

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA**  
**CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE TEFÉ – CEST**  
**CURSO DE HISTÓRIA**

**A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO GRUPO RAÍZES CABOCLAS**  
**(1988)**

**TEFÉ-AM**

**2023**

**ARTHUR FIGUEIRA DO NASCIMENTO**

**A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO GRUPO RAÍZES CABOCLAS  
(1988)**

Trabalho de Conclusão de Curso de História  
apresentado para obtenção de título de  
Licenciatura em História da Universidade do  
Estado do Amazonas.

**Orientador:** Professor Dr. Yomarley Lopes  
Holanda.

**TEFÉ-AM**

**2023**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nascimento, Arthur Figueira Do. A tecitura poética das canções do grupo Raízes Caboclas (1988) / Arthur Figueira do Nascimento, 2023.

80 f.: il. Color.

Orientador: Yomarley Lopes Holanda.

Trabalho de Conclusão de Curso de História. Universidade do Estado do Amazonas. 2023.

A tecitura poética das canções do grupo Raízes Caboclas (1988)

**ARTHUR FIGUEIRA DO NASCIMENTO**

**A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO GRUPO RAÍZES  
CABOCLAS (1988)**

Monografia apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Licenciada em História da Universidade do Estado do Amazonas, submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

---

Professor Orientador Dr. Yomarley Lopes Holanda.

---

Professora Dra. Cristiane da Silveira.

---

Professor Me. Manoel Domingos de Oliveira.

Tefé, Amazonas, 10 de Fevereiro de 2023.

### **Agradecimentos:**

Fazem parte de um sonho muitas pessoas, os personagens mudam constantemente, em um ritmo muito rápido, alguns são fixos como as nossas famílias que nos fornecem dentro de suas possibilidades os suportes necessário no dia a dia, mas cada um a seu momento tem relativa ou muita importância na história de nossas vidas e nas mudanças e/ou permanências, porém quero agradecer aqui no que consiste a execução da presente pesquisa ao 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.

*Adquirimos conhecimentos inauditos sobre o mundo físico, biológico, psicológico, sociológico. Na ciência um domínio cada vez maior dos métodos de verificação empírica e lógica. As luzes da Razão parecem fazer refluir os mitos e trevas para as profundezas da mente. E, no entanto, por todo lado, erro, ignorância e cegueira progredem ao mesmo tempo que os nossos conhecimentos.*

Edgar Morin (Introdução ao pensamento complexo, 2005)

## RESUMO

A presente pesquisa buscou abordar as canções do disco Amazonas (1988) do Grupo Vocal Raízes Caboclas, obra da cena musical da década de 1980 que representa 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 . 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 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), Erick Hobsbawm (1990), Roy Bennett (1986), 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 das letras e da sonoridade do grupo.

**Palavras-chave:** Música e História. Disco Amazonas (1988). Diálogo Interdisciplinar. Raízes Caboclas.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>12</b>
<b>ORIGENS DE UMA FORMAÇÃO MUSICAL HÍBRIDA .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 ANTES DA FORMAÇÃO ORIGINAL.....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 OUTRAS PROPORÇÕES NA CARREIRA.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>29</b>
<b>SONORIDADES .....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 LADO A .....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 LADO B .....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>45</b>
<b>POÉTICA AMAZÔNICA.....</b>	<b>45</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXOS: .....</b>	<b>70</b>
<b>APÊNDICES:.....</b>	<b>72</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1</b> Capa do Disco de 1988. ....	12
<b>Imagem 2:</b> Apresentação do Grupo Raízes Caboclas, restaurante do Hotel Benjamin em Benjamin Constant- AM, 1987 .....	20
<b>Imagem 3:</b> Turnê em cidades do Rio Grande do Sul .....	23
<b>Imagem 4:</b> LP do Projeto Nossa música (1985). ....	25
<b>Imagem 5:</b> Capa do LP NÃO MATE A MATA (1989). ....	26
<b>Imagem 6:</b> LP Grupo Carrapicho (1985).....	27
<b>Imagem 7:</b> Turnê do Grupo Raízes Caboclas na Europa.....	28
<b>Imagem 8:</b> Faixa 02 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	33
<b>Imagem 9:</b> Faixa 03 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	34
<b>Imagem 10:</b> Faixa 04 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	35
<b>Imagem 11:</b> Faixa 05 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	36
<b>Imagem 12:</b> Faixa 06 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	38
<b>Imagem 13:</b> Faixa 07 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	39
<b>Imagem 14:</b> Faixa 08 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	40
<b>Imagem 15:</b> Faixa 09 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	41
<b>Imagem 16:</b> Faixa 10 cifrada a partir de seu campo harmônico.....	42

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

**AM-** Amazonas.

**MPA-** Música Popular do Amazonas.

**AMAP -** Associação Amazonense de Artistas Plásticos.

**LP-** Long Play (literalmente longa duração, formato e sinônimo de disco de vinil).

**Lado A –** Primeiras cinco músicas de um disco de vinil.

**Lado B –** Cinco últimas músicas de um disco de vinil.

**Faixa-** Ordem em que uma canção se apresenta em um disco.

**Cifra-** Notação musical representada em letras e números.

**Baixo-** Denominação informal de Contrabaixo.

**MPB-** Música Popular Brasileira.

## INTRODUÇÃO

A história é uma ciência que possui em sua essência a característica de se fazer interdisciplinar ora recorrendo a um suporte teórico metodológico ora a outro de uma segunda ciência, desse ponto de vista pensar a relação história e música na Amazônia, 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 do disco em análise o que nos direcionara a autores que se detém a pensar essa mística amazônica presente nas composições poéticas amazônicas.

Para Napolitano (2002) a música é uma fonte a ser explorada em pesquisas da ciência histórica realizando o recorte ao qual nos referimos anteriormente, a estrutura desse trabalho se desenhou nesse modelo proposto pelo pesquisador uma primeira seção dedicada a pensar o que consistiu o Grupo Vocal Raízes Caboclas em sua formação e trajetória artística dentro do circuito amazonense de música dos anos 1980, sendo o nosso recorte temporal, como ocorreram suas influências musicais e a forma como ressoam em suas canções analisadas em seu primeiro disco da carreira datado do ano de 1988.

A segunda seção do trabalho se dedicou a explorar a forma com a instrumentação aparece nessas canções procurando uma exatidão da ordem e da forma como são empregados os instrumentos nessas obras, em uma audição atenta das faixas presentes no disco em seu Lado A e seu Lado B, logo constituindo a análise das dez faixas musicais, fugindo assim da ideia de um recorte daquilo que julgamos ser a essência do grupo a análise do disco em completo proporciona um melhor entendimento da obra como um todo e seu objetivo enquanto peça artística cultural, situada em seu tempo e sua subjetividade.

Nessa análise auditiva das canções realizamos uma aproximação com nosso objeto percebendo suas intenções e o sentimentalismo empregados em cada uma das obras expresso a partir da percepção musical da entonação da voz da ordem e da forma como são empregados cada um dos instrumentos em seu tempo rítmico, momentos de solo, andamento da canção singularidade sonora, tudo aquilo que configura ao grupo uma distinção no meio artístico musical amazonense, nacional e internacional, recorrendo também a teoria musical para a reprodução destas canções com o auxílio da base do violão e o emprego do campo harmônico em cada uma das canções do disco que não contava com a notação musical para consulta.

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 analisadas e demonstrados 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 do disco Amazonas na década de 1980 beberam nessa seara repleta de regionalismo e singularidade, as canções representam também o imaginário histórico-social amazônico, procuramos expressar essa essência amazônica em nossa análise.

A terceira seção de nosso trabalho se dedicou a pensar a poética presente nas composições do disco em análise pensado a 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 desta canções se baseou nos 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.

Interpretando a parte poética da canções ressaltamos o papel dos mitos que 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 característico da sociedade, a beleza do feminino amazônico são fontes de inspiração poética no Disco Amazonas, explorados em nossa análise a partir de referencial teórico interdisciplinar para assim pensar esse objeto de estudo histórico, e sobretudo uma análise atenta a sensibilidade inerente a essa tipologia de fonte de pesquisa.

Podemos por hora adiantar que as canções do disco “Amazonas” do Grupo Vocal Raízes Caboclas (1988) são diversas em suas influências como artistas no limiar de várias influências culturais como coloca Canclini (2019) acerca da América-Latina, enquanto homens amazônicos que pensaram acerca de sua contemporaneidade e acerca de sua cultura, escrevendo e cantando sua época, sua cultura e sociedade, sendo representantes do Amazonas nesse cenário musical da década de 1980, representado nessa pesquisa a partir da perspectiva do Amazonas nesse circuito, saindo do circuito mais conhecido e com maior mídia à época, logo esta pesquisa é ambiente de um trabalho que se detém a pensar uma lacuna da pesquisa histórica desse período, valorizando a nossa cultura, os nossos artistas que como afirma Farias (2017) ainda necessitam de muita pesquisa para que sejamos integrados ao rol da música na Amazônia, ao passo em que conhecemos um pouco melhor essa parte da nossa história.

## CAPÍTULO I

### ORIGENS DE UMA FORMAÇÃO MUSICAL HÍBRIDA

**Imagem 01:** Capa do Disco de 1988.



Fonte: docplayer.com.br.<sup>1</sup>

Os aspectos da história da música nacional não se restringiam de modo algum ao movimento do rock nacional da cena 80, bem como a crítica social, ou a representação das insatisfações da classe juvenil, muito marcado também por canções românticas memoráveis, ou ainda canções de irreverência como as do Ultraje a Rigor, tão pouco a produção musical do país se restringia a regiões específicas, embora com enormes contrastes de mídia, o cenário musical da década de 1980 era muito mais rico e abrangente. A atmosfera musical de Manaus em plena Amazônia brasileira estava nas palavras de Candinho (grande artista local) “derramando a brisa e o clarão da liberdade sobre o vendaval e as trevas em que mergulhavam o nosso país. Das velhas cinzas ressurgiam os movimentos, renasciam as manifestações estudantis, reapareciam os projetos culturais” (MENEZES 2011, p.69).

Entender a sonoridade e a poética do grupo *Raízes Caboclas* nos remete a tempos e lugares específicos da história da música amazônica, além do exercício da apreciação musical, mas um retorno histórico relacionando fatos ligados aos componentes de sua formação inicial

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://docplayer.com.br/78833101-Sonoridade-da-floresta-grupo-raizes-caboclas.html>. Acesso em: 18 de Nov. de 2021

e mais especialmente a figura de seu idealizador e membro por longa data , Celdo Braga, suas vivências, seus lugares de coexistência, pontos de contato, a fruição de sua música, suas influências, seus contextos, as fronteiras culturais em que beberam sua inspiração, construindo o mosaico de sua produção artística em seus instrumentos, poética e performance nos palcos do Brasil e do exterior, levando suas perspectivas do mundo Amazônico, como criaturas e também criadores desse universo particular através de suas canções e seu modo ser artístico.

### 1.1 Antes da formação original

Em 1982 se formou no município de Benjamin Constant, interior do Estado do Amazonas, ainda com o nome de *Grupo Vocal Raízes Caboclas* a banda amazonense que ganharia os palcos do mundo com sua sonoridade distinta, mas antes disso mergulhamos na corrente das águas desse rio em que nadaram Celdo Braga , Júlio Lira , Osmar Oliveira e Raimundo Angulo (kafuringa), águas que foram a gênese de muitas das canções do grupo, águas elemento natural que inspira as diversas e as mais diferentes perspectivas artísticas, “tanto na literatura global, quanto na local, a água é sempre um dos elementos da natureza em destaque, principalmente na poesia, por sua magnífica capacidade de se metamorfosear e inspirar temas diversos” (CARDOSO, 2017, p.28)

Voltando um pouco em nossa cronologia porém sem tirarmos as vistas dos fatos que ocorreriam no ano de 1982, e que como veremos corroboraram entre si para o surgimento da formação original da banda e fornecendo o ambiente necessário para que surgissem, ou melhor dizendo para que pudessem ser notados no curso da história da música popular amazônica. Pois bem estamos então nos anos finais da década de 1970, no estado do Rio Grande do Sul, na ponta da nossa vasta extensão territorial do gigante da América-Latina, em contato com outras matizes culturais, para além das múltiplas que Benjamin Constant já oferece por si só, como pontuaremos mais à frente, nessa época o ainda estudante de graduação Celdo Braga se desloca para o sul do país para cursar a faculdade de Letras, podemos dizer como afirma Cardoso (2017) da saudade de casa nasce a semente do Grupo Vocal Raízes Caboclas, expresso nas letras e poesias do artista, se assim podemos fazer essa diferenciação, fato é que a sua arte fora muito influenciada pelo sentimento nostálgico nesse período, de partidas e chegadas se faz a vida, Celdo Braga expressou esse conjunto de coisas no trecho a seguir:

Parti do porto de Benjamin, naveguei sem fim, aportei no mundo, remei no mar bravo da saudade, do rio da minha cidade, que é meu mar profundo... Benjamin meu beijo ainda tem o cheiro bom e o sabor do mapati, meu peito ainda quando a noite vem, é fim de tarde nas águas do Javari...

Trecho da música “Voltando para casa” (Celdo Braga e Eliberto Barroncas, 1994).

Durante sua estada longe de casa Celdo Braga idealizador do conjunto musical amazonense, observa os grupos gaúchos de cultura regional, a sua forma de fazer música ou melhor dizendo, o objeto de análise de suas composições, nessas obras a cultura local e suas *raízes* eram exaltadas, buscadas, remoradas, enaltecidas, avistamos então nesse ponto do percurso do nosso músico, aquilo que seria a marca do conjunto vocal que começava a idealizar, nos remetendo a memória das canções que surgiram acerca da amazonidade, das singularidades do caboclo da região amazônica nas quais os modos de ser do interior amazonense seriam retratados à maneira da sonoridade da banda, sendo portanto o início daquilo que viria a ser sua marca.

Celdo aproveita sua estada tão distante de casa para participar da vida musical do sul, agregando algo de novo em sua musicalidade amazonida, afinal não afirma Nestor Garcia Canclini habitarem os artistas modernos “no limite ou na intersecção de várias tendências” (CANCLINI, 2019, p.134) , esse limiar de fronteiras culturais de acordo com Cardoso (2017) ao analisar atentamente esse percurso de formação musical dos integrantes, era antigo nas vivências de cada um dos integrantes, homens amazônicos, em contato com o interior da região, e pelo extremo oposto da localidade em relação a região sul do país tinham contatos devido a localização geográfica de Benjamim Constant com outras culturas diversas da amazônica, tais como a do Peru e Colômbia, ou a da etnia Tikuna da região, devemos ainda lembrar de processos anteriores que precederam a existência do grupo, e que perpassam a história da música, da cultura musical e da tradição sonora no Brasil:

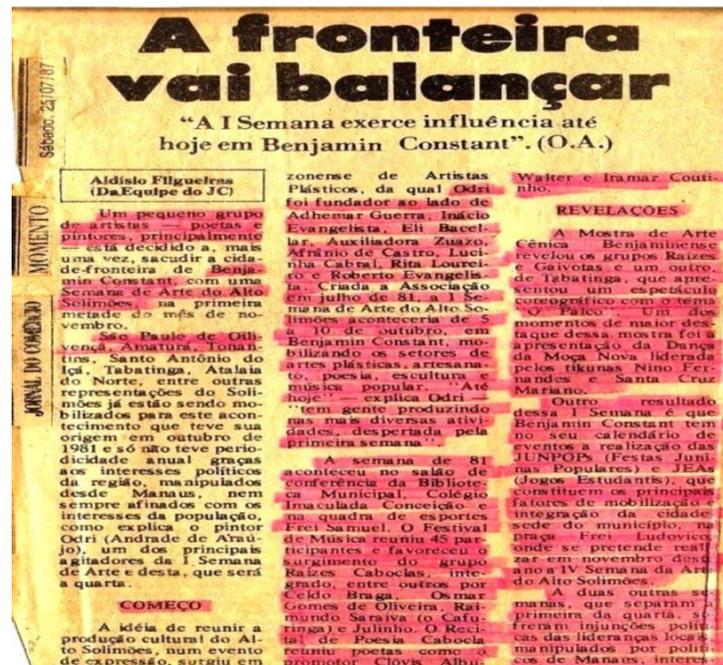
A revisão das tradições anteriores e a revisão da própria memória musical sofreram, desde o início dos anos 70, um novo e duradouro processo de síntese, sobre cujos efeitos na longa duração da história musical ainda não podemos ter uma dimensão exata. Com a adesão aos modelos de música pop que, diga-se, já estavam presentes na própria MPB do final dos anos 60, a indústria fonográfica parece querer se livrar da hegemonia desse totem-tabu, sinônimo de “música popular” valorizada. Ao mesmo tempo, apesar do estrondoso sucesso do rock brasileiro dos anos 80 e dos gêneros populares dos anos 90 (sertanejo, pagode e axé e funk), estigmatizados pela classe média herdeira do “bom gosto” musical, os “monstros sagrados” da MPB — Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, entre outros — ainda permanecem como tops no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista comercial (se não em números absolutos, em valores agregados e relativos). (NAPOLITANO, 2002, p.51)

Ao retornar a sua cidade natal no início da década em 1980, o agora professor Celdo Braga retoma seus trabalhos com a música, utilizando esse meio de comunicação em suas aulas na educação básica do município, Celdo também era secretário de Educação no início dos ensaios da banda, portanto a sua ideia era atrair a juventude para o mundo das artes através de

sua música, ou da iniciação musical de seus alunos. Dentre esses alunos estariam os primeiros integrantes do Raízes Caboclas, citados anteriormente, Júlio Lira, Osmar Oliveira e Raimundo Angulo (kafuringa), uma banda de escola, iniciada por um professor que ao mesmo tempo era integrante, e que sonhou um sonho que nunca lhe pertenceu exclusivamente, mas estava adormecido nos sentimentos de uma cultura singular, nas raízes a se retomar ao seu descobrir a ideia de amazonidade, ou melhor dizendo afirma-la.

Mas é muito interessante verificar o ponto em que nossos artistas puderam externar com uma projeção maior as suas obras, no de 1981 ocorreria o evento culminante para a formação do grupo oficialmente, a I Semana de Arte do Alto Solimões, incentivada e criada pela Associação Amazonense de Artistas Plásticos (AMAP), ocorrida no município de Benjamin Constant devido ao contato de movimentos e artistas locais com o órgão governamental.

### Imagem 2: I Semana de Arte do Alto Solimões



Fonte: Jornal do Commercio, 25 jul. 1987 apud Cardoso, 2017, p.16.

#### A fronteira vai balançar

“A I Semana exerce influência até hoje em Benjamin Constant”. (O.A.)

COMOÇO – A ideia de reunir a produção cultural do Alto Solimões, num evento de expressão surgiu em Manaus, depois da criação da Associação Amazonense de Artistas Plásticos, da qual Odri foi fundador ao lado de Adhemar Guerra, Inácio Evangelista, Eli Bacelar, Auxiliadora Zuazo, Afrânio de Castro, Lucinha Cabral, Rita Loureiro e Roberto Evangelista. Criada a Associação em julho de 81, a I Semana de Arte do Alto Solimões aconteceria de 5 a 10 de outubro, em Benjamin Constant, mobilizando os setores de artes plásticas, artesanato, poesia, escultura e música popular. “Até hoje” – explica Odri – “tem gente produzindo nas mais diversas atividades, despertada pela primeira semana”. A semana de 81 aconteceu no salão de conferência da Biblioteca Municipal, Colégio Imaculada Conceição e na quadra de esportes Frei Samuel.

O Festival de Música reuniu 45 participantes e favoreceu o surgimento do grupo Raízes Caboclas, integrado, entre outros, por Celdo Braga, Osmar Gomes de Oliveira, Raimundo Saraiva (o Cafuringa) e Julinho. O Recital de Poesia Cabocla reuniu poetas como o promotor Clóvis Albuquerque da Mata e mais Celdo Braga, Odário Walter e Iramar Moutinho.

Em meio a uma rotina de ensaios com muito esforço e comprometimento, ainda longe de viver exclusivamente para o exercício da atividade musical por volta do ano de 1982 o então Grupo Vocal Raízes Caboclas, mantinha-se em atividade, ensaios estes que ocorriam na residência de Celdo durante a semana, , iniciando por volta das 22:30 h estendendo-se até aproximadamente 1:00 h, portanto um início também com dificuldades inerentes as bandas em início de carreira, procurando se manter viva a ideia do grupo, indo buscar um membro que faltasse a um ensaio por exemplo.

Benjamin Constant-AM cidade natal do grupo vocal Raízes Caboclas e seus integrantes, se localiza na mesorregião do Alto Solimões no sudoeste amazonense, distante da capital Manaus, 1.118 km em linha reta e 1.621 km por via fluvial (IBGE, 2014). Em uma tríplice fronteira com Peru e Colômbia e, sobretudo a influência caboclo-indígena, do profícuo dialogo com essas várias culturas, se constrói o caminho próprio das composições da sonoridade do grupo.

Pelo próprio intercurso histórico “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), Benjamin Constant seria um bom exemplo desse processo histórico de formação das fronteiras territoriais latino-americanas, o autor observa 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:

As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. Nas últimas décadas, as cidades latino-americanas passaram a conter entre 60 a 70% dos habitantes. Mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos. (CANCLINI, 2019, p.218)

Portanto nas canções do disco Amazonas de 1988, obra em estudo em nosso texto lembramos diante mão que “ todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais” ( CANCLINI, 2019,p.136), como homens do interior do Amazonas vivendo em uma sociedade limítrofe, onde não se sabe bem onde terminam e começam as fronteiras culturais dos povos de diferentes países citados anteriormente (Brasil, Colômbia e Peru), somados as culturas indígenas muito presentes na região, e claro a mística da cultura amazônica buscada pelo grupo em muitas de suas composições, todo esse conjunto foi o arcabouço necessário ao surgimento da sonoridade totalmente distinta de tudo o que havia na região do Alto-Solimões naquele início de década de 1980. Composições que buscavam uma regionalidade amazônica, um recorte cultural que podemos começar a entender nas ideias a seguir:

Um dos traços distintivos da cultura tradicionalista é “naturalizar” a barreira entre incluídos e excluídos. Desconhece a arbitrariedade de diferenciar esse território daquele, determinar esse repertório de saberes para ensiná-lo na escola ou essa coleção de bens para exibir em um museu, e legitima solenemente, mediante uma radicalização indiscutível, a separação entre os que têm acesso e os que não conseguem. O ritual sanciona então no mundo simbólico, as distinções estabelecidas pela desigualdade social. (CANCLINI, 2019, p.218)

O Raízes Caboclas é por essência uma banda de músicas regionais, portanto precisamos procurar destacar os conceitos de regionalidade e regionalismo presentes em suas letras, sendo o cerne de seu trabalho, Cardoso (2017) observou esse fato e recorreu a Pierre Bourdieu (1989, p. 118), que nos coloca:

A região é o que está em jogo como objeto de lutas entre os cientistas, não só geógrafos, é claro, que, por terem que ver como espaço, aspiram ao monopólio da definição legítima, mas também historiadores, etnólogos e, sobretudo desde que existe uma política de regionalização e movimentos regionalistas, economistas e sociólogos.

As fronteiras territoriais não são as mesma fronteiras culturais, as primeiras são fáceis de distinguir e estamos mais habituados a entender e a percebe-las em nosso dia a dia, por meio da delimitação territorial dos países, o que o Raízes Caboclas iniciou em seu trabalho nos anos oitenta foi a distinção de uma cultura do homem caboclo amazônico, sua exaltação, a distinção de um tipo específico e seu conjunto cultural simbólico.

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 de todas as relações com uma dada região. Já, 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, de estricta circulação interna. (CARDOSO, 2017, p. 19)

A figura do Caboclo e suas vivências amazônicas são buscadas nas letras da canções do grupo, cabe aqui um exame do termo “Caboclo”, esse personagem amazônico, um tipo específico, figura singular de nossa região, para isso podemos partir de determinadas premissas, e algumas colocações históricas do termo em questão.

Conceitos diversos foram sendo formulados por inúmeros pesquisadores que procuravam entender esse homem, habitante do interior da Amazônia. Nessas definições está clara a ideia que o caboclo não faz parte de populações tribais, indígenas ou colonos que migraram para a Amazônia a partir da década de 1960. Na definição dessa palavra, Costa Pereira (1975, p.12) cita Teodoro da Silva, que afirma que caboclo deriva do tupi *caa-boc*, que quer dizer “o que vem da floresta”, já Ferreira (1971), por sua vez, sugere que a expressão vem de *kari'boka*, termo tupi, que quer dizer “filho do homem branco”.

O caboclo amazônico, fruto da miscigenação do branco com o índio, esse ser metamorfoseado e que não se enquadra em nenhuma categoria racial, às vezes definido pelo olhar do outro como preguiçoso, indolente, passivo (LADISLAU, 1971); ou desmistificado esse perfil negativo e colocado na categoria de herói quando é exaltado com o termo caboclitude, qualidade comum às atitudes e às condutas dos caboclos do interior (MAIA, 1997). (CARDOSO, 2017, p.24)

Podemos observar que o Caboclo trabalhado pelo grupo Raízes Caboclas em suas obras se trata 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 antagonísticos 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.

Podemos dizer que a separação homem-natureza (cultura-natureza. história-natureza) é uma característica marcante do pensamento que tem dominado o chamado mundo ocidental, cuja matriz filosófica se encontra na Grécia e Roma clássicas. Quando afirmamos que é o pensamento dominante no Ocidente, queremos deixar claro que a afirmação desse pensamento — que opõe homem e natureza constitui-se contra outras formas de pensar. Não devemos ter a ingenuidade de acreditar que ele se afirmou perante outras concepções porque era superior ou mais racional e, assim, desbancou-as. Não, a afirmação desta oposição homem-natureza se deu, no corpo da complexa História do Ocidente, em luta com outras formas de pensamento e práticas sociais. Ter isso em conta é importante não só para compreender o processo histórico passado, mas, sobretudo, para compreender o momento presente. Isso porque o movimento ecológico coloca hoje em questão o conceito de natureza que tem vigorado e, como ele perpassa o sentir, o pensar e o agir de nossa sociedade, no fundo coloca em questão o modo de ser, de produzir e de viver dessa sociedade. (GONÇALVES, 2011, p.28)

As fontes musicais são totalmente passíveis a análise histórica, enriquecendo ainda mais nosso campo de visão sobre determinados fenômenos sociais como o da música produzida na década de ouro da sociedade ocidental, em dimensões talvez antes nunca ou pouco visitadas pela ciência histórica, “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)

O então grupo vocal Raízes Caboclas buscou portanto trazer a regionalidade cabocla em suas composições, e procurou se expressar de uma forma própria, principalmente para uma banda que se propõe a adentrar o universo da música popular, porém sempre com um pé na tradição, nunca perdendo suas Raízes Caboclas como propõe o nome do grupo, para isso buscou utilizar instrumentos característicos em suas músicas, buscando sons que retratassem a floresta, mas mais que isso o que esse universo no sentido mais amplo da interação em todos os componentes que compõem o ambiente amazônico, sendo estes físicos ou metafísicos, 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:

a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico (com apoio da partitura); b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no “clima” geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento (homofônico de tessitura densa ou polifônico, de tessitura vazada e contrapontística); c) Andamento: rápido, lento; d) Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade (muito volume/pouco volume), tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais; e) Gênero musical: geralmente confundido com o “ritmo” da canção (samba, pop/rock, sertanejo etc.); f) Ocorrência de intertextualidade musical (citação incidental de partes de outras obras ou gêneros musicais); g) “Efeitos” eletro-acústicos e tratamento técnico de estúdio (balanceamento dos parâmetros, texturas e timbres antinaturais); Paralelamente à análise dos dois conjuntos de parâmetros, é preciso não perder de vista os efeitos gerados pela totalidade “letra/música”. Algumas questões podem ajudar a entender esta totalidade: • O “clima” e a mensagem observados na “letra” são confirmados pelo “clima” da melodia, e vice-versa? • Partindo do princípio de que o arranjo é uma espécie de “comentário” da canção, quais os efeitos de um determinado arranjo para a canção analisada? (sempre que possível, compare com outros arranjos para a mesma canção). • Quais os efeitos causados pela voz do cantor-intérprete, dentro do conjunto geral da canção?

De acordo com Cardoso (2017) 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); Iaçá (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.

**Imagem 2:** Apresentação do Grupo Raízes Caboclas, restaurante do Hotel Benjamin em Benjamin Constant- AM, 1987



Fonte: Acervo de Celdo Braga apud Cardoso, 2017. p.35<sup>2</sup>

A formação original do Raízes Caboclas (Grupo Vocal Raízes Caboclas à época de 1982) contava com Celdo Braga no violão, flauta e fazia vocal; Raimundo Ângulo no violão e voz; Osmar Oliveira adentrava a parte mais rítmica tocava instrumentos como pau-de-chuva, aruré-e, em outras palavras fazia percussão e vocal; e Júlio Lira, atabaque e vocal.

A simbiose com a natureza, observando todos os seus aspectos, abre um leque de possibilidades no processo criativo e suscita no grupo uma identidade sonora. Essa identidade pode ser definida como sendo conjunto de traços sonoros característicos de um lugar, que possibilita ao morador desse local reconhecê-lo, nomeá-lo e até identificar-se com ele, sentindo-se parte do mesmo, como se fosse seu (FERRETI, 2011 apud CARDOSO, 2017).

Acerca da temática e característica das letras das canções podemos adentrar um pouco no âmbito que podemos presumir do processo criativo do grupo em suas composições enquanto homens amazônicos privilegiados de uma cultura fluida, e de uma sonoridade em construção, filhos da “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

---

<sup>2</sup> Da esquerda para direita: Júlio Lira, Celdo Braga, Raimundo Angulo (Kafuringa) e Osmar Oliveira

águas doces, deslizando ligeiras feito lágrimas andinas.” (HOLANDA, 2019, p.23), ao analisarmos para a ciência histórica uma obra musical no que consiste as suas letras, devemos obedecer outros critérios de acordo com o professor Marcos Napolitano:

Parâmetros poéticos (“Letra”): a) Mote (tema geral da canção); b) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores (“quem” fala através da “letra” e “para quem” fala); c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as imagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominantes; d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas; e) Ocorrência de figuras e gêneros literários (alegoria, metáfora, metonímia, paródia, paráfrase etc.); f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos). (2002,p.67)

Portanto podemos a partir da ótica das composições do grupo adentrar através desse aporte a temática amazônica, encontrando ainda nos vestígios que o tempo sempre se encarrega de deixar em todos os gêneros de documentos históricos as marcas de sua época, na década de 1980 na região Alto-Solimões existia uma grande mistura de ritmos musicais, em razão da localização territorial de Benjamin Constant no extremo norte do Brasil, nossos músicos viviam uma atmosfera de muita diversificação sonora, mesmo antes da estada de Celdo na região sul.

Devido à proximidade com o Peru e a Colômbia, a musicalidade dessa região fronteiriça é rica e influenciada por elementos da música espanhola, andina e africana, presentes na cultura desses países, a qual serviu de modelo aos artistas e grupos musicais existentes. Gêneros como cumbia, merengue, salsa e a música instrumental andina são bastante difundidos e apreciados pela população do Alto Solimões. (CARDOSO,2017, p.21)

Em consonância com a concepção de Nestor Garcia Canclini acerca da modernidade na América-Latina, podemos observar esse processo de globalização do projeto de sociedade que perpassa os países das Américas, bem como as resistências por parte das culturas e das artes, que insistem em remodelar-se, no caso da Amazônia brasileira observamos essa experiência vividamente, em uma escala policromática, como nos destaca Holanda (2019, p.23):

Embora tecida por 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, retroalimentando-se como ciclo das águas dos rios, não por sua infundável repetição, ao contrário, pelo seu poder de engendrar metamorfose.

Da cultura nasceu a ideia do Grupo Vocal raízes caboclas, da vontade de encontrar a si mesmo no outro, vontade de cantar seu mundo, suas vivências, dores encantos e amores, mitos, lendas, a acerca de cultura apesar dos muitos debates podemos verificar nas composições do grupo, o entendimento de um de seus significados a priori , “uma preocupação em entender os

muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas de futuro” ( SANTOS, 2006,p.07), podemos dizer ao ouvir as músicas que marcaram o lançamento do grupo para mundo expostas no álbum “Amazonas”, lançado em 1988, de que se busca entre outras coisas, o significado do que é ser caboclo, ou amazonida, além de expressar as urgências dos artistas, que estão inseridos em contextos específicos, e por isso a próxima seção desse capítulo buscará ressaltar esse contexto da produção do disco e trazer um pouco da fase pós I semana de Arte do alto-Solimões. <sup>3</sup>

## 1.2 Outras proporções na carreira

Como vimos anteriormente Celso Braga e seus alunos, agora colegas de grupo musical, após a apresentação na I semana de Arte do alto-Solimões no de 1982, mantiveram a rotina de ensaios e fortaleceram o sentimento que motiva seu trabalho, um trabalho era em essência autoral com canções andinas, indígenas e ainda música do nordeste em seu repertório, de início a sonoridade e a proposta da banda foi bem aceita pelo público mais amplo, ou seja não ganhou o gosto popular, a proposta de trabalho do grupo tinha um grande potencial, porém estava abrindo novos horizontes para a música do Amazonas, criando algo singular.

A proposta não era apenas a de cantar as músicas de raiz que falassem da região, mas também fazer uso e internalizar todos os recursos disponíveis a fim de mostrar a vivência do homem do interior, suas qualidades e as belezas da Amazônia. Dessa maneira, diversos mecanismos foram incorporados e instrumentos diversos explorados procurando imitar os sons da natureza à medida que as canções exigiam tais recursos sonoros. (CARDOSO, 2017, p.31)

Desse modo o grupo inicialmente começou a se apresentar em eventos específicos, para determinados grupos, sua proposta poético-musical foi bem aceita inicialmente por pessoas de outros Estados residindo em Benjamin Constant, como os acadêmicos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) que faziam à época estágio no Campus Avançado do Alto Solimões, através do Projeto Rondon; Irmãos Maristas, também da PUC-RS, residentes na cidade; militares das forças armadas; autoridades; funcionários públicos e turistas.

Com o passar do tempo que lembremos se constitui de cerca de seis anos entre os anos de 1982-1988, data de lançamento da obra em análise seu primeiro LP (Long Play), o Raízes

---

<sup>3</sup> Realizada pela Associação de artistas plásticos do Amazonas na cidade de Benjamin Constant-AM, em 1982 sendo assim o primeiro evento de grande proporção de participou o então Grupo Vocal Raízes Caboclas.

Caboclas se torna uma espécie de cartão postal de sua cidade, uma atração turística, nesse movimento de apresentações pontuais, acabam por conhecer o então governador do Estado Amazonino Mendes e Sílvio Barros II da Empresa Amazonense de Turismo (EMAMTUR), que se interessaram por seu trabalho, pois poderiam utiliza-lo para divulgar o Estado do Amazonas pelo Brasil, lembremos também quem ocorreria dentro de poucos anos o evento da ECO 92<sup>4</sup>, um trabalho do estilo da banda patrocinado pelo governo do Estado soaria muito bem aos olhos do mundo, e começa assim o patrocínio governamental.

Nesse momento as coisas já haviam começado a mudar de figura, os shows saem dos pequenos palcos, para públicos específicos e ganham o Brasil, bem como outros países da América-Latina, podemos observar em jornais da época as provas da ascensão da banda amazonense na década de 1980, a prefeitura de Benjamin Constant chegou em determinados momentos a financiar incursões do grupo para fora do Estado, realizando apresentações.

### Imagem 3: Turnê em cidades do Rio Grande do Sul



Fonte: Jornal NH [Novo Hamburgo], 24 nov. 1982 apud Cardoso, 2017, p.36.

O autor destaca ainda a intensificação dos shows pelo Alto-Solimões e os países mais próximos de Benjamin, como Peru e Colômbia, ao passo em que o trabalho autoral dos artistas começa a ser mais aceito pelo público mais amplo. No final do de 1987, foi gravado o primeiro LP (Long Play) da banda em 16 canais, a gravadora a abraçar o projeto na época foi a Odeon,

<sup>4</sup> Conferência Mundial sobre Meio Ambiente, ocorrida no Rio de Janeiro-RJ no ano de 1992.

localizada na cidade do Rio de Janeiro, teve tiragem de duas mil cópias, o título do disco como ressaltado anteriormente, carrega o nome do Estado “Amazonas”, o então governador Amazonino Mendes apoiou o projeto.

O trabalho teve Perinho Santana <sup>5</sup> na direção musical que também foi o responsável pelos arranjos de praticamente todas as músicas, a capa ficou encarregada ao artista plástico Gutemberg Affonso<sup>6</sup>, a tronqueira de árvore representa as raízes da cultura; o broto nascendo em cima dela simboliza a vida que se renova, a mulher cabocla significa o povo amazônico. O LP contém dez faixas que serão analisadas em sua estrutura poética no segundo capítulo desse trabalho, foi lançado oficialmente no ano de 1988, em Benjamin Constant e Manaus, as faixas contém os seguintes títulos:

Lado A – “Amazônia é Brasil (Melvino de Jesus); “Boto Vermelho” (Celdo Braga); “Maria” (Celdo Braga); “Sangue Verde” (Celdo Braga); e, “Oyara II” (Celdo Braga).

Lado B – “Ajuricaba” (Osmar Oliveira e Oseas Martins); “Oyara I” (Celdo Braga); “Peneira Morena” (Celdo Braga); “O por do sol guaibense” (Celdo Braga); e, “Raízes Caboclas” (Celdo Braga). Depois desse primeiro momento de caminhada passou a se chamar grupo Musical Raízes Caboclas.

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

---

<sup>5</sup> Guitarrista, arranjador e produtor musical. Trabalhou com grandes nomes da música brasileira como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Luiz Melodia.

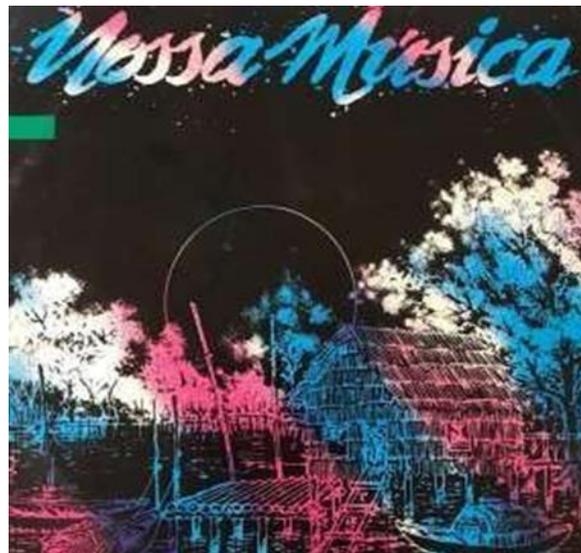
<sup>6</sup> Artista plástico amazonense, mais conhecido como Guto, morou durante muitos anos em Benjamin Constant e contribuiu na elaboração e difusão de várias manifestações culturais no município.

aconteceria, e o produtor nestes termos estaria nas iniciativas das Instituições Públicas e Secretarias de Governo.

A cena 80 como é popularmente colocada , tem como carro forte o movimento do rock nacional oriundo do eixo de produção acima citado, mas não se restringia de modo algum a crítica social, ou a representação da insatisfações da classe juvenil, muito marcado também por canções românticas memoráveis, ou ainda canções de irreverência como as do Ultraje a Rigor, tão pouco a produção musical do país se restringia a regiões específicas, o cenário musical da década de 1980 era muito mais rico e abrangente, a atmosfera musical de Manaus em plena Amazônia brasileira estava nas palavras de Candinho (grande artista local) “derramando a brisa e o clarão da liberdade sobre o vendaval e as trevas em que mergulhavam o nosso país. Das velhas cinzas ressurgiam os movimentos, renasciam as manifestações estudantis, reapareciam os projetos culturais ” (MENEZES 2011, p.69).

Candinho e Inês são artistas Amazonenses contemporâneos do grupo Raízes Caboclas, 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, o resultado foi um LP intitula Nossa Música, que mais uma fonte musical da história da música amazonense na década de 1980.

**Imagem 4:** LP do Projeto Nossa música (1985).

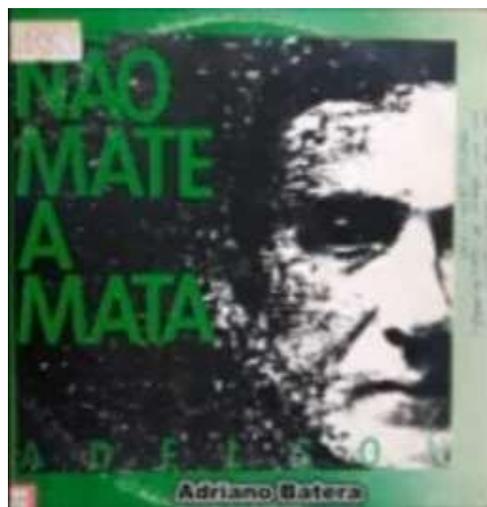


Fonte: [facetasculturais.com.br](https://facetasculturais.com.br) <sup>7</sup>

<sup>7</sup> Disponível em: <https://facetasculturais.com.br/2018/10/20/nossa-musica-amazonense/>. Acesso em: 15 de Out. de 2021.

Poderíamos citar ainda outros trabalhos datados da mesma década levantados no intercurso do início dessa pesquisa, tais como a Faixa “Não mate a mata” encontrado no LP de mesmo nome, lançado no ano de 1989 pelo artista Adelson Santos, e que possui forte influência do gênero rock, ou ainda o trabalho do ano de 1985 do grupo Carrapicho que iniciava sua carreira também nesse período, e que viria a ficar muito conhecido nos anos 90 pela toada Tic, Tic, Tac, podemos destacar esses trabalhos verificando a diversidade de músicas no Amazonas na década de 1980, ao passo em que a apreciação dessas canções leva também a demonstrar a característica singular do grupo formado em Benjamin Constant e sua sonoridade característica.

**Imagem 5:** Capa do LP NÃO MATE A MATA (1989).



Fonte: Plataforma do Youtube.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TiMIM7TKIZ0>. Acesso em: 20 de Out. de 2021.<sup>8</sup>

**Imagem 6:** LP Grupo Carrapicho (1985)



Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com) <sup>9</sup>

O Raízes Caboclas fazia shows por todo o Brasil após o lançamento de seu LP, assim como no exterior do país em entre estes nos Estados Unidos, Venezuela, Peru, Colômbia e ainda na Europa, na Alemanha e na França, podemos observar nas manchetes de jornal da época da turnê da banda amazonense, que soava amazônica, que cantava a floresta e seus povo durante os anos 80.

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/release/14516089-Grupo-Carrapicho-Carrapicho/image/SW1hZ2U6NDM0NDM5MzE=](https://www.discogs.com/pt_BR/release/14516089-Grupo-Carrapicho-Carrapicho/image/SW1hZ2U6NDM0NDM5MzE=). Acesso em: 10 de Nov.de 2021.

Imagem 7: Turnê do Grupo Raízes Caboclas na Europa



Fonte: A Crítica, 24 jul. 1996 apud Cardoso, 2017, p.41.

Após todo o sucesso emplacado pela banda e a nova sonoridade que criara, não havia mais espaço para o seu trabalho em Benjamin Constant as perspectiva de crescimento profissional e artístico tinham agora como destino a Capital Manaus, data do ano de 1989 a partida do grupo de sua cidade natal até aportarem em Manaus, realizando shows nesse percurso, arrecadando assim verbas para a instalação definitiva do banda na cidade, nova vida, nova fase novas canções e sonoridades. No capítulo 2 desta pesquisa nos concentraremos na análise da tecitura poética das composições do LP de 1988, após essa breve apresentação da obra em análise e dos artistas que a conceberam, portanto a próxima parte será um aprofundamento histórico-poético da musicalidade amazônica dos anos de 1980 a partir desse aporte documental ( as canções do LP Amazonas), entendo-o como uma possibilidade de adentramento desse universo, ou desse tempo histórico.

## CAPÍTULO II

### SONORIDADES

Abordaremos nesse capítulo os aspectos musicais das canções da obra Amazonas, do então Grupo Vocal Raízes Caboclas (1988), observaremos faixa à faixa do disco verificando suas influências musicais, e suas singularidades amazônicas, um estudo acerca dessa configuração sonora dialoga diretamente com os estudos sociais acerca da Música Popular Brasileira, bem como os relativos aos aspectos mais técnicos, aos quais buscaremos apoio na musicologia, atualmente temos um grande acervo de músicas cifradas nos sites especializados em música na internet, porém em se tratando de músicas consideradas regionais, como as do Estado do Amazonas, temos uma grande lacuna.

A única canção do Disco Amazonas (1988) que possui atualmente cifras disponibilizadas na internet, é faixa 01 intitulada Amazônia é Brasil, as cifras são as notações dos acordes musicais, dessa forma podemos ao verificarmos a letra C entendermos que o acorde a se fazer é Dó maior, da mesma forma que ao notarmos a notação F#m, sabemos que se deve fazer o Fá sustenido menor e entre outras informações que este código ocidental de música nos fornece. Executar as canções da MPA (Música Popular do Amazonas), é uma forma de manter viva essa parte da nossa história, da nossa cultura amazônica, portanto estudamos um pouco de campo harmônico musical, para podemos executar essas canções do Disco em análise, de uma forma similar às originais, em sua base melódica, ciframos então dessa forma as outras nove canções do LP (Long Play), passemos então a análise das sonoridades das faixas do Disco.

Antes disso ainda lembremos do conceito de tradução semiótica ou intersemiose que é percebido por diversos autores, a ideia central dessa percepção é transposição de uma linguagem para outra ou um formato de obra para outro, a música em sua essência tem a capacidade de realizar a semiótica da linguagem falada para a codificação musical, a palavra ou a construção poética se torna música ocorrendo uma transmutação em seu formato. Uma obra se torna outra que busca representá-la, dando origem a uma obra nova que se aproxima desta, as canções tais como as conhecemos, “no significado literal, traduzir é ir além do denotativo, isto é, captar as diferenças conotativas de uma língua e reproduzi-las em outra.” (QUARANTA, 2013, p.165)

O que realizamos frente as músicas do disco pode ser classificado nesse conceito brevemente apresentado e é um campo particular do estudo das ciências da humanidade e das artes, “as transformações semióticas são as substituições dos signos que codificam uma mensagem por signos de outro código, conservando (tanto quanto for possível ante a entropia) a informação invariável com respeito a um sistema de referência dado.” (LUDSKANOV, 1975 apud QUARANTA, 2013, p.167)

A nossa metodologia de análise se pautou na audição atenta aos sons e sonoridades presentes nas canções, como afirma Goldstein (2006) a escrita poética se direciona aos sons e a forma como estes serão agrupados, a ordem de disposição deste no texto, podendo ou não se enquadrarem dentro uma métrica pré-estabelecida para seus versos, desse modo a nossa percepção estava voltada as intensões de nossos artistas, com os sons propostos em cada uma das faixas, e as sensações desencadeadas em cada trecho.

## 2.1 LADO A

Faixa 01- Amazônia é Brasil (Melvino de Jesus), na abertura da canção se fazem presentes de forma muito aparente as cordas, representadas pelo violão e pelo contrabaixo, a famosa flauta do Raízes Caboclas, também se apresenta nessa primeira faixa de seu primeiro trabalho, desse modo a introdução se compõe desses três instrumentos, estando na tonalidade de Mi Bemol ( Eb), como representaremos a seguir:

[Intro] Eb Eb/Db Eb/C Eb/B Eb

Eb Eb/Db Eb/C Eb/B Eb<sup>10</sup>

Podemos destacar ainda da introdução desta canção o solo do violão, que se destaca sem ainda assim apagar o contrabaixo , com as chamadas linhas de baixo muito marcadas, a flauta lembra muito a sonoridade andina, que de acordo com Cardoso (2017) faz parte desta sonoridade amazônica do Raízes, devido as regiões limítrofes da qual se germinou a formação musical do grupo, voltando a nossa introdução Canclini (2019) classifica como o limiar dos artistas latino-americanos, pois presenciamos um solo de violão que lembra a MPB, linhas de Baixo que se enquadrariam facilmente ao andamento de um música de Rock, e flauta que soa à musicalidade andina do Peru.

---

<sup>10</sup> Disponível em : <https://www.cifraclub.com.br/raizes-caboclas/amazonia-e-brasil/>. Acesso em: 02 de Dezembro de 2022.

Nesse momento então a canção se desenha em sua forma melódica que se ampara no que consiste a marcação nas linhas do contrabaixo, o contrabaixo é um instrumento dos mais versáteis e ganha muito protagonismo nessa nossa canção, Turetzky em seu trabalho “O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo” defende o aprimoramento desse instrumento, defendendo suas técnicas para além das simples transições na música, “o contrabaixo, instrumento nobre, mas mal compreendido, é o mais versátil instrumento de cordas friccionadas da cultura ocidental” (2014,p.43), o violão solo acompanha todo o andamento da canção. Para verificar as formas de composição e de estética das peças musicais os musicólogos se concentram de acordo com Bennett (1986) em algumas características das mesmas sendo estas a melodia, o ritmo, o timbre, a forma e a textura, porém como destaca o autor a escuta das obras em execução pode fornecer aos ouvintes uma percepção acerca da diferenciação das diferentes tendências.

O contrabaixo aparente nesta canção dá base para a interpretação vocal de Celdo Braga nesta faixa, que se concentra em um timbre grave do início ao fim das frases, que compõem os versos, interpretação característica do campo harmônico de Eb (Mi Bemol), podemos dizer que a voz postada em cima da harmonia criada via baixo e violão, nos traz o mistério de uma Amazônia desconhecida, a melodia dá o tom da canção, mas também da história narrada na letra de Amazônia é Brasil, no limiar de estilos musicais se situa esta canção da passagem da década de 1980, tendências musicais em diálogo, vejamos as colocações a seguir:

Podemos dividir a história da música em períodos distintos, cada qual identificado pelo estilo que lhe é peculiar. É claro que um estilo musical não se faz da noite para o dia. Esse é processo lento e gradual, quase sempre com os estilos sobrepondo-se uns aos outros, de modo a permitir que o “novo” surja do “velho”. Por Isso mesmo, dificilmente os musicólogos estão de acordo a respeito das datas que marcam o princípio e o fim de um período, ou mesmo sobre os nomes a serem empregados na descrição do estilo que o caracteriza. (BENNETT, 1986, p.11)

No que consiste a mudanças em seu andamento em sua segunda parte verificamos o retorno do sopro dos Andes, a flauta volta à cena nos encaminhando para a parte final da peça musical, e se vai fortuita e oportunamente como o sol que se põe no horizonte amazônico, nos recursos de voz temos ao final a segunda voz se apresentando mais nitidamente, como um eco em meio a vastidão da selva, em uma canção que já se encerra.

Faixa 02- Boto Vermelho (Celdo Braga) a canção conta em sua breve introdução com violão característico das músicas regionais nordestinas, com uma percussão singular amazônica, no decorrer de nossa pesquisa verificamos o desenvolvimento de bioinstrumentos é uma prática que se fez presente na vida de nosso compositor e vocalista principal do grupo,

ao longo de sua carreira. Celdo afirma ter desenvolvido muitos bioinstrumentos, nessa canção podemos verificar um compasso muito similar ao som de sementes ressoando juntas, além de uma sonoridade que parece oriunda de uma espécie de casco, ou ouriço ambos materiais provenientes da Amazônia brasileira, ao quais estão presentes nos instrumentos que Braga expõe em sua página da rede social, com uma apresentação de suas possibilidades e sonoridades.<sup>11</sup>

No que consiste a interpretação vocal esta se mantém dentro da ideia de uma música mais acelerada, que seria facilmente associada como falamos a música tradicional da região interiorana do nordeste, música está que esteve presente nas canções do cantor e compositor Baiano Raul dos Santos Seixas, por exemplo em “Mosca na sopa” (1974) onde este faz essa mescla com o Rock, verificamos essa influência do Nordeste nessa segunda faixa, que possui duração de dois minutos, e é encerrada com um efeito sonoro também realizado com bioinstrumento de percussão, uma sonoridade de chuva que cai ao rio de repente como o fim da canção.

O que o Raízes Caboclas executa desde seu início em sua sonoridade, pode ser classificado no que consiste à composição, a chamada música concreta “O ‘concreto’ em Pierre Schaeffer refere-se desta forma a uma manipulação do som e conseqüente composição musical que não se utiliza da notação musical moderna, trabalhando o sonoro ‘concretamente’ [...]”(FENERICH,2015,p.101), ou seja capturar os sons do ambiente, e das coisas ao redor, o que fora aplicado a natureza amazônica.

Gomes (2015) trabalha o papel de Luiz Gonzaga, conhecido pelo codinome de Rei do Baião, no que consiste a representação do imaginário regional do nordeste, em suas características diversas da região sudeste, devido a sua interiorização surgem as figuras dos coroneis, do jagunços, como uma assimilação de um Portugal de outrora com seus senhores feudais e cavaleiros, mas uma região também muito rica em culturas, em seus ritmos musicais, e danças, tais como um Lundu do século XIX, ou ainda o Xote, o Forró ou o Baião, nessa fruição de gêneros passeou o Raízes Caboclas em sua segunda faixa do disco Amazonas (1988).

---

<sup>11</sup> <https://www.instagram.com/bioinstrumentos/>- Página onde Celdo Braga divulga seu trabalho ao longo de décadas nessa linha de pesquisa.

**Imagem 8:** Faixa 02 cifrada a partir de seu campo harmônico

### **BOTO VERMELHO**

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

E F#m  
Boto vermelho, no lago buiou

E F#m  
Boto vermelho, no lago buiou

E F#m  
Minha canoa ele arrudeou

E F#m  
Minha canoa ele arrudeou

G#m C#m  
Apavorada, meu amor gritou

G#m C#m  
Boto vermelho, fuja, por favor!

E F#m  
Mas o malvado, meu amor flechou

Fonte: Acervo pessoal.

Faixa 03- Maria (Celdo Braga) a introdução é marcada por uma sonoridade diferente de flauta da notada na primeira canção, em tons mais tristes que nos remetem a emoção daquela mais espiritualizada, passeando por outros aspectos de um mesma Amazônia, o contrabaixo não passa despercebido mas com menos destaque em comparação à faixa “Amazônia é Brasil”, podemos dizer dessa forma que a introdução consiste em um solo da flauta doce, amparado em um contrabaixo mais tradicional dedicado as transições de acordes da música.

Ao se iniciar a letra ou declamação à Maria (Virgem Maria) observamos também a participação do violão incrementando a sonoridade, o violão nessa peça se concentra na base da canção apresentando um ritmo mais acelerado, sem a presença de solos desse instrumento, enquanto as linhas de contrabaixo soam em alto e bom som, retomamos a atenção aos tons graves do Baixo, pois não podemos deixar de notar em nossa audição, a sua parte crucial na entrada do refrão desta faixa, criando um efeito sonoro peculiar todas as vezes que entra a estrofe do refrão na música.

**Imagem 9:** Faixa 03 cifrada a partir de seu campo harmônico

D Em F#m  
 O fogo do teu pranto  
 D Em F#m  
 É canto, é poesia  
 D Em F#m  
 E a brisa é o acalanto  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania  
 G Am  
 Maria, Maria  
 Bm C  
 É dor que alivia

Fonte: Acervo pessoal.

Notamos através da audição e posterior execução da canção no violão que esta se encontra no campo harmônico de Sol Maior, e no refrão prevalece o acorde de Ré Maior (D na notação de cifras), passando por Fá sustenido menor, e terminando as frases em Mi Menor (Em), ou seja na interpretação vocal ocasiona a descida e subida muito drástica na intensidade da voz humana, o que sonoramente é um efeito muito agradável e marcante desta canção, ainda nos atendo à performance vocal do grupo notamos o canto em forma de coral, onde ouvimos as demais vozes dando apoio ao vocal principal, o que não ocorrera de forma tão nítida nas demais faixas até esse momento.

Esta terceira canção poderia ser classificada como uma música religiosa, em seu conteúdo e forma, lembrando os cantos das igrejas em seu coro de vozes, mas sem perder a característica, mas não deixando a desejar em qualidade sonora, pois vemos a flauta alviva a flauta que lembra as Raízes do grupo, possuindo também viradas de bateria, acompanhadas de contrabaixo sempre firme e se fazendo presente, e conseguindo trazer a rítmica que o instrumento do violão nos oferece em sua versatilidade, mesmo que não tenham um momento de solo nesta peça, que para nossa surpresa se finaliza com uma virada da bateria, que nos faz lembrar o momento de sua composição, fins da década de 1980, o auge do rock brasileiro.

Faixa 04- Sangue Verde (Celdo Braga) a introdução desta faixa não deixa que seu nome seja uma bravata, um swing falso, ela nos traz o canto de um pássaro amazônico, nos transportando de volta a uma tarde úmida em meio a selva amazônica, aqueles momentos em que a floresta silencia, e podemos ouvir sua imensidão, onde mesmo o nosso respirar pode ser

notado, onde o ressoar de um pássaro ecoa de algum lugar distante, mas ele faz parte do cenário, parte de nossas memórias amazônicas.

Tambores e chocalhos constantes fazem parte desta grande entrada da canção compondo o cenário onde irá se passar o enredo desta trama da vida real, onde o vivido e o lembrado se encontram para pensar talvez nos contar sua história, ao som de muitos ritmos se convergindo em um fusão de algo muito particular, e muito nosso lembramos que 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 músico procurava se estabelecer no circuito nacional, se diferenciando de alguma forma.

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. No período, a partir das profundas mudanças produzidas, Começa ser gestado o que podemos chamar de quarto discurso de construção da Amazônia. Uma vez que o Brasil possui a maior parte da superfície do território amazônico, suas mudanças repercutem em toda área. (PIZARRO, 2012, p.166)

A canção no que consiste a interpretação vocal oscila em tons mais graves ressaltando a tristeza e seriedade da letra, e possui um andamento mais lento nos estrofes que antecedem a parte em que entra o violão mais acelerado ressaltando o dinamismo das relações que acontecem na Amazônia, complexa Amazônia para além do verde, a Amazônia humana também, Amazônia de sangue e lágrimas, luta e resistência, da beleza estonteante, e das lutas incessantes.

**Imagem 10:** Faixa 04 cifrada a partir de seu campo harmônico

① # m  
 No silêncio da noite  
 E # m  
 No clamor da agonia  
 ① # m  
 Repousa o gigante  
 E # m  
 Pra tombar no outro dia

Fonte: Acervo pessoal.

Em trechos como este notamos a presença forte da sonoridade que remete mais aos ritmos do nordeste brasileiro, em seu tempo mais acelerado na batida do violão, que se mistura a percussão executada pelos tambores que soam muito aos tambores ritualísticos das etnias

amazônicas, e o instrumento que emula o som de pássaro continua presente, nessas estrofes que indicam a passagem para outra parte da canção se dá a tônica da música, onde na primeira audição não se sabe onde vai acelerar e onde vem a calma na peça musical, nos levando através dos sons da floresta, nos contando uma história diferente, de outras faces da Amazônia.

Faixa 05- Oyara II (Celdo Braga) última faixa do Lado A do Disco Amazonas (1988) por ironia Oyara I, está na segunda parte do disco ao que parece talvez um decisão dos artistas para manter uma harmonia no trabalho ao que nos parece, fato é que Oyara II vem para agitar as coisas com sonoridades também do nordeste, que podemos definir como a sanfona instrumento tradicional do Baião nordestino, e lembrando do início de nosso trabalho no Capítulo I, onde Celdo Braga tem contato com a música sulista regional onde este mesmo instrumento é utilizado e chamado de gaita, independente do nome, e da teoria o instrumento está lá fazendo toda a rítmica da introdução.

Quando a letra começa a ser cantada a percussão se faz presente trazendo o som do bioinstrumento mencionado em Boto Vermelho ( Faixa 02) , um som similar a uma espécie de ouriço que se encaixa muito bem no andamento da canção, que a esta altura já conta também com a sonoridade de um triangulo, portando uma marcação de tempo muito singela, e sutil, mas que traz todo o encanto sugerido na canção, que transborda animação e apressado em seu soar, nordestino-amazônico, afinal estas duas regiões tem laços de proximidade muito grandes.

**Imagem 11:** Faixa 05 cifrada a partir de seu campo harmônico

**OYARA II**

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

A *Bm C#m D*

Oya, ah, Oyara, oi

A *Bm C#m D*

Oya, ah, Oyara, oi

A  
Nas ondas morenas

*Bm*  
Nos lagos serenos

*C#m D*

Eu te encontrei

A  
Teu brilho sem fim

*Bm*  
Luzia pra mim

*C#m D*  
Então te amei

Fonte: Acervo pessoal.

Em cada frase notamos a execução de quatro acordes sucessivos verificando assim a intensidade dessa canção no que consiste a sua velocidade, com breves trechos em que se mantém por um pouco mais de tempo por exemplo o acorde de Lá maior, mas em grande parte necessita de uma transição bem rápida dos mesmos, o que estilisticamente vai soar bem animado, uma música para se dançar se relaxar, atenuar um pouco a dramaticidade de Sangue Verde, canção anterior a esta, daí a escolha aparente por esta canção e nessa hora exato do disco, no que consiste a nossa análise musical nesta seção do trabalho.

## **2.2 LADO B**

Faixa 06- Ajuricaba (Osmar Oliveira e Oseas Martins) na breve introdução desta canção notamos novamente a prevalência do contrabaixo, em tons de muito suspense, suspense este que ronda a lendária figura do líder indígena Ajuricaba, são utilizados também sons metálicos, mais uma vez o grupo mostrando sua criatividade e preocupação com a qualidade sonora, criando a sua identidade, com uma perspicácia singular para criar um clímax em suas histórias, ou letras como preferirmos, os metais se chocando emulando os grilhões que prendiam à nosso herói da narrativa amazônica.

Esta peça abre os trabalhos do lado B do disco, e transpõem-nos para uma atmosfera muito diversa da do final do lado B, e seu romantismo sertanejo-amazônico podemos assim colocar, a canção Ajuricaba possui sons de violão muito consistentes dando ênfase a esse instrumento no andamento da canção, com dedilhados muito marcantes que nos remete muito a MPB ( Música Popular Brasileira ) , ou a sonoridade mais característica desse gênero, que para Napolitano (2002) consiste mais que um gênero musical em uma tentativa de se criar um complexo cultural, englobando aqui o que seria uma sonoridade nacional, e a apreciação desta faixa nos remete as violões característico da MPB inegavelmente.

**Imagem 12:** Faixa 06 cifrada a partir de seu campo harmônico

**AJURICABA**  
*Raízes Caboclas*  
*Composição: Osmar Oliveira e Oseas Martins*  
 F  
 Ajuricaba  
 G  
 Ajuricaba  
 F G  
 Filho das selvas  
 F G  
 Filho das águas  
 A  
 Acorrentado  
 Bb  
 Martirizado  
 A Bb  
 Soubeste altivo  
 F G  
 Da tua vida

Fonte: Acervo pessoal.

A entonação da voz se mantém em um campo bem confortável ao vocalista principal do grupo se mantendo na tonalidade de Fá maior, de acordo com nosso exercício de audição das canções, como um álbum de memórias que se abre e nossos artistas começam a narrar memórias que são suas mas também de outrem, também nossas, memórias de um Brasil, de uma Amazônia, uma história que passa com tranquilidade mas sem deixar de passar sua carga de importância, compondo parte do repertório e sua função no disco de forma muito bem postada.

Faixa 07- Oyara I O violão entra em cena com protagonismo total nessa abertura acompanhado de um canto coral belíssimo, ressaltando o tom de admiração pela musa da canção, as cordas do violão tem seu lugar de solo nessa canção, o que difere das canções anteriores em questão de sonoridade na abertura, nesse arranjo, aliás ao que podemos dizer uma tendência desse lado B do disco, uma prevalência do violão sobre o contrabaixo, que marcou muito canções das primeiras faixas.

Ao se iniciar o canto da letra a intensidade do canto em coro diminui, mas continua lá, os violões permanecem em seus dedilhados no andamento da canção, um canções portanto mais alegre, enfatizando os sentimentos apaixonados, dando fundo musical a mesmo amor romântico-amazônico, de Oyara II apresentada na primeira parte do disco, mas de uma forma mais tradicional das canções de amor, remetendo a atmosferas de incerteza, mas também de esperança daquele que se declara, dos que clamam ao fundo, trazendo a ideia de um coletivo, a história contada de diversas formas, e que sempre nos emociona, adentrando ao que a história tradicional não tem condições de fazer, aos sentimentos, as emoções dos agentes históricos, que estão ali nas canções, nos poemas, nas artes.

**Imagem 13:** Faixa 07 cifrada a partir de seu campo harmônico

**OYARA I**

*Raíces Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

G A ~~~  
Oyara, tua pele morena  
B ~~~ C  
Me faz lembrar  
G A ~~~  
O brilho do Acuruí  
B ~~~ C  
Sob a luz do luar  
G A ~~~  
E a luz que reflete nos olhos  
B ~~~ C  
Me faz desejar  
G A ~~~  
Beijar os teus lábios de mel  
B ~~~ C  
E o teu corpo afagar  
A

Fonte: Acervo pessoal.

Faixa 08- Peneira Morena (Celdo Braga) a flauta é aplicada de uma maneira muito diversa nesta abertura de canção primeira faixa desta sessão do disco a trazer os ares de agitação, uma flauta que lembra a sonoridade dos pássaros da Amazônia, remetendo mesmo uma certa tranquilidade, à medida que nos lembra também o calmo assobiar do homem interiorano ao se encaminhar a mais um dia na lida com seu trabalho na terra, mas sem perder a ternura característica de nosso povo, assim é o início dessa canção tranquila e agitada.

Há essa altura muito se falou na utilização da flauta com sonoridade andina pelo Raíces caboclas, mas vale ressaltar a diversidade cultural deste povo, assim como de seus instrumentos que marcam sua história, cabem pesquisas acerca, vejamos um pouco desse panorama acerca das flautas dos Andes:

A dulzaina, classificada no Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú (de agora em diante MIM) do Instituto Nacional de Cultura como um “Oboe, Aislado, de Tubo cónico, con Agujeros” (INC, 1978, p. 253), está registrada desde o início do Virreinato no Peru. No século XVI, a dulzaina era tocada por “indios” durante várias atividades importantes, como “eleição de prefeitos, autos de fé, passeio de estudantes, passeio do estandarte real” e inclusive, como aconteceu em Lima, no dia 15 de junho de 1556, para receber um vice-rei (JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 46). Em outras regiões do Peru e do mundo hispano-americano, esse aerofone é chamado de “chirisuya” ou “chirimía” (INC, 1978, p. 253). Esta última denominação parece predominar nos Andes norte-peruanos (ibid., SEVILLA, 2005, p. 42; JIMÉNEZ BORJA, 1951, p. 46-48) e equatorianos (TOBAR, 1981, p. 42) – assim como na América Central (McNETT, 1960) e na Espanha. ( ANDIA, 2020, p.09-10)

Estamos tentando demonstrar desta forma as influências musicais e sonoras do grupo, explorando um pouco da diversidade que esta contém em seu bojo, desse modo falando em flauta andina nos atemos a sonoridade que nos remete a essa região da Amazônia, a partir das

peças que podemos apreciar mais tradicionalmente, através dos contatos que possuímos com esta região e cultura vastíssima, sem generalizar é claro as singularidades particulares destas civilizações.

A percussão lembra a sonoridade de um pica-pau em sua constante insistência nas esplendorosas árvores da flora amazônica, o que para efeitos musicais caracteriza um compasso constante, que se entrelaça aos cheques e a batida rítmica acelerada do violão, criando um sonoridade muito agradável de se apreciar, uma configuração simples e complexo, intensa e suave ao mesmo tempo, mais uma escolha sonora muito bem acertada do grupo em seu trabalho inaugural, que apresenta tamanha diversidade e riqueza sonora..

**Imagem 14:** Faixa 08 cifrada a partir de seu campo harmônico

**PENEIRA MORENA**  
*Raízes Caboclas*  
 Composição: Celdo Braga

Peneira, morena  
 Peneira  
 Morena, peneira  
 Morena  
 Morena, teu jeito gingoso  
 Teu corpo formoso  
 Me faz desejar  
 Deitar meu pedaço leitoso  
 No fruto meloso do teu balançar

Fonte: Acervo pessoal.

Como podemos observar a interpretação vocal se concentra em regiões graves, se fixando na tonalidade de Lá maior, em transições rápidas de acordes, caracterizando um ritmo acelerado a canção, que se utiliza da repetição vocálica, propiciada por rimas simples, mas que transmitem a mensagem desejada, não perdendo porém em criatividade e preocupando-se na forma como o grupo desejava soar, amazônico, rítmico, animado, criativo, mais uma faixa com influências da música nordestina regional, mas repensada para uma vivência amazônica, para a diversidade de nossa floresta, utilizando sons únicos que nosso ambiente pode propiciar.

Faixa 09- O pôr do sol guaiense (Celdo Braga) abertura magnífica onde o violão demonstra ainda mais do que nas faixas anteriores a sua força, quando explora tons mais agudos da escala musical, através de um breve porém belíssimo solo este abre a presente canção, a

abertura ao final ganha a presença da percussão suave, com a utilização dos característicos bioinstrumentos, difícil de definir o som, mais podemos caracterizar como a fricção de uma haste em uma superfície irregular, resultando em um efeito sonoro sui generis.

Ao se iniciar a letra da canção esta configuração se mantém, o ritmo é acelerado, porém de uma forma mais melódica, onde notamos uma tonalidade bem diferente na primeira voz, se em nossa análise identificamos como Mi bemol, mas o fato é que nesta faixa a interpretação vocal e a execução dos instrumentos em especial o violão, vão para domínios que exigem mais dos músicos do que nas faixas anteriores no que consiste a execução da peça musical, na questão de execução técnica dos instrumentos e da projeção da voz.

**Imagem 15:** Faixa 09 cifrada a partir de seu campo harmônico

**O POR DO SOL GUAIBENSE**

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

$E^b$   
Vai como um tiro de laço

$F$   
Girando no espaço

$G$   
Marcando o compasso

$A^b$   
Num infinito abraço

$F$   $Gm$   $A^b$   $Cm$   
Deixando-lhe um traço de um raio de luz

$E^b$   $F$   
E o Sol, permanece parado

$Gm$   $A^b$   $Cm$   
Recebe o legado de ser pôr-do-Sol

$E^b$   $F$   $Gm$   $A^b$   $Cm$   
Sol, Sol, Sol, girassol . .

Fonte: Acervo pessoal.

Procuramos nesta imagem demonstrar a quantidade de acordes por frase principalmente na execução do refrão da música, exigindo uma transição rápida dos acordes, as nossas notações se restringem a base rítmica das canções, o que somente a audição da peça em execução poderá demonstrar o virtuosismo do violonista ao executar essa canção, que possui solos desse instrumento do início ao fim, trazendo mesmo ares de uma música erudita a esta canção, demonstrando a profusão de sons do grupo, e a densidade de seu trabalho.

Faixa 10- Raízes Caboclas (Celdo Braga) abertura muito diferente nessa última faixa do disco, contrabaixo volta à cena de forma muito firme em seu retorno, porém o solo aqui passa a ser de encarregado a guitarra ao invés do violão com sua sonoridade mais acústica que nos acompanhou até aqui, criando uma atmosfera Rock nos lembrando o contexto onde habita nossa

obra em análise, com efeitos sonoros bem suaves ao fundo ao que lembra o som dos teclados, uma aberto diferente em uma canção e sonoridades mais incisivas.

O som de repente se encerra e então inicia a interpretação vocal, e posteriormente em frações de segundos retorna o arranjo da canção que se deseja da forma como descrevemos anteriormente, principalmente contrabaixo e guitarra no primeiro plano, a interpretação vocal se passa de forma tranquila, porém em zonas mais agudas, na tonalidade de Sol maior, como demonstraremos na notação a seguir:

**Imagem 16:** Faixa 10 cifrada a partir de seu campo harmônico

**RAÍZES CABOCLAS**

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celso Braga*

G A B C  
No ar, já não vejo papagaios  
G A B C  
Até de pião ninguém jamais brincou  
G A B C  
Nas ruas, as fogueiras já não dizem nada  
G A B C  
Foi o progresso que matou!  
G A B C  
Foi o progresso que matou!  
G A B C  
O bumbo do meu boi, não bumba nada  
G A B C  
Ciranda, cirandinha, já se acabou  
G A B C  
Morreu a serenata e a noite enluarada  
G A B C  
Foi o progresso que matou!  
G A B C  
Foi o progresso que matou!

Fonte: Acervo pessoal.

Como demonstramos na imagem a canção se passa em acordes simples ordenados em cada frase dos versos, nos oferece uma batida bem envolvente, no que poderíamos definir com uma levada mais Pop Rock, no consiste ao ritmo dessa canção, um autêntico Pop Rock amazônico, mais um feito musical do grupo, que encerrava com canção homônima seu primeiro álbum de trabalho, fechando o disco em clima de termos mais pela frente, uma faixa que não se esperava talvez de uma música considerada regional, mas o que se esperar de regional, o que seria regional ou não? , esse álbum demonstra que muita coisa pode pertencer a categoria.

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, antes da sigla criada posteriormente para englobar uma 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 características suas, da singularidade amazônica.

A circulação de músicos diletantes ou profissionais entre os meios musicais distintos em determinados contextos sócio-históricos é outro perspicaz exemplo que comprova este processo de circularidade cultural que se forma pelo meio da interligação e reapropriação contínuas originárias das culturas das classes dominantes e das culturas provenientes das camadas sociais subalternas. Sem contar com o próprio processo de hibridismo cultural e musical que o choro perpassa, na medida em que há, na construção estrutural deste gênero musical híbrido, a incorporação de tendências musicais diversas. Desta forma, revela-se, portanto, a talentosa capacidade que tinham estes músicos, estes compositores chorões, desde os primórdios, em amalgamar experiências culturais e musicais das classes dominantes e subalternas através da combinação dos ritmos dos salões da corte com as especificidades da musicalidade afro-brasileira. (SILVA, 2017, p.80)

O cenário musical do programa de rádio de Ney Amazonas como nos coloca Menezes (2018) no qual o mesmo inaugurava o rótulo da MPA, para distinguir artistas como Candinho, O grupo carrapicho, Adelson Santos entre outros, era muito amplo, nossos artistas não eram lembrados ao se falar em MPB, daí a necessidade de uma sigla própria da criação de um público, vejamos um pouco desse cenário:

Dominado, pois, o mercado de música popular no Brasil pelos ritmos periodicamente postos em voga pelas matrizes produtoras de modas comerciais - o reggae e o funk da virada das décadas de 1960-1970, o heavy metal, o punk e o new wave dos anos 70, e, já na década de 1980, o tecno-pop, o break, o rap e o hip hop -grac;;as a sua reprodução dentro do rock brasileiro produzido por centenas de bandas (inclusive em camadas populares da periferia das cidades industriais), as criações ligadas a constantes culturais regionais passaram a constituir, praticamente, uma atividade clandestina no país. (TINHORÃO, 1998, p.341-342)

Acerca dos estudos sobre música regional do Amazonas, temos uma carência destes, a região do Pará de acordo com nosso levantamento inicial possui mais estudos, acerca de gêneros como o Carimbó, ou fenômeno da Guitarrada, pesquisas como a que estamos propondo acerca da MPA suas singularidade, seu valor cultural imaterial, contribuem para nos colocar no rol do circuito de música amazônica, vejamos um trecho de Farias (2017) acerca destas pesquisas:

Embora os estudos sobre a canção popular estejam em plena expansão, encontramos pouquíssimas pesquisas nos programas de pós-graduação existentes na Amazônia. O Estado do Pará apresenta o melhor acervo sobre o tema e, devido ao grande desenvolvimento musical local, oferece as melhores condições para a pesquisa. Além dos estudos sobre os gêneros da canção popular e suas conexões como folclore, há a preocupação em estabelecer os parâmetros da origem da música produzida no Estado com relação aos ritmos caribenhos. O carimbó e o chamado “tecnobrega” já receberam a atenção de estudos sobre a cultura paraense e sobre os efeitos da cultura de massa nos gêneros mais populares do norte brasileiro. (FARIAS, 2017, p.28)

Encerramos aqui a segunda sessão desse trabalho no que consiste as sonoridades encontrados no Disco Amazonas (1988), buscamos tratar as sonoridades em sua dimensão um pouco mais técnica dentro de nossos limites da análise histórica da obra, com destaque para as dimensões da representação das identidades amazônicas, objetivo principal de nossos músicos em seu trabalho, adentrando a dimensão dos sentimentos humanos que nos debruçamos também ao longo dessa análise, que perpassa por música, poesia, som e luz e cor, assim no próximo capítulo trataremos exclusivamente do processo poético dessas composições.

## CAPÍTULO III

### POÉTICA AMAZÔNICA

Nesta seção nos dedicamos à percorrer o caminho poético das canções presentes no disco Amazonas do grupo Vocal Raízes Caboclas (1988), vislumbrando à experiência dos autores destas obras, procurando pensar o devaneio poético destes artistas amazônicos em seu estado de criação musical, em um exercício hermenêutico de interpretação das fontes musicais, esse adensamento no pensamento poético presente nas letras das canções será possível a partir de um referencial teórico propício a essa abertura as ciências humanas em sua forma mais criativa, a poesia amazônica de uma forma sistematizada, da obra pronta ao ponto de ebulição, no momento do surgir da ideia, passando pelas intenções, sentimentos percebidos, como se estivéssemos rascunhando as frases rimadas destes poemas que mais que poemas nos debruçaremos sobre sua poesia, como bem diferencia ambas Cândido (1996) a última por sua vez, por hora nos basta saber, está não é intrínseca da estrutura métrica dos poemas, podendo ser encontrada em letras musicais, e não necessariamente em poemas tradicionais.

**“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 açaí, 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.

Amazônia é Brasil é uma percepção do autor acerca da dinâmica local da região amazônica, mais que isso 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 margem do rio. A sua leitura do ambiente expressa na composição faz acessos direto ao que coloca Bachelard (1978) acerca da percepção do espaço pelo poeta esse espaço que carrega lembranças, um espaço vivido ou lembrado, essa composição carrega marcas dessa vertente poética.

Os elementos básico da composição da matéria em nosso planeta são objetos filosóficos desde os tempos remotos do chamado período pré-socrático ainda na antiga Grécia como

tradicionalmente estudado em filosofia embora atualmente, está discussão acerca das origens esteja se abrindo a outras civilizações, Gaston Bachelard Químico de formação, homem que viveu entre os séculos XIX e XX, inspirando pensadores como Michel Foucault, devido a sua abertura para esse diálogo entre as ciências, em seus pensamentos podemos dizer acerca de uma filosofia da poética, pensa os elementos enquanto fonte da criação artística.

Melvino de Jesus autor da letra da canção em análise, teve sua inspiração poética a partir da observação do espaço, e dos espaços de memória enquanto homem amazônico, o vivido e lembrado se encontram nessa poética remetendo hora a pessoas, hora a lugares de sua memória, assim como sua observação do tempo presente do que pode presenciar de imediato, ainda que nessa dimensão da criatividade de acordo com Bachelard (1978) as memórias são espaços efetivos da existência humana, e todo o restante são adaptações aos nossos primeiros espaços que se tornam lembranças, território que habitamos constantemente.

Observamos ainda o deslumbramento com a imensidão da floresta, a ideia de uma saga do caboclo amazônico em *locus* primeiro, aquele que vence o rio que, que vence todos os dias as agruras da vida ribeirinha, mas que faz da selva seu lugar no mundo, identificamos os traços específicos da construção poética que define Paes Loureiro (1995) 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 saga dos heróis(inas) amazônicos nasce nesse entrelaçado 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, como bem afirma Paes Loureiro (1995) a vida amazônica é a nossa identidade construída, se para Bachelard (1978) é quando estamos sozinho em nossa solidão vivida ou lembrada, a solidão espacial está intrínseca nessa composição que retrata a Amazônia a partir de lembranças, mas também de percepções o que constitui um retrato escrito do que pensava Melvino ao compor Amazônia é Brasil, a sua frase mundo vazio diz muita coisa, é vazio no sentido prevalecência do verde, um pensamento fugaz que não foge à merecida atenção.

**“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!, num boto feio, meu amor virou, num boto feio, meu amor virou, todos os dias, para o lago eu vou, todos os dias,

para o lago eu vou, na esperança de ver meu amor, na esperança de ver meu amor,  
boto vermelho, nunca mais buiu, bem lá do fundo ouço seu clamor.

Em um outro aspecto das vivências amazônicas a segunda 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 em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, esta fora a transmutação do compositor nessa letra.

Um limiar de culturas resultado de um processo histórico social, onde transbordam como resultado a reminiscências de muitos povos, ou da essência deste a sua cultura, cultura na forma como entendemos atualmente em sua profusão de saberes e nuances, para além 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 coloca Paes Loureiro 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 um 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 cintilantes do 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 (1996) 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 percebê-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 prene 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 mesma 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-Celdo 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 manto de fantasia, Maria, o sol poente, A rima da melodia, 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

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.

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 *poiesis* com inspirações singulares, onde saímos da mitologia tradicional da região, e nos vemos à presenciar a devoção pela virgem Maria fora de seus *Locus* 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 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 metrificacão 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 designíos.

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 planejado, pois se faz por desvios, os desvios são o caminho, o fogo a brisa, estão todos conectados nesse delírio criacional.

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 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.

**“SANGUE VERDE”** (Raízes Caboclas- Celdo 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, Só a brisa reclama,  
Só o vento assovia, Só o rio testemunha, Tanta selvageria, Corre o rio Amazonas,  
Numa eterna sangria, Sangue verde lavando, O que a lama escondia, Segue história  
ocultando, Tanta dor e agonia, Segue a selva chorando, Esperando outro dia.

Pensar Amazônia é pensar em um todo muito complexo 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 nos coloca 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 deste 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 entendê-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 um 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, no 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 que se oriunda das águas quando pensamo-nos 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 entende-la, o autor transborda em métrica as palavras que gostaria de dizer o nosso eu lírico da canção, a história ocultando a história somos nós enquanto sociedade, 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 triste 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.

**“OYARA II”** (Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Oya, ah, Oyara, oi, Oya, ah, Oyara, oi, Nas ondas morenas, Nos lagos serenos, Eu te encontrei, Teu brilho sem fim, Luzia pra mim, Então te amei, Oya, ah, Oyara, oi, Oya, ah, Oyara, oi, Teu ser encantado, Deixou-me inebriado, Nas ondas vaguei, Enos lagos perdidos, Dos sonhos floridos, A deusa terei, Oya, ah, Oyara, oi, Oya, ah, Oyara, oi, Oya, ah, Oyara, oi, Oya, ah, Oyara, oi, Nas ondas morenas, Nos lagos serenos, Eu te encontrei.

Em *Estudo analítico do poema* Antônio Cândido nos coloca a importância da utilização dos recursos que fornecem as palavras ao poeta em sua construção textual, as palavras são agrupadas de forma a soarem bem esteticamente, no caso das letras essa sonoridade, é mais atinente ainda à medida que essa palavras são agrupada com o objetivo de soar bem esteticamente enquanto música, por isso o letrista-poeta procura exaltar a musa da canção, mas se mantém atento a sonoridade justaposta nessa colocação inicial, realiza as duas coisas em seu cantar Oyara e à Oyara.

O domínio da construção poética desta canção habita o universo mitológico que como nos coloca Loureiro (2005) perpassa a vida do homem amazônico a Oyara ou Yara, é um ser do imaginário poético amazônico, uma explicação de situações da vida habitual, da vida em sociedade, uma lenda ou uma realidade, lenda, mito, realidade são palavras que procuram uma disjunção entre o mundo físico e o metafísico, no universo amazônico há a transgressão desse pressuposto Oyara vive, habita e desperta paixões com sua beleza e encanto.

Nos voltando a construção observamos a ideia de brilho, brilho próprio de um astro, brilho do sol, ou melhor brilho de estrela, brilho da chama da paixão, o aquecer do coração apaixonado daquele que está à compor a canção em suas letras e significações, o brilho da amada o inspira, o aquece, a inspiração, a paixão o leva para o desconhecido das encantarias amazônicas, e então ele ser ver obrigado a amar, então por fim amou, um fim no começo da canção o amor por si, o amor em si mesmo, uma inspiração à moda Bachelardiana que ocorrerá não em uma mesa solitária, mas em uma floresta no encontro fortuito do amor que resplandece independente do lugar, na antiga história que adoramos contar e ouvir, amor é amor na sua imensidão e em sua completude.

A água está presente nesse composição Oyara é deusa das água amazônica, um ser encantado que no simétrico oposto do Boto vermelho, atrai não as mulheres mas os homens com sua beleza e encanto, o poeta fica inebriado ao entrar em contato com a beleza imaginada de Oyara, em um delírio poético que o propicia a criação da letra, ele delira na paixão de outrem que é também a sua paixão, é sua imaginação é sonho é realidade, é ficção é o momento antes do toque, ele terá a Deusa dos sonhos perdidos, ele divaga a pensar nisso nos deixando ver o que quer que seja visto sua paixão sua admiração, que não pode mais conter precisa compartilhar para que se compartilhe sua felicidade apertada no peito que não a comporta mais.

Ele o nosso eu lírico da canção que não é mais aqui o rio, mas um homem em carne e sentimentos um eu personificado um amor específico mas genérico no sentido de sua universalidade, Oyara é referência direta a musa do mito amazônica, mas uma musa plural que pode tomar forma e servir de fundo a outras histórias distantes, amor é amor dos menestréis na Europa Medieval ao Raízes Caboclas na Amazônia, o espaço e as lembranças tem lugar nesta canção na verdade são cruciais ela se passa em um tempo passado, imemorial no dia em que se encontraram até o momento que a amou, não que necessariamente tenha havido espera para tal, como a chama que queima ao entrar em contato com o pavio, um fenômeno fisicamente tendenciado a acontecer.

Existe um lugar específico para esse amor acontecer o lugar que sempre será o lugar dessa história, o lugar que se sabe ficará preso na lembrança aquele instante que se sabe será pra sempre, são os lagos floridos, sonho esquecidos fantasias, lembranças fazem parte de uma memória afetivo-emocional um lugar perene no tempo onde a criação artística pode sempre matar a sua sede, a sede insaciável do poeta pela musa da canção amor imediato e repentino amor místico, rusticizado pela beleza de ser verdadeiro, a lembrança do letrista se foca em suas próprias paixões entrelaçadas a lenda amazônica, lembrança que se dirige ao ser encantado de Oyara que representa o amor romântico amazônico, o amor em seus perigos é verdade mas ainda amor.

Amores, lendas, mitos, verdades, lembranças, métricas, rimas artifícios do letrista-poeta para cantar àquilo que sente, que queria dizer e não pode em tempos distantes o que está em um lugar específico ao acesso da memória de quem canta, canta para Oyara, canta o amor, canta poesia, música, canta a história da cultura na Amazônia dos sonhos perdidos, mas que ainda podem ser sonhados, que em devaneio Bachelardianos se expressa em canções, de antes e no tempo presente.

**“AJURICABA”** (Raízes Caboclas - Osmar Oliveira e Oseas Martins)

Ajuricaba, Ajuricaba, Filho das selvas, Filho das águas, Acorrentado, Martirizado, Soubeste altivo, Da tua vida, Ganhaste a glória, Fizeste a história, Mil vezes morte, Que ser cativo, E nas águas do rio gigante, O teu corpo gigante ficou, E de negro tingiram-se as águas, Para sempre num grito de dor, Muitas vezes, Nas matas, na trança, Tua sombra se ergue viril, Brado de fé e esperanças, Nos destinos do grande Brasil, Ajuricaba, Filho das selvas, Filho das águas, Acorrentado, Martirizado, Soubeste altivo.

Filho das selvas, filho das água é como caracteriza o letrista em sua composição poética o líder da nação Manaós como bem nos coloca Santos (2002) este personagem da nossa história local representa a nossa resistência bélica frente à colonização portuguesa, as nossa nações originárias são os primeiros filhos da Amazônia, são os mais integrados a sua ecologia que envolve uma aura de misticismo pairante eternamente no ar, mas o caboclo amazônico é também um herdeiro híbrido dessa força amazônica das florestas, força das águas.

Essa poética como bem coloca Loureiro (2005) é uma poesia baseada na admiração do poeta frente a imensidão e grandiosidade da selva amazônica e todas as suas belezas naturais, belezas que podem ser também agruras aos que a ele persistirem em enfrentar como inimiga a ser destruída, vencida, superada, a relação de ser de pertencimento de integração a este ambiente que é maior que a humanidade que a engloba e a envolve, em uma análise das teorias

sistemáticas a partir da visão Moriniana de como estas deveriam nos servir, a Amazônia nesse sentido é o sistema maior no qual estamos contidos.

O poeta se volta à sua história a memória coletiva que funda as tradições como nos diria Hobsbawm (1997) se volta as tradições perenes no tempo as que se fundam através da concordância coletiva, Ajuricaba é um ser da história e também do imaginário amazônico, história e imaginário são indissociáveis Ajuricaba é o homem, a lenda, o sangue, a história da Amazônia, em sua figura habitam a imaginação, a luta pelas nossas origens, nossas singularidades, eles estavam defendendo a sua ideia de nação, seus modos de vida, é história, mas é paixão é ideário social da época, a inspiração poética remete a muitos ares bachelardianos como o espaço no qual se passa essa lembrança que pertence ao poeta pela tradição, o espaço imaginado, pensar história é rememorar um sonho que não sonhamos, Ajuricaba vive em um sonho vive ou melhor vive na história, pois mito e realidade na Amazônia tem uma mesma conotação.

Quando na letra se fala da imortalidade de Ajuricaba na história do Brasil essa imortalidade está atrelada as águas do rio no qual segundo a lenda, este teria se atirado para sempre em seu mergulho sem volta começando a partir de então sua vida imortal, as água são a inspiração, se em Sangue Verde se coloca o rio assistindo a tudo e não dizendo nada, mas se pudéssemos pergunta-lhe este certamente lembraria da cena de Ajuricaba e nos tiraria muitas dúvidas em um testemunho final acerca dessa história fantástica, no sentido de ser fora da órbita tradicionalista desta ciência, uma história do imaginário.

Para Júnior (1983) a Cabanagem fora o primeiro movimento social brasileiro, esta envolveu índios, negros, mulatos, as camadas mais pobres da população da então capitania do Grão-Pará , embora tenha o movimento passado por desentendimentos internos após tal feito, suas ideias transgrediram as fronteiras do Grão-Pará se estendendo o movimento para muito além destas, Ajuricaba e sua lenda guerreira amazônica é nesse sentido um ancestral desse movimento, o compositor trabalha esse lado místico de nossa história a beleza na batalha a beleza na morte gloriosa, a dimensão dos opostos é explorada nessa *práxis poesis* como diria Holanda (2019) nessa hermenêutica da história transformação em poesia em forma de canção , a inspiração de nossos artísticas é a inspiração daquele que anda nos caminhos da constante mudança , mas também no universo do poético , da história do que permanece se alterando sem perder o sentido.

Ajuricaba está na história incontestemente para o artista mais que isso ele está vivo nas matas, seu espírito permanece nas matas, nos rios na mística da Amazônia na história simbolizada para além de documentos, fonte historiográficas a história sentida, vivida, lembrada como símbolo da resistência e heroísmo, a água dos sonhos de Bachelard nos leva a pensar o episódio de Ajuricaba que para o autor está no rio no tempo que é histórico, mas se constitui perene como as águas que se passam em nossa imaginação.

O artista nos coloca uma ideia de esperança nas lutas que ainda estão para ser lutadas que são constantes para as nações indígenas ao longo de nossa história, no devaneio do letrista-poeta o espírito de Ajuricaba está presente está na gama de figuras místicas do imaginário histórico-poético amazônico, a sombra deste ainda se ergue se constituindo em força, se constituindo em lenda, pois as lendas são eternas, atemporais uma lenda não passa como a ideia de tempo linear que não comporta essa dimensão de significados da história da Amazônia, uma inspiração construída a partir da poética do espaço da lembrança de um tempo que é datada, mas que nos importa muito mais o significado.

**“OYARA I”** (Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Oyara, tua pele morena, Me faz relembrar, O brilho do Acuruí, Sob a luz do luar, E a luz que reflete nos olhos, Me faz desejar, Beijar os teus lábios de mel, E o teu corpo afagar, Beijar os teus lábios de mel, E o teu corpo afagar, No rio dos sonhos perdidos, Vou a navegar, Em cada meandro, A miragem do teu doce olhar, No peito danado, Lateja querendo voltar, Rever a Oyara ondulando, No eterno viajar, Rever a Oyara ondulando, No eterno viajar, O sol da esperança raiou, No meu pobre pensar, E o sangue caboclo acelera, O meu palpitar, Oyara, Oyara, querida, Vem acalantar, Os sonhos de alguém que na vida, Nasceu pra te amar.

Nessa canção o autor volta a mesma cena na qual este estava rememorando na canção da primeira parte do disco, mas aqui de uma forma diferente ele torna a sua declamação de uma outra forma, com outra proporção em um outro momento de sua inspiração poética o espaço ainda é crucial nessa *poesis* a chama retorna novamente o inquietar para o levar novamente aos momentos em que este procura tornar reais, que são reais para ele e é tudo o que importa nesse momento, a chama a água o espaço estas sempre convergem na inspiração poética a maneira bachelardiana.

Oyara é história, é mito, é Amazônia o amor Amazônico a chama nas águas nesta oposição fatalística que perpassa os sentimentos do autor que nessa canção se declara mais abertamente, na verdade esta fora a forma primeira de como a canção surgiu em seus pensamentos, lembrando que é Oyara I talvez uma escolha estética, para a maior exposição guardada para esse segundo momento do disco, onde a abertura está feita e nessa altura das

passagem das canções pouco importa se mostrar perdidamente apaixonado ou não nesse ambiente nesses ares, é muito bem vinda a declamação do poeta delirante em seus devaneios poéticos o clímax o favorece por isso ele esperou, espera inquieto por esse momento que chegou, como se sabia que chegaria, embora em sua inquietude parecia provavelmente que nunca chegasse.

A poética da canção se faz pelo espaço pensando naquilo que ele pode ver e sentir, a luz do luar que reflete na vegetação, que reflete nos olhos que conservam assim a intensidade da chama poética mesmo sem haver uma chama como bem nos colocar Bachelard (1961) a chama a qual se refere é chama física mas chama poética a chama da inspiração, que permanece nas coisas, a chama da inspiração que resiste aos fatores físicos, a inspiração que está mas que transcende a física da combustão, a chama precisa de oxigênio a chama é oxigênio da inspiração poética, presente nesta canção.

Para Schopenhauer (1985) amor é uma vontade que transcende a dimensão do individual estando atrelada a vontade coletiva enquanto espécie a ideia de perpetuar-se através da mulher amada, daquela que lhe chama atenção pela beleza da simetria aparente, não estando relacionado a uma ideia de sentimentos mais profundos, Oyara desperta no autor esse sentimento imediato aquele relaciona a ótica ao desejo primeiro, relacionada a dimensão da sexualidade o autor nesta letra deixa isso mais explícito que antes, retratando o contato físico em seu amor, o amor Schopenhaueriano é um mal no mundo um mal que precisa e está destinado a acontecer pelos instintos naturais dos seres humanos, relacionado diretamente a beleza expressa e seus atributos.

O poeta em seu devaneio confunde Oyara as águas do rio na ideia de ondulação ligada a sua visão, como em uma lembrança que se faz distante as águas os ajudam a pensar nessa cena ele divaga à pensar no toque físico, ele sente tudo e expressa em sua letra em uma fuga dessa dor, a dor Schopenhaueriana a pior das dores, as dores banais não se comparam a dor pela musa de suas composições que no disco possui não um mais duas faixas dedicadas a ela, dedicadas ao amor do que como este coloca nasceu para ama-la, sem poder a amar, o amor paira somente em seus pensamentos somente em sua inspiração poética das águas, da chama, de quem quer voltar mais não pode a não ser através de suas canções.

A lembrança como o letrista-poeta coloca está em cada meandro que remete ao olhar que remete ao espaço no qual se passa a história que ele contará antes, mas a história é profunda então o espaço métrico precisa de muito mais que uma composição para conta-la, o espaço no

qual este vive o rememora de tudo da luz dos olhos, de todas as sensações, de um tempo atemporal que habita o mundo memórias das lendas da composição poética amazônica, do homem amazônico de Loureiro (2005) o homem que se deslumbra e que vive a Amazônia em sua intensidade de sentidos e significações.

O sol na canção é chama da esperança, a luz da inspiração poética que ilumina seu pensamento, o trazendo ainda esperança nessa história distante, onde verificamos a dor dos amores de Schopenhauer daquele que lamenta as agruras do sentimento, na dor mais intensa das dores humanas, com a ideia de amor da poética imaginária de Loureiro (2005) os traços são marcantes em sua dor metrificada na história musicada, um amor que é levado ao imaginário como bem acontece, independentemente do plano físico comum embora coexista o influenciando, estando expresso nessa composição transitando em muitas linhas da composição poética, a Amazônia e seus amores e encantos é o espaço no qual se passam as lembranças poéticas.

**“PENEIRA MORENA”** (Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Peneira, morena, Peneira, Morena, peneira, Morena, Morena, teu jeito gingoso, Teu corpo formoso, Me faz desejar, Deitar meu pedaço leitoso, No fruto meloso do teu balançar, Morena, peneira, Morena, Peneira, morena, Peneira, Peneira gostoso, me mata de gozo, No peneirar, Ai peneira gostoso, me mata de gozo, No peneirar, Morena, peneira, Peneira, morena, Peneira, Morena, teu ser me envenena, Minh'alma serena nesse peneirar, E o teu rebolado me acena, Vemlogo morena pra gente se amar.

A estética do objeto peneira é o objeto observado e explorado nessa composição, objeto oriundo do ramo de significações estéticas comuns do ambiente amazônico compreendido em sua essência unitária, mas também plural o autor busca sua inspiração em um desses insights naturais não naturais da composição artísticas, a sua ideia inicial perpassa a seara do habitual partindo em direção ao imaginário poético, onde encontra uma significação estética diversa para sua composição, encontrando uma forma para cantar seus sentimentos.

A composição passa pela admiração a admiração no sentido de observar atentamente o objeto que medeia sua composição, o objeto também é a bela da musa da canção, não mais um ser mitológico da beleza transcendental até aqui explorada em outras canções, a beleza do habitual da mulher amazônica em sua humanidade literal, a admiração pela mulher amada ligada ao universo dos desejos da trivialidade da existência humana.

O que Schopenhauer (1985) nos coloca a necessidade de realização dos desejos individuais representados na musa da canção nesse caso, um caso como muitos outros por isso é singular endereçado despertando memórias em seu plural, a atração dos instintos da necessidade primária da animosidade, expressa aqui sem medos, sem pudores nas canções

temos a licença para transgredir em pratos limpos, límpido é o desejo a atração, a causa, o motivo e a razão dessa construção poética.

A conotação ambígua entre substantivo e verbo para um mesmo radical constituem no que Cândido (1996) nos chama atenção nos recursos poéticos empregados pelo poeta-letrista com destreza, a peneira e o peneirar são filhos de uma mesma mãe, mas irmãos diferentes entre si fazendo funções diferentes dentro do texto na questão dos sentidos e caminhos que estes nos levam a pensar a peneira é o objeto mediador da paixão do compositor que está cantando seu desejo anunciado pela musa da canção, ele a deseja ficando perdido em seu desejo em seu delírio poéticos, no delírio metrificado.

Para Guattari (1992) a construção estética está passando por mudanças saindo da ideia de uma construção pragmática para um retorno as subjetividades do objetos, podemos pensar nessa composição a ideia da subjetividade inerente a um objeto comum da sociedade amazônica, tendo sua significação alterada nesse sentido com a ideia da sexualidade explorada na composição artístico poética, o peneirar traz a ideia de movimento de vida a canção.

A paixão é poetizada de uma forma mais explícita em um adensamento da ideia de desejo de necessidade humana, de urgência do espírito e do sentir, o autor sabe muito as suas segundas e terceiras intensões não fazendo questão de esconde-las muito pelo contrário, em frases diretas e abertas este declara seu desejo, inspirado no espaço em todos os seus sentidos, o espaço é composto por tudo aquilo que está a nossa vista, aquilo que na observação poética dá luz a novas obras, o parto naturalidade da vida, da vida naturalizada no desejo pelo poeta.

A chama que se acende por trás na inspiração poética do artista é o fio condutor dessa composição chama do desejo ardente, daquele que literalmente chama a musa da canção dizendo-a tudo o que sente, tudo o que sente em sua forma primária no domínio dos desejos, no domínio da sexualidade, do próprio ato que pode se consumir em forma de letra em forma de canção, do ato que se torna real na composição musical, música, vida e história se congregam nessa confraternização dos domínios do humano no melhor molde Foucaultiano de proposta de história, fontes nas quais podemos notar a intensidade da vida a eternidade da vida.

Para Foucault (1979) uma história que pense os domínio da sexualidade, dos pensamentos seria o desafio dessa ciência, a canção nos permite acessar essa domínio da vida humana o domínio dos desejos das paixões, a paixão e sua chama constituem a trilha poética desta trilha sonora, aquele que se dentem a escrever seu desejo primário se utiliza do fluxo de

seus desejos mediatizados por um objeto do habitual, a chama que inspira é também o fogo que queima, como a dualidade de sentidos empregados nessa canção.

O poeta é inquieto, é inspirado obcecado na musa da canção, obcecado em terminar sua canção, como uma forma de consumir o ato de seu amor do amor imediato, do subterrâneo da inspiração poética, do subconsciente externado a beleza da mulher amazônica exaltada em seu contexto cotidiano da vivência amazônica, uma letra que explora o universo aberto para todos o universo das sensações corpóreas, um outro lado da amazonidade em suas características mais vivas e explícitas da sexualidade que paira no ar, no sentido direto da consumação do ato desejado pelo poeta da composição que caminha a poesia desta obra.

**“O POR DO SOL GUAIBENSE”** (Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Vai como um tiro de laço, Girando no espaço, Marcando o compasso, Num infinito abraço, Deixando-lhe um traço de um raio de luz, E o Sol, permanece parado, Recebe o legado de ser pôr-do-Sol, Sol, Sol, Sol, girassol, No pensar, pôr-do-Sol, no olhar, Vai declinando no monte, No além, horizonte, Deixando na fonte, Uma luz dourada, E a água rebrilha esta cor que seduz, Que belo, infinito luzeiro, Mas o verdadeiro me escondeu! Sol, Sol, Sol, girassol, No pensar, pôr-do-Sol, no olhar, Vai numa fuga fingida, Deixando pra vida, só desilusões, Num canto, a noite recanto, No suave pranto, ao som do violão, A vida, que passa iludida, Como a luz perdida de um pôr-do-Sol, A vida, que passa iludida, Como a luz perdida de um pôr-do-Sol.

O sentir e pensar se interagem nessa composição, o eu lírico é um observador nesse espaço de memórias, memórias afetivo-emocionais, uma poética que se assenta na noção de espacialidade do poeta que continua sua hermenêutica de observação do espaço no qual congrega significações com a natureza disposta a sua composição artístico-musical, o letrista-poeta se admira como homem amazônico do partir do sol, o sol das lenda amazônicas, o sol divinizado em tantas culturas, o sol que parte , o sol dá vida o sol de todos os dias.

O sol amazônico é uma das singularidade de nosso espaço configurando conexão do homem da floresta e das água com o astro-rei, o sol vai e vem todos os dias, mas nesse dia ou em dias especiais a poesia que é poética universal se resolve em um ou em outro fazer-lhe mais uma singela homenagem, se a chama é inspiração, se a chama é vida, o sol é a luz principal a chama primeira e soberana onde o poeta, que a observa em estase seu espetáculo final da história diária, o homem amazônico é um ser privilegiado pela bela de nosso espaço, o espaço geográfico e o espaço poético que exaure.

O poeta nesta canção retrata a sua vida mas que é vida de muitos outros ao tocar o suave som do violão ao entardecer, o que ao entardecer se perde de vista no horizonte todos os dias

muitas vezes passa se uma devida homenagem a sua beleza, e a falta que este faz a luz é sempre companheira, sempre amiga, sempre presente, as coisas sempre melhoram pela manhã porque sabemos que é então outro dia e tua pode acontecer no dia seguinte, então quando o sol se põe habita no poeta um ar de tristeza, mas uma tristeza que inspira, a amargura, a tristeza são o mal necessária a prática poesia o que seria do bem sem o mal, da falta sem a presença, por isso pôr do sol é uma tristeza datada , é um daquelas coisas que não queremos que aconteça mas sentimos e sabemos que estas irão acontecer, mas naquele instante não interessa pensar, o sol que se põe é inspiração que nasce, a história que se finda é o começa de uma nova quem sabe até por sua vez melhor do que tudo o que se viveu.

Por isso diz Bachelard (1989) a vela da inspiração está ligada a luz da inspiração luz objetificada em fogo muitas vezes e de muitas formas de solidão, mas essa luz é ambiente e ambientação, é lembrança é solidão é falta de algo que havia , e que não há mais é perda é encontramento, é entroncamento de ideias é origem da criação como o sol é a origem de toda a vida, o sol que parte na canção que chegou a arte que está em toda a parte por se fazer por se encontrar, a inspiração que parte e que volta como o ciclo do sol e da noite.

A festa de cores no pôr de sol amazônico é retardada nesta canção as cores a luz é inspiração é a melodia, o lar em que habita os pormenores desta canção-poesia, o poeta sofre a angustia da luz que se esconde dele, que por sua vez permanece a sua espera sem saber que a solidão é sua companheira para sua criação, este reclama que o verdadeiro sol, a verdadeira luz fora escondida pelo horizonte, a luz que fora para outro lugar não se sabe ao certo onde, por então ela se foi e é o que basta, o que resta a sua triste canção.

A melancolia poética por um amor perdido pelo tempo é marca forte desta composição poética, a paixão pelo sol pela luz que se perde pode tomar outras interpretações mais profundas, interpretações são diversão a tristeza universal, atemporal, a humanidade um mesmo conjunto, o dia em que isto aconteceu pode ter sido qualquer dia, em qualquer lugar está aí a beleza que perpassa essa poética da imaginação que nos inspira a Amazônia, das luzes das cores, das dores, dos sentimentos, pintados no quadro do sol que está a se pôr, da noite que se vai daquilo que perdeu tentando encontrar sentido, ganhando nova significação.

O girassol palavra que pode ser entendida em seu sentido literal, o que configura beleza espacial, mas em seu sentido mais abstrato com confere diversidade, vida passando e correndo nessa Amazônia de tantas vidas, de tantos amores dos sonhos perdidos como diria o poeta na canção tantas e repetidas vezes, girassol pode ser o sol que brilha a vida que muda, o ciclo da

água constante e intenso, o mundo que está em mudança espiral, aspirando a mudança, em contraposição ao perene amor do poeta peal Amazônia, pela simples beleza do sol do sol que o abandona, mas sempre retorna trazendo a luz, a luz motivo da inspiração, motivo da tristeza, a solidão companheira a solidão escura na qual se cria a poesia, luz palavra feminina que remete suavidade jogo de palavras nos moldes bachelardianos, as palavras consomem a palavra habita, re-significa a palavra retrata a própria 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, 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 canção tem sua construção entrelaçada a partir da observação do espaço pelo observador, 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 intensificada 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 rápida, 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 à pensar 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 letristas 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 perdese a se próprio é não enxergar mais nada.

Para Hobsbawm (1997) as tradições são mantidas e criadas no percurso da história algumas nascem no seio das cultura 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.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Percorremos por caminhos singulares da análise da ciência histórica nos aprofundando gradualmente nessa tipologia de fonte que se constituem as obras musicais, que possuem 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 está percorre, aparente em seu modo de composição e em suas letras.

Seguimos no que consiste ao ponto de vista da análise histórica os 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 suas letras, enquanto pesquisa de história buscamos sempre lembrar de tal fato, as canções pensadas em seu tempo seu espaço sua relevância no cenário da época, e como podemos ler essas obras em nossa hermenêutica histórica privilegiada.

Com a perspectiva interdisciplinar fomos pouco a pouco adentrando a esfera de outras ciências para uma melhor leitura da natureza abrangente de nosso objeto música, música em sua pluralidade de caracteres que compõem tais obras, logo nos encaminhamos ao universo da musicologia afim de entender o universo dessa pesquisa das obras musicais trazendo para a ciência de história as características do trabalho de um musicólogo, na dimensão do interdisciplinar não devem existir pudores quanto a ideia irreal de uma história pela história e a partir desta somente, história em seu sentido amplo uma história por outros caminhos fora o que se encontrou nesta pesquisa.

Conhecíamos e 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, essa premissa abre espaço para a ideia da análise das construções subjetivas da atividade humana como o caso das

obras musicais, nos dedicando em um esforço para a 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 sua 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.

Nesse sentido em nossa interpretação das canções do Disco Amazonas 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.

Neste trabalho contribuíram as ideias de pesquisadores como Morin (2005) e Japiassu (1976) que nos colocam da necessidade da renovação do método científico um método que comporte as subjetividade humanas e desprendidos da amarras de uma ciência cartesiana em uma razão da épocas das luzes que nos trouxeram a grandes avanços mas deixaram sequelas no pensamento científico vigente, construindo assim uma lacuna de conhecimentos e percepções faltando teorias nas 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.

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, conhecemos também trabalhos recentes como o de Mesquita (2022) que se concentra na figura dos músicos do Amazonas enquanto trabalhadores, perdendo assim de vista a subjetividade do

processo de criação artística em nossa análise, mas sendo um esforço de sistematização histórica, encerramos com entusiasmo esse trabalho inaugural de nosso caminho de pesquisa, e com a satisfação do caminho até aqui percorrido transmutando de uma forma a outra em nossa hermenêutica interdisciplinar na prática que se configura a arte de pensar e escrever história

## REFERÊNCIAS

- ANDÍA, Juan Javier Rivera. **Do que estamos falando quando falamos de música nos Andes? Notas sobre as condições de existência e a fetichização da alteridade no estudo da música indígena dos Andes peruanos contemporâneos**. Alemanha: Revista Hawò, v.1, 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.
- \_\_\_\_\_. Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- \_\_\_\_\_. Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 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.
- 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
- CARDOSO, Raimundo Gerson Luzeiro. **Sonoridades da Floresta: grupo raízes caboclas**. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas. Manaus.2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CERDEIRA, Wesley Dias; TORRES, Iraídes Caldas. **Imaginário Ambiental: a floresta amazônica como inspiração poética** In: **Poéticas Amazônicas: gênero, religiosidade e sonoridades cartográficas**, TORRES, Iraídes 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.
- HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Yomarley Lopes. **O artista-andarilho da Amazônia e o florejar 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 um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020.
- 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.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. Belém, CEJUP, 1997.
- 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.
- 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.
- 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.

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

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.

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.

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

**ANEXOS:****AMAZÔNIA É BRASIL***Raízes Caboclas**Composição: Melvino de Jesus*

Tom: Eb

[Intro] Eb Eb/Db Eb/C Eb/B Eb

Eb Eb/Db Eb/C Eb/B Eb

Eb Eb/Db

Em plena selva, Brasil ao vivo,

Bb B°

vive uma gente

Eb Ab

Gente que é nossa, lida na roça

Bb B°

Gente valente

Eb4 Eb Eb4 Eb

Ven-ce a corrente - ven-ce - do

F4 F

rio bravo

Ab Eb Db Ab

E faz da sel-va mundo vazio,

Eb

cheio de amor

Eb Eb/Db

Na tarde quente, quase sem vento

Bb B°

Faz tacacá

Eb Ab

Apanha ingá, pesca piau, colhe o

Bb B°

Cubio

Eb4 Eb Eb4 Eb

Ti-ra do rio - ti-ra jeju,

F4 F

tambaqui

Ab Eb

Se a fome che-ga

Db Ab Eb

Tem mapati, licor de açai

Eb Eb/Db

Não teme o frio, o rugir das feras

Bb B°

- a jararaca

Eb Ab

Extrai seringa, derruba a mata

Bb B°

Vence a cascata

Eb4 Eb Eb4 Eb

Ma-ta serpente - ma-ta

sobre o luar

F4 F

Eb

Repele a fe-ra

Mas se um dia a chuva obriga,

Ab Eb

Eb/Db Bb B°

Vive a quime-ra

corre pro tapiri

Db Ab

Eb Ab

Da selva, um Deus

Moqueia a paca, faz tapioca, limpa

Bb B°

Eb

a zagaia

Da selva, um Deus

( Eb4 Eb Eb4 Eb )

Eb Eb/Db

( F4 F Ab Eb )

E quando a calma da noite chega na

Db Ab

Bb B°

Eis meu Brasil

rede amiga

Eb

Eb Ab

Amazônia é Brasil

Tem essa gente o seu descanso

Bb B°

**Fonte:** Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/raizes-caboclas/amazonia-e-brasil/>. Acesso em: 02 de Dezembro de 2022.

## APÊNDICES:

### BOTO VERMELHO

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

E F#m  
 Boto vermelho, no lago buiou  
 E F#m  
 Boto vermelho, no lago buiou  
 E F#m  
 Minha canoa ele arrudeou  
 E F#m  
 Minha canoa ele arrudeou  
 G#m C#m  
 Apavorada, meu amor gritou  
 G#m C#m  
 Boto vermelho, fuja, por favor!  
 E F#m  
 Mas o malvado, meu amor flechou  
 E F#m  
 Para bem longe, ele a carregou  
 E F#m  
 Para bem longe, ele a carregou  
 G#m C#m D#m  
 Flechou, flechou, flechou!  
 E F#m  
 Num boto feio, meu amor virou  
 E F#m  
 Num boto feio, meu amor virou  
 E F#m  
 Todos os dias, para o lago eu vou  
 E F#m  
 Todos os dias, para o lago eu vou  
 G#m C#m  
 Na esperança de ver meu amor  
 G#m C#m  
 Na esperança de ver meu amor  
 G#m C#m  
 Boto vermelho, nunca mais buiou  
 G#m C#m  
 Bem lá do fundo ouço seu clamor  
 E F#m  
 Num boto feio, meu amor virou  
 E F#m  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 E F#m  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 G#m C#m D#m  
 Flechou, flechou, flechou!  
 E F#m  
 Todos os dias, para o lago eu vou  
 E F#m  
 Todos os dias, para o lago eu vou  
 G#m C#m  
 Na esperança de ver meu amor  
 G#m C#m  
 Na esperança de ver meu amor  
 G#m C#m  
 Boto vermelho, nunca mais buiou

G#m C#m  
 Bem lá do fundo ouço seu clamor  
 E F#m  
 Num boto feio, meu amor virou  
 E F#m  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 E F#m  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 G#m C#m D#m  
 Flechou, flechou, flechou!  
 E F#m  
 Boto vermelho, no lago buiou  
 E F#m  
 Boto vermelho, no lago buiou  
 E F#m  
 Boto vermelho, no lago buiou

**MARIA***Raízes Caboclas**Composição: Celdo Braga*

G Am  
 Maria, Maria  
 Bm C  
 É noite, é dia  
 G Am  
 Maria é luz que apaga  
 Bm C  
 É tocha que alumia  
 G Am  
 Maria, estrela d'alva  
 Bm C  
 Maria, tarde sombria  
 D Em F#m  
 O fogo do teu pranto  
 D Em F#m  
 É canto, é poesia  
 D Em F#m  
 E a brisa é o acalanto  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania  
 G Am  
 Maria, Maria  
 Bm C  
 É dor que alivia  
 G Am  
 Maria, o eterno encanto  
 Bm C  
 O manto de fantasia  
 G Am  
 Maria, o sol poente  
 Bm C  
 A rima da melodia  
 D Em F#m  
 O fogo do teu pranto  
 D Em F#m  
 É canto, é poesia  
 D Em F#m  
 E a brisa é o acalanto  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania  
 C Am Bm Em  
 Da folha ao açoite da ventania

Fonte: Acervo Pessoal.

**SANGUE VERDE***Raízes Caboclas**Composição: Celdo Braga*

F#  
 Amazonas  
 G# m  
 Das mulheres guerreiras  
 F#  
 Amazonas  
 G# m  
 Das lindas corredeiras  
 F#  
 Amazonas  
 G# m  
 Das selvas perdidas  
 E# m B  
 De mil tribos feridas  
 C# D# m  
 Pelas mãos traiçoeiras

D# m  
 Segue a selva chorando  
 E# m  
 Segue índios morrendo  
 F# G# m  
 Segue os brancos matando

D# m  
 No silêncio da noite  
 E# m  
 No clamor da agonia  
 D# m  
 Repousa o gigante  
 E# m  
 Pra tombar no outro dia  
 F# G# m  
 Só a brisa reclama  
 E# G# m  
 Só o vento assovia  
 E# m B  
 Só o rio testemunha  
 C# D# m  
 Tanta selvageria  
 D# m  
 Corre o rio Amazonas  
 E# m  
 Numa eterna sangria  
 D# m  
 Sangue verde lavando  
 E# m  
 O que a lama escondia  
 F# G# m  
 Segue história ocultando  
 F# G# m  
 Tanta dor e agonia  
 E# m B  
 Segue a selva chorando  
 C# D# m  
 Esperando outro dia

## OYARA II

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celso Braga*

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A  
Nas ondas morenas

Bm  
Nos lagos serenos

C#m D  
Eu te encontrei

A  
Teu brilho sem fim

Bm  
Luzia pra mim

C#m D  
Então te amei

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A  
Teu ser encantado

Bm  
Deixou-me inebriado

C#m D  
Nas ondas vaguei

A  
E nos lagos perdidos

Bm  
Dos sonhos floridos

C#m D  
A deusa terei

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A  
Nas ondas morenas

Bm  
Nos lagos serenos

C#m D  
Eu te encontrei

A  
Teu brilho sem fim

Bm  
Luzia pra mim

C#m D  
Então te amei

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A  
Teu ser encantado

Bm  
Deixou-me inebriado

C#m D  
Nas ondas vaguei

A  
E nos lagos perdidos

Bm  
Dos sonhos floridos

C#m D  
A deusa terei

A Bm C#m D  
Oya, ah, Oyara, oi

A Bm  
Oya, Ah

## AJURICABA

*Raízes Caboclas*

*Composição: Osmar Oliveira e Oseas Martins*

F  
 Ajuricaba  
 G ~  
 Ajuricaba  
 F G ~  
 Filho das selvas  
 F G ~  
 Filho das águas  
 A ~  
 Acorrentado  
 Bb  
 Martirizado  
 A ~ Bb  
 Soubeste altivo  
 F G ~  
 Da tua vida  
 F G ~  
 Ganhaste a glória  
 F G ~  
 Fizeste a história  
 A ~ Bb  
 Mil vezes morte  
 A ~ Bb  
 Que ser cativo  
 F G ~  
 E nas águas do rio gigante  
 F G ~  
 O teu corpo gigante ficou  
 A ~ Bb  
 E de negro tingiram-se as águas  
 A ~ Bb  
 Para sempre num grito de dor  
 F  
 Muitas vezes  
 G ~  
 Nas matas, na trança  
 A ~ Bb  
 Tua sombra se ergue viril  
 F G ~  
 Brado de fé e esperanças  
 A ~ Bb  
 Nos destinos do grande Brasil  
 F  
 Ajuricaba  
 G ~  
 Filho das selvas  
 F G ~  
 Filho das águas  
 A ~  
 Acorrentado  
 Bb  
 Martirizado  
 A ~ Bb  
 Soubeste altivo

F G ~  
 Da tua vida  
 F G ~  
 Ganhaste a glória  
 F G ~  
 Fizeste a história  
 A ~ Bb  
 Mil vezes morte  
 A ~ Bb  
 Que ser cativo  
 F G ~  
 E nas águas do rio gigante  
 F G ~  
 O teu corpo gigante ficou  
 A ~ Bb  
 E de negro tingiram-se as águas  
 A ~ Bb  
 Para sempre num grito de dor  
 F  
 Muitas vezes  
 G ~  
 Nas matas, na trança  
 A ~ Bb  
 Tua sombra se ergue viril  
 F G ~  
 Brado de fé e esperanças  
 A ~ Bb  
 Nos destinos do grande Brasil  
 F G ~  
 Brado de fé e esperanças  
 A ~ Bb  
 Nos destinos do grande Brasil

## OYARA I

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celdo Braga*

G A ~  
 Oyara, tua pele morena  
 B ~ C  
 Me faz relembrar  
 G A ~  
 O brilho do Acuruí  
 B ~ C  
 Sob a luz do luar  
 G A ~  
 E a luz que reflete nos olhos  
 B ~ C  
 Me faz desejar  
 G A ~  
 Beijar os teus lábios de mel  
 B ~ C  
 E o teu corpo afagar  
 G A ~  
 Beijar os teus lábios de mel  
 B ~ C  
 E o teu corpo afagar  
 G A ~  
 No rio dos sonhos perdidos  
 B ~ C  
 Vou a navegar  
 G A ~  
 Em cada meandro  
 B ~ C  
 A miragem do teu doce olhar  
 G A ~  
 No peito danado  
 B ~ C  
 Lateja querendo voltar  
 G A ~  
 Rever a Oyara ondulando  
 B ~ C  
 No eterno viajar  
 G A ~  
 Rever a Oyara ondulando  
 B ~ C  
 No eterno viajar  
 G A ~  
 O sol da esperança raiou  
 B ~ C  
 No meu pobre pensar  
 G A ~  
 E o sangue caboclo acelera  
 B ~ C  
 O meu palpitar  
 G A ~  
 Oyara, Oyara, querida  
 B ~ C  
 Vem acalentar  
 G A ~  
 Os sonhos de alguém que na vida

B ~ C  
 Nasceu pra te amar  
 G A ~  
 Os sonhos de alguém que na vida  
 B ~ C  
 Nasceu pra te amar  
 G A ~  
 O sol da esperança raiou  
 B ~ C  
 No meu pobre pensar  
 G A ~  
 E o sangue caboclo acelera  
 B ~ C  
 O meu palpitar  
 G A ~  
 Oyara, Oyara, querida  
 B ~ C  
 Vem acalentar  
 G A ~  
 Os sonhos de alguém que na vida  
 B ~ C  
 Nasceu pra te amar  
 G A ~  
 Os sonhos de alguém que na vida  
 B ~ C  
 Nasceu pra te amar  
 G A ~  
 Os sonhos de alguém que na vida  
 B ~ C  
 Nasceu pra te amar

**PENEIRA MORENA***Raízes Caboclas**Composição: Celso Braga*

Peneira, morena  
 Peneira  
 Morena, peneira  
 Morena  
 Morena, teu jeito gingoso  
 Teu corpo formoso  
 Me faz desejar  
 Deitar meu pedaço leitoso  
 No fruto meloso do teu balançar  
 Morena, peneira  
 Morena  
 Peneira, morena  
 Peneira  
 Peneira gostoso, me mata de gozo  
 No peneirar  
 Ai peneira gostoso, me mata de gozo  
 No peneirar  
 Morena, peneira  
 Peneira, morena  
 Peneira  
 Morena, teu ser me envenena  
 Minh'alma serena nesse peneirar  
 E o teu rebolado me acena  
 Vem logo morena pra gente se amar

Peneira macio  
 Não perde esse fio  
 Da gente se atar  
 Peneira macio  
 Não perde esse fio  
 Da gente se atar  
 Morena, peneira  
 Peneira, morena  
 Peneira  
 Morena, teu ser me envenena  
 Minh'alma serena nesse peneirar  
 E o teu rebolado me acena  
 Vem logo morena pra gente se amar  
 Morena, peneira  
 Morena  
 Peneira, morena  
 Peneira  
 Peneira, morena  
 Peneira, morena  
 Peneira  
 Peneira, morena  
 Peneira, morena  
 Morena, peneira  
 Peneira, morena  
 Ai, morena, peneira  
 Peneira, morena  
 Morena, peneira  
 Peneira  
 Oh! Morena

## O POR DO SOL GUAIBENSE

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celso Braga*

Vai como um tiro de laço  
 Girando no espaço  
 Marcando o compasso  
 Num infinito abraço  
 Deixando-lhe um traço de um raio de luz  
 E o Sol, permanece parado  
 Recebe o legado de ser pôr-do-Sol  
 Sol, Sol, Sol, girassol  
 No pensar, pôr-do-Sol, no olhar  
 Vai declinando no monte  
 No além, horizonte  
 Deixando na fonte  
 Uma luz dourada  
 E a água rebrilha esta cor que seduz  
 Que belo, infinito luzeiro  
 Mas o verdadeiro me escondeu!  
 Sol, Sol, Sol, girassol  
 No pensar, pôr-do-Sol, no olhar  
 Vai numa fuga fingida  
 Deixando pra vida, só desilusões  
 Num canto, a noite recanto  
 No suave pranto, ao som do violão  
 A vida, que passa iludida  
 Como a luz perdida de um pôr-do-Sol  
 A vida, que passa iludida  
 Como a luz perdida de um pôr-do-Sol

Vai como um tiro de laço  
 Girando no espaço  
 Marcando o compasso  
 Num infinito abraço  
 Deixando-lhe traços de um raio de luz  
 E o Sol, permanece parado  
 Recebe o legado de ser pôr-do-Sol  
 Sol, Sol, Sol, girassol  
 No pensar, pôr-do-Sol, no olhar  
 Pôr-do-Sol  
 No olhar!

## RAÍZES CABOCLAS

*Raízes Caboclas*

*Composição: Celso Braga*

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

Fonte: Acervo pessoal.