver os enigmas que o ocupam e preocupam desde o berço e dos quais ele nunca pára de falar” (Moscovici, 2007, p.42).

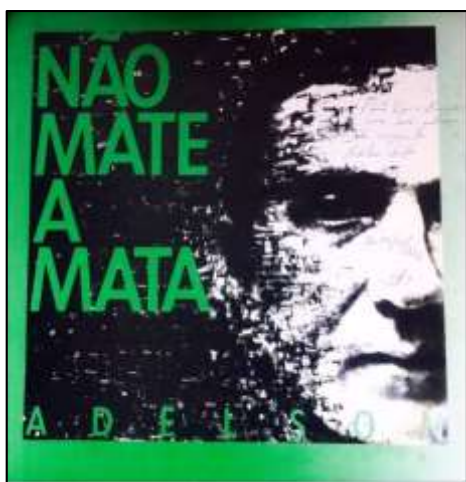
Procuramos por destacar a representação criada dos processos da MPA por uma geração de músicos. “Necessitamos um ou outro signo, que nos auxiliará a distinguir uma representação de outra, ou uma representação do que ela representa, isto é, um signo que nos dirá: Essa é uma representação, ou Essa não é uma representação” (Moscovici, 2007, p.32).

Então nos atentamos por destacar a representação social dos eventos históricos que envolvem a MPA, com a atenção de que “nós nunca conseguimos nenhuma informação que não tenha sido destorcida por representações superimpostas aos objetos e às pessoas que lhes dão certa vaguidade e as fazem parcialmente inacessíveis” (Moscovici, 2007, p.33).

A obra resultante desta pesquisa em sua versão final estará disponível para o acesso do público em geral no repositório institucional da Universidade do estado do Amazonas, e ainda procuraremos a publicação em livro físico caso indicado pela banca avaliadora, e assegurada a publicação independe de livro em formato digital em e-book por financiamento próprio.

Procuramos dessa forma por uma imersão temporal na época da década de 1980 na Amazônia brasileira, compreendendo assim esse período de nossa história musical. Para além disso contemplar a forma pela qual a cultura amazônica se manifesta nestas produções. Esperamos ainda com a realização deste trabalho compreender as formas pelas quais a MPA da década de 1980 flui em seu processo de criação poética se distinguindo enquanto gênero musical, adentrando a sua composição e inspiração poética. Compreendendo as influências e singularidade de nossos artistas e suas obras.

Figura 4- Compacto Não Mate a Mata (1975)



Fonte: discogs.com, 2024.

O compacto de Adelson Santos com a música “Não mate a mata”, composta em 1975, e somente gravada em 1980 é também um marco do gênero musical MPA. Protestando pela preservação da floresta, um grande sucesso na Manaus daquela época lembrada até hoje. Adelson um artista contemporâneo da cena musical da MPA de 1980, maestro e professor de música atualmente pela UEA e UFAM.

Não Mate a Mata

Adelson Santos

Em questões de Solimões fundamental

É saber que o negro não se mistura com amarelo

É saber que o negro não se mistura com amarelo

Não mate a mata

Não mate a mata

A virgem verde bem que merece consideração

Mas a virgem verde bem que merece consideração.

As canções da cena 80 obras as quais nos debruçamos nessa pesquisa estão cercadas por bifurcações de um hibridismo cultural latente da sociedade daquele período “todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais” (Canclini, 2019, p.136), jovens produzindo em conjunto naquela Amazônia pulsante de cultura que era atravessada por conflitos sociais próprios daqueles período criaram composições de uma regionalidade amazônica.

A ideia de fronteiras culturais atravessa a concepção das obras da MPA. Podemos observar em muitas canções um arquétipo de caboclitudo a distinção de uma cultura do homem caboclo amazônico, sua exaltação, a distinção de um tipo específico e seu conjunto cultural simbólico. “O regionalismo, tem como objetivo criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade” (Cardoso, 2017, p. 19), a música regional amazônica desenha uma ideia de Amazônia e de amazonidade, prevalente em suas obras.

O Caboclo neste arquétipo é destacado muitas vezes na música da MPA de 1980. Cabe aqui um exame do termo “Caboclo”, esse personagem amazônico, um tipo específico, figura singular de nossa região. Na MPA o caboclo está retratado envolto em um mundo mais tradicional amazônico, entre o mito e a realidade mais física da vida corriqueira, um herói, um sobrevivente aquele que vive os dois mundos por assim dizer. O mundo da sociedade moderna que lhe é imposto, e o mundo enraizado na cultura amazônica.

Na concepção dos instrumentos e da sonoridade do segmento mais regional da MPA podemos observar o esforço colocado por Cardoso (2017) quanto as buscas por uma sonoridade Amazônica, que se assemelha ao processo da música concreta, que se utiliza dos sons do ambiente. Os instrumentos musicais utilizados pelo grupo Raízes Caboclas são em sua maioria originários de povos tradicionais da região amazônica e outros construídos através de pesquisas de materiais da floresta. Entre os instrumentos utilizados pelo grupo estão: Pau-de-chuva ou Pau-do-diabo (tribo Saterê-Maué); Iacá (casco de quelônio da região); Aruré-e (tribo Tikuna); Uiti (tribo Tucano); Piau (bambu); o atabaque e o violão; ocarinas, kalimbas, apitos simulando sons dos pássaros, o chec e o iro provindos de países vizinhos, Peru e Colômbia, que também passaram a fazer parte do trabalho, introduzidos de maneira natural e espontânea a sonoridade característica do grupo.

A MPA no sentido de instrumentação era plural, uma vez que as músicas poderiam seguir uma linha melódica completamente embebida em uma linha ocidental da canção, conferindo assim muita singularidade em relação as obras de cada artista. As letras das canções desses artistas amazônicos se referiam em sua maioria a temática ambiental, ou a cultura amazônica, a inspiração para estes poetas do além mar “mátria ancestral que ao longo do tempo tem se configurado num mosaico onde culturas humanas são tecidas em sua complexidade diante de uma natureza entrecortada por águas doces, deslizando ligeiras feitas lágrimas andinas.” (Holanda, 2019, p.23),

A MPA não pode ser compreendido fora de uma escala policromática uma sociedade altamente impactada pelo processo de globalização do projeto de sociedade que perpassa os países das Américas, nesse sentido a MPA é também uma resistência cultural a partir das artes, um remodelamento da estética musical, “múltiplos fios da modernidade, haja vista que esta região é explorada pelo capital desde o alvorecer do processo de conquista e colonização, a Amazônia escapa a qualquer categorização mais apressada: ecologia, cosmogonia, mito e história enovelam-se” (Holanda, 2019, p.23).

A partir das elaborações e reelaborações da Cultura Amazônica nasceu a ideia, e o contexto de época que propiciaram as obras da MPA da década 80. Jovens na busca por uma sonoridade e um espaço na música nacional, cantando uma Amazônia descrita em suas canções, vivências, lembranças, mitos, e lendas são marcadamente uma mescla muito frutífera desse período musical.

1.8 A tecitura de uma identidade musical

Devemos lembrar o grande contraste de mídia e de estrutura com que contam os nossos artistas do Amazonas e da região norte em geral e ainda nos dias de hoje, mas especificamente na década de 1980 fica muito claro ao buscarmos rememorar essa década da história musical brasileira, onde a dominância do eixo Rio-São Paulo-Brasília é muito explícita e evidente, de acordo com Menezes (2011) nas palavras de Inês (Grande cantora local):

Aconteceram três fases da música em Manaus ou no Amazonas: a primeira seria a fase que compreenderia os anos 30 e 50, dos cantores do rádio como Salim Gonçalves, Kátia Maria, Domingos Lima. Conhecida como Romantismo Musical. A segunda fase, era a do Compositor nos 60 e 70, na qual saía de cena a importância do artista e entrava o brilhantismo de suas obras. Artistas como: Aníbal Beça, Celito Chaves, Augusto Toscano, Torrinho, Aldísio Filgueiras entre outros representariam este período. Por fim, a terceira seria a fase do Produtor nos anos 80, que nas outras cidades do país pode ser considerada como a fase da Indústria Cultural. Em Manaus, segundo Inês, não aconteceria, e o produtor nestes termos estaria nas iniciativas das Instituições Públicas e Secretarias de Governo.

Candinho e Inês são artistas Amazonenses que participaram ativamente na produção musical do período, Mauro Augusto Dourado em sua pesquisa para o programa de pós graduação em sociedade e cultura na Amazônia da UFAM, relata o trabalho realizado no Estado logo após a abertura política no ano de 1985, nesse album foram reunidos diversos artistas dentre estes Candinho e Inês, Torrinho, Grupo Carrapicho, Celito Chaves entre outros, o resultado foi um LP intitulado “Nossa Música”, que é um grande achado musical da cultura amazonense na década de 1980.

Entender o contexto da música em Manaus (Capital do Estado) nesse período nos remete a ideia da MPA (Música Popular Amazonense) que surge enquanto identificação de uma sonoridade específica no início da década em um programa de rádio apresentado por Ney Amazonas que se chamava “Toque de Bar”, criou-se assim um rótulo e um circuito específico destas composições locais que se popularizam na cidade anteriormente eram restritas aos festivais de música.

A MPB (Música Popular Brasileira) como foi definido esse complexo cultural mais que um estilo musical para assim entendermos melhor de acordo com Napolitano (2002), fora uma das plataformas utilizadas para a manifestação contra o regime autoritário implantado no Brasil desde 1964, estas músicas retratam seu contexto, e oferecem a perspectiva de adentrar mesmo àquilo que não está necessariamente explícito nas letras mas que ao nos atentarmos ao fatos do período são notáveis.

Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura”. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda (Miceli, 1994 apud Napolitano, 2011, p.389).

O gênero da MPB (Música popular brasileira) se estendeu de certa forma ao conceito de MPA (Música Popular Amazonense) que surge da necessidade de distinguir essa música, trabalhar com as obras musicais, é uma escolha que sai da linha da documentação oficial, partindo para a história mais vívida dos homens e mulheres comuns, seguindo a ideia de uma leitura mais cultural da história, ainda quanto a música “pode constituir-se de um acervo, uma rica fonte para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano e da vida de uma determinada sociedade.” (Menezes, 2011, p.10).

As composições do gênero MPA se diferem pela ênfase no regional, estando nossos artistas imersos na imensidão amazônica vista de fora ou de dentro, o entendimento desse

fenômeno do condensamento da prática da transcrição em notação musical, e linguagem poética da natureza amazônica, é de notável inspiração para as mais diversas criações ao longo do tempo, como destacam nossos autores a seguir:

A natureza amazônica sempre foi fonte de grande inspiração para poetas e escritores que vivem, viveram ou apenas passaram por este território. Muitos foram os que se debruçaram em diferentes perspectivas para compreender a Amazônia. Dentre eles temos intelectuais como Euclides da Cunha, João Daniel, Márcio Souza, Djalma Batista, Leandro Tocantins, e poetas como Raul Bopp, Quintino Cunha, Elson Farias, Efraim Amazonas e o próprio Thiago de Mello. Ambos, nas inspirações a partir do contato, observações e experiências, desenvolveram interpretações da natureza, dos modos de vida e os povos amazônicos [...] Foram a natureza e a floresta amazônica que serviram de inspiração para Raul Bopp na criação de um dos livros mais importantes da poesia brasileira – *Cobra Norato* (1994). De acordo com Pinto (1992, p. 13), “Raul Bopp foi encontrar a motivação maior para uma poesia essencialmente brasileira, antropofágica, segundo a expressão dos mais empolgados pelo puro nacionalismo, no mundo amazônico.” Pesadores, poetas e escritores, em seus tempos, na relação com o lugar deram lampejos que contornam o imaginário socioambiental da Amazônia (Cerdeira e Torres, 2021,p.93).

A MPA nasce em uma fruição de novos contatos, e inovações tecnológicas, bem como contextos políticos, e nesse momento a visão da história pode nos auxiliar em especial, para percebermos esse contexto que é exterior as obras a serem analisadas, um momento onde a região amazônica passava por um processo de integração no sentido econômico, onde a nossa música procurava se estabelecer no circuito nacional, se diferenciando de alguma forma, passando pelo regional à procura do universal.

Depois do golpe militar de 1964, com a queda do presidente João Goulart, as forças militares ocuparam a Amazônia brasileira, perseguindo e dispersando os principais líderes política democráticos, o que abriu caminho para a proposição de um plano de modernização da região, elaborado no Sul do país. Isto implicou na entrada de capitais nacional e internacional, assim como na redefinição do espaço e das condições de vida da população. No final dos anos 1950, a integração geográfica. (Pizarro, 2012, p.166).

A hibridização cultural está presente em nossa sociedade e em nossa cultura, na base da formação do que se considera por uma música popular brasileira, ante da sigla crivada posteriormente para englobar um ideia de cultura, a MPB, nos referimos aqui a hibridização da música brasileira nos tempos coloniais, para fazer um paralelo com a MPA que nasce da mescla de gênero, mas possui caraterísticas suas, da singularidade amazônica.

A atuação cultural das emissoras de rádio era ampla e ia muito além dos estúdios, como comprova o teatro Maloca dos Barés, cuja programação era repleta de inúmeros cantores importantes da época, isso sem falar da organização de concursos e festivais, como Os Melhores do Rádio em 1967 e 1969, que selecionava os melhores locutores e cantores [...] As rádios mantinham-se em contato com um conjunto de músicos, sem vínculo empregatício permanente, para atuarem nos programas musicais e em eventuais

shows de cantores de expressão nacional. O chamado cast era comum nessa época, já que, além dos cantores, continha conjuntos regionais, como foi o caso do famoso Mariuá. Esse regional, também chamado de orquestra, era composto por violão, percussão, baixo, contrabaixo e piano. Os conjuntos Domingos Lima (que Teixeira de Manaus fez parte) e Rio Mar poderiam ser as atrações locais contratadas para fazerem o pré-show de artistas nacionais. Entre os cantores mais conhecidos pela atuação em programas de auditório estavam Salim Gonçalves, Hélio Azaro, Arminda Oliveira, Júlio Otávio, Maria Aparecida, Sebastiana Moreira, Paulo Lino, Marlene Santana, Kátia Maria (1940), Almir Silva, Conrado Silva, Wilson Campos, Celso Miranda, Clóvis Carvalho e Maria das Dores. (Mesquita, 2022, p.173-174).

A influências externas tecem as características da identidade musical no Amazonas, toda uma sistemática é criada em torno das transmissões de rádio os artistas estavam nesse contexto de rádios e gravadoras. “As emissoras de rádio, que já vinham cumprindo a função de divulgação nas décadas de 50 e 60, passaram a exercer ainda mais a função de selecionadoras de novos artistas, na tendência de segmentação do mercado musical, a partir da expansão da indústria fonográfica nos anos 70” (Mesquita, 2022, p.177). Estes artistas que precedem os músicos da MPA na década de 1980, e o contexto da época se entrelaçam na composição da geração de músicos da década seguinte.

Essa americanização ocorria pelos filmes musicais mexicanos que apresentavam o tango, o bolero, assim como era possível ouvir o repertório da orquestra de Glenn Miller (1904-1944). José Cândido e Moacir Ferreira confirmam a presença de gêneros, como mambo, cúmbia e merengue no repertório dos conjuntos que atuavam, tanto em Manaus como nas festas dos interiores. Esse traço caribenho reflete a força da indústria cultural por meio dos filmes musicais e suas trilhas (Mesquita, 2022, p.173).

Os anos 80 são uma passagem para um contexto de maior segmentação da indústria quanto a questões de produção musical, e distribuição dos discos “O modelo baseado em compositor-intérprete perdeu força para um perfil de artista mais voltado à expressividade e ao apuro técnico de repertórios diversificados [...] O enfraquecimento do perfil artesanal do compositor-intérprete, e sua substituição pelo intérprete” (Mesquita, 2022, p.292). Havia a atuação de gravadoras em Manaus por meio de seus representantes, como a Phillips, a RCA, e a Copacabana, que cuidavam dos artistas consagrados naquele momento, como Oséias da Guitarra, e Teixeira de Manaus. A Gravasson gravadora paraense lançou os artistas da Música do Beiradão marcado pelo artistas de saxofone como Teixeira de Manaus (Disco de Ouro), Chico Cajú, Chiquinho David entre outros grandes saxofonistas,

Os guitarristas também fizeram sucesso nesse período como o Tefeense Oséias da Guitarra (Disco de Ouro), André Amazonas, Magalhães. Essa música muito mais que a MPA, é atravessada por influências caribenhas do Merengue, da Salsa, do Calypso, com um andamento mais acelerado resulta na fruição do som do beiradão que animava as festas do

interiores, e das periferias de Manaus na década de 1980, estourando nas rádios. O conhecido Rei do Carimbó Pinduca fora padrinho de Teixeira de Manaus, e de Oséias, o ritmo do Beiradão é o antecessor do movimento da MPA que veio a surgir nos anos 80, e conviveu juntamente a este tendo seus artistas um lugar na história musical da Amazônia.

Como corrobora Costa (2005) o Brega em Manaus, outro segmento musical muito forte, e entre estes artistas estavam Nino Gatto, Abílio Farias, Nunes Filho o ritmo das músicas românticas da época que foram chamadas posteriormente de Brega foram um carro chefe assim como a música do Beiradão, a década de 1970 fora o auge desses segmentos tendo convivido com a posterior MPA da década de 1980 passando simbolicamente o bastão por assim dizer de espaço na cultura musical do Amazonas. Após a MPA esse processo não ocorre uma vez que não houve um outro movimento cultural que tomasse frente as músicas de fora do Estado, fato notório haja vista a invasão musical do Pará no Amazonas com suas bandas como A Calypso, Companhia do Calypso, Banda Warilou entre outras, e o gradativo desaparecimento dos artistas amazonenses das festas das cidades, ou mesmo festivais da canção, a música amazonense foi cada vez mais perdendo espaço.

CAPÍTULO II

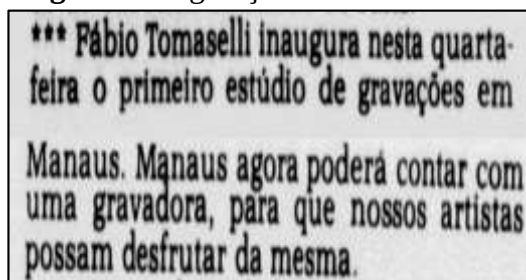
ARTISTAS, CONTEXTO E PRODUÇÃO

Este tópico da dissertação discorrerá acerca das obras dos artistas dos discos aos quais encontramos em sua maioria. Situados na década de 1980 na área de música popular amazonense (MPA). Artistas que tenham gravado suas canções à época por gravadoras ou com financiamento governamental.

2.1 Condições materiais

Somente por meados de 1990 Fábio Tomaselli que já trabalhava em Manaus desde os anos 80 inaugura o selo nascente da Tomaselli, que representava o que havia de mais avançado na capital Manaus no segmento de estúdios musicais, até então a dinâmica era como elencamos a das representações, e divulgadores das gravadoras. A Tomaselli nesse sentido é um diferencial quanto a estrutura de gravação musical, tendo gravado inclusive o LP das canções do Long Play do I Fecult Tefé, assim como do hoje tradicional Fecani em Itacoatiara.

Figura 5-Inauguração da Tomaselli



Fonte: Jornal do Comércio, 1990.

A dinâmica predecessora a MPA da década de 1980 com a questão das rádios e a ponte com as gravadoras continua a existir, e o ressurgir dos festivais sedimenta o palco para a nova geração. “A música nos anos 80 em Manaus começava a ganhar com mais frequência outros palcos, sobretudo os bares espalhados na cidade. As músicas feitas para os festivais faziam parte agora do repertório dos mesmos artistas nos bares” (Menezes, 2011, p.73).

O calor dos festivais foi aos poucos perdendo temperatura no final dos anos 70, inclusive fazendo com que alguns deixassem de acontecer. O FUM foi um dos que não era mais apresentado [...] Nos anos 80, há retomada e a abertura de outras iniciativas voltadas para produção musical [...] O primeiro evento musical a voltar à cena, segundo Candinho, foi o Festival Universitário de Música- FUM. Em 1982 organizado por alguns Centros Acadêmicos da Universidade do Amazonas (Menezes, 2011, p.69-70).

Nas manifestações culturais populares, caracterizadas pelos Festivais da Canção podemos dizer que os artistas da MPA da década de 1980 tecem suas identidades artísticas nesses sendo inúmeros eventos, com canções memoráveis até os dias atuais.

2.2 Obras

Nossa Música consiste em um LP duplo que reúne vários artistas amazonenses realizado na capital Manaus no ano de 1986. “Um divisor de águas, pois, além de abrir espaços para difusão dessa música através de shows, condicionou ainda a gravação de um disco álbum com a participação dos vários artistas inseridos no projeto em 1986” (Menezes, 2011, p.73).

Figura 6-Festival Nossa Música



Fonte: Jornal do Comércio, 1987.

Porto de Lenha

(Torrinho e Aldisio Filgueiras)

Porto de lenha tu nunca serás Liverpool

Com uma cara sardenta e olhos azuis

Um quarto de flauta do alto rio Negro

Pra cada sambista-paraquedista que sonha o sucesso

O sucesso sulista em cada navio, em cada cruzeiro

Em cada cruzeiro das quadrilhas de turistas.

Canção que se torna um hino da cidade de Manaus uma composição da década de 1980 oriunda de festival que se mostra ao longo dos anos inerte a passagem do tempo.

Renovação

(Candinho e Inês)

É hora de jogar as coisas velhas, fora desse quarto,

Tomar nas mãos o leme desse barco,

*Sair da tempestade, pôr ordem no tempo,
Sair de contra o vento e, cheio de vontade,
Sair desses porões e cantar ao céu, de novo;
A voz já não agüenta e o peito já não cabe mais.*

Outra canção do LP Nossa Música muito tocada ainda mesmo com o passar do século o título e letra são muito sugestivos, quando pensamos aquele contexto de ascensão da canção popular amazônica na era dos festivais da canção, hoje podendo servir como chamamento as gerações mais jovens.

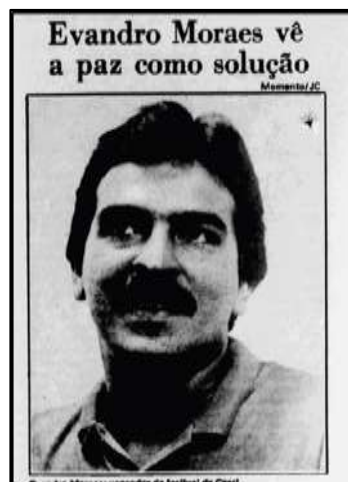
2.3 Festival de Música Popular de Coari

A música a qual vamos trazer aqui é Tributo a Lennon do coariense Evandro Moraes, lançada como compacto simples é até os dias de hoje um clássico da música amazonense. Ele fora o vencedor do terceiro de festival de música em Coari. “O Festival da Música Coariense surgiu em 1984, sendo idealizado pela Universidade do Amazonas em parceria com a Prefeitura de Coari, que operacionalizou a realização do festival em 3 edições” (Disponível em : <https://www.coari.net/festival-da-musica/>. Acesso em: 22 de Abril de 2024)

Tributo a Lennon (Evandro Moraes)

*Ei amigo John
Sabe como ficaram as coisas
Depois que você se foi
Na verdade não mudaram muito
A guerra que você tanto temeu
Está cada vez mais presente
Sabe amigo John ninguém levou a sério
A sua ideia de dar uma chance a paz...*

Figura 7: Evandro Moraes



Fonte: Jornal do Comércio, 1986.

Manifestando seu apreço pelos Beatles Evandro Moraes dá origem a canção Tributo a Lennon que ganha não somente o festival mas a memória e um lugar no rol das canções mais lembradas desta época.

2.4 Festival da canção de Itacoatiara

Para Gama (2009) o Fecani se inicia no ano de 1985 tendo participantes das diversas partes do país, o Fecani nesse aspecto se diferencia dos demais festivais muito eminente nos anos 80. Por outro lado a não continuidade nos outros municípios dos festivais da canção é diferente no Fecani que se consagra como o festival mais tradicional desse gênero no Estado com sua abertura tradicional.

A Banda Expresson, originária de Novo Aripuanã estabelecida em Manaus desde 1985, tendo inclusive como resalta Gama (2009) composto o tema de abertura do Festival da Canção de Itacoatiara (FECANI) que se mantém o mesmo até hoje.

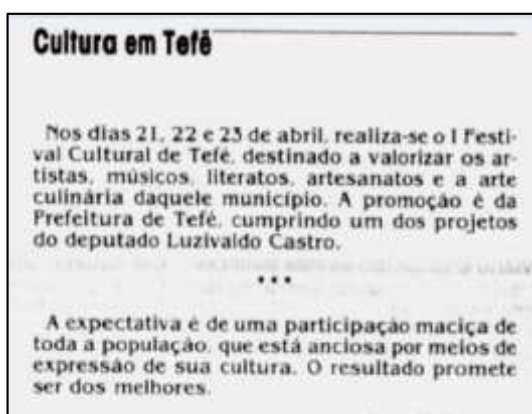
Figura 8-Fecani 1990



Fonte: Jornal do Comércio, 1990

2.5 Festival Cultural de Tefé

Figura 9- Anúncio do Fecult



Fonte: Jornal do Comércio, 1989.

Em 23 de março de 1989 o Jornal do Comércio de Manaus noticiava o que viria a ser o primeiro festival cultural de Tefé, que ficou conhecido como I FECULT, em sua coluna de atualidades saiu a notícia. Dali a menos de um mês realizar-se-ia o evento que ficaria marcado na história do município.

Ocorrendo em Abril de 1989 no ginásio da recentemente inaugurada Escola Agrotécnica Armando Mendes, o FECULT teve duração de três dias, contando com apresentações de artistas locais e com composições inéditas, revelando intérpretes e compositores. Se consolidando com a gravação do Long Play (LP) das canções selecionadas para compor o disco gravado pelo selo nascente da Tomaselli, que representava o que havia de mais avançado na capital Manaus no segmento de estúdios musicais.

Grito de Alerta

(Cileno - Luzivaldo Castro)

*É hora de plantar a esperança em nossa terra;
Fazer valer nossos direitos; Amar a paz, banir a guerra;
É hora de plantar a esperança em nossa terra;
Fazer valer nossos direitos; Amar a paz, banir a guerra...*

A canção é um chamamento mais do que um convite para uma festa, o Fecult no caso, mas uma reflexão do compositor acerca de sua realidade. Um olhar para as condições de vida, as pessoas ao redor, uma preocupação.

Nave Estelar

(Wilson Chagas)

*Navegante do universo;
Uma nave estelar;
Vendo o sofrimento da terra;
A poluição do mar; Navegante do universo;
Uma estrela a brilhar...*

Canção vencedora daquela edição do festival fazendo parte do lado A do disco “Fecult I Festival Cultural de Tefé”. O navegante do universo é um alguém que olha a situação de forma externa por isso o artista recorre a este porque talvez tenha a solução para os problemas do planeta no que diz respeito aos problemas ambientais.

Desejos de uma Noite de Amor

(Izís Lira-Fábio Oliveira)

*A noite
Parece triste sem você aqui
Não há o que sonhar
Você se foi e a saudade vive em mim
Será que você vai voltar
Pra minha cama
Desejos de um anoite de amor...
Será que ainda vais me amar
Será que inda vais voltar...*

Uma canção com características mais comerciais do que de festival propriamente dita, garantindo o prêmio revelação daquele ano e se consagrando umas das mais tocadas até os dias atuais pelas características de canção de cunho mais popular.

A identidade musical dos artistas de MPA da década de 1980 é tecido nos fios da interculturalidade, das hibridações culturais, e suas canções foram consolidadas ao longo do tempo como clássicos da região gravadas nos memoráveis LP's, canções de muito sucesso nasceram de festivais como as que demosntramos. Porto de Lenha de Torrinho gravada no LP Nossa Música de 1986, Renovação de Candinho, em Coari Tributo a Lennon de Evandro Moraes do ano de 1985, campeão do festival coariense daquele ano, em Tefé temos Nave estelar de Wilson Chagas como campeão do ano de 1989 no I Fecult festival que marcou a história cultural da cidade deixando um LP gravado em 1990, não esquecendo de Sonhos e Sentimentos que garantiu o prêmio revelação do ano sendo tocada até os dias atuais, entre muitas outras canções que fazem parte do processo de remodelando da sonoridade e da poética musical da MPA.

2.6 As obras, Amazônia em diversos tons.

A MPA tem como característica a concepção de uma Amazônia tecida a partir das composições de nossos artistas, as imagens dessa Amazônia convergentes no sentido de uma ideia de cabloquite e de ancestralidade indígena. A ideia de uma arquétipo do caboclo amazônico de suas relações com a natureza e as suas formas de existir na Amazônia.

Uma cena de protesto também era pujante nas letras das canções da MPA uma vez dado o contexto do desenvolvimento do movimento musical da MPA que veio a influenciar canções do segmento. Uma Amazônia diferente da ideia tradicional é desenhada nas canções da MPA é percebida nessas canções como uma característica romântica, ou músicas com característica mais urbanas uma vez que podemos dizer que o epicentro da MPA era a capital Manaus que sofria com as modificações sociais ocasionadas pela implantação do polo industrial na década anterior, embora havendo artistas dos interiores do Estado que acabam indo para Manaus, ou que produzem a partir dos festivais da canção nos interiores.

Amazônia é Brasil

Raízes Caboclas- Melvino de Jesus

*Em plena selva, Brasil ao vivo, vive uma gente, gente que é
nossa, lida na roça, gente valente, vence a corrente, vence do
rio bravo, e faz da selva mundo vazio, cheio de amor. na tarde
quente, quase sem vento faz tacacá, apanha ingá, pesca piau,
colhe o cubio ti-ra do rio tira jeju tambaqui, se a fome chega,
tem mapati, licor de açai, não teme o frio, o rugir das feras a
jararaca, extrai seringa, derruba a mata vence a cascata mata
serpente mata, repele a fera vive a quimera da selva, um Deus
da selva, um Deus...*

Na Amazônia do Raízes Caboclas há um apelo social à medida em que coloca expressa mesmo no título da canção a ideia de um esquecimento dessa parte de nosso país, a escolha

para abrir o disco traz a ideia desse resgate e aprofundamento das raízes de nossa cultura da exaltação de um espaço, e de um ator desta trama social que se configura a vida dos homens e mulheres das floresta e das margens do rio.

Figura 10- LP Amazonas (1988)



Fonte: Discogs.com.

O desenho da Amazônia é de exaltação, deslumbramento com a imensidão da floresta, a ideia de uma saga do caboclo amazônico em lócus primeiro, aquele que vence o rio, que vence todos os dias as agruras da vida ribeirinha, mas que faz da selva seu lugar no mundo, do respeito frente à floresta da noção da imensidão da selva de onde floresce a vida, onde o homem ainda é de certa forma um ser estranho, constituindo assim um lugar singular no planeta, onde a vida humana ainda conserva traços da vida inicial, onde o verde é maior que o cinza das grandes metrópoles.

A ideia de cabloquitude é de heroísmo amazônico calcado na ideia de pertença ao lugar para o autor que reconhece e admira a vida na Amazônia que conhece, a Amazônia com a qual nos identificamos independente do lugar onde moramos, mundo vazio diz muita coisa, é vazio no sentido da prevalecência do verde, um pensamento fugaz que não foge à merecida atenção.

RAÍZES CABOCLAS

Raízes Caboclas - Celdo Braga

No ar, já não vejo papagaios, Até de pião ninguém jamais brincou, Nas ruas, as fogueiras já não dizem nada, Foi o progresso que matou!, Foi o progresso que matou!, O bumbo do meu boi, não bumba nada, Ciranda, cirandinha, já se acabou, Morreu a serenata e a noite, enluarada, Foi o progresso que matou!, Foi o progresso que matou!, Os jogos de petecas nos terreiros, O prego afiado já enferrujou, A pira, a baladeira, são águas passadas, Que o progresso carregou, Que o progresso carregou, Agora, tudo corre em disparada, Em busca do progresso enganador, E o homem, bem possesso, não enxerga nada, É a raiz que se soltou!, É a raiz que se soltou!

A Amazônia no mesmo sentido é avistada a partir do processo de mudanças, mudanças estas que estão acontecendo em um sociedade repleta de hibridizações, mas que construiu sua singularidade cultural e permanências, uma cultura que está se perdendo, de toda a história que está se esfacelando no ar ainda em seu tempo de vida, mudanças rápidas, abruptas e não necessariamente melhores.

A Amazônia dos sonhos perdidos está se tornando cada vez mais perdida, o homem se perde em suas próprias ideias, a tranquilidade ainda que na memória dos sonhos apenas não ocorrem mais as conversas nas rodas de fogueira as relações sociais que ali se teciam são mesmo um sonho perdido que paira no tempo, e no tempo e no espaço que é vivo e límpido na lembrança. O progresso nessa Amazônia estava sufocando a antiga cultura uma noção de progresso em detrimento da destruição do natural, em uma filosofia de oposição homem natureza, o natural, e o civilizado, civilização nestes moldes significa destruição do que antes havia para um novo que não se sustenta.

Não Mate a Mata

Adelson Santos

Em questões de Solimões fundamental

É saber que o negro não se mistura com amarelo

É saber que o negro não se mistura com amarelo

Não mate a mata

Não mate a mata

A virgem verde bem que merece consideração mais

A virgem verde bem que merece consideração...

Em tons de protesto Adelson Santos retrata uma Amazônia sofrendo com as questões ambientais, no compacto “Não mate a mata” verificamos um protesto pela preservação da floresta, o avanço da indústria frente a Amazônia foi um palco desse movimento que estava a florescer a MPA da cena 80.

Figura 11- LP Duplo Nossa Música (1986)



Fonte: Discogs.com.

Renovação

Candinho e Inês

*É hora de jogar as coisas velhas, fora desse quarto,
Tomar nas mãos o leme desse barco,
Sair da tempestade, pôr ordem no tempo,
Sair de contra o vento e, cheio de vontade,
Sair desses porões e cantar ao céu, de novo;
A voz já não aguenta e o peito já não cabe mais...*

Uma Amazônia que estava atrelada as questões sociais do Brasil é esboçada nessa canção, um momento em que o país passava por uma transição política. Nossos artistas tecem uma Amazônia desse paradigma de mudanças a abertura política em curso elucidando o direcionamento desta canção, e os anseios daqueles jovens que faziam música e que cantavam a Amazônia em suas poesias.

Porto de Lenha

(Torrinho e Aldisio Filgueiras)

*Porto de lenha tu nunca serás Liverpool
Com uma cara sardenta e olhos azuis
Um quarto de flauta do alto rio Negro
Pra cada sambista-paraquedista que sonha o sucesso
O sucesso sulista em cada navio, em cada cruzeiro
Em cada cruzeiro das quadrilhas de turistas.*

A Amazônia de Torrinho é uma terra onde os valores culturais estão suprimidos, onde os amazonenses tem uma intesão de americanizar-se ou melhor dizendo assimilar a cultura vinda de fora, na inteção de ser como falado no período áureo da borracha, um país dos trópicos. A influênica do cinema, e da moda trazem toda essa carga de influênicas externas vem a colocar a tradição cultural de lado em detrimento de culturas outras, por isso Porto de Lenha foi um brusco puxão de volta para a realidade Amazônica, para a nossa bela história, nossa cultura ímpar.

Coração Baião

Grupo Carrapicho

Meu coração baião

Meu coração balão

Quer se apaixonar

No balanço que vai dar

Menina

No fole que o sanfoneiro vai puxar

Teu corpo eu quero navegar

Mais um beijo de amor sobre uma noite de luar

Baião

Baião...

A Amazônia do Carrapicho é uma Amazônia em Festa, um grupo ainda não havia enveredado para o gênero mais folclórico da Toada no qual viria a estourar como se diz fazer muito sucesso nos anos 90 com a Toada Tic Tic Tac no Brasil e na Europa, um Carrapicho em Ritmo de Forró. Fazendo do contexto daquela MPA nascente estando ali junto com os artistas daquele período dos anos 80 cantando uma Amazônia que festejava em Coração Baião, que nos chama atenção também aos ritmos do nordeste e sua influência na musicalidade amazônica, e nas formas de conceber a Amazônia.

Feira Hippie

Cileno

Iêiêê

Ôiôôôô

Iêiêê

Ôiôôôô

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie

*Hippie é Feira Livre
Calça velha debotada
O cabelo embaraçado
Arma a tenda
Na calçada
Bolsa e sapatos bordados
Ocupar as belas praças
Não ter outra atividade
Libertar-se de verdade
Não ter pátria nem cidade...*

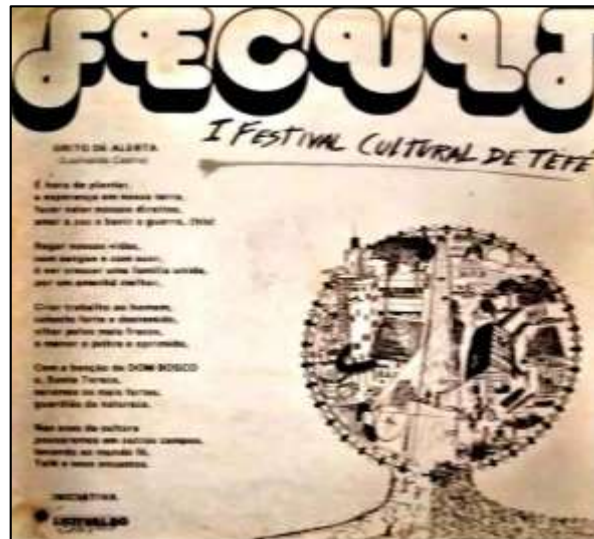
Para o cantor Cíleno Conceição a Amazônia nesta canção passa por um momento de fruição de pensamento, podemos dizer pelo conjunto da obra no que se trata das obras de MPA, uma fruição de música e artes. Um movimento jovem esboçando uma Amazônia que se desprendia das imposições colocadas pela inserção de uma cultura exterior, se readequando as influências externas e passando por esse momento de desprendimento da conjuntura social imposta. Um canto e um fazer de uma geração que fez música, que poetizou a sua realidade.

Nave Estelar
Wilson Chagas

*Navegante do universo
Uma nave estelar
Vendo o sofrimento da terra
A poluição do mar
Navegante do universo
Uma estrela a brilhar
Vendo o sofrimento da terra
A Amazônia a devastar
Onde canta o sabiá
Não se!
Onde canta o uirapuru
Não se!
Com as queimadas das florestas acabou, ficou deserto desapareceu
O Sonho meu*

Uma Amazônia pensada a partir de um dos fios condutores da MPA em voga, as questões ambientais em Navegante do Universo desenharam um panorama da oposição de nossos artistas aos rumos tomados pela sociedade naquele momento. Uma Amazônia que passava por um processo de avanço nas selvas, que estavam ficando cada vez mais parcas, demonstrando a ligação com o discurso do mundo naquele momento e preocupação com o futuro social.

Figura 12- LP 1º FECULT Tefé (1989)



Fonte: Ribeiro, 2021.

Tribos (Tributo à Rauni)

Intérprete: Canhoto

Compositor: Francisco T. Costa

O cacique homem forte
 Não se cansa de invocar
 Proteção para o seu povo
 Sua terra seu lugar
 Defendendo a ecologia
 De quem tanto quer-lhe a morte
 Terra de Yanomami, Arará, caiapó
 Olhe os Tikunas, esse rio tem peixe e eu quero pescar
 A virgindade da mata quero preservar
 O cacique destemido
 Foi até o estrangeiro
 Com um gringo a tira colo
 Defendendo a causa indígena
 Pois não quer ver no futuro...

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

A escolha por citar muitos nomes de etnias indígenas e da preocupação com o meio ambiente, assim como da luta desses povos representadas pelo Cacique Rauni, a figura do indígena e da manutenção de suas culturas é explícita nessas canções. Uma Amazônia onde os povos indígenas são os guardiões das selvas, de seus modos de vida, de seus povos, da preservação dos rios.

Uma canção que homenageia um grande nome da luta pela defesa dos direitos a autonomia dos povos indígenas no Brasil, e no mundo. Canção que representa sua época que se aproximava a primeira conferência mundial sobre desenvolvimento e meio ambiente a conhecida ECO-92. As preocupações esboçadas pelos artistas da MPA naquele período ainda são uma constante social, o movimento se mescla a vários temas da Amazônia nos trazendo a partir de suas canções uma noção do que fora aquele momento de fruição artística em nossa cultura.

2.7 Netinho Solimões

O contexto no qual vem a surgir o contato inicial com Netinho Solimões nos remete resumidamente aos eventos iniciados em 18 de Agosto do ano de 2023 quando da culminância do I Ajuri Cultural, em específico na Mesa Redonda Encontro das Águas. Nesta ocasião reunimos diversos artistas da cena local de Tefé-AM. onde fora realizado no auditório do CEST-UEA.

Figura 13- Apresentação no I Ajuri Cultural



Fonte: TVPPGICH,2023.

Todos os demais artistas receberam Netinho Solimões com muita alegria e respeito pela figura que este representa com toda a obra que construiu. Todos os artistas e nós da organização conhecíamos e apreciávamos sua obra e a dimensão deste na Música Popular Amazônica (MPA). Há muito tempo o artista não se apresentava por razões próprias e do contexto atual da música e da valorização dos artistas da região, o nosso convite para o evento parte através da coordenação do curso de História à época, em decorrência do I Ajuri Cultural ter sido desenvolvido em paralelo a VII Semana de História, e fora aceito por intermédio de sua filha Maria Victória.

Netinho Solimões foi reconhecido pelo CEST-UEA no corrente ano por sua produção cultural recebe também em 2024 a premiação do Governo do Estado o sagrando um dos “Mestres da Cultura e das Artes na Amazônia”. É um artista com forte influência caribenha e

andina em sua sonoridade fazendo parte do movimento da MPA da década de 1980, possui cinco LP's e dois compactos em sua discografia sendo um artista com uma carreira internacional realizada na América-Latina, com grandes parceiros como o Poeta acreano radicado em Roraima Eliackin Rufino, e Neuber Uchôa, estes dois juntamente a Zeca Preto são Membros fundadores do movimento cultural Roraimeira nos anos 80. Fazendo parte de bandas como a quarta projeção, e a Bluestar juntamente ao que viria a ser o saxofonista disco de ouro Teixeira de Manaus.

Bem a gente, eu sou tefeense né, eu nasci coincidentemente lá no baixo no rio, minha mãe vinha grávida de Manaus com a minha vó, minha vó materna, vó Maria entre Caiambé e Jutíca que minha mãe dizia que eu nasci após quarenta minutos de eu ter nascido o navio passava em frente ao Caimbé, agora muitas pessoas pensam que eu sou coariense porque meu pai roubou minha mãe daqui do colégio Santa Teresa levou pra Coari, agora minha irmã nasceu em Coari (Documentário Netinho Solimões, 2024).

A sua carreira se inicia primeiramente como compositor de canções para outros artistas como o grande Nino Gatto, e Abílio Farias. Netinho inicia sua carreira efetivamente como compositor em fins da década de 1970, a partir da gravação de Coisas da Minha Terra por Nino Gatto, modificada para Coisas da terra em que eu nasci quando gravado por Gatto no LP Gatinha Assanhada. Passou na década de 70 por bandas como o Quarta Projeção, e o Bluestar onde encontra artistas que viriam a ser grandes nomes como Teixeira de Manaus, Magalhães da Guitarra entre outros.

Figura 14: Documentário o Áureo do Beiradão, Banda Bluestar¹



Fonte: Acervo Lico Magalhães, 2021.

¹ De acordo com Netinho Solimões da esquerda pra direita encontram-se: Clodoaldo (à frente do palco), Texeira (Texeira de Manaus), Gilson, Magalhães (Magalhães da Guitarra), Toinho, Mauro, Beto, Neurimar, Sabará e Juvenal.

Trouxemos um pouco da trajetória do artista enquanto participante e protagonista desse contexto histórico-cultural, tendo comentadas suas vivências artísticas e trajetória individual. Retratando os artistas representantes de nossa cultura amazônica para a ciência que está a imergir em nosso cenário atual é de grande importância.

O início na música para o cantor Netinho Solimões se dá de forma muito precoce ainda adolescente percorrendo o caminho de músico de banda, neste grupos ocorreu sua formação musical e o inserindo no universo musical propriamente dito.

Ai é...entrei no Quarta Projeção, sim aí eu fazia com eles aí aqui e lá , participações e tal moleque ainda 10, 11 anos quando foi com 13 anos eu entrei pro Quarta Projeção, umas das melhores bandas de Manaus, mas era uma banda só de maluco, de jovem sabe, e recebi uma proposta do Bluestar, que era a banda de respeito de respaldo era o Bluestar e Bluebirds, mas Bluestar se sobressaia porque tinha como músicos Teixeira de Manaus, Gilson Carvalho, só os caras que participaram do primeiro, conjunto né, era um grupo na época chamava conjunto, conjunto musical eletrificado né por causa dos Beatles, e do Smiles lá em Manaus, na época eu era menino eu vivia no ensaio deles (Documentário Netinho Solimões, 2024).

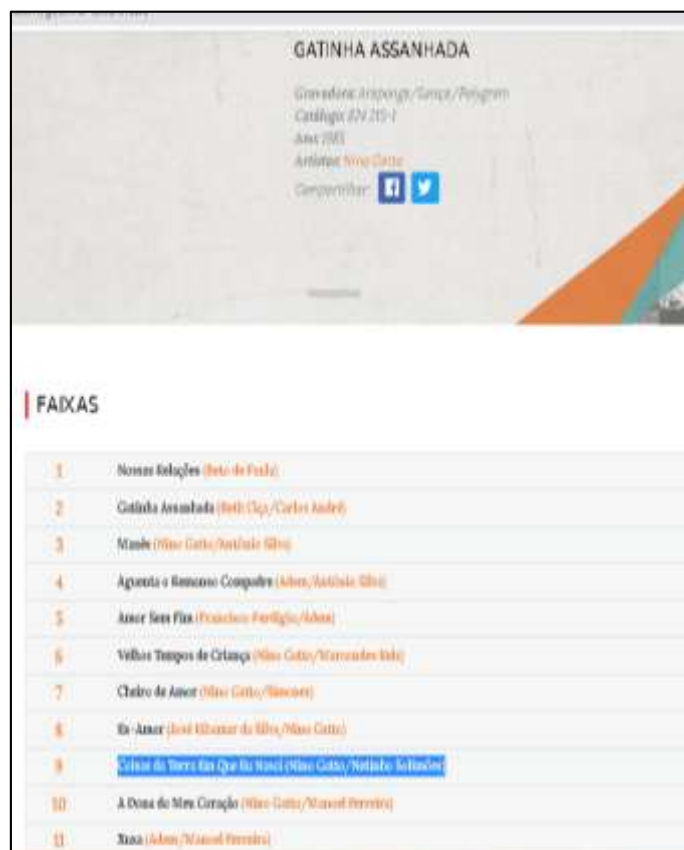
Netinho Solimões foi colega de conservatório musical com outros artistas contemporâneos como Torrinho [Autor da famosa Porto de Lenha] e Adelson [Adelson Santos, Maestro, Escritor, docente da UEA e UFAM] que gravara nos anos 1970. Não Mate a Mata a qual Netinho relata ser das uma das primeiras composições de MPA [Compacto Simples]. A história da MPA e seus protagonistas como nosso artistas poucas vezes foi revisitada e estudada na academia desta forma muito se perde “se esse fato é menosprezado, tudo o que sobra são trocas, isto é, ações e reações, que são não-específicas e, ainda mais, empobrecidas na troca” (Moscovici, 2007, p.40).

Nessa época Zezinho Côrrea do Grupo Carrapicho era ator ele não cantava, o carrapicho não existia. Zezinho como relembra nosso artista participa do teatro do Sesc e Netinho Solimões o conhecia por meio de sua irmã mais velha Sheila Simão que também era atriz. Nosso artista transitava nesse meio cultural pujante naquele momento na capital Manaus. No contexto macro relembra o movimento da Disco Music, no cinema John Travolta despontava com o filme Grease com a atuação brilhante de Olívia Newton John, a febre mundial do grupo Bee Gees e suas canções românticas, no Brasil o vinham os artistas do Nordeste Zé Ramalho, Amelinha, Alceu Valença.

O artista constata o surgimento da MPA no contexto dos grupos regionais emergindo por todo o Brasil, e o Amazonas não ficou de fora nesse processo. “E nessa leva aí surgiram

grupos regionais por todo o país, [...] o Itapuã, o Itapema, fui membro do Itapuã, do Itapema, do Grupo Terra, e último dos grupos é o Carrapicho” (Documentário Netinho Solimões, 2024).

Figura 15: Estreia como compositor (1978)



Fonte: IMMUB,2024.

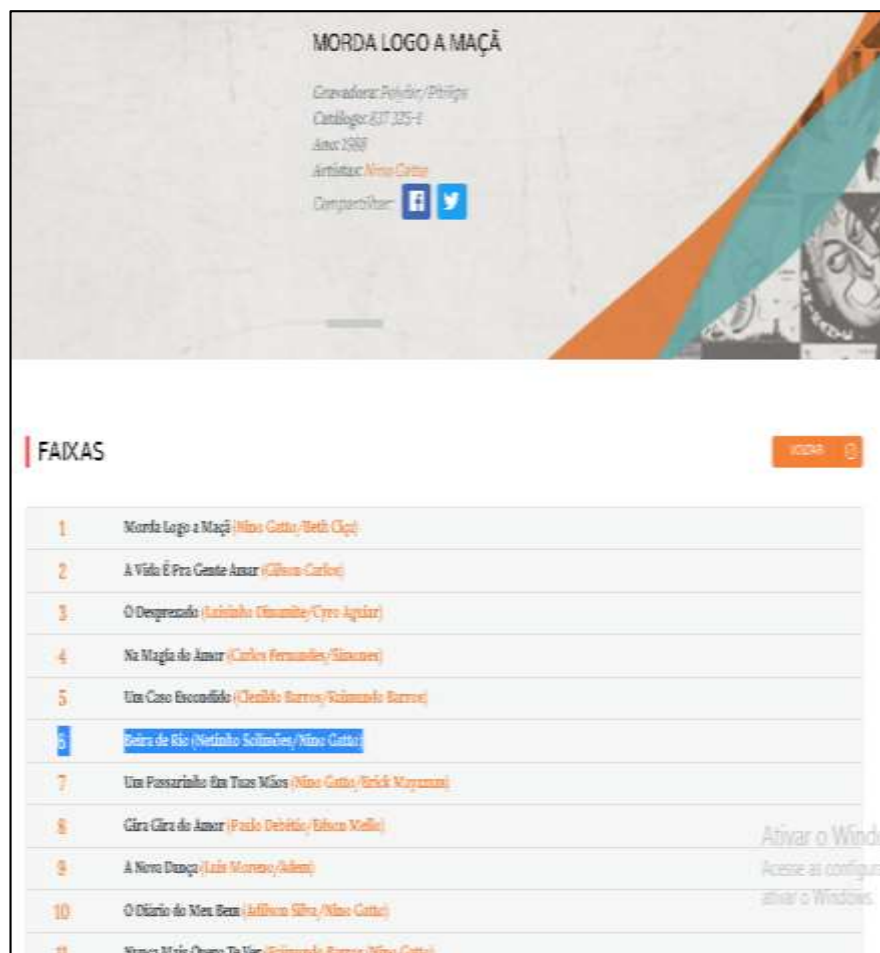
Nino Gatto em 1978 gravou em seu LP Gatinha Assanhada a Música coisas da minha terra, renomeada por ele como Coisas da terra em que eu nasci. Registro está disponível no IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira) com uma incorreção na data de lançamento que é 1978, e não 1985 como sugere a plataforma².

Outra canção gravada por Nino Gatto (1988)

Nino Gatto em 1988 gravou em seu LP Morda logo a maçã a Música Beira de Rio de sua autoria. Registro está disponível no IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira).³

² Link: <https://immub.org/album/gatinha-assanhada>

³ Link: <https://immub.org/album/morda-logo-a-maca>

Figura 16: Beira de Rio

Fonte: IMMUB.

Figura 17: Cá Pr'essas Bandas do Norte.

Fonte: Discogs.com.

Foi seu primeiro trabalho, primeiro álbum. **Gravado em 1986**⁴, a capa como corrobora o artista no Igarapé da Água juntamente a Luiz Caldas, e Tom Cavalcante. Luiz Caldas havia feito sucesso com a música tema da novela Tietê da Rede Globo com Música de nome homônimo, era época de campanha política e Tom Cavalcante andava com um playback do Fagner, faziam shows nas carrocerias de caminhão. Em um domingo foram com um fotógrafo e fizeram a foto, e no lançamento de Cá Pr'essas Bandas do Norte ela foi a capa do álbum.

Possuía uma série de músicas gravadas por outros intérpretes, mas ele é o primeiro e a música título Cá Pr'essas Bandas do Norte, é uma música que se identifica muito com a região. Mas as músicas que fizeram sucesso foram o Cabaceiro (na região do Nordeste), Água de Pote e Cá Pr'essas Bandas do Norte ficou em segundo plano quando deveria ser o carro-chefe, inclusive foi feito um clipe com ela pela Rede Amazônica.

Lambadas y Calipsos

Figura 18: Lambadas y Calipsos



Fonte: Discogs.com..

Foi **gravado em 1988**⁵ a foto da capa foi feita no Chile, quando fazia shows, cobrindo algumas regiões. Conheceu Ricardo Cocciante cantor Italiano, produtor, músico, que também fazia sucesso no país. Na capa o cachimbo que Paulo Diniz lhe deu, colar de dentes de onça que ganhou de um Tuxaua Yanomami.

⁴ https://www.discogs.com/pt_BR/release/22182931-Netinho-Solim%C3%B5es-C%C3%A1-Pressas-Bandas-Do-Norte-

⁵ https://www.discogs.com/pt_BR/release/21962428-Netinho-Solim%C3%B5es-Lambadas-Y-Calipsos

Em Lambadas y Calipsos, a música Hermanos foi a que detonou em vários países, El Patacon também, não foi somente a música Frígida. Frígida estourou mais aqui no país, mas pelos países vizinhos andinos foi Hermanos.

Rodou muito também a canção El Patacon. Tiquita uma parceria com Teixeira de Manaus, fizeram em um hotel em Letícia inspirados em uma camareira, pequeninha, Tiquita, pequena, pequenina, graciosa, camareira, simpaticíssima, e inspirados nela fizeram a música.

A música Ñhé'yan'belamã que está em suas redes sociais, é inédita mas foi composta na aldeia, e traduzida no dialeto Yanomami. Que fala “Nós não precisamos de vocês, nunca precisamos, nós sempre vivemos bem”. A música No terraço do país também possui trechos de vozes indígenas.

Bandolero

Figura 19: Bandolero



Fonte: Discogs.com.

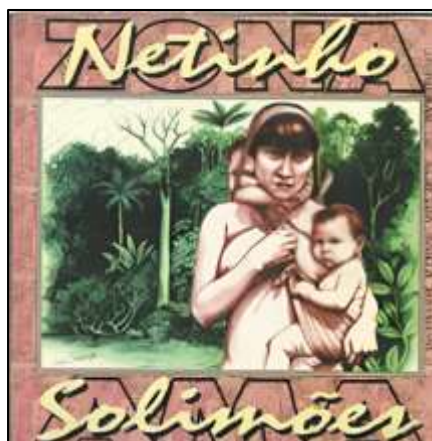
Gravado em 1990⁶ a foto da capa foi feita no Lago Paranoá em Brasília, Asa Norte próximo a Nova Colina no Campus da UnB. Foi feita por seu produtor David Pennington que era inglês de Liverpool, grande cineasta. **Bandolero teve duas versões uma aqui no Brasil, e uma na Venezuela, com quatro músicas inéditas.** Inclusive, seis músicas que saíram no LP de lá não saíram no daqui, e vice-versa. A música “Vida Bandida no más” foi gravada por Ricardo Cocciante, e o Diego Caaobi seu filho, o artista gosta muito dessa música mas o grande

⁶<https://open.spotify.com/intl-pt/artist/74DHIHIRwoHRj96htuC38T>

sucesso desse disco não foi o carro chefe Bandolero, nem Vida Bandida no más, foi Tica Tropicana, a música que estourou.

Zona Ama

Figura 20: ZonaAma



Fonte: Discogs.com.

Gravado em 1994⁷ o artista tem um grande carinho por esse disco, pois ele foi dedicado a sua mãe. ZonaAma foi composta ainda aos 13 anos em 1975, 74, era a música preferida de sua mãe, por isso o álbum é dedicado a ela. Na contracapa dele tem a dedicação a sua mãe. Já a capa é de uma índia Yanomami, inspirada numa foto feita na aldeia, a foto foi tirada por Roger Martins seu amigo da FUNAI.

Luiz Canará fez a arte da capa, ele era artista plástico dos bons, experiente, premiado na Europa, roraimense, tem um monumento em Boa Vista em homenagem a ele. Esse disco tem umas curiosidades, tem capa de Luiz Canará, e apresentação de obra na contracapa feita por Thiago de Mello [Grande poeta brasileiro, ícone da literatura regional] seu amigo parceiro na música Carmen Doida. Sentavam na Praça da Polícia em Manaus pra tomar café, ficavam conversando horas à fio. Thiago de Mello inclusive inspirou seu parceiro Eliakin Rufino, à época em Manaus, pois não havia Universidade em Boa Vista.

O único trabalho que fez como quis, escolheu o roteiro, nesse trabalho tem algumas parcerias que não aparece porque queria priorizar seus parceiros Ricardo Souto Maior irmão do Sérgio Souto [Cantor e Compositor acreano] “Puxa a cadeira e senta, conversa com um velho amigo” [Falsa Alegria, parceria com Amaral Maia, vencendo o Festival Rodada Brahma de MPB, em 1979].

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=eRQw9Pra6Hs>

Carta do Amazonas

Netinho Solimões

Mãe tô aqui!

Na Beira do Rio Negro tô aqui

Tô na zona Franca

Muito Peixe, muita fruta, muita ganja

Mas não tenho nada mora na quebrada

Peixe com farinha nada de salada

Mãe Manaus é linda!

Os turistas fazem fotos

Cor de rosa são os botos

Os vídeos cassete trazem neve para a mata...

A Amazônia de Netinho Solimões é atravessada por mudanças registradas na Carta do Amazonas uma visão de alguém do interior quando se depara com a imensidão da capital Manaus como expresso na canção a hibridização cultural é processo vigente em nossa sociedade com as tecnologias e os modos de vida externos presentes em nossas cidades. Os vídeos cassete trazem neve para a mata os processos de mudanças que estavam coarrendo naquele momento uma canção do início da década de 1990 no Álbum Zona Ama, onde o artista pode colocar tudo aquilo que almeja para suas canções livre das amarras do mercado.

No apagar das luzes da parte propriamente dita do auge de sua carreira finalizou a era dos LP's com aquilo que acredita por musicalidade e poética, com Disco Zona Ama. Com o swing latino caribenho muito forte em suas canções e a regionalidade amazônica ZonaAma é um clássico da música amazonense.

Álbuns Netinhos Solimões⁸

Tabela 1 - Cá Pr'essas Bandas do Norte (1986)



Fonte: Discogs.com

⁸ Os recortes de jornal que compõem o fundo das tabela foram obtidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira, e pertencem ao periódico Folha de Boa Vista, entre as edições dos anos de 1988 a 1994.

Tabela 2- Lambadas Y Calipsos (1988)

A1	Eu, O Peru E Maria (Vê Se Podes?!)
A2	Chiquita
A3	El Patacón
A4	Querer Não É Poder
A5	Diz Pra Ela
B1	Frígida
B2	Salve O Babalorixá
B3	Hermanos
B4	Cheiro De Fulô

Fonte: Spotify.com

Tabela 3- Bandolero em Espanhol 1990 ; Bandolero em Português 1992

A1 Bandolero
A2 Zombando de mim
A3 Mariah
A4 Prazer Dengoso
A5 Bandida Sedução
B1 Vida Bandida no más
B2 Amante
B3 Chica Tropicana
B4 Nunca mais
B5 Apenas uma noite

Fonte: Discogs.com

Tabela 4- ZonaAma (1994)



Fonte: Youtube.com

2.8 I Fecult-Tefé (1989)

À época do primeiro festival cultural de Tefé o I Fecult em 1989 a cidade tinha contornos diferentes no que consiste a Infraestrutura, população e demais aspectos da vida em seu núcleo urbano, os livros existentes acerca da história de Tefé são sobretudo memorialistas procuraremos explorar os relatos desse momento, para entender o que acontecia e termos uma ideia da cidade nessa época.

De acordo com o censo do IBGE de 1980 Tefé tinha uma população estimada em cerca de 30.684 habitantes, subindo em 1991 para 53.621, somente de brasileiros natos haviam também estrangeiros residentes no município quando somados a estes a população chegava a 30.736 habitantes. Os homens somavam maioria com 15.790 e as mulheres representavam 14.946. No que consiste a educação trazemos os dados também de 1980 do IBGE 3.827 pessoas possuíam formação elementar como é colocado no relatório do órgão, com 1º Grau completo 503 pessoas, com 2º Grau completo 117 pessoas, com Ensino Superior haviam 60 formados, e com pós-graduação nível mestrado ou doutorado haviam 17 em todo município.

No ano de 1973 se inicia a obra do prédio do Campus-Avançado da Universidade Federal de Juiz de Fora. Pessoa (2005) afirma que o campus-avançado começa a funcionar em 1982 com três cursos sendo: Estudos Sociais, Ciências e Letras eram licenciaturas curtas somente em 1987 fora aprovado o curso de Licenciatura Plena em Pedagogia. Na década de 1980 ocorria um crescimento na área também de educação básica entre 1984 e 1985 temos a criação da Escola Alcyjara de Queiroz no Bairro do Abial, Escola Eduardo Sá no bairro de Jerusalém, Escola Corinto Borges Façanha na Estrada do Aeroporto.

Para Schaeken (2004) o folclore e outras festividades até mesmo antes da década de 1980 eram desenvolvidas na cidade, a música fazia parte do cotidiano da juventude tefeense. Festas em casas de particulares nas matinês como relembra ao som de boleros, valsas, Samba e depois vieram os sons da Jovem Guarda. Tendo a inserção de novas danças nesse período, como a Dança Portuguesa e a Ciranda. O Humaitá Atlético Clube fundado em 1928 foi durante décadas (Schaeken, 2004; Pessoa, 2005) além de associação esportiva um ambiente de descontração e festividade na cidade onde aconteciam os bailes de carnaval até início dos anos 1980.

Ocorria formação de professores no Campus Avançado da Universidade Federal de Juiz de fora, o conhecido Projeto Rondon, implantado de acordo com Schaeken (1997) em meados do ano de 1969 por articulação da Prelazia de Tefé junto ao Ministério do Interior, de acordo com a própria UFJF ao relembrar esse momento a implantação ocorrera em 1972 tendo o Projeto Rondon iniciado seus trabalhos no âmbito da reforma universitária e havendo uma

preocupação de ocupação da Amazônia pelo governo federal, e seu funcionamento permaneceu no município até 1996.

As canções do LP Fecult I Festival Cultural de Tefé se constituíram ao longo do tempo um objeto de grande importância para a história contemporânea do município, e a cultura do município fazendo parte do contexto do movimento musical da MPA, com artistas nossos produzindo e gravando suas canções neste interim.

O I Fecult representou muito para a cultura da cidade de Tefé tendo artistas oriundos deste festival até os dias de hoje, marcando a história e deixando as músicas como fonte para a pesquisa, o festival em sua versão original teve três edições sendo a terceira no ano de 1993 veiculada no Jornal do Comércio de Manaus. Os festivais da canção estavam em alta na região amazônica tendo existido em diferentes municípios do Estado do Amazonas alguns permanecendo e se tornando tradição no município como é o FECANI de Itacoatiara.

O idealizador do I Fecult –Tefé deixou um legado que é compartilhado por seu filho que no documentário do I Fecult Tefé com seu testemunho acerca suas práticas sociais, que reverberam no tempo e o festival se torna um legado para a cultura em Tefé um referencial. “A atividade social e intelectual é, afinal, um ensaio, ou recital [...] Nossas experiências e idéias passadas não [...] mortas, mas continuam a ser ativas, a mudar e a infiltrar nossa experiência e idéias atuais” (Moscovici, 2007, p.37).

Enquanto político à época Luzivaldo Castro teve uma atuação muito relevante também na Assembleia Estadual, apoiando a implantação das escolas técnicas como modelo para o interior do Estado. Colocou a necessidade de Centros de Processamento de Dados Informatizados ainda nos anos 80 quando a informática ainda não era nem de perto o que é atualmente. Se destacando como o Deputado com mais propostas apresentadas na elaboração da Constituinte Estadual.

Figura 21: Luzivaldo Castro



Fonte: Jornal do Comércio, 1989.

Figura 22: Eleições.

ASSEMBLÉIA	
(Os 24 candidatos mais votados)	
Josué Filho	8.986
Nonato Oliveira	7.199
Eduardo Braga	6.615
Lupércio.....	5.657
Luzivaldo Castro	5.291
Betty Suely	4.604
Atila Lins	2.932
Luiz Fernando	2.857
Írio	2.850
Abel Alves	2.585

Fonte: Jornal do Comércio, 1986.

A história é escrita de maneiras não propositalmente muitas das vezes, os ecos do passado que perseverarão ao processo do tempo não possuem uma fórmula mágica, os artistas do I Fecult-Tefé, e seu idealizador não sabiam da dimensão de seu papel na história desta cidade. O único registro fonográfico de uma década de tanta produção musical, faz com que este festival alcance outras gerações passe pelo teste do tempo afirmando Tefé também estava aqui a fazer música e arte. “Enquanto essas representações, que são partilhadas por tantos, penetram e influenciam a mente de cada um, elas não são pensadas

por eles; melhor, para sermos mais precisos, elas são repensadas, re-citadas e re-apresentadas” (Moscovici, 2007, p.37).

O LP do I Fecult Tefé. O Fecult está no ideário social a partir das narrativas tecidas do evento e de seu legado “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza” (Moscovici, 2007, p.40).

Foi algo grandioso em Tefé produzido e gravado pela Tomaselli com o que havia de mais moderno na capital, os custos para a gravação de um LP eram elevados isto somado a qualidade de muitas das canções fazem deste evento cultural da passagem entre décadas um marco na história da cidade, dando oportunidade a artistas locais, e lhes proporcionando experiência de trabalho como uma gravadora profissional.

Aquele momento da cultura em Tefé no qual uma geração de músicos jovens e com a canção pujante em seu dia a dia constroem a trilha sonora do festival. “Podemos afirmar que o que é importante é a natureza da mudança, através da qual as representações sociais se tornam capazes de influenciar o comportamento do indivíduo participante de uma coletividade” (Moscovici, 2007, p.40).

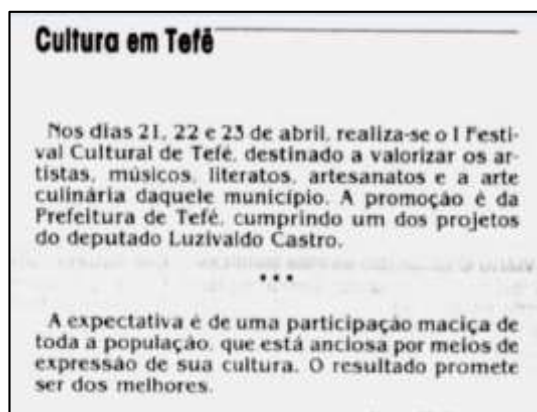
Figura 23: Recebimento do Disco 1990⁹



Fonte: Acervo Ronei Costa, 2024.

⁹ De acordo com Ronei Costa se encontram à esquerda em sequência Raimundo Feitosa apresentador, Professor Luzivaldo Castro atrás dele Wilson Chagas, Izis Lira recebendo o disco, Aldrin Braga e Rosilene do Carmo.

Figura 24: Anúncio do Fecult



Fonte: Jornal do Comércio, 1989.

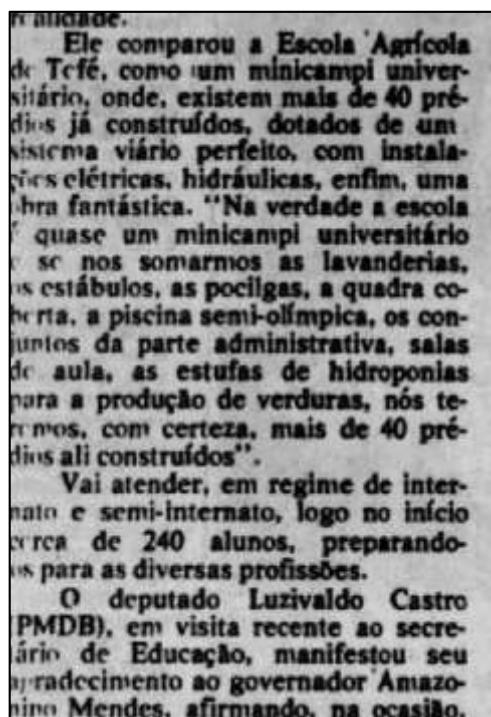
Figura 25: Escola Agrícola



Fonte: Jornal do Comércio, 1988.

Figura 26: Escola Agrícola

Figura 26: Escola Agrícola



Fonte: Jornal do Comércio, 1988.

Figura 27: Cileno no I Fecult



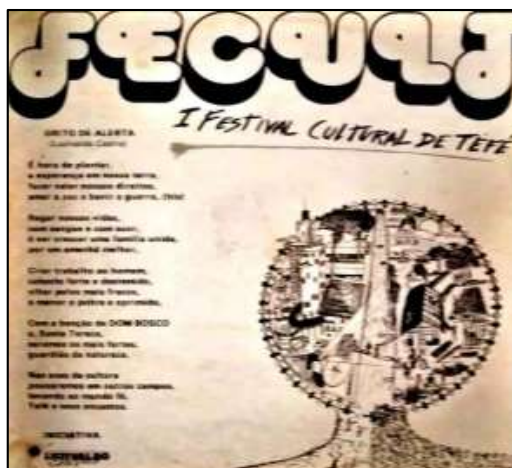
Fonte: Jornal do Comércio, 1989.

Transcrição de trecho do recorte de jornal:

“Já foi convidado para se apresentar em cidade do interior como Itacoatiara, Balbina e mais recentemente Tefé, no I Festival Cultural daquele município, envolvendo artistas plásticos, poetas, escritores, músicos e artistas em geral. ‘Fui convidado a compor

o tema de abertura e fazer o show de encerramento do festival’. No espetáculo da Escola Técnica- palco que já o recebeu em Dezembro num show juntamente com Lucinha Cabral”.

Figura 28: Capa do Disco



Fonte: Ribeiro, 2021.

As fotografias da capa do LP e do verso são registros raros da participação de Tefé no contexto da MPA da década de 1980, a frente do disco é de uma matéria desenvolvida no página de um escritor tefeense, Raimundo Colaraes Ribeiro, na qual relembra o festival. O verso do LP nos foi fornecido por Raphael dos Santos filho do idealizador do I Fecult, Luzivaldo Castro dos Santos. Ambas as imagens são de grande valor nesta pesquisa por meio das mesmas podemos ter o acesso visual à obra.

Figura 29: Verso do Disco



Fonte: Acervo Raphael dos Santos, 2024.

CAPÍTULO III

A POÉTICA AMAZÔNICA NA MPA

Nesta seção nos debruçaremos acerca da interpretação mais aberta das composições amazônicas de MPA da década de 1980. Navegaremos bastante na tecitura poética a partir dos relatos dos artistas e do diálogo entre Paes Loureiro e Gaston Bachelard.

2.1 – A urbe amazônica na canção

Porto de Lenha

Torrinho e Aldisio Filgueiras

Porto de lenha tu nunca serás Liverpool

Com uma cara sardenta e olhos azuis

Um quarto de flauta do alto rio Negro

Pra cada sambista-paraquedista que sonha o sucesso

O sucesso sulista em cada navio, em cada cruzeiro

Em cada cruzeiro das quadrilhas de turistas...

O Amazonas durante o decorrer de sua história recebeu um grande número de viajantes europeus em seu território desde as grandes navegações cercados por lendas trazidas consigo na bagagem. O país das Amazonas, a cidade de ouro “O El Dourado”, O país das canelas entre outros. As promessas de riquezas rápidas guiou os viajantes do século XVI quando de sua chegada na Amazônia.

O próprio nome de nosso Estado tem relação direta com a viagem de Francisco Orellana, na qual Gaspar de Carvajal baseado no mito das Amazonas gregas uma tribo de guerreiras que segundo este teria se deparado naquele momento da incursão. Nosso ponto aqui é que heranças como estas ecoam em nossa sociedade o processo cultural imposto na Amazônia tem ressonâncias em nossas formas de ser que é o cerne da criação de Torrinho nos anos 80.

Uma Bellé época dos trópicos um mundo europeu em plena floresta amazônica, no período do auge da borracha na Amazônia, ou mais formalmente o período da borracha, o qual vai de fins do século XIX a início do século XX, retornando durante o conflito da segunda guerra mundial em um outro contexto. Esse cenário de europeização da Manaus do passado aparece na canção Porto de Lenha.

Uma transição para um Brasil República onde na Amazônia assim como no Rio de Janeiro no outro extremo do país, guardadas as devidas proporções, onde Pereira Passos fazia suas mudanças no centro do Rio, e Eduardo Ribeiro no Amazonas fazia sua reforma urbana, datando deste período a conclusão o Teatro Amazonas, um símbolo da elite da borracha onde haviam apresentações de ópera, bailes de gala, uma clara distinção deste espaço das elites manauaras.

Torrinho em sua canção marca a história ao falar em seus versos, “porto de lenha tu nunca será Liverpool”, poesia que transita no que Bachelard (1993) conceitua como uma poética do espaço na qual o poeta se dedica a pensar as questões ao seu redor, um lugar que pode ser habitado na memória do letrista-poeta nesse contexto. A tecitura poética desta canção nesse eixo da memória do artista, e da ideia de uma imbricação da cultura europeia além de no período da década de 1980 um processo de americanização da sociedade amazonense dada a forte influência do rádio e do cinema em nossa sociedade.

As características físicas inseridas na canção, o tipo físico diferente demonstram esta influência do espaço social na composição do artista; o Amazonas com sua forte matriz indígena em nossa formação social e uma cultura vastíssima, e ancestral tende a se comparar em relação a outras sociedades, e tentar emular estas culturas. A formação social da Amazônia assim como na América-latina de Canclini (2019) tem uma formação social híbrida desvalorizando aos fatores culturais, artefatos culturais, características físicas em detrimento de padrões exteriores.

O sucesso sulista a ideia de um padrão musical e cultural movimento exógeno que qualifica e mensura as canções amazonidas na perspectiva do artista. Torrinho em sua poética do espaço na perspectiva bachelardiana coloca todas as questões de sua geração nessa que se tornou um hino da música no Amazonas, um canção do movimento da MPA da década de 1980.

Renovação

Candinho e Inês

É hora de jogar as coisas velhas, fora desse quarto,

Tomar nas mãos o leme desse barco,

Sair da tempestade, pôr ordem no tempo,

Sair de contra o vento e, cheio de vontade,

Sair desses porões e cantar ao céu, de novo;

A voz já não agüenta e o peito já não cabe mais.

A construção poética da canção “Renovação”, do artista Cândiainho está situada em sua época e nas intepreções de seu tempo. Uma tecitura poética que perpassa pela poética do espaço de Bachelard (1993) esta fruição ocorre no momento específico da história brasileira, jovens artistas da MPA estvam nesta imbricação e contexto poéticos de seu tempo que transborda na música regional.

A transição democrática no Brasil da década de 80, atinge o processo poético da composição de Cândiainho. A ideia de um renovação na sociedade de então perpassa na letra do artista, uma mudança no paradigma do pensamento era convocada pelo poeta-letrista em suas linhas que percorrem o traçado da história e da arte no Amazonas.

Menezes (2011) argumenta sobre a renovação que Cândiainho estava a propor perpassava sim pelo momento e o espaço social no qual este estava situado. O esperar da mudança no horizonte deu margem e inpiração ao artista em sua poesia em forma de canção. Um jovem falando de seu tempo social e chamando a socieade para uma mudança nessa mesma esteira de pensamento, uma retomada do sentimento de amazonidade.

Uma retomada de um pensamento de contrução de uma Amazônia melhor de mais criação , uma Amazônia de novos ares, de novos caminhos os ventos da mudança estavam a todo vapor. A linha poética desta canção este repleta de seu contexto social do pensamento daquela MPA em seu auge de produção artística e cultural.

O devaneio poético de Bachelard (1988) perpassa está canção expresso em seu refrão em um coração que canta ao vento, nas emoções do artista que coloca em seus versos e cantares a vonade de uma geração de artistas e de jovens em geral que sonhava por um novo paradigma social, novas possibilidades de uma sociedade redesenhada.

Por devaneio e sonho e no seu coração Cândiainho canta o que pensa sobre o futuro de uma geração inteira, um novo momento para o país, um novo instante para a Amazônia. Canções como O tempo não para, Que país é esse, Brasil, Geração Coca-Cola têm um lugar nesse momento de transição democrática, mas a canção de nosso artista Cândiainho no LP duplo Nossa Música é um acanção belíssima filha desse período onde a Amazônia a partir da MPA estava assim ligadas as questões sociais de seu tempo , e vivia seu momento de renovação. A MPA foi o movimento musical que representa nosso Estado no período da década de 80 , Renovação é uma canção genuína de seu tempo.

Grito de Alerta

Cileno - Luzivaldo Castro

*É hora de plantar a esperança em nossa terra;
Fazer valer nossos direitos; Amar a paz, banir a guerra;
É hora de plantar a esperança em nossa terra;
Fazer valer nossos direitos; Amar a paz, banir a guerra....*

Esta canção tem sua tecitura poética pensada a partir de um contexto Amazônico desigual, onde nosso poeta-letrista com toda uma trajetória política em nosso Estado. A partir de um ponto de vista de mudanças sociais de particularidades mais físicas das necessidades humanas as quais são o objetivo do artista que era grande incentivador das artes e de melhores oportunidades para a sociedade amazonense.

Consiste em um chamamento mais do que um convite para uma festa, o Fecult no caso, mas uma reflexão do compositor acerca de sua realidade. Um olhar para as condições de vida, as pessoas ao redor um preocupação social tal qual político estadista como este transparecia, lembremos da trajetória do autor em emendas como o Conselho Comunitário que foi colocado na imprensa da época como o quarto poder do Estado, onde o povo tinha oportunidade de posicionar-se efetivamente. Para Bachelard (1993) a poética do espaço se dar a partir da observação do artista daquilo que o cerca essas influências o cercam e perpassam a esfera do tangível dando origem a sua composição.

A ideia do plantar a esperança em nossa terra é uma perspectiva amazônica devido a própria vida em nossa região mesmo em nossas cidades estamos muito próximos da floresta andando poucos minutos estamos mata à dentro, ou em contato com o rio que nos locomove e nos delega as condições de existência. A figura do Caboclo forte, trabalhador que cria formas de existência na Amazônia dia após dia está presente nesta composição, nas palavras de Paes Loureiro (1995) os processo de construção poética na Amazônia perpassam por essas esferas sempre relacionadas a terra, a figura do homem amazônico, pela religiosidade católico-amazônica todas essas características se fazem presentes nesta composição podendo ser enquadrada no gênero MPA devido esses fatores, a MPA que é composta por elementos diversos na ideia de intercruzamentos culturais.

A cultura é citada na composição como uma forma pela qual a sociedade amazonense poderia chegar a outras partes do mundo, levando suas formas de ser artísticas uma poética que perpassa a âmbitos de uma religiosidade amazonense a qual está embrincada nesse fazer poético do artista citando Santa Teresa a padroeira da cidade de Tefé, e Dom Bosco do qual era devoto

é a personalidade do artistas fluindo em seus versos a visão deste dos caminhos da música e da cultura aflorando com grandes artistas e compositores que emergiam no período.

Desejos de uma Noite de Amor
Izis Lira-Fábio Oliveira
A noite
Parece triste sem você aqui
Não há o que sonhar
Você se foi e a saudade vive em mim
Será que você vai voltar
Pra minha cama
Desejos de um anoite de amor...
Será que ainda vais me amar
Será que inda vais voltar...

Uma canção com influências claras de seu tempo no que consiste a sua sonoridade uma canção mais comercial, mais universal nesse sentido. Sendo o que podemos caracterizar como uma canção romântica de seu tempo colocada no contexto da MPA da década de 80 em sua faceta amais urbana e sem a característica ambiental em sua letra.

A tecitura poética transita pelos pressuposto de Bachelard (1988) um devaneio poético do poeta que coloca a sua história ou uma história de outrem em suas linhas do traçado desta canção. Uma melodia suave e tranquila com um refrão marcante que coloca esta obra como uma marca do LP do I Fecult Tefé e da MPA como um todo, sendo muito tocada nas rádios até os dias atuais.

Uma história de um amor jovem bem contada em uma letra bem construída e com as sonoridades de seu tempo, uma época de músicas mais juvenis como a muito lembrada “Vou de Táxi”, versão brasileira de uma música francesa, a jovialidade da cena 80 transborda nesta canção que se encaixa no movimento da MPA.

Nesta canção não há rio, não há selvas ou a figura do caboclo mas a ideia de um romantismo na canção da MPA é uma faceta desta geração de artistas imbrincados pelo entroncamento de seu tempo. Onde a música romântica estava em alta e onde se encontram grandes sucessos da música romântica até os dias de hoje.

A década de 1980 tem em sua marca as músicas românticas com uma característica mas influenciadas por gêneros como o Rock, e a música Pop marcaram para sempre a história da música no mundo. No Amazonas não foi diferente e os jovens que estavam a fazer músicas no movimento da MPA se influenciaram grandemente das músicas em ascensão em sua formação musical, um gênero híbrido no melhor do que Canclini (2019) nos coloca “Desejos de uma

noite de amor” é uma canção amazônica pensada em sua tecitura poética a partir de suas influências externas, e internas.

As influências desta canção se põem claramente em sua sonoridade mais Pop, e nas características de uma musicalidade romântica, dando vazão a uma grande canção com um potencial comercial intencional do autor deste sua escrita a escolha de uma interpretação que transmitissem bem a mensagem da canção, uma voz que casasse bem, e comunicasse com a geração da cena 80.

As influências internas oriundas do próprio Amazonas estão na esteira da produção artística desse momento e a MPA é composta dessas duas faces quando pensada enquanto o todo um movimento de jovens músicos fazendo músicas nesse período com um ideia em comum uma canção da Amazônia, feita por uma geração de artistas amazonenses. A MPA pode ser interpretada como um Movimento Musical que tinha sim característica mais ambientalistas em uma vertente de suas composições, mas um lado de músicas românticas com forte influência Pop, ou outros gêneros como o Reggae, mas sobretudo nesse sentido um movimento musical de jovens fazendo uma música no e do Amazonas

Carta do Amazonas

Netinho Solimões

Mãe tô aqui!

Na Beira do Rio Negro tô aqui

Tô na zona Franca

Muito Peixe, muita fruta, muita ganja

Mas não tenho nada mora na quebrada

Peixe com farinha nada de salada

Mãe Manaus é linda!

Os turistas fazem fotos

Cor de rosa são os botos

Os vídeos cassete trazem neve para a mata...

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

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

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

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

A poética do espaço é uma constante na composição desta canção, pois o poeta insere sua expectativa com o mundo novo que vislumbra, um devaneio poético nos moldes de Bachelard (1988) pensa a neve na mata como um simbolismo desse devaneio poético no qual a neve é símbolo de uma cultura externa que chega a partir dos novos veículos de comunicação.

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

Feira Hippie

Cileno

Iêiê

Ôiôiôiô

Iêiê

Ôiôiôiô

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie

Hippie é Feira Livre

Feira Hippie
Hippie é Feira Livre
Calça velha debotada
O cabelo embarçado
Arma a tenda
Na calçada
Bolsa e sapatos bordados
Ocupar as belas praças
Não ter outra atividade
Libertar-se de verdade
Não ter pátria nem cidade...

Esta canção transita por devaneios poéticos de Bachelard (1988), o pensamento de uma geração que passava por mudanças dentro de seu contexto social o desprendimento com as antigas formas de se viver, com as obrigatoriedades da sociedade capitalista moderna. As novas formas colocadas pelo advento das novas tecnologias de comunicação, e o processo de industrialização.

Cileno é conhecido como um dos precursores do ritmo musical do Reggae no Amazonas sendo um representante até os dias de hoje, estando dentro do contexto da MPA enquanto movimento musical que estava em curso no Amazonas de sua época a canção “Feira Hippie” é um símbolo do despredimento do jovens quanto as imposições sociais, impostas a esta nova geração de músicos.

Trabalhar em uma empresa da Zona Franca, ser um funcionário público, fazer primeiro grau, segundo grau, magistério ou mesmo uma faculdade fora do Estado estas eram novas imposições a toda uma nova geração que via uma nova forma de viver a vida muito diferente de seus pais e seus avós. O trabalho laboral nas roças não eram mais o paradigma social existente, a lida com a natureza a partir desta tendo todo o necessário para a sua existência este mundo deixa de existir.

Um grupo de jovens produzindo suas canções neste contexto de extremas mudanças, em que a necessidade de consumo se alastrava todos os dias, a ideia de uma feira é simbólica nesta canção representando o desprendimento social desta geração de músicos. Uma nova perspectiva de vida a fluir nos devaneios poéticos do poeta-letrista uma forma de versificar o sentimento de uma geração quando pensado nesta esteira de mudanças expostas em outras canções aqui trabalhadas, um novo panorama a surgir, uma sociedade e musicalidade a se remodelar.

Coração Baião

Grupo Carrapicho

Meu coração baião

Meu coração balão

Quer se apaixonar

No balanço que vai dar

Menina

No fole que o sanfoneiro vai puxar

Teu corpo eu quero navegar

Mais um beijo de amor sobre uma noite de luar

Baião

Baião...

O grupo que ficaria conhecido mundialmente na década seguinte no gênero Toada com a conhecida “Tic Tic Tac”, fazendo sua grande turnê na Europa na década de 1990. O Carrapicho se inicia na década de 1980 dentro do circuito do movimento musical da MPA com característica de ser uma banda de forró, dada a pluralidade desse movimento musical nesse sentido do fazer musical no Amazonas nesse período.

A tecitura poética de “Coração Baião” se concentra no que caracterizamos a partir da perspectiva de Bachelard (1988) pois o poeta-letrista está em devaneio no sentido de que a música esboça ao desejo do letrista por um amor jovial, o amor que está por nascer um amor dentro do estilo do forró, um coração no Baião, um amor que sobe como um balão das festa juninas tipicamente do nordeste.

Como indica Canclini (2019) as influências em nossas sociedade atuais são múltiplas e difusas, pelo próprio intercurso histórico da Amazônia com a grande leva de imigrantes nordestinos no período da borracha enquanto seringueiros, a Amazônia e nossa sociedade ganha novos contornos como esta influência de pessoas que trazem consigo sua cultura, suas histórias, suas formas de fazer música.

O ritmo do forró estando na esteira do movimento MPA a partir do Carrapicho que inclusive está no LP “Nossa música”, o lançamento de uma grande banda amazonense marcando história com sua turnê na Europa, assim como fez o “Raízes Caboclas”, ou “Netinho Solimões” na América-Latina. A tecitura poética dos artistas nessa canção perpassa pelo devaneio poético do letrista que pensa na Amazônia em festa, uma Amazônia em tonalidade mais coloridas mais cadenciadas pelo ritmo do nordeste. O Carrapicho com esta canção nos demonstra a pluralidade da cena da MPA nos 80.

2.2 – O regionalismo propriamente dito

Boto Vermelho

Raízes Caboclas - Celdo Braga

Boto Vermelho, no lago buiou

Boto vermelho, no lago buiou

Minha canoa ele arroteou

Minha canoa ele arroteou,

Apavorada, meu amor gritou

Boto vermelho, fuja, por favor!

Mas o malvado, meu amor flechou

Para bem longe

Ele a carregou

Para bem longe

Ele a carregou

Flechou, flechou, flechou!

Estando em um outro aspecto das vivências amazônicas a canção aborda uma perspectiva particular da Amazônia profunda, a Amazônia dos mitos, dos símbolos da vida cotidiana, das nossas crenças populares e lendas, o folclore popular amazônico desperta encanto e fascínio de todos os que com eles tem contato ou vivenciam estes em seu dia a dia, pois a nossa temporalidade é singular, um mundo no limiar como nos coloca Nestor Garcia Canclini (2019) em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, esta fora a transmutação do compositor nessa letra.

O regionalismo presente nas canções da MPA é reflexo de seu contexto amazônico, cantando a Amazônia como um símbolo desta arte e um instrumento de poesia, do fazer literário e cancional, “o regionalismo, tem como objetivo criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade. Vemos esse critério se manifestar, na produção literária, pelo uso de um dialeto, quando não de uma língua” (Cardoso, 2017, p. 19). O regionalismo nesse sentido está ligado a ideia de região que delimita o espaço físico destas canções, “cada região é constituída, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la e essa rede de relações é que forma a regionalidade que diz respeito à identificação e descrição” (Bourdieu, 1989, p. 118).

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

Os hábitos se repetem dia após dia até se tornarem ciclos, até que já não percebamos sua existência, sua recorrência que independe de qualquer um, ganham vida no caso das práticas sociais, como nos como coloca Paes Loureiro (1995) em *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário*, é muito particular essa forma de relacionamento dos mitos e a humanidade na Amazônia, um mundo paralelo abstrato de um tempo único, onde metafísica e vida habitual dialogam na confluência de sentido e significados do existir amazônico, logo o Boto Vermelho é um ser da fauna amazônica, mas também um ser com características místicas, ele habita o imaginário, ele suplanta um espaço do entendimento da vida, é uma resposta, é uma forma de se explicar os acontecimentos factuais.

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

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

Para Paes Loureiro (1995) o universo dos encantados amazônicos é um âmbito particular na cultura local, neste lugar o tempo passa diferente o tempo é trivial, o lembrado

aqui se configura mais importante que o datado, a amada na canção fora encantada ela habita um lugar no fundo do rio, fora em um dia comum onde ocorrera o incomum, mas plena de possibilidade dentro de nossa cultura onde o mito perpassa a razão pela razão, nosso traço poético transgressor da realidade banal, possibilita ao autor ao retratar a lenda do Boto Vermelho adentrar a esse arcabouço da dimensão do psíquico.

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

Maria

Raízes Caboclas- Celso Braga

Maria, Maria, É noite, é dia,

Maria é luz que apaga,

É tocha que alumia

Maria, estrela d'alva, Maria, tarde sombria,

O fogo do teu pranto

É canto, é poesia

E a brisa é o acalanto

Da folha ao açoite da ventania

Da folha ao açoite da ventania

Maria, Maria

É dor que alivia

Maria, o eterno encanto...

O homem amazônico é um todo complexo um ser místico, mas pragmático na execução de seus conhecimentos tradicionais da caça e da pesca, da medicina natural, aprendida com os mais antigos, com os remédios que foram a cura de alguém, os rezadores, os ramos como nos

demonstram Braga e Silveira (2022) a arte de benzer e praticar a cura através destas práticas é um fenômeno repleto de espiritualidade nas palavras das autoras, que remonta a tempos distantes, fazendo parte da vida social amazônica, a vida na Amazônia é repleta dessas nuances a dimensão do místico e o concreto palpável habitam uma mesma órbita.

A religiosidade católica amazônica está expressa na letra dessa canção a ideia de um sonho, a dimensão espiritual se apresenta para esta poética a composição se dá toda em uma dimensão do sonho, nas crenças e experiências sensoriais do compositor, demonstrando ao mesmo tempo as crenças da cultura amazônica de uma forma mais geral, Maria é uma divindade da religião católica romana, personagem muito forte da espiritualidade amazônica, espiritualidade muito abrangente, muito mais ligada ao sentir, onde o pertencimento da divindades externas a cultura originária não é uma regra rígida.

Para Morin (2005) a ciência atual está presa à ideias planificadas da retidão cartesiana se perdendo parte da percepção da complexidade da existência humana, havendo a necessidade de reformulação nas metodologias científicas, portanto essa dimensão do imaginário amazônico é um profundo mergulho repleto de significações, uma *poíesis* com inspirações singulares, onde saímos da mitologia tradicional da região, e nos vemos à presenciar a devoção pela virgem Maria fora de seus *Lócus* original da religião católica, as ideias perpassam as fronteiras geográficas, as ideias não obedecem aos desígnios humanos, estas ganham vida e significação próprias, e formas de se relacionar com as mesmas inerentes a cada sociedade.

Gaston Bachelard (1989) em *A chama de uma vela* se dedica a pensar acerca da inspiração poética propiciada pelas chamas, especificamente a chama de uma antiga vela acesa, assentada na mesa na qual se debruça o poeta em sua solidão elementar, a solidão criativa a solidão crucial, a solidão da arte, a solidão da vida nas noites mais solitárias das esquinas dos pensamentos onde se encontram os sentimentos, as emoções e a sistematização desses anseios e pensamentos para a metrificação daquilo que talvez já estivesse pronto em algum lugar a espera de alguém, que espera que alguma coisa aconteça, que espera terminar seus versos que ele sabe ficaram incompletos, na incompletude da criação que voltaram para algum lugar outra vez, mas que ao menos não o sejam de uma vez.

A figura de Maria na canção é a noite é o dia, extremos opostos característicos da poesia da inspiração do devaneio poético, ela é sim a tarde sóbria, mas também a tocha que traz de volta a luz, Maria está na mão que afaga, está no carrasco, é salvadora embora aquela a quem ele ver nas horas mais difíceis, mas nas horas alegres também quando se ver agradecido e

maravilhado, da morte as dores do parto, ele ver Maria, Maria é um eterno encanto para o compositor, está no seu o guiando em forma de estrela, o guiando na vida nas angústias, nas decisões nos designios.

O fogo do pranto é canto é poesia novamente a ideia da chama que acende, que transcende e transgrede a fronteira metafísica da esperança do poeta amazônico, que dá vida que dá ânimo, que inspira a criação do artista, chama que se torna brisa acalantando os pensamentos mais inquietos e distante, se distanciando assim da dimensão do cartesiano, daquilo que pode ser medido e mensurada, adentrando a um plano não mais planificado, pois se faz por desvios, os desvios são o caminho, o fogo a brisa, estão todos conectados nesse delírio cancional.

Novamente recorrendo a Bachelard em *A poética do devaneio* essa canção orbita os sonhos mas também os devaneios, daquele sonhos que se sonha acordado do onirismo à luz do dia, daquele que não se encontra dormindo, mas que se ver devaneia em seu sonho presente Maria é um sonho real, diferente da ideia dos sonhos que precisam ser contados, esse sonhos são mesmo sentidos, esses sonhos estão atrelados ao tempo corrente, eles estão acontecendo de fato naquele instante a inspiração é metafísica, mas hibridizada à realidade factual, onde se sangra se sente, se chora, se ama, Maria é o acalanto do açoite da ventania.

Amazônia

Grupo A Gente

Ama, Ama, Amazônia

Vamos, Vamos, vamos desmatar, desmatar

Acabar, terminar com esse matagal

Matamos os animais, cotamos os vegetais, Amazônia esterilizada

Matamos os animais, cotamos os vegetais, Amazônia esterilizada.

Ama, Ama, Amazônia

Vamos, Vamos, vamos desmatar, desmatar

Acabar, terminar com esse matagal...

Uma canção concebida o contexto do movimento musical da MPA da década de 1980 uma pluralidade sonora calcada no fazer musical na Amazônia, uma canção diferente que se encontra situada no gênero musical do Rock. O Rock Metal desta canção tem na sua letra a característica da criticidade do Rock, uma sátira com os caminhos pelos quais a sociedade amazônica vem se guiando em seu modelo de civilização.

Uma tecitura poética faculta da ideia de uma identificação com a natureza pensada por Paes Loureiro (1997) a ideia do homem que se idêntica com a floresta tem esta como parte importante de sua vida. A preocupação social com a temática ambientalista está presente nesta canção colocada em forma de Rock com sua melodia do metal cantado em formato de ópera rock, uma melodia mais pesada do que o habitual encontrado na MPA, mas com o conteúdo do cerne de muitas canção do movimento musical da MPA.

A natureza a sua volta, as ideias que o cercam perpassam está composição o artista nesta composição coloca em sua letra a noção da necessidade de uma preservação da floresta, do meio ambiente uma tecitura assentada no espaço de Bachelard (1993) a inspiração que transita no adentramento da selva imaginário do pensamento do homem que identifica a importância da natureza em sua vida.

Meu Rio que é Amazonas

Rodrigo Augusto

Vou descendo cortando as água cheias de brilho e cor

Do meu rio Amazonas

Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco

Devido a força do vento que sopra livre

Devido a força do vento que sopra livre e forte

Vou descendo cortando as água cheias de brilho e cor

Do meu rio Amazonas

Nas suas ondas estou tentando sustentar meu barco...

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

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

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

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

Igarapé dos Currais

Pedrinho Ribeiro

Na sombra calada
Do igarapé dos curais
Vem respirar peixe-boi
Vem me contar como foi
Porque mataram meu boi
Mae Catirina não foi
Na sombra cansada da várzea do caldeirão
Vem peixe boi na canção
E o teu couro é muito forte
Canta minha sorte no norte da dor...

Canção situada em uma poética das águas de Bachelard (1997), uma preocupação com os rios a inspiração poética desta canção perpassa pelo universo da inspiração nas águas dos rios, na inconstância das águas, no chegar e no partir o devaneio o florejar. Seguindo por devaneio e sonhos na preocupação com as atitudes dos homens do nosso tempo perante a natureza.

A dramaticidade nos versos a ideia de sombras o eu lírico que está a observar em devaneio poético o que como em uma tentativa em poder ver o que está a dizer uma história por contar. Uma tecitura poética a chegar a permear o pensamento de nosso artista, um alguém a presenciar os atos da humanidade.

A dor da natureza exaltada pelo artistas nos demonstra sua inspiração poética, e sua percepção acerca da sociedade amazônica. A sua contemplação da natureza e a sua preocupação com a natureza são a inspiração que podemos entender por um transitar entre o espaço e as águas no pensamento Bachelardiano, e em comunhão com as ideias de Paes Loureiro (1997) da contemplação com a natureza do encontrar-se amazônico, nos mitos, nas formas de ser e permanecer amazônico.

Sangue Verde

Raízes Caboclas- Celso Braga

Amazonas

Das mulheres guerreiras

Amazonas

Das lindas corredeiras

Amazonas

Das selvas perdidas

De mil tribos feridas

Pelas mãos traiçoeiras

No silêncio da noite

No clamor da agonia

Repousa o gigante

Pra tombar no outro dia...

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

Santos (2002) disserta acerca da expedição de Francisco Orellana ocorrida em meados do século XVI percorrendo toda a extensão do rio Amazonas e fazendo o reconhecimento destes

territórios para a coroa da Espanha, a nossa canção se propõe em sua poesia a percorrer os trechos desse rio em um processo de devaneio histórico nos valendo novamente de Bachelard (1996) o devaneio é um sonhar acordado, um sonho diferente um limiar entre o universo palatável e o sensorial, a história é uma memória coletiva construída através do tempo, sujeita a modificações e interferências, portanto o início da letra citando as Amazonas da lenda lembradas pelo cronista da expedição em questão, Frei Gaspar de Carvajal, a ideia da canção e o fio condutor desta poética fora mais uma vez o mito.

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

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

A beleza amazônica encanta nosso autor que considera a selva gigante, mas um gigante que precisa sobreviver a luta constante na arena da guerra contra um progresso que se pensa progresso ao transgredir a naturalidade do verde, ao solapar culturalidades ancestrais, a ideia de sangria remete a ideia de um ferimento que vai sagrando lentamente e que levará a morte do

ser que sofre em agonia como na canção, o gigante que sobrevive todos os dias, nos remete a ideia da floresta, dos rios, do ambiente amazônico, mas pensar Amazônia e não pensar nos povos que nelas convivem é impraticável como bem no coloca Kopenawa (2015) tudo está ligado é um todo complexo onde mitologia, ecologia, o vivido, e contado são uma mesma fruição, logo o gigante também são as nações indígenas, também citadas na canção.

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

Não Mate a Mata

Adelson Santos

Em questão de Solimões fundamental

É saber que o negro não se mistura com amarelo

É saber que o negro não se mistura com amarelo

Não mate a mata

Não mate a mata

A virgem verde bem que merece consideração

Mas a virgem verde bem que merece consideração...

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

Gravada em 1980 inaugurando os trabalhos da MPA da nascente cena 80 no Amazonas, a sua inspiração poética transita entre o pensamento bachelardiano e de Paes Loureiro (1997) um pensamento de preservação da natureza e de preocupação social latente, pautada em uma

poética do espaço de Bachelard (1993) o artista se depara com o contexto a sua volta dando origem a sua composição musical.

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

Nave Estelar
Wilson Chagas
Navegante do universo;
Uma nave estelar;
Vendo o sofrimento da terra;
A poluição do mar; Navegante do universo;
Uma estrela a brilhar...

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

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

Os animais e seus cantos, a preservação da natureza fazem parte da inspiração poética desta canção Amazônica uma canção de festival com preocupações de sua época e contemporâneas a nós podendo ser uma canção atual. Composição que transita pelo devaneio poético quando da escolha de um ser metafísico, além da compreensão entrelaçada com a chamada poética Amazônica de Paes Loureiro (1997) inspirada na natureza e sua imensidão como sua aura mística, e presença física que cerca a todos os habitantes amazônicos lhes conferindo uma identidade e identificação.

Tribos (Tributo à Rauni)

Canhoto -Francisco T. Costa

O cacique homem forte;

Não se cansa de invocar;

Proteção para o seu povo;

Sua terra seu lugar;

Defendendo a ecologia;

De quem tanto quer-lhe a morte;

Terra de Yanomami, Arará, caiapó

Olhe os Tikunas

Esse rio tem peixe eu quero pescar...

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

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

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

Uma canção que homenageia um grande nome da luta pelo defesas dos direitos a autonomia dos povos indígenas no Brasil, e no mundo canção que representa sua época que se

aproximava a primeira conferência mundial sobre desenvolvimento e meio ambiente a conhecida ECO-92. Esta canção não é uma canção datada mais que tem total sentido ainda nos dias de hoje com sua preocupação com o período do antropoceno pelo qual passamos e com nossas populações ancestrais e seus modos de vida.

RAÍZES CABOCLAS

Raízes Caboclas - Celdo Braga

No ar, já não vejo papagaios

Até de pião ninguém jamais brincou

Nas ruas, as fogueiras já não dizem nada

Foi o progresso que matou!

Foi o progresso que matou!

O bumbo do meu boi, não bumba nada

Ciranda, cirandinha, já se acabou

Morreu a serenata e a noite, enlutarada

Foi o progresso que matou!

A canção tem sua construção entrelaçada a partir da observação do espaço, esse homem que observa seu tempo e seu processo de mudanças, mudanças estas que estão acontecendo em um sociedade repleta de hibridizações, mas que construiu sua singularidade cultural e permanências, o letrista-poeta observa perplexo à todos fatos que ocorrem tudo aquilo que não é mais como em seu tempo vivido até então, uma nova coisa se configura, algo emerge no horizonte e lhe causa medo e estranheza.

Para Santos (2002) a Amazônia é um complexo cultural que passou e passa por uma série de mudanças e contatos culturais muitas vezes truculento, isso se intensificou com o avanço do capital durante o período da ditadura civil-militar brasileira, nosso poeta vive essa passagem do tempo histórico brasileiro, como homem amazônico imerso em sua cultura própria do norte do país este chama a atenção em um grito de alerta acerca desta cultura que está se perdendo, de toda a história que está se esfacelando no ar anda em seu tempo de vida, mudanças rápidas, abruptas e não necessariamente melhores.

A poesia se faz música e a poesia também é som, a referência ao bumbo dos bois-bumbás aos quais não consegue mais ouvir, dirige o pensamento do poeta que divaga sobre tudo o que está se perdendo, e os caminhos que são possíveis de se encontrar, a Amazônia dos

sonhos perdidos está se tornando cada vez mais perdida, homem se perde em suas próprias ideias, e isso inquieta nosso poeta que tenta em seu silêncio de observador, mas não observador passivo, mas na vanguarda da resistência a tudo o que lhe ocorre.

Jogando com as palavras o poeta adentra ao imaginário poético também da urbanidade Amazônica, uma urbanidade repleta de peculiaridades da época de nossos pais, a tranquilidade ainda que na memória dos sonhos apenas, lhe inspira, lhe pode ser tocada, tocada a ponto de lhe fazer falta, as conversas nas rodas de fogueira, as relações sociais que ali se teciam são mesmo um sonho perdido que paira no tempo, e no tempo e no espaço que é vivo e límpido na lembrança do autor da canção, as fogueiras não lhe dizem mas dizem, estas se emudeceram ou melhor foram emudecidas pelo o que se chama de progresso.

A sua lembrança do tempo-espaço continua sente falta da beleza de uma Ciranda, sente dor pela perda da cultura pelo patrimônio do qual se abre mão em troca de tão pouco, à custo de muito, a custo da essência amazônica em nossos modos de ser particulares em nossas relações sociais, em nossas expressões artísticas, o ar de temor nesta composição é constante, um temor constate, a nostalgia despertada pela memória do espaço é o fio condutor da construção poética desta canção, que chama para conversarem o tempo presente e o passado.

O progresso enganador retratado pelo letrista em sua construção poética é o que coloca Kopenawa (2015) acerca da forma como a civilização ocidentalizada em sua forma de cultura tem a noção errada de progresso em detrimento da destruição do natural, em uma filosofia de oposição homem natureza, consolidada ao longo do tempo a partir de uma noção grega de pensamento como corrobora Gonçalves (2011) nesta mesma linha de pensamento criticando a separação homem natureza para pensar o natural, e civilizado, civilização neste moldes significa destruição do que antes havia para um novo que não se sustenta.

A lembrança o leva de volta a um passado distante por isso este utiliza as palavras raízes, raízes que o deixam conectado que o permitem a visão, que o permitem sonhar um sonho distante da realidade que o cerca, raízes soltas para muitas pessoas segundo o autor, as raízes são e representam a cultura da humanidade amazônica e sua essência cabocla e ribeirinha, em seu conviver e criar junto à natureza a natureza da floresta, da alma da essência amazônica, perder essa noção de vista é perder-se a si próprio é não enxergar mais nada.

Para Hobsbawm (1997) as tradições são mantidas e criadas no percurso da história, algumas nascem no seio das culturas a partir da coletividade, sendo estas as mais firmes em sua existência, aquilo que pertence a determinada cultura, a cultura amazônica é uma profusão de

contatos e renovações culturais como nos assegura Canclini (2019) pensar América-Latina distante desta realidade é impraticável, logo o imaginário poético esboçado por Loureiro (2005) se configura em um grande fluxo de ideias e sentidos que se renovam e tomam outras direções, nesta canção o imaginário do poeta o levou ao universo dos sonhos perdidos que este cunhara para pensar seu tempo e seus sonhos passados para pensar história, mudança para reafirmar suas raízes sua cultura de homem amazônico, que sempre irá criar e se renovar e sempre encontrar a linha poética nos elementos primários ao melhor estilo Bachelardiano.

Pirarubblue

Natacha

Eu logo pensei

Que não real

Quem sabe um barato Baré

Misturar Tuchaua com Pajé

Não foi uma ideia Magistral...

Se pirarucu, porque não pirabutá

Porque não curupirarmos por completo...

Uma canção que transita pela poética amazônica de Paes Loureiro (1995) onde a inspiração passa pela contemplação do visível na paisagem Amazônica, fazendo um jogo de palavras muito criativo ao passo que exalta a regionalidade contido nos nomes dos peixes da região, bem como criando um verbo afim de expressar a ideia daquela geração de músicas. O Curupirar é um neologismo que cai muito bem ao sentido da criação da MPA, e das ideias correntes à época.

A obra também é uma enorme referência no sentido da hibridação cultural postulada por Canclini (2019) a utilização do nome Pirarubblue é simbolismo deste processo sendo o Blue um ritmo norte-americano vindo da África com as populações negras que tanto contribuíram para a musicalidade não só dos vizinhos do norte, mas do mundo inteiro. Pirarubblue é uma expressão daquela arte de vanguarda que cantava pela exaltação da Amazônica e a valorização cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da análise histórica seguimos os prismas dos trabalhos de Napolitano (2002) as obras musicais de acordo com este autor precisam ser consideradas em sua análise dos caracteres musicais, e também poéticos em referência ao texto que junta as canções, as canções pensadas em seu tempo seu espaço sua relevância no cenário da época, e como estas obras dialogam com a perspectiva interdisciplinar.

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

Com a perspectiva interdisciplinar seguimos pelo caminho da representação social na perspectiva de Moscovici (2007) quando pensada para as canções de MPA e seu legado ao longo do tempo, suas formas de representação e apropriação de seu discurso pela sociedade. Tínhamos o entendimento inicial enquanto historiadores do que dissera há muito tempo a escola histórica responsável pela sistematização e principalmente a ideia que guia em grande medida os trabalhos da pesquisa histórica na atualidade desse modo relembramos Bloch (2002) a história e seu campo de estudo diz respeito a todas as formas de construção humana, tudo aquilo que seja objeto da construção humana.

A MPA e suas construções subjetivas da atividade humana se encaixa nessa ideia, nos dedicando em um esforço para as interpretações desta tipologia de fonte histórica, logo a construção de um método que comporte essa análise se fez e se faz necessário transitando entre uma postura teórica e outra, e deixando a sensibilidade muito em aberto no que consiste a nossa interpretação da tessitura poética das composições.

Para Fazenda (2008) o método interdisciplinar diferentemente da ideia de um isolamento estratégico tendo a noção de preservação do pesquisador em relação a seu objeto, deve influenciar o pesquisador interdisciplinar atrelando características suas a pesquisa bem como na construção desse método que é particular de cada um devido a sua carga de subjetividade das pesquisas dessa natureza, pesquisador e objeto se unem nessa hermenêutica interpretativo-subjetiva, a interdisciplinaridade é um caminho a uma pesquisa

que procura dar conta das dimensões mais plurais dos sentidos e significações da existência humana.

O I Fecult representou muito para a cultura da cidade de Tefé tendo artistas oriundos deste festival até os dias de hoje, marcando a história e deixando as músicas como fonte para a pesquisa, o festival em sua versão original teve três edições sendo a terceira no ano de 1993 veiculada no Jornal do Comércio de Manaus. Os festivais da canção estavam em alta na região amazônica tendo existido em diferentes municípios do Estado do Amazonas alguns permanecendo e se tornando tradição no município como é o FECANI de Itacoatiara.

Em Tefé o I Fecult foi algo grandioso produzido e gravado pela Tomaselli com o que havia de mais moderno na capital, os custos para a gravação de um LP eram elevados isto somado a qualidade de muitas das canções fazem deste evento cultural da passagem entre décadas um marco na história da cidade, dando oportunidade a artistas locais, e lhes proporcionando experiência de trabalho como uma gravadora profissional.

As canções do LP Fecult I Festival Cultural de Tefé se constituíram ao longo do tempo um objeto de grande importância para a história contemporânea do município, ainda pouquíssimo explorado não tendo nenhum trabalho de grande ou pequena extensão publicado acerca do mesmo, bem como da produção musical em Tefé. Sendo este nosso passado acessado somente através do registro em áudio. O trabalho como o audiovisual em si na área de história é muito recente o que constitui um vasto campo de abordagem e possibilidades para estes registros esperamos aqui ter contribuído no que consiste nossa perspectiva a análise cancional.

A trajetória do artista Netinho Solimões está envolta em um processo histórico da música popular amazônica (MPA) trazendo fatos de seu contexto de época, sua obra tem um grande valor enquanto patrimônio imaterial da Amazônia. Esses artistas tefeenses foram mais percorridos no segundo capítulo afim de destacarmos a partição da cidade de Tefé no contexto da MPA enquanto elemento diferenciado da produção musical na Amazônia no período da década de 1980.

Em nossa interpretação das canções da década de 1980 nos deparamos com poucos estudos acerca do mesmo fazendo de tal condição uma fonte de inspiração e de trabalho no sentido de procurarmos explorar livremente as suas singularidades, em um exercício semiótico de tradução destas canções que não contam com um estudo do ponto de vista

musical, fazendo deste fato também objetivo desta pesquisa na adaptação das canções a partir de seu campo harmônico nos amparando na ideia de intersemiose processo o qual se realizou nesta pesquisa ao perceber os acordes as quais poderiam ser traduzidos as canções, em uma busca de uma aproximação maior com o objeto e preparação para a sua análise mais subjetiva.

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

No decorrer do mestrado em parceria com colegas do curso George Inhum e Márcio Augusto temos desenvolvido o “Coletivo Ajuri Cultural” onde como destaque temos a “Mesa Redonda Encontro das Águas” em 2023 quando reunimos artistas locais para dialogarem suas experiências e projeções quanto ao meio cultural, em 2024 realizamos a gravação do primeiro documentário do cantor “Netinho Solimões” grande nome da MPA, produzimos também o documentário acerca do I Festival Cultural de Tefé o FECULT ocorrido em 1989, e temos publicado livros independentes, alguns transcrições destes materiais audiovisuais desenvolvidos, e outros de escritos do coletivo. O Ajuri Cultural se propõe a unir a comunidade artística de modo geral em prol do diálogo “Arte e Ciência”, para o sucesso desse projeto contamos com uma conjuntura favorável com a Direção do CEST-UEA e Subcoordenação do PPGICH-UEA na figura do Professor Doutor Yomarley Lopes Holanda enquanto artista e pesquisador. Uma caminhada de produção cultural que contou com parceiros como o Cantor Netinho Solimões e sua filha também musicista Maria Victória, o vídeo-maker Anderson Tuchaua, a cantora Ana Morales, o produtor Ediego Silva, o Cantor José Antônio, entre outros parceiros configurando um verdadeiro coletivo científico-cultural.

Concluimos este percurso de nossa caminhada na ciência com vistas para o futuro onde culminará com certeza muitas obras resultantes destas primeiras linhas, do entrelaçado revelador dos caminhos interpretativos. Contornamos a lacuna de conhecimentos e percepções de teorias nas quais possamos avançar no sentido de

rompimento destas barreiras disciplinares, do isolamento acadêmico onde uma ciência pouco nada contribui em trabalhos coletivos ou diálogos umas com as outras, e nos damos por satisfeitos por hora com o itinerário formativo e suas resultantes deste processo.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.
- _____. Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1986.
- BLOCH, Marc. **“Apologia da História ou O ofício de historiador”**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BRAGA, Adriana Nonato; Silveira, Cristiane da. **A arte de benzer e seus processos de (re) construção a partir do olhar do curandeiros (Tefé-AM)**. In: Escritos sobre história e itinerários de pesquisa no interior da Amazônia. HOLANDA, Yomarley Lopes (org.). Rio de Janeiro: Letra Capital.2022.
- BRAIDA, Frederico. Da literatura ao design gráfico: Transposição e transcodificação em Batmakumba. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 137-148, jul./dez. 2014
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CARDOSO, Raimundo Gerson Luzeiro. *Sonoridades da Floresta: grupo raízes caboclas*. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas. Manaus.2017.
- CERDEIRA, Wesley Dias; TORRES, Iraíldes Caldas. **Imaginário Ambiental: a floresta amazônica como inspiração poética** In: **Poéticas Amazônicas: gênero, religiosidade e sonoridades cartográficas**, TORRES, Iraíldes Caldas (org.). Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2021.
- FARIAS, Elias Souza. **A Canção na Amazônia e a Amazônia na Canção**.2017. Tese (Doutorado) Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2017.
- FAZENDA, Ivani (org.). **O Que é interdisciplinaridade?**. São Paulo: Cortez, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.
- GOMES, Sebastião Marcos Ferreira. **A música regionalista nordestina como construção da identidade do povo nordestino**. Monografia. Especialização. Fundamentos da Educação: Práticas pedagógicas interdisciplinares. Universidade Estadual da Paraíba.2015.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. Os (Des) **Caminhos do meio ambiente**. São Paulo:Contexto.2011

GUATTARI, Felix. Caosmose; um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**, tradução: Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2004

HOBBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Yomarley Lopes. **O artista-andarilho da Amazônia e o florear de sua práxis poeisis na festa popular**. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2020.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**: Rio de Janeiro: Imago. 1976

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de uni xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão; 5ª edição; Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003

MANOEL, Diogo Silva. **Música Para Historiadores:[Re]Pensando canção Popular Como Documento E Fonte Histórica**. XIX Encontro Regional de História Profissão historiador: formação e mercado de trabalho.ANPUH-MG.2014.

MENEZES. Mauro Augusto Dourado. **“Eu canto pra falar do Amazonas”**: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas.Manaus.2011.

MESQUITA, Bernardo. **Das beiradas ao beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2022.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social, Petrópolis: Vozes, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política**. Estudos Avançados, 2010.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara. Estudos Semióticos [online], volume 17, número 3. **Dossiê temático**: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 83-103.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica**. Uma poética do imaginário. Belém, CEJUP, 1995.

PIZARRO, Ana, 1941- **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

QUARANTA, D. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.13.n.1, 2013, p. 162-174.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Francisco Jorge dos. **Além da Conquista: Guerras e Rebeliões Indígenas na Amazônia Pombalina**. 2º ed. Manaus: EDUA, 2002.

SANTOS, José Luiz dos **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do mundo: O amor, A morte, A arte, A Moral, A religião, A Política**. Coleção Universidade: Editora Ediouro, 1985.

SCHWENGBER, Marcos. DELLANDREA, Gabriel, GIRARDI, Denny Robson. PINTO, Antônio Joaquim. A MÚSICA NA COMPREENSÃO ESTÉTICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER. **Revista Filosófica São Boaventura**, Paraná, v. 11, n. 1, p.75-92, jan./jun. 2017.

SILVA, Leonardo Santana da. Carlo Ginzburg: o conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. Rio de Janeiro: **Rev. Augustus**, v. 22, n. 43, p. 72-83, jan./jun. 2017.

SILVA, Keila Michelle. **O rock na Amazônia: peculiaridades desse gênero na história da música urbana em Belém do Pará**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12747373-O-rock-na-amazonia-peculiaridades-desse-genero-na-historia-da-musica-urbana-em-belem-do-para.html>, acesso em: 20 de Setembro de 2021.

SOARES, Nelson Souza. **A Pesquisa em História e Música**. XIX Encontro Regional de História Profissão historiador: formação e mercado de trabalho. ANPUH-MG. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. 1928- **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.