

**Música e Poética: cantarolando saberes na Amazônia Acreana**  
**Música y poética: conocimiento tarareante en la Amazonía acreana**

Kelen Pinto Mendes  
Universidade Federal do Acre  
Acre-Brasil

**Resumo**

Poética é um conceito desenvolvido por Aristóteles, com o qual Luiz Herrera (2016) confronta para propor uma poética da liberdade e que, entre outros sentidos, irei tomá-la por poesia e o enredo que a envolve. A poética tem o poder de comunicar, e quando acontece em junção do que entendo serem melodias musicais, formando as canções, que optei por chamar, também, de palavras cantadas, entendo potencializar o que foi dito, ou fazer refletir sobre temas, muitas vezes, considerados polêmicos. Neste trabalho, canções e seus temas são utilizados como fonte, buscando nos seus enredos e imagens a produção de saberes de uma poética da liberdade. Entendo que essas canções podem fazer circular saberes sobre o local e suas gentes, possibilitando descolonizar as mentalidades colonizadas em seus imaginários e subjetividades.

**Palavras-chave:** poética; saberes; Acre.

**Resumen**

La poética es un concepto desarrollado por Aristóteles, con el que Luiz Herrera (2016) se enfrenta para proponer una poética de la libertad y que, entre otros sentidos, tomaré por poesía y la trama que la rodea. La poética tiene el poder de comunicar, y cuando sucede en conjunto con lo que entiendo que son melodías musicales, formando las canciones, que elegí llamar también, palabras cantadas, quiero realzar lo dicho, o reflexionar sobre temas, a menudo considerados. polémico. En esta obra las canciones y sus temáticas se utilizan como fuente, buscando en sus tramas e imágenes la producción de conocimiento desde una poética de la libertad. Entendemos que estas canciones pueden hacer circular el conocimiento sobre el lugar y su gente, posibilitando descolonizar las mentalidades colonizadas en sus imaginarios y subjetividades.

**Palabras-clave:** poética; conocimiento; Acre.

## **Introdução**

Este trabalho analisa letras de canções regionais, que tratam sobre alguns aspectos do imaginário local, e são frutos da insistência de compositores regionais em fazê-lo. Destaco, aqui, o que entendo ou traduzo por “regional”, compreendendo a região do Acre, e das trocas e influências das regiões circunvizinhas, como Peru e Bolívia, e os estados brasileiros do Amazonas, Pará, Rondônia e grande parte da região que conhecemos hoje como Nordeste, levando em consideração também o diluído conceito de “fronteira geográfica”. Para a referida análise, observo canções que valorizem saberes, repassados através de gerações, oralmente, com ou sem a intenção dos seus autores de assim o fazerem. Busco, ainda, refletir sobre a circulação de saberes, através de canções na Amazônia acreana. As reflexões apresentadas foram feitas durante o Mestrado em Letras, Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre, que concluí em julho de 2020 e que continuo a fazer através da escrita. Com relação ao termo música no título do trabalho, busco esclarecer que remete para a análise de letras de música, como um tipo específico de texto, ou seja, não é um texto, em seu sentido comum nem música em si. Deve-se entender também que, para o autor e o receptor, a mensagem se completa com a letra e a música conjugadas. Proponho cantarolar esses saberes. Tal opção não menospreza o canto, pelo contrário, exalta-o porque depois de internalizado ele é cantarolado, sem nenhum esforço, acompanhando os afazeres diários. Os compositores aqui tratados não se atrelam a padrões estéticos colonizados.

## **Poética da liberdade: cantarolando saberes**

Dividi a análise em algumas categorias ou partes. A primeira trata e apresenta a letra da canção, a poética ou o poema da canção. A segunda expõe o tema da canção para análise da poética, da poesia ou do texto da letra da canção ou ainda poética da liberdade. Essa última foi a nomeação que escolhi, acrescentando ao termo uma livre interpretação. Busco tratar do desenvolvimento do enredo, a partir do tema, num esforço de releitura ou interpretação. E na terceira parte, eu apresento a cena por mim imaginada quando ouço ou leio a letra da canção e passo a tratá-la como o imaginário estetizante do local.

### **Análise do texto 1: Mãe da mata**

Composição de Francis Nunes

I

*Eu sou a Mãe da Mata mas não sou assombração  
Dizem que sou uma lenda vivo na escuridão (2x)*

**Refrão:**

*Eu também sou filha da Mãe Natureza  
Somos mais de mil no mundo  
A vigiar nossas riquezas*

## II

*Se os homens conservarem  
A sustentabilidade  
Faremos o país prosperar sem crueldade (2x)*

### **Refrão**

## III

*Onde estão os vagalumes que iluminavam  
A noite dos caçadores  
Morreram queimados sem dores (2x)*

A temática trata sobre a *Mãe-da-mata* - Espírito guardião da floresta; ser feminino; entidade guardiã da mata; lenda; filha da mãe Natureza. A mãe da mata não assombra, não é um ser da escuridão. É um ser natural, filha da mãe natureza e não está só no ofício de guardar, vigiar as riquezas da mata, pois são mais de mil desses seres no mundo. A Mãe-da-mata tem certeza das riquezas da mata. Acha cruel a matança da mãe Natureza e aconselha aos humanos que a conservem de forma sustentável para a prosperidade de toda a nação, que deve prosperar sem crueldade, sem matança. Alerta para a matança até dos pequenos seres, como os vagalumes e a função destes seres, como luz no caminho, pois iluminam os caçadores. Alerta ainda sobre as queimadas que os destrói. Sendo que a caça para alimentação, em pequena escala, é natural da vivência nas florestas.

Francis Nunes, então, apresenta esse ser encantado, chamado *Mãe-da-mata*, em que ela mesma costura o figurino da entidade que se apresenta adornada em folhas secas e flores da mata; tem cabelos longos e não está ligada ao medo, assustando, mas ao encantamento pela sedução, conforme ela explica a composição da entidade para quem compôs a música. A compositora dessa primeira canção tem cerca de 75 anos. Através da voz que ela empresta à *Mãe-da-mata*, o seu eu-poético considera importante alertar sobre a sustentabilidade, ou dito de outra forma, a “exploração racional” da mata como forma de manter a permanência do território vivido.

Ao colocar em sua poética a Mãe Natureza que, como diria Herrera (2016), é a vítima da exploração desmedida, a autora explicita a crítica ao modelo dominante de lidar com os recursos naturais e outros seres da floresta. As filhas da Mãe Natureza estão a vigiar as próprias riquezas, o que aponta que a mata é capaz de ser protegida da ação humana por seres mágicos ou que é capaz de se autoprotger. São existências no interior da floresta que não encontram eco e validade dentro do cânone do conhecimento racional e ocidental. São os saberes do local repassados através da poética da liberdade, trazendo aqui o termo emprestado de (HERRERA, 2016) para empregar na análise do texto de uma filha dos seringais, que nasceu e cresceu no município acreano de Cruzeiro do Sul e cujo pai, segundo a mesma, “cortava gíria” com os indígenas. Ou seja, conversava e aprendia a língua deles e com eles. Muito do imaginário que ela conserva em suas canções é herança de seu pai.

A *Mãe-da-mata* é quem resguarda as riquezas da Mãe Natureza, vigia e usa seu encanto para frear a grilagem da floresta ao propor a sua sustentabilidade para a prosperidade do país e do local onde vivem humanos, animais e plantas. Ela convive com caçadores, vagalumes, humanos, com sua própria história imemorial e preocupa-se em cuidar e resguardar a todos. Um ser vivente e encantado da floresta comunicando-se através da canção.

Embora a compositora Francis Nunes utilize palavras associadas a continuidades, como é o caso da palavra “sustentabilidade”, é importante trazer aqui o pensamento de Kirjner (1996) em seu trabalho de análise das letras de Lupicínio Rodrigues, onde ele coloca que a obra não é nunca tão individual como parece. Ela é social por definição, a partir de uma leitura particular do indivíduo sobre o mundo em que vive.

Ela dialoga com categorias e valores sociais que permeiam a existência do autor; transcende a criação individual, quando é repaginada, refeita, reinterpretada por outros indivíduos; e é passível de novas interpretações também por parte de seus apreciadores, ao mesmo tempo que perpetua símbolos e noções de tempo. A criação transcende o criador, é um objeto essencialmente social (Idem, p.16).

## **Análise do texto 2: Homenagem a Hélio Melo**

Composição de Francis Nunes

*Hélio Melo queria gravar  
Morreu e não chegou lá  
Deixou seu nome na história  
Do Senadinho para o povo lembrar (bis)  
Ele foi um seringueiro  
Das matas tudo conhecia  
Falava do Mapinguari  
E o povo com atenção lhe ouvia (bis)*

*Cansado do seringal  
Na cidade ele veio morar  
Tornou-se um grande pintor  
E já era um tocador (bis)  
A história do seringal  
Em quadros ele deixou  
Mostrando a verdade  
Que o seringueiro passou(bis)*

*Pra sustentar a família  
Meia-noite ele sofria  
Enfrentando os perigos  
Que as matas lhe ofereciam  
Tocando seu violino  
Para aqueles que lhe amavam  
Ele levava alegria  
E o povo se animava (bis)*

### **Refrão**

*Do seu patrimônio histórico  
Resta uma realidade  
Que fez parte da sua vida  
E só nos deixou saudade  
E só nos deixou saudade  
Seu grupo “Sempre Serve”  
Que ele mesmo criou  
E o povo apoiou (2x)  
OôOôOôOôOô  
OôOôOôOôOô*

A temática presente na letra está centrada na figura de Hélio Melo – artista visual, músico, compositor, escritor, contador de histórias e seringueiro. A poética fala do artista, sua obra, frustrações e sua luta pela sobrevivência. Homem que cantava, tocava violino e foi um grande pintor – artista da imagem e da palavra. Deixou seu nome na história do Senadinho, um local no centro de Rio Branco com música ao vivo e ao ar livre, um projeto iniciado por ele e que continua acontecendo muitos anos após sua morte, reunindo um grande número de idosos semanalmente. Por ter sido seringueiro, vivido no seringal, era conhecedor das matas e falava de outro guardião da floresta, o *Mapinguari*. Apresentou, em suas telas, cenários e situações vivenciadas por ele no seringal através de sua narrativa visual.

As imagens que idealizo ao ler o enredo da poesia da canção são as seguintes: o artista Hélio Melo, pelejando para gravar suas canções, o que deveria ser bem complicado para ele. Entre outras razões e dificuldades, posso citar o fato de a tecnologia ser cara e menos acessível que na atualidade e a desvalorização de sua arte em particular, conseqüentemente, do discurso produzido do/no local e sobre ele mesmo como artista. Tudo isso atrelado a uma colonização das mentalidades que viam esses saberes e essas artes como *passadistas*. Eu mesma trabalhando na área musical, ainda hoje, constato isso nas dificuldades de espaços para divulgar a arte produzida sobre esses saberes locais.

Hélio Melo morreu então com a frustração de não conseguir registrar em vida a sua obra fonográfica e eu, que o ouvi tocando ao vivo, fico sem poder conhecê-la melhor, rememorar-la plenamente, cantarolar ou tocar suas músicas. Só um dos músicos do seu antigo grupo musical, *Sempre Serve*, está vivo, o Tião (violão-teclado) e as músicas que tocavam/cantavam estão apenas na sua memória. De todo o repertório de Hélio Melo e do grupo *Sempre Serve*, apenas uma música instrumental ficou registrada precariamente.

Seu nome, segundo a homenagem poética que a compositora Francis Nunes lhe oferece, é lembrado nas histórias rememoradas no Senadinho, localizado no centro da cidade e próximo ao Palácio Rio Branco, onde se reúnem os idosos para convivências diversas

mediadas pela música e pela dança. A partir, principalmente, do legado de Hélio Melo, cantam e dançam, duas vezes na semana, com grupos musicais tocando ao vivo, no pátio do Palácio das Secretarias. Contando histórias, Hélio Melo chamava atenção do povo que lhe ouvia cantar e falar, além de pintar e publicar livros com contos e ilustrações pessoais. Seu grupo *Sempre Serve* participava com ele em outras apresentações artísticas para além do Senadinho, que eram feitas tanto em locais fechados quanto locais abertos.

A letra de Francis Nunes diz que o artista “sofria nas matas” para sustentar a família e veio morar na cidade, onde se tornou um grande artista “pintor e tocador”, “patrimônio histórico”. Sobre a vida e obra de Hélio Melo, Costa (2010), em sua dissertação, afirma o seguinte:

O panorama social que se destaca lhe pertence e lhe parece legítimo. Vai muito além de estar presente ou não, ter vivido ou não aquilo que — descreveu, ter trabalhado ou não a favor de alguém ou algo, ter sido influenciado pela igreja ou não. Mais que isso, um espaço de incorporação vai se abrindo. A Amazônia torna-se seu tema. Não a Amazônia como um dado ou todo homogêneo e linear, mas uma Amazônia — real e — imaginária. A Amazônia que reside em seu interior e que ele procura produzir em leituras e representações plásticas, escritas, orais, musicais (Costa, 2010, p. 65).

O trabalho artístico de Hélio Melo teve reconhecimento ampliado apenas após sua morte, quando teve a singularidade de sua obra reconhecida por outros artistas e em pesquisas acadêmicas. Além de narrar os “perigos” que o seringueiro vivenciava ao morar no interior das matas, a letra de Francis Nunes também apresenta um artista da floresta (Seo Hélio), que toca para retratar e alegrar o local onde vive.

Outra reflexão sobre o artista Hélio Melo é possibilitada através de Castro (2010), em seu trabalho *Ambiente Amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo*, em que reflete sobre a trajetória desse multiartista que viveu em seringais até os 33 anos de idade. Além da produção visual, teve ainda uma larga produção literária, teatral e musical. Seu Hélio compunha e tocava violão e eu tive oportunidade de conhecê-lo, assisti-lo em suas diversas performances e conversar com ele algumas vezes. Ainda segundo Castro (2010), seu conhecimento compartilhado advém de sua vivência de homem da floresta, onde ouviu histórias de índios, conviveu com pássaros e animais e presenciou a ocupação e espoliação da floresta (CASTRO, 2010, p. 17). Ainda segundo Rossini Castro (2010, p. 17),

Através de uma prática sem mestres nem grandes recursos técnicos para concretizar seus projetos, ele ultrapassou o limite da resignação para manifestar sua consciência e sabedoria. A marca de seu trabalho foi a sua insistência em divulgar seu olhar sobre a região acreana e suas memórias de homem inserido neste lugar. Com isso, relacionou sua obra com o meio ambiente e conferiu à sua *práxis* uma atitude educativa, aproximando desse modo, o ofício de artista da missão de educador.

As letras com homenagens a artistas locais são uma tônica no trabalho da compositora Francis Nunes, assim como os ritmos que desenvolve junto a suas melodias, que inclui principalmente o xote, o baião, o samba de baque e valsas.

Os dois artistas, a compositora e o homenageado, insistem também nos temas de seres encantados e guardiões da floresta, marcando uma posição compromissada com os valores da preservação ambiental. Realçam entidades mágicas que punem caçadores impiedosos que matam por diversão; punem com as encantarias quem corta árvores, quem mata indiscriminadamente bichos e plantas. Alguns humanos recebem o privilégio de se comunicar com esses seres especiais. Por fim, na trajetória da própria migração do artista para o meio urbano, que faz a ponte entre a vida na mata e a vida na cidade com o realce das dificuldades de ambos os locais. Posso aproximar o que foi apresentado acima com a observação de LOUREIRO (2015, p.92):

Culturalmente, o ciclo da borracha funcionou também no sentido de imposição de signos com repercussão fortemente ideologizante, reforçando o sentimento de inferioridade cultural nativo em face da cultura “de fora” e a dependência dos modelos e das influências culturais europeias (...). É uma fase em que se deu uma forte subordinação aos padrões da cultura europeia e que serviu como estimuladora do imaginário “de fora” sobre a região.

Dessa forma, optar em tratar de temas como os desenvolvidos nesta análise é, sobretudo, um posicionamento político de resistência e de insistência para o “olhar” para dentro da mata e das cidades amazônicas. Reparar para seus modos de vida, suas manifestações artísticas ligadas aos seus hábitos, memórias e a valorização desse legado que às vezes produz um contradiscurso ao que está posto como hegemônico e mais “importante” ou “melhor”.

#### **Análise do texto 4: O baile do seringueiro**

Composição de Antônio Pedro

*Fui num baile na mãe natureza  
Uma festa na casa de João seringueiro  
Num adjunto de um grande roçado  
De noite rolava um grande festejo  
O tocador era o sanfoneiro  
O acompanhante era o violeiro  
Trazia o tambor, o cavaquinho, o pandeiro  
O reque a cuíca e o gaiteiro  
Era um festejo na noite de São João  
Uma festa na casa de João seringueiro  
Cheguei dentro da festa com meus companheiros  
E caímos no samba no meio do terreiro*

*O tocador era o sanfoneiro,  
Tocava samba no meio do terreiro  
A meia noite o sanfoneiro parou  
O dono da casa o violeiro chamou:*

*-Você agora é o tocador!  
E o baque do samba ele começou*

*Ô violeiro, ô violeiro,  
É tocador e repentista brasileiro  
Todos os anos fazia os festejos  
Dos velhos tempos de nós seringueiros  
No mês de junho que é o mês das fogueiras  
Em Santo Antônio, São João e São Pedro  
Os adjuntos dos grandes roçados  
E as grandes festas na mãe natureza  
Os grandes bailes no meio do terreiro  
No baque do samba de nós seringueiros  
Meu trabalho que eu tinha todo o dia  
A busca do pão para minha família  
Nem todo o domingo eu tinha o repouso  
Pra estar com meus filhos e a minha esposa  
A profissão que eu tinha todo o ano  
De seringueiro 42 anos  
Hoje estou velho, alegre e cantando  
Pra meus conterrâneos este velho acreano*

A temática acima é relacionada a uma festa na casa de um seringueiro durante os festejos da noite de São João. Vários músicos tocam o samba no meio do terreiro. O cantador faz a canção narrando a festa da mãe Natureza na casa do João Seringueiro, que, além do adjunto (mutirão de trabalho) dos grandes roçados, os participantes comemoram a noite especial do mês de junho. Os tocadores, além do sanfoneiro, o acompanhavam com um tambor, um pandeiro, um cavaquinho, um reque-reque, uma cuíca e uma gaita.

O cantador/contador narra que caiu na festa, caiu no samba, ou seja, entrou para dançar com os seus companheiros. Sendo que meia-noite o sanfoneiro parou e autorizou o violeiro a comandar os trabalhos musicais. O violeiro, segundo a poética do compositor, é um tocador e repentista brasileiro. Fala do mês de junho e seus festejos, que com as fogueiras comemoram-se os santos católicos das festas populares: Antônio, João e Pedro. Diz que buscava o pão todos os dias para sua família, através do seu trabalho como seringueiro e que nem sempre nessa labuta conseguia descansar aos domingos, junto da esposa e dos filhos. Após 42 anos como seringueiro, agora na velhice, se alegra cantando para e com seus conterrâneos do local.

Loureiro (2015, p.72) reflete que a poesia, “revelando a beleza escondida no mundo, alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento. Com sua forma, ação, linguagem e repercussão na cultura, ela torna, até mesmo, uma época mais memorável do que outra”. A poética desta canção traz uma riqueza de imagens, simbolismos e a imaginação, corre em busca das cenas, como num livro, em que cada enredo remete ao leitor-ouvinte para uma idealização e conformação de cenário. Ou semelhante ao que ocorre em um videoclipe, que mostra uma cena a cada jogo de frases construídas. Letra e imagem caminham juntas.



Nos encontros da *Rede Banzeiro*, nome sugerido por Clenilson Batista, aprendi a chamar o senhor Antônio Pedro de “Mestre”, em referência aos chamados mestres de cultura popular, pois seu conhecimento foi adquirido fora das universidades e locais formais de ensino-aprendizagem de técnicas musicais e de escrita. Mas com muito conhecimento sobre a vida na floresta, Mestre Antônio Pedro, além de conhecer plantas, comercializar garrafadas (mistura de plantas, raízes e folhas que curam diversas enfermidades), também foi seringueiro, aprendeu e trocou conhecimento com indígenas pajés, conviveu e praticou a arte musical nos seringais, com homens, mulheres e crianças. Tinha muita alegria em repassar seus conhecimentos tanto por conversas quanto através de suas canções.

Semianalfabeto pela educação formal escolar, Mestre Antônio Pedro também preparava e servia a *Santa Luz* (bebida indígena também conhecida como *Ayahuasca* e mais popularmente por *Santo Daime*), onde comandava os rituais puxados ou guiados por suas belas canções. As canções compostas por ele eram divididas em canções de festa e canções para os trabalhos ritualísticos com o Daime. Ele denominava essas últimas de “enverseios da natureza”, pois se relacionava diretamente com o espírito das plantas e animais da floresta, que ele chamava sempre de Mãe Natureza e de onde considerava que emanavam suas canções ou enverseios. No entanto, sobre *O Baile do Seringueiro*, que é também o nome de um dos álbuns de Mestre Antônio Pedro, o encarte diz que, neste álbum, são apresentados baques de festa, com relação ao ritmo que será desenvolvido.

Nesta canção, *O baile do seringueiro*, temos mais um compositor a ter sua canção analisada, novamente descrevendo a mata, a vivência da festa, e as dificuldades da experiência de trabalho, onde ele relembra que nem todo domingo tinha sossego. Ao descrever o adjunto do roçado, rememora o mutirão de preparo da terra para plantio, a festa de comemoração e narra sobre os instrumentos e ritmo do baque de samba, que ele mesmo apresenta através da canção. Novamente as descrições sociopolíticas destacam-se na poética apresentada pelo artista. Seguimos então com a próxima composição do Mestre Antonio Pedro, chamada *Passeio na floresta*.

### **Análise do texto 5: Passeio na floresta**

Composição de Antônio Pedro

*Eu faço verso, por onde eu passo,  
Lá no jardim da selva dos animais (Refrão)*

*Fui num passeio lá na floresta  
De lá fui numa festa lá na beira do riacho  
Na chegada dos pássaros nos galhos das árvores  
O festejo na selva lá dos animais*

*Vem as queixadas com os catitús  
Jabutí, o macaco com os garapús*

*O quati a cotia com o quatipuru  
E o que anda no pulo que é o candurú  
O Rato e a paca vem com o tatú  
O gogó de sola que é o janaú  
O buri-buri que é o quincajú  
O mambira e a catita que com o quandú  
O camaleão vem com o jacurarú  
Jacuruxi lá no lago com o jacaré-açú  
A anta com filhote vem com a cimarrú  
A tigre pantera com a canguçú  
A cobra do brejo é a jararacuçu  
A valente da noite é a surucucu  
A gato peludo vem com o gato-açú  
E chegou o rei da selva o gaieroabadú*

*O gavião camiranga vem com o urubu  
Voador tesoureiro vem com o jaburu  
O socó lá no brejo pesca com o tuiuiú  
O bem-te-vi e pipira vem com o sinhaçú  
Jacamim se assusta com o esturro do mutum  
O jacú ouve o apito da nambú azul  
Cantador da lagoa que é o cururu  
Curador lá da selva se chama kampú  
Chega família, as meninas de urú  
Na selva as araras azul  
A capota ouve o apito das meninas nambus*

*Esperando o artista que é o uirapuru  
O uirapuru é um grande cantor  
Filho da natureza onde ele se criou  
O uirapuru é um grande professor  
Filho da natureza este grande cantador*

A temática da canção acima é uma festa entre os bichos da floresta. Nomes diversos aparecem para se referir a mesma espécie e são citados roedores, felinos, cobras e muitos pássaros. O cantador diz que faz versos por onde passa no “jardinho” da selva dos animais. Essa frase lembra-me de imediato a análise de Descola (1988) sobre os *Achuar* do Equador, pois esses indígenas têm a selva por estrutura de modelo da vida social. Para eles, os modos de utilização e representação do meio ambiente são um contínuo com as técnicas de socialização. Neste sentido, Descola (1988, p. 132) afirma que “La sobre naturaleza no existe para los Achuar como un nivel de realidad distinto de aquel de la naturaleza, puesto que todos los seres de la naturaleza poseen algunos atributos de la humanidad y las leyes que los rigen son casi idénticas a aquellas de la sociedad civil”.

Continua então o cantador a narrar que foi uma festa na beira de um riacho, onde já na chegada se viam os pássaros nos galhos das árvores, no festejo na selva dos animais, seguidos por uma infinidade de outros bichos, por ele denominados de queixadas, catitús, jabuti, macacos, garapús, quatis, cutias, quatipurus, candirús, ratos, pacas, tatús. Então ele passa a usar dois nomes para o mesmo bicho, mostrando seu conhecimento e interação com a fauna amazônica. Vem o gogó de sola, que também é o janú; o buri-buri que é o quincajú;

mambira, catita, quandú, camaleão, jacurarú, jacuruxi, jacaré açú, anta cimarrú, tigre pantera, canguçú, cobra do brejo, jararacuçu, surucucu, gato peludo, gato-açú, o gaieiroabadú, o gavião camiranga, urubu, jaburu, socó, tuiuiú, bem-te-vi, pipira, sanhaçú, jacamim, mutum, jacú, nambú azul, cururu, que é cantador da lagoa, kampú, urú, arara azul, capota, nambú, todos esperando o artista, o pássaro uirapuru, que é um grande professor e filho da natureza.

Essa canção traz a imagem de uma festa ou um encontro de animais diversos, como sapos, cobras, macacos, pássaros, roedores, felinos, entre outros, numa verdadeira cantoria de pássaros e outros bichos. O que causa o estranhamento é que um humano esteve na festa do artista pássaro Uirapuru, onde entre os presentes esteve também o sapo curador Kampú. Mais uma vez, Loureiro (2015) nos auxilia a pensar essas questões trazidas na letra da poesia de Antonio Pedro. O autor da *poética do imaginário amazônico* nos informa que:

O estudo mitológico produzido pela realidade imaginária, o universo dos encantados, rios e das matas, tem sido um dos ângulos mais fecundos para relacionar, compreender e explicar na Amazônia, a relação dos homens entre si com a natureza (...). A “consciência imaginante” do homem diante dessa realidade vive em estado de permanente operatório. A relação entre o homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento (...) que a todos envolve num estado cênico permanente de tensões significantes (...). Uma relação de permanente descoberta diante das coisas, que impede que a familiarização gerada pelo hábito iniba essa voluptuosa permanente percepção da beleza nelas existentes (LOUREIRO, 2015, p.110).

Loureiro (2015, p.111) segue salientando que “muitas são as formas naturais carregadas de esteticidade, que atraem e retêm a atenção em si mesmas (...) seja pelos sons da natureza, seja pela rítmica coreografia de pássaros e peixes”.

O saber de Antônio Pedro também se aproxima ao que Santos, (2009, p.44-45) propõe como sendo uma *ecologia de saberes*, “que se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles, sem comprometer a sua autonomia”. Para ele, a compreensão da ecologia de saberes precisa, entre outras coisas, que se abandone a concepção linear do tempo. Segundo este autor, esse tipo de ecologia também se baseia na ideia de que o conhecimento é sempre *interconhecimento*. Outra proposição da ecologia de saberes é que o conhecimento acontece não como representação do real, mas como intervenção no real, pois “é a medida do realismo” (SANTOS, 2009, p. 49). A ecologia de saberes sempre questiona e lembra de ensinar sobre o limite do que se sabe, pois, ignorar também faz parte do saber (SANTOS, 2009, p. 57).

Quijano (2005, p.122) nos diz então que “a perspectiva binária, dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no

mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo”. Essa perspectiva binária nos fez perder da integração com o ambiente, questão sobre a qual o compositor nos relembra em sua letra poética.

Canções como essa são oportunidades de se experimentar a poética da liberdade e contrapor a colonialidade epistêmica do saber com as mesmas armas usadas pela corrente eurocentrada, a subjetividade do imaginário.

### **Análise do texto 6: Os mistérios da Jarina**

Composição de Harú Xinã Kuntanawa

*Vem, vem lua, vem brilhar nesse chão  
Vem, vem lua, desenhando e misturando as tradições*

*Misturou, misturou, misturou com amor (2X)  
O côco com o jacamim e o povo mais forte ficou (2X)*

*Vem, vem ver, ver que o meu povo te ensina  
Se tu queres aprender, os mistérios da jarina (2X)*

*UUUUUU, neιά  
Você ouviu e ele gritou bem baixinho  
E a terra inteira tremou com o grito do jacamim (2X).*

A temática acima é em torno dos mistérios da palmeira jarina e seus frutos (coco). São os encantos e os imaginários sobre os quais está fundada a cultura do povo do coco com o jacamim (Kuntanawa). Cabe ressaltar da dificuldade de analisar essas questões de maneira mais profunda, uma vez que não tenho vivência e acesso a esse imaginário do povo Kuntanawa. Mesmo assim, percebo a poética presente na letra que fala da aproximação e junção de duas tradições desenhadas pela Lua, astro/ser que formou o povo Kuntanawa.

O indígena, cantador e poeta, deixa claro que o seu povo está disposto a ensinar e perpetuar os saberes sobre os mistérios da jarina. Um mito de origem que traz em seu cerne um animal e uma planta iluminados pelo brilho lunar. Tem ainda um grito ou onomatopéia; o som de um pássaro, o jacamim, que parece ser um pássaro poderoso para o universo mitológico dos indígenas Kuntanawas.

Herrera (2014, p.267) nos aponta neste sentido que “la poética futura que se proponga tendrá que ser fundamentada desde como el cuerpo-vitimado individualizado con las lenguas y lenguajes reformula los discursos, es decirlos poemas”. Se políticas educacionais forem adotadas seriamente com o intuito de promover este diálogo com os demais saberes, que estão alijados como conhecimentos aceitos, fora dos currículos das escolas e das universidades, pode-se passar a valorizar o conhecimento indígena, seringueiro e dos demais racializados.

Diante de tantos desrespeitos em relação ao ambiente às florestas e aos animais, o indígena Harú Kuntanawa mostra, através da letra da canção, o seu respeito quando apresenta o povo Kuntanawa como o povo do coco (fruto) com o jacamim (pássaro), vivendo em equilíbrio com a fauna, a flora e valorizando suas tradições. A poética presente na letra da canção aponta para outras possibilidades de vislumbrar uma relação menos dualista do humano com a natureza, de pensar que existem simbioses onde é possível relacionar-se com o material e o espiritual de humanos, animais e vegetais.

Candau (2010) aponta sobre a necessidade de políticas de educação intercultural sérias, que não simplesmente folclorizem o conhecimento dos racializados, especialmente índios e negros. Cabe acrescentar, neste caso específico, também os seringueiros. Inserir o debate público em diferentes âmbitos sociais, talvez possa contribuir na busca de caminhos para o desenvolvimento de uma educação intercultural que respeite o conhecimento diferenciado e não canônico dos currículos. Candau (2010, p.341-342) então vai dizer que:

Consideramos que el desafío fundamental está en vincular las propuestas de educación intercultural a la perspectiva de la interculturalidad crítica. Se trata de una tarea compleja, ya que en la mayoría de los países en que se introdujo la interculturalidad en las políticas públicas, sobre todo en el ámbito educacional, en general predomina el enfoque funcional y el abordaje aditivo. Estos en muchos casos son folclorizantes y se limitan a incorporar en el currículo escolar componentes de las dos culturas de grupos sociales considerados "diferentes", particularmente indígenas y afrodescendientes. Para que este tema pueda ser trabajado, es fundamental que integre el debate público en diferentes ámbitos sociales. En el caso de la educación, esta discusión aún está poco presente en las instituciones responsables por la formación de educadores, lo que constituye un gran obstáculo para su desarrollo.

É necessário que se tenha acesso a esta sabedoria/conhecimento dos moradores do ambiente florestal que nomeiam, pensam, compreendem sentidos e agem embasados em relações diferenciadas com o ambiente em que vivem com outros seres. Numa integração e entendimento do espaço-tempo e em uma perspectiva de vida diferenciada dos referenciais científicos que estamos habituados a aceitar como verdade. Adotam práticas de intervenções diárias que compreendem o ambiente como um todo, vivo e em conexão comunicativa com o humano. Tudo isso, deveria ser mais valorizado pelos saberes considerados científicos e racionalizados, principalmente, através de práticas educacionais que poderiam chegar aos sujeitos que estivessem abertos a desaprender a lógica eurocêntrica para poder ser e estar em comunhão, dispostos a aprender com as diferenças e as práticas voltadas para uma poética da liberdade.

Com relação a todas as interpretações e análises feitas aqui, Wisnik (2006, p.214) alerta que “as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o *imaginário*, as pulsações latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser

moduladas em novos momentos, por novas interpretações”. Portanto, este é um trabalho em aberto e que outros deverão vir somar-se e confrontar-se. Parafraseando Wisnik (2006), novamente, torna-se prudente salientar que as interpretações estão sujeitas a essas modulações de interpretação.

Com matrizes indígenas, europeias e africanas, as canções unem o que o eurocentrismo separa e segrega. Que possamos ouvi-las e enxergá-las sem preconceitos.

### **Considerações Finais**

Traço as considerações finais, aberta a outras possíveis narrativas, percebendo as dificuldades de toda ordem, no que diz respeito a desconstruir conceitos arraigados como verdades inquestionáveis, quando somos traídos por nosso próprio discurso ainda fortemente colonizado e procuramos saídas menos traumáticas. Uma delas pode ser exatamente através da descolonização de nossos repertórios musicais, já que a música, e especialmente as canções, são muito eficientes como instrumento de sensibilização para temas complexos e de difícil trato em outros campos.

Pensar na descolonização do saber e no papel que algumas canções podem trazer e oferecer é parte da contribuição nessa busca de repertórios musicais de resistência. Não é somente a resistência explícita, em letras de canções de cunho diretamente politizado, que podemos encontrar em compositores locais como Heloy de Castro, João Veras, Pia Villa, o próprio Clenilson Batista, entre outros. Busco tratar exatamente de outro tipo de abordagem ou enredo nos temas das canções que analiso. São temas mais voltados para as lendas, mitos e questões diversas que insistem em aliar ambiente, ou natureza e sentido senso comum, nas histórias humanas, sem o dualismo frequente nas abordagens eurocentradas.

As canções que analiso aparentemente vazias de conteúdo político são marcadamente insistentes nos temas que envolvem a floresta e seus seres, vivos ou mágicos e míticos. São personagens que alimentam há muito tempo o discurso das canções locais que optam por descrever uma dita paisagem amazônica, que tem em seu cerne a predominância de rios, árvores, plantas, flores, frutos, aves, animais, insetos, seres míticos, homens, mulheres e crianças, formando um todo vivencial expresso nessas canções. Também busquei contribuir para a elaboração e a reflexão sobre o pensamento artístico cultural local e suas perspectivas de descolonização dos repertórios musicais vigentes nesse lugar. No entanto, proponho olhar para as canções do local numa perspectiva de canções que tratam da valorização da natureza; não da natureza dual que separa o humano do ambiente, mas na perspectiva de encararmos o ser humano como parte da natureza. Somente assim pode haver a valorização dos saberes que são fortemente encontrados nas culturas indígenas e de outros sujeitos racializados que

ocupam este lugar chamado Acre, desde muito tempo. A valorização dos modos de vida, das formas de organização, de percepção do mundo e de si estão presentes nas canções que tratam de lendas, costumes, conhecimentos vivenciais da floresta, entre outros temas que não são exatamente temáticas politizadas e diretamente libertárias. Mas que tratam sim da poética da libertação, que tem relação aqui no trabalho com o conhecimento indígena e de outros sujeitos ocupantes históricos deste espaço.

Outro ponto que me chamou atenção na pesquisa com as fontes foi a natureza aparecendo nas letras das canções como a mãe das matas, a deusa, criadora, cuidadora, quem ensina, orienta, a sábia, a mulher, o elemento feminino. Isso ocorre especialmente nas letras da artista Francis Nunes e do Mestre Antônio Pedro. Dialogam com uma espécie de consenso estético em relação à floresta Amazônica. Os conhecimentos ancestrais, repassados historicamente através dos discursos das canções populares, resistem ao tempo e aos movimentos contrários que priorizam outros temas. Resistem aos discursos mais corriqueiramente explorados pelas mídias consolidadas e aos discursos politizados nos espaços formais.

Resistem através de sensações e imagens potencializadas pelas canções com seus enredos que trazem à tona esse diálogo entre natureza e cultura a partir de uma perspectiva menos dualista que explicita discursiva e musicalmente a história dos seres vivos e míticos desse amplo e diferenciado espaço amazônico. Tudo isso vivenciado nas florestas e cidades, ou cidades-florestas da Amazônia acreana.

Mesmo com a formação dos estados nacionais trabalhando a favor de segregar e dividir os povos política e economicamente, favorecendo o espírito capitalista de acúmulo de capital, exploração do homem pelo homem e geração de pobreza, fome e guerras, cada comunidade, tribo, etnia ou grupamento humano, busca apresentar suas diferenciações culturais, reflexões artísticas, particularidades históricas, percepções sobre o mundo e origem comum que são legados de geração à geração. São signos e símbolos que, mesmo condicionados por questões de mercado, aparecem com suas percepções e linguagens, aliando a música à palavra falada e escrita.

Comunicam e refletem em seus discursos cancioneiros as vivências dos diferentes lugares e/ou territórios, rompendo fronteiras físicas e simbólicas, ampliando possibilidades de outras vivências e convivências. Diálogos e saberes realizados pelas letras e melodias que formam num primeiro plano ou numa primeira lógica as canções dos locais onde são produzidas. Sabemos que envolvem mais que letra e melodia, pois se adornam também de figurinos, cenários e performances. Aproximam-se da dança e do teatro em busca de sensações através de outros diálogos que são também poético-musicais. Por isso, é importante conhecer o papel dessas canções, dos locais e das paisagens sonoras que trazem

suas letras, as mensagens que elas transmitem e que não deixam de ser também carregadas de conteúdos políticos. São elas, potencialmente, ferramentas de transmissão de conhecimentos, valorização e percepções acerca de um determinado local no espaço-tempo, narrando vivências, experiências sensoriais, imagéticas e de diversas ordens, os homens e mulheres que compõe essas canções que aqui foram apresentadas e analisadas, são pessoas simples, que viveram em aldeias e seringais. Alguns nem foram escolarizados, mas, mesmo assim, as temáticas a que eles e elas recorrem continuam sendo apresentadas e resistindo a todo tipo de dificuldades em continuar sendo cantadas. Não foram silenciadas e seguem seus caminhos e propósitos. Que esses cantos possam ser amplificados e reverberem permanentemente em ouvidos e bocas, provocando outros aprendizados.

## Referências

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2ª edição, São Paulo: Editora 34, 2017.

CANDAU, Vera Maria Ferrão. “Educacion intercultural en America Latina: distintas concepciones y tensiones actuales”. **Estudios pedagógicos**. Vol. 36, nº. 02, pp. 333-342, 2010.

CASTRO, Rossini de Araujo. **Ambiente Amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo**. Dissertação de mestrado. PPGEAHC/Mackenzie, São Paulo, 2010.

COSTA, Suelen Germano. **Por trás da canção: nos batuques e enverseios de Antônio Pedro**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Identidades – PPGLI/UFAC. Rio Branco, 2017.

COSTA, Márcio Bezerra. **Arte e ofício: exercícios de leitura na pintura de Hélio Melo**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Identidades – PPGLI/UFAC. Rio Branco, 2010.

DESCOLA, Phillippe. **La selva culta: simbolismo y praxis en la ecologia Achuar**. Quito: Ediciones Abya Yala, 1988.

HERRERA, Luiz Alberto L. “Los discursos ameríndios, de antes y después de la invasión de América, son el fundamento de toda sociedade americana”, pp. 21-40. *In*: ALBUQUERQUE, Gérson Rodrigues de. **Das margens**. 1ª. Edição, Rio Branco: Nepan, 2016.

HERRERA, Luiz Alberto L. “La poética. Una proposición desde la literatura americana”. *In*: ALBUQUERQUE, G. R. de & ANTONACCI, Maria Antonieta. **Desde as Amazônias: colóquios**. 2ª. Edição, Rio Branco: Nepan, 2014, p. 251-270.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 5ª. Edição. Manaus: Valer, 2015.



QUIJANO, Anibal. “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina”. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2Po5iqq>, acesso em 20/10/2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma economia de saberes”, pp. 23-72. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (Orgs). Epistemologias do Sul*. 1ª. Edição, Coimbra: Editora Almedina, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

### **Músicas analisadas**

- Músicas do artista Antônio Pedro;
  - O Baile do Seringueiro (<https://bit.ly/397MOSM>);
  - Passeio na Floresta ([https://youtu.be/smaNP8pZo\\_A](https://youtu.be/smaNP8pZo_A));
- Música do Grupo Vukanã Povo Kuntanawa. CD financiado pelo Governo do Acre. Gravado em São Paulo em dezembro de 2008. Acervo pessoal. Presenteado pelo compositor e cantor indígena Harú Xinã;
- As músicas da compositora Francis Nunes, aprendi a cantar com ela própria, sendo que elas ainda não estão registradas em gravação.

### **SOBRE A AUTORA:**

#### **Kelen Pinto Mendes**

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Acre (1999). Pós-Graduação em Psicopedagogia pelo Instituto Varzeagrandense - IVES (2001). Servidora Pública concursada como Gestora de Políticas Públicas do Estado do Acre (2006). Mestra em Letras - Linguagens e Identidades pela Universidade Federal do Acre (UFAC). Produtora cultural, com vários eventos coordenados pela mesma, entre eles os cortejos e shows musicais reunindo vários artistas da Rede Banzeiro de Cultura Popular entre os anos de 2013 e 2019 Cantora, instrumentista e compositora popular com 2 cd's lançados: Inundação e Rio Acre. Atualmente com o show de novas composições: "Tempo de Realeza", apresentado pelo projeto Concerto Didático do Sesc - Acre em escolas e teatros. Regente do Coro Municipal Boca Pequena - SEME - Prefeitura de Rio Branco, fundado pela mesma em 2004 e em atividade até o ano de 2014. Produção, programação musical, locução e técnica de programa de rádio para a Rádio Educativa Aldeia FM (2009- 2013), (2019).

<http://lattes.cnpq.br/0570525147517302>

Recebido: 31/08/2020

Aceito: 10/09/2020