



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA  
LINHA DE PESQUISA: ARTE, CULTURA, RELIGIÃO E LINGUAGENS

JESSICA MARIA DE QUEIROZ COSTA

**CANTOS DA FLORESTA:  
TEMÁTICAS INDÍGENAS NA PRODUÇÃO DE CANÇÃO POPULAR DE  
ARTISTAS DA AMAZÔNIA BRASILEIRA (1988-1992)**

BELÉM/PA  
2022

JESSICA MARIA DE QUEIROZ COSTA

**CANTOS DA FLORESTA:  
TEMÁTICAS INDÍGENAS NA PRODUÇÃO DE CANÇÃO POPULAR DE  
ARTISTAS DA AMAZÔNIA BRASILEIRA (1988-1992)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social da Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa.

BELÉM/PA  
2022

JESSICA MARIA DE QUEIROZ COSTA

**CANTOS DA FLORESTA:  
TEMÁTICAS INDÍGENAS NA PRODUÇÃO DE CANÇÃO POPULAR DE  
ARTISTAS DA AMAZÔNIA BRASILEIRA (1988-1992).**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social da Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_  
Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Antonio Mauricio Dias da Costa (Orientador - UFPA).

---

Prof. Dr. Karl Heinz Arenz (Avaliador interno- UFPA).

---

Prof. Dr. Cleodir da Conceição Moraes (Avaliador externo à Instituição – NPI/UFPA)

---

Prof. Dr. Edilson Mateus Costa da Silva (Avaliador externo à Instituição – UEPA)

BELÉM/PA  
2022

Dedico esta dissertação ao meu eterno e amado avô Antônio Queiroz, pois os nossos árduos passos vêm de muito longe.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com  
ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**

**Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

- 
- C837c Costa, Jessica Maria de Queiroz.  
Cantos da Floresta: Temáticas Indígenas na produção de  
canção popular de artistas da Amazônia brasileira (1988 - 1992) /  
Jessica Maria de Queiroz Costa. — 2022.  
166 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Mauricio Dias da  
Costa Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de  
Pós-Graduação em História, Belém, 2022.
1. Amazônia. 2. Canção popular. 3. Povos indígenas.  
4. Artistas. I. Título.

CDD 781.63

---

## AGRADECIMENTOS

Muitas mãos me ajudaram a escrever esta dissertação, espero enaltecer a todos e todas que contribuíram nesta caminhada. Primeiramente gostaria de agradecer à minha família que sempre esteve comigo, nos momentos mais difíceis e felizes. À minha mãe Kátia Cilene, amorosa com todos aqueles que a cercam e dona de um singular e enorme coração. Ao meu pai, Odilson Costa, que sempre foi o melhor pai que eu e meu irmão poderíamos ter e nos ensinou o valor da dedicação e do estudo.

Ao meu irmão Roger Costa que sempre foi um grande exemplo de ombridade, sendo o melhor pai para a Luna. À *baby* Luna Antonela que é tão pequenina ainda e emana todo o amor desse mundo em nossas vidas. À minha cunhada Vane Alcântara que desde adolescente acompanha a minha jornada e sempre tem uma palavra de apoio para compartilhar. Às minhas tias Neusa Sales e Edileuza Tavares que sempre me ajudaram como se eu fosse uma filha para as mesmas.

Ao professor Dr. Maurício Costa, sempre atencioso e disposto a compreender as minhas dificuldades e angústias. A confiança, a paciência, o rigor, as críticas foram elementos fundamentais para que eu pudesse conseguir finalizar mais esta etapa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento para a execução deste trabalho.

À Universidade Federal do Pará que me abriu um mundo de possibilidades e ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST) que acreditou no meu projeto de pesquisa. Aos professores do PPHIST pelas aulas inspiradoras, debates, contribuições e aprendizados ao longo da vida acadêmica, em especial aos professores Décio Guzmán, Karl Heinz, Magda Ricci e Pere Petit.

Ao GP HINDIA e ao GP História, Cultura e Mídia por terem me acolhido como membra de seu grupo de pesquisa e por contribuírem na minha jornada como pesquisadora, por meio de diálogos e conhecimentos inestimáveis.

Um agradecimento especial aos grandes artistas desta rica Amazônia que se dispuseram a ceder entrevistas para esta pesquisadora. Desde a monografia, Nilson Chaves se dispôs a contribuir com a minha pesquisa no que eu precisasse, mesmo não me conhecendo. À ele tenho grande gratidão, porque foi com essa entrevista que tudo começou a caminhar para eu pensar em tentar uma seleção de mestrado.

Ao poeta Eliakin Rufino, uma das mais preciosas surpresas desta pesquisa. Sempre muito alegre, receptivo e generoso, me deixou muito à vontade de saber sobre sua vida artística. Como se não bastasse a sua gentileza, ainda me enviou como presente o LP Roraima (1992) e seu livro ilustrado “Cavalo Selvagem” (2016). Fontes fundamentais que me ajudaram a finalizar esta dissertação.

Ao cantor Celdo Braga que também foi muito acessível e receptivo em me ceder uma entrevista, tendo em vista que eu era uma desconhecida. Agradeço sua gentileza de me conceder uma fala tão valiosa sobre sua trajetória musical.

Aos meus bons amigos do mestrado: Juliana Medeiros, Leandro Silva, Alana Albuquerque, Jessica Pastana, Raissa Barbosa que compartilharam o caminho agridoce que é escrever uma dissertação. Chegamos até aqui, mesmo após uma pandemia e suas devastadoras consequências. Isso é muito. Em especial, ao meu querido amigo Luís Augusto Barbosa Quaresma, ou apenas “Guto”, que é uma das pessoas mais incríveis e mais generosas que eu pude (re) conhecer durante o mestrado e, assim, estreitar laços fortes de amizade.

Aos amigos de longa jornada: À Brenda Dias, que mesmo ela sendo a pessoa mais forte que alguém pode conhecer, ao mesmo tempo, tem a sensibilidade de um girassol. À Caroline Brito, que é uma das poetas mais brilhantes que eu conheço, tem o dom da palavra, ao tempo que sabe me dizer sempre coisas boas e de estímulos para cada momento. Ao Victor Modesto, grande amigo que a graduação me deu, dono das piadas mais inesperadas e proprietário de um coração generoso e amoroso. À Taissa Bichara, amiga de infância, coração genuíno e afetuoso, que tem a risada mais contagiante que alguém já ouviu.

Ao Rafael Bonneterre, meu amigo e parceiro de tantos momentos bons e cheios de aventuras, a companhia perfeita para mandar a tristeza embora. Ao Victor Catete, que chegou com o coração terno e um sorriso aberto que eu simplesmente não pude deixar ir. Ao Frank Pimentel, que em um dos momentos mais nebulosos que eu me encontrava falou tudo o que eu precisava ouvir. Nunca irei esquecer disso. E, ao Ygor Felipe que é a pessoa mais divertida e autêntica que eu já conheci, e, que, apenas por ser quem é, faz tudo ao seu redor ficar colorido.

Por fim, mas não menos importante, ao meu querido avô, Antônio Queiroz, que infelizmente não pôde me ver encerrando mais uma fase da minha vida, no entanto, sei que ele me acompanha de onde quer que ele esteja. Sem a sua coragem e luta para

conseguir uma vida digna, eu jamais chegaria aqui. Meu pensamento estará sempre com você, vô.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga temáticas referentes aos povos indígenas na produção de canção popular de Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Trio Roraimera (RR), artistas da Amazônia, entre 1988 e 1992. Período em que se estava em voga discussões sobre uma nova Constituição, tendo os povos indígenas como um dos novos sujeitos em cena, ao mesmo tempo que, o debate ambiental se acentou no Brasil, por conta da realização da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD) ou popularmente chamada de “ECO-92”, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em junho de 1992. O objetivo deste estudo surge em decorrência das constantes visitas de artistas amazônidas às referências indígenas para afirmarem uma identidade amazônica através de seus trabalhos musicais, no referido período. Era um momento de profunda discussão ambiental e sociopolítica, uma vez que, se alertava para a defesa e afirmação de vários temas no processo de construção da nova Constituição Federal, como a proteção ao meio ambiente, os direitos e deveres indígenas, direitos do trabalho, entre outros. Neste sentido, percebe-se um aumento de busca às temáticas indígenas devido a tal conjuntura. Para tanto, a pesquisa se ateve principalmente em apurar os periódicos dos estados desses artistas, como o Diário do Pará (PA), o Jornal do Commercio (AM) e o Folha de Boa Vista (RR), no referido período. Ademais foram realizadas entrevistas com os artistas Nilson Chaves (PA), Celso Braga (AM) e Eliakin Rufino do Trio Roraimera (RR) para cruzarmos dados e entendermos suas trajetórias como artistas e seus envolvimento com as demandas e pautas indígenas. O estudo das canções e trajetórias desses artistas permite a compreensão de abordagens que reforçam e/ou reconstróem concepções sobre os povos indígenas no meio musical amazônida a depender de interesses sociopolíticos culturais.

**Palavras-chave:** canções, artistas, Amazônia, povos indígenas, ecologia.

## ABSTRACT

This research investigates themes related to indigenous peoples in the production of popular songs by Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) and Trio Roraimeira (RR), artistas from the Amazon, between 1988 and 1992. Period in which discussions about a new Constitution were extremely important, with indigenous peoples as one of the main characters in that context. At the same time, the environmental debate took place in Brazil, due to the United Nations Conference on Environment and Development (UNCED) or popularly called “ECO-92”, held in the city of Rio de Janeiro in June 1992. The objective of this study arises due to the constant uses of these Amazonian artists to indigenous references to affirm an Amazonian identity through their musical works. It was a moment of intense environmental and sociopolitical discussion, since there was an alert to the defense and affirmation of several themes in the construction process of the new Federal Constitution, such as the protection of the environment, indigenous right and duties, labor rights and others. In this sense, there is a raise in the search for indigenous themes due to this context. To this end, the research focused mainly on searching newspapers from the states of these mentioned artists, such as Diário do Pará (PA), Jornal do Commercio (AM) and Folha de Boa Vista (RR), between 1988 and 1992. In addition, interviews were conducted with Nilson Chaves (PA), Celdo Braga (AM) and Eliakin Rufino from Trio Roraimeira (RR) to compare information and understand their trajectories as artists and their involvement with indigenous demands and agendas. The study of the songs and trajectories of these artists allows the understanding of approaches that reinforce and/or reconstruct conceptions about indigenous peoples in the Amazonian musical scenario, depending on sociopolitical and cultural interests.

**Keywords:** Songs, artists, Amazon, indigenous people, ecology.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Cada vez menos índios .....	43
<b>Figura 2.</b> A terra dos índios .....	45
<b>Figura 3.</b> Matéria sobre o comprometimento do então presidente Sarney com as demandas indígenas .....	51
<b>Figura 4.</b> Charge de Félix sobre as intenções do cantor Sting no I Encontro das Nações Indígenas do Xingu .....	54
<b>Figura 5.</b> Índios Caiapós vão pedir as verbas a Raoni.....	57
<b>Figura 6.</b> Capa do disco “Txai” .....	62
<b>Figura 7.</b> Contracapa do disco “Txai”.....	63
<b>Figura 8.</b> Encarte do LP “Txai”. Abertura com um texto de Davi Kopenawa Yanomami.....	66
<b>Figura 9.</b> Capa CD <i>Roots</i> da Banda Sepultura .....	69
<b>Figura 10.</b> Nota de 1000 Cruzeiros .....	69
<b>Figura 11.</b> Mapa do Alto Solimões .....	77
<b>Figura 12.</b> Referências indígenas para desenvolver a cultura amazônica .....	92
<b>Figura 13.</b> Bandeira Amarela .....	101
<b>Figura 14.</b> Shorts .....	106
<b>Figura 15.</b> Um doce sabor de fruto no gosto amargo da destruição .....	110
<b>Figura 16.</b> Capa do LP “Amazônia” (1990) .....	113
<b>Figura 17.</b> Contracapa do LP “Amazônia” (1990) .....	114
<b>Figura 18.</b> Capa do LP “Amazonas” (1988) do Grupo Raízes Caboclas .....	118
<b>Figura 19.</b> Davi Yanomami aperta a mão do então presidente Fernando Collor durante cerimônia de homologação das terras Yanomamis. ....	130
<b>Figura 20.</b> Capa LP “Roraima” (1992) .....	142
<b>Figura 21.</b> Encarte LP “Roraima” (1992) .....	143
<b>Figura 22:</b> Semana da Ecologia inicia com exposição .....	146

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1. NOÇÕES DE “ÍNDIO” NO CENÁRIO POLÍTICO E MUSICAL DO BRASIL (1973 A 1988).....</b>	<b>34</b>
1.1 Mudanças em concepções políticas sobre os índios no Brasil (1973-1988). .....	34
1.2. Da “Amazônia para inglês ver” ao “cacique inocente”.....	48
1.3. De “Passarim” a “Txai”: artistas brasileiros investem em obras musicais sobre a Amazônia.....	58
<b>CAPÍTULO 2 – O “CABOCLO” E O “ÍNDIO” NAS CANÇÕES DE ARTISTAS DA AMAZÔNIA.....</b>	<b>72</b>
2.1. Nilson Chaves, Raízes Caboclas e Trio Roraimeira: horizontes em comum. ....	72
2.2 “Resgate” de dois sujeitos em um: O “caboclo” é “índio”? .....	85
2.3. “Amazônia é Brasil”: o compartilhamento do sentimento de não pertencimento ao país demarcado pelas identidade e diferença.....	96
<b>CAPÍTULO 3: “LEVANTA CABOCLO E CANTA - AJURI!”: EVOCAÇÃO INDÍGENA PARA A QUESTÃO ECOLÓGICA E TURÍSTICA NA CANÇÃO DA AMAZÔNIA.....</b>	<b>105</b>
3.1. “A Amazônia está na crista da onda”: A questão ambiental na canção popular amazônida.....	105
3.2. Nilson, Raízes e Trio: Interesses políticos e vivências de artistas amazônicos alusivos a ECO-92.....	125
3.3 “Turismo e Cultura para rebater madeira e minério”: O uso da cena musical amazônida em prol do Turismo Ecológico.....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação é a continuação de minha monografia que se ateu a debater a imagem e representação do índio na música paraense entre 1975 e 1985. Esta foi uma das principais questões que me atingiram durante a graduação, mais especificamente, quando entrei para o Grupo de Pesquisa de História Indígena e do Indigenismo na Amazônia (GP HINDIA) e tive mais contato com as leituras e debates sobre os povos indígenas discutidos nas reuniões mensais do GP. Somado a isso, o meu interesse e ligação com a música se atrela ao fato de minha família, tanto do lado maternal quanto paternal, apresentar enraizamento musical procedente da cidade de Marapanim, município do Estado do Pará, mais especificamente da Vila de Matapiquara.

Minha infância foi demarcada pelas histórias de meus avôs músicos que participaram de grupos de carimbó<sup>1</sup>, como o chamado “Faixa Branca”. Além disso, desde muito pequena frequentei festas tradicionais interioranas. Portanto, assim que eu me deparei com a possibilidade efetiva de estudar música a partir do ofício de historiadora, não hesitei em embarcar nessa agradável e nostálgica temática como aventura profissional. Neste sentido, combinei o interesse pelos estudos sobre a História Indígena e do Indigenismo com as raízes de cunho musical que me acompanham desde criança.

Como já mencionado, a discussão que proponho aqui não se findou na monografia, pois a possibilidade de estudá-la em outro período e com maior amplitude geográfica e sujeitos foi o principal estímulo para continuar a pesquisa. Dessa maneira, busco compreender as representações<sup>2</sup> de índio<sup>3</sup> nas canções populares da Amazônia<sup>4</sup> a

---

<sup>1</sup> Em Marapanim, o carimbó é considerado um gênero musical fundamental para a cultura local. Sendo de origem indígena com confluências negra e portuguesa, o carimbó se tornou patrimônio material brasileiro em 2014, pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional -, e tal feito se deve muito a luta dos carimbozeiros, grupos de carimbó de Marapanim e de outros municípios paraenses. Amaral & Silva (2019) afirmam que eles formaram uma organização regional/estadual do carimbó para acessar recursos e fortalecer laços entre estes grupos. Os grupos de Marapanim (Japiim, Raízes da Terra e Uirapuru) e de Santarém Novo (Irmandade de carimbó de São Benedito) foram essenciais para a patrimonialização do carimbó bem como para a elaboração do seu dossiê (BRASIL, 2013), pois capitanearam e formaram este movimento de organização e estratégias para tal fim durante reuniões, conversas, festivais.

<sup>2</sup> Para Chartier (2002, p.17) As representações do mundo social assim construídas, ainda que aspirem à totalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre definidas pelos interesses de grupos que a forjam. Logo, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos expressados com a posição de quem os utiliza. Sobre as representações de índio, busco compreender em que conceitos, discussões e (re) construções sobre os povos indígenas, os artistas se baseiam e/ou se inspiram para interpretar e/ou compor canções.

partir da ideia de busca de uma identidade amazônica compartilhada por artistas da região, Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Trio Roraimera (RR), entre 1988 e 1992. Ainda que seja um período curto, o recorte proposto apresenta vários acontecimentos sociopolíticos que emergem no país e no mundo, e, que contribuem na discussão da emergência de novos modelos econômicos, políticos e sociais no país.

No cenário nacional, há o surgimento de novos personagens em cena<sup>5</sup>, como as mulheres que saem do âmbito doméstico, maior advento do movimento negro, do movimento indígena, em que se objetiva a busca e afirmação de direitos durante a redemocratização, o que conseqüentemente gera uma comoção nacional para o fim da ditadura, vigente desde 1964. Emergiam os movimentos sociais na luta para a construção de uma constituição mais justa e igualitária, os quais contribuiriam na formatação atual da Constituição de 1988.

E o movimento indígena foi uma das articulações que firmou sua presença massiva, através de organizações indígenas de diversas etnias, em debates sobre a construção da nova Constituição na Assembleia Legislativa. Exemplo disso é o pronunciamento de Ailton Krenak em 1987. Vestido com um terno branco, Ailton Krenak pintou a própria face de tinta preta de jenipapo<sup>6</sup>, ao se pronunciar contra o que considerava retrocesso perante as lutas indígenas e defendeu os modos de viver tradicionais dos povos originários, ao discursar contra a ideia de atraso relacionada aos indígenas.<sup>7</sup>

Na última década do século XX, houve uma tendência de se respeitar a diversidade e dignidade de diferentes povos e culturas nas reformas constitucionais empreendidas por países que abarcam as comunidades de nações andinas, como Peru,

---

<sup>3</sup> O termo “índio” foi escolhido para ser utilizado no texto desta dissertação, pois aparece com mais frequência nas canções selecionadas e retratadas aqui, portanto, torna-se a palavra mais prática para uso. No entanto, devemos ressaltar a compreensão da pluradilidade e diversidade dos povos indígenas no Brasil.

<sup>4</sup> Ao leitor e ouvinte, convido-o para escutar a seguinte *playlist* na plataforma *Spotify* <https://open.spotify.com/user/12185856949/playlist/1SVSCTpq2QYRuZg5YzkQ3n?si=XW9cfG9IQsOMRcREvufbEA>, como uma maneira de facilitar a compreensão de análises de sonoridades e letras das canções trabalhadas, de acordo com o seu progresso de leitura desta dissertação. Ainda que algumas canções da *playlist* não sejam exatamente dos LPs trabalhados, no entanto, pode ajudar na compreensão sonora.

<sup>5</sup> SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80/ Eder S. Sader. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

<sup>6</sup> Símbolo de luto na etnia Krenak.

<sup>7</sup> Ver discurso no Documentário “Índio cidadão?” (2004).

Bolívia e Equador<sup>8</sup>, logo os países andinos são focos fulcrais para o “despertar” indígena. Na América do Norte, Stephen Baines afirma que no Canadá, na década de 1970, ocorreu a eclosão de organizações indígenas, o que, desde então tem transformado a pesquisa antropológica neste país<sup>9</sup>.

Para além da questão sociopolítica, no Brasil, também se organizava um dos eventos ambientais mais importantes no início da década que foi a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD), ou simplesmente ECO-92, que aconteceu no Rio de Janeiro no ano de 1992. A ECO-92 estimulou que outros eventos sobre o meio ambiente fossem realizados em algumas cidades do país<sup>10</sup>.

Além desta conjuntura, no Brasil, o ecologista e seringalista Chico Mendes foi assassinado em 22 de dezembro de 1988, o que causou uma comoção global perante sua morte, já que o mesmo lutava pela preservação da floresta amazônica. Chico Mendes foi presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Xapuri, no Acre e um ano antes de sua morte, havia sido condecorado pela ONU – Organização das Nações Unidas -, por conta de sua luta em defesa do meio ambiente<sup>11</sup>. A morte de Chico Mendes ganhou repercussão internacional e foi o estopim para debates mais incivis e cobranças externas acerca da violência que acometia - e ainda acomete - os povos da floresta e a destruição da Amazônia.

No que tange a discussão ambiental internacional, em 1987, temos o Protocolo de Montreal sobre as substâncias que destroem a camada de Ozônio, o qual foi um acordo internacional que almejou diminuir a emissão de produtos que acarretam danos à camada de ozônio. Assinado por 197 países, o acordo é visto como um dos mais bem

---

<sup>8</sup> FAJARDO, Raquel Yrigoyen. Pluralismo Jurídico, derecho indígena y jurisdicción especial em los países andinos. Revista EL OTRO DERECHO, número 30. Junio de 2004. ILSA, Bogotá D.C., Colombia.p.172

<sup>9</sup> Baines (2001, p.9) relata que somente em 1982, a *Constitution Act* incluiu os Métis. Houve uma política ativista conduzida por lideranças indígenas através de variadas formas de manifestação como barricadas, lobby junto a políticos, protestos simbólicos como a luta por uma terra urbana reivindicada como indígena em Oka, Montreal, pelos Mohawk, em 1990. Na Austrália, em 1972, ocorreu a instalação de uma barraca em frente ao Parlamento, em Camberra, representando uma Embaixada aborígene. Ver mais em: BAINES, Stephen Grant. Organizações Indígenas e legislações indigenistas no Brasil, na Austrália e no Canadá. Série Antropologia, Brasília, v. 295, p. 1-22, 2001. p.9.

<sup>10</sup> No ano de 1991, em várias cidades do Brasil aconteceram eventos relacionados a pauta ambiental e a Amazônia como: Seminário de Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizado em março, no Rio de Janeiro; O Seminário Ecoamazônica, realizado em setembro de 1991, em Belém do Pará.

<sup>11</sup> Assassinato de Chico Mendes. Memória Globo, 2004. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/assassinato-de-chico-mendes/>

sucedidos para a causa ambiental. No Brasil, o mesmo foi ratificado pelo Decreto 99.280 de 06 de junho de 1990.

O debate ambiental era um dos assuntos centrais naquele período, tanto no Brasil como internacionalmente. Sendo assim, ao olharmos para a região amazônica e para o seu cenário musical, Nélcio Moreira afirma que na segunda metade da década de 1980, os “novos” artistas paraenses<sup>12</sup> estavam interessados em construir canções que dialogassem com os elementos locais e regionais<sup>13</sup> e as questões ambientais, como os impasses sobre a Amazônia que vão desde o desmatamento, queimadas, etnocídio, questões indígenas sobre demarcação de terras são apontados em seus trabalhos musicais.

A perspectiva ecológica não se dava apenas de artistas pertencentes ao “regional” para o nacional, o sentido inverso se fazia presente também: o LP “Passarim” (1987) de Tom Jobim que com a música “Borzeguim” manifestou as já mencionadas preocupações concernentes à Amazônia que por sua vez se atrela a questão indígena<sup>14</sup>. Nesta discussão, abre-se um novo diálogo que admite uma conexão do que é produzido de canções na região norte com o que se é produzido fora da mesma e posto como nacional. Além de agregar novos personagens, tanto da perspectiva política e artística, bem como novas inquietudes para serem estudadas na medida em que se conhece mais sobre o tema.

A partir da conjuntura política e social do período indicado, de 1988 a 1992, as questões a serem respondidas nesta dissertação se voltam principalmente para: “Por que, entre 1988 a 1992, a questão do índio se torna um tema mais corrente nas músicas produzidas na região norte e para além desta? Quais as representações atribuídas aos indígenas pelos artistas nessas canções e como isso se atrela à produção de uma identidade amazônica? Qual o contexto sociocultural de produção e circulação dos artistas estudados?

E, mais especificamente, o que os indígenas têm a ver com a música amazônica produzida por não indígenas e o debate ecológico naquele período? O estudo sugere que

---

<sup>12</sup> Nélcio Moreira (2014, p. 123) afirma que os novos artistas da década de 1980, já estavam alinhados no mesmo projeto de seus antecessores que já atuavam artisticamente na década de 1970.

<sup>13</sup> Um dos grandes artistas que conseguiu alcance nacional com a elaboração de canções voltadas para a Amazônia e toda a sua diversidade, desde sua população, fauna e flora, e inúmeras culturas foi Waldemar Henrique (1905-1995). Ainda que tenha se transferido para o sudeste do Brasil, no início dos anos 1930, Waldemar Henrique insistiu em compor obras que remetessem a Amazônia e toda a sua magnitude cultural.

<sup>14</sup> No tópico 1.3 do primeiro capítulo, este assunto será discutido.

houve uma invocação às referências, às demandas dos povos originários ou o que se enxergava sobre estes povos por parte dos artistas da Amazônia, tendo em vista a presença destes assuntos como inspiração para a elaboração de canções ao mesmo tempo que essa produção reproduzia discursos sobre estes indivíduos. E, que, eventualmente, os artistas acabam contribuindo em noções acerca do(s) “índio(s)” que enxergam e atribuem em suas canções.

Para discutir as referidas inquietações, selecionamos os grupos e artistas amazônidas Raízes Caboclas (AM), Nilson Chaves (PA), Trio Roraimeira (RR) como representativos do campo musical da região. Os referidos artistas fomentaram canções voltadas para a sua localidade, juntamente às demandas e elementos e referências que lhes eram condizentes justamente por pertencerem a região amazônica, as quais os tornam artistas que compartilharam de perspectivas tangentes ou minimamente dialogáveis, naquele contexto.

No campo teórico, para análise deste cenário musical, discursos intrínsecos às canções, performances, o conceito de representação é fundamental para a compreensão desta conjuntura. O aprofundamento sobre o debate da *representação* requer autores como Roger Chartier<sup>15</sup>, Robert Darnton<sup>16</sup> e Paul Ricoeur<sup>17</sup>. Nas últimas décadas do século XX, apresenta-se uma expansão de objetos historiográficos na chamada “Nova História Cultural”.

Há uma abertura a campos de estudos dos mais variados, como a “cultura popular”, “cultura letrada”, “representações”, as práticas discursivas compartilhadas por inúmeros grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais<sup>18</sup>. A História Cultural francesa apresenta Roger Chartier como um de seus principais representantes e para o autor francês, seu principal objetivo é identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.

Chartier dispõe que uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real.

---

<sup>15</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 2002.

<sup>16</sup> DARTON, Robert. The symbolic element in History. *Journal of Modern History*, 1986.

<sup>17</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.3. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

<sup>18</sup> BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Revista Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História, vol.9. núm.1, 2005, p. 126.

Variáveis consoantes às classes sociais e aos meios intelectuais são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado<sup>19</sup>.

Chartier enuncia que as representações do mundo social assim construídas, mesmo que indiquem uma universalidade de uma diagnose fundada em razão, são sempre estabelecidas pelos interesses de grupo que as forjam<sup>20</sup>. Convém lembrar também que a História Cultural engloba não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, mas também de recepção, dado que esta última se revela como forma de produção. Isto é, a partir da recepção da produção de um objeto cultural, também se pode gerar práticas criadoras, que podem culminar simultaneamente em práticas sociais.

José de Assunção Barros destaca que a contribuição decisiva de Roger Chartier para a História Cultural está justamente na elaboração das noções complementares de “práticas” e “representações”. De acordo com esta linha teórica de Chartier, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada de modo que considerasse o âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois núcleos. A partir das concepções teóricas de Chartier, Barros afirma que tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo, corresponderiam respectivamente aos “modos de fazer” e aos “modos de ver” (...) <sup>21</sup>.

A linha teórica de práticas e representações de Roger Chartier contribui em como analisar alguns aspectos inerentes à canção e à sua expressividade, isto é, a *performance*<sup>22</sup>, a sonoridade das músicas e as letras para assim identificar e analisar os elementos indígenas, já que, os discursos impressos na música também apresentam um interesse político, social e/ou cultural. Por intermédio desses apontamentos teóricos e metodológicos de análise do autor, tornou-se possível traçar perspectivas críticas em

---

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 2002, p. 16 – 17.

<sup>20</sup> Ibidem, p.17.

<sup>21</sup> BARROS, op.cit. 2005, p.131.

<sup>22</sup> Victor Turner (2015, p. 129-130) afirma que *to perform*, ou encenar, é completar um processo mais ou menos complexo, e não realizar uma ação ou ato único, como a possibilidade de transformar dados étnicos adequados em roteiros de teatro, em sua completude, na plenitude de sua ação-significado. Rubens Alves da Silva (2005, p.42), explica que para o autor, a performance é um dos assuntos essenciais que marcam a “virada pós-moderna” na antropologia, pois pode ser configurada como senso interdisciplinar que almeja evidenciar as coisas que escapam das classificações e dos paradigmas da ordem. As performances podem ser colocadas dentro de situações “extraordinárias”, logo momentos de interrupção da ordem social.

relação a figura do indígena, ilustradas nas músicas produzidas pelos artistas e grupo musical mencionados.

Darnton ao analisar as descrições que Dickens faz da cidade de Montpellier em 1768, se pergunta como alguém pode colocar no papel “a verdadeira ideia de uma cidade?”, especialmente quando se gosta da cidade e o suprimento de papel é interminável? Logo, Darnton, nos responde que o importante “Não é descobrir qual o verdadeiro aspecto de Monttpellier em 1768, mas entender como nosso observador a observou”<sup>23</sup>.

Da mesma maneira em que Darnton se pergunta “How do symbols work?”<sup>24</sup>, traduzido para o português “Como funcionam os símbolos?”, a partir do aviso na porta da pequena sala de estudo de um estudante universitário que dizia “Fuji \$499”. Para Darnton aquela frase poderia ter diversas interpretações, a sua, a de outras pessoas e a do próprio estudante que a colocou lá. Darton explica “O ‘objeto’ ou a mensagem ostensiva dizia respeito à passagem para Fiji. E o ‘interpretante’ ou significado era a piada: ‘Quero sair daqui’. Na verdade, os significados se multiplicaram no meu lado do circuito de comunicação.”<sup>25</sup>

Esta perspectiva que Robert Darnton contribui para nos aproximar das noções próximas do “real” a partir das representações contidas nas canções, performances destes artistas. Observar como estes observadores, no caso, os artistas em questão, enxergaram a elaboração de suas canções, o seu contexto sociopolítico, e, como essas interpretações chegam ao público e ao meu olhar de historiadora. Já os escritos de Paul Ricoeur contribuem no cuidado que o imaginário reflete no ‘ter-sido’ de algum acontecimento, assim como na questão da relação entre a obra, o autor e o leitor. No caso, a analogia cerca os artistas e/ou compositores, as suas obras musicais e o público sendo receptor dessas canções musicais<sup>26</sup>.

Além do conceito de representação, nós nos utilizaremos de algumas categorias de análise da história da música. Sabemos que a canção popular se tornou um importante objeto de pesquisa para se estudar diversos temas importantes da historiografia brasileira e que a mesma detém tópicos de análise com contribuições

<sup>23</sup> DARNTON, Robert. O grande Massacre de Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal: 1986. p.142-144.

<sup>24</sup> DARNTON, Robert. The symbolic element in History. *Journal of Modern History*, 1986. P. 218.

<sup>25</sup> Ibidem, p.222. “The ‘object’ or ostensible message concerned the fare to Fiji. And the ‘interpretant’ or meaning was the joke: ‘I want to get out of here’. In fact, the meanings multiplied at my end of the communication circuit”.

<sup>26</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.3. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

fundamentais para estudo de temas de distintos momentos históricos. Sendo assim, para o estudo das canções selecionadas, vale-se a mesma categoria de análise que Santuza Cabraia Naves denomina de “canção crítica” e a utiliza em seu trabalho *Canção Popular no Brasil*.

A definição dessa modalidade de canção se dá a partir do seu aparecimento no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, época em que a canção tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais no país, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões.<sup>27</sup> Segundo a autora, os compositores populares, ao longo da década de 1950 e 1960, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se, “formadores de opinião”.

Esse novo *status* alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo. Naves ressalta que o compositor da bossa nova e a música a partir desta, tornou-se, acima de tudo, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo, pois ao operar de maneira autocrítica no seu processo de composição assim como às questões culturais e políticas do país e ao estabelecer a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, torna-se um pensador da cultura.<sup>28</sup>

Desse modo, esta vanguarda da canção crítica se torna tradicional e ecoa também na produção de canções amazônicas na década de 1980. O compositor crítico de 1980 segue passos de compositores da bossa nova da década 1960<sup>29</sup>, posto que estes pensam suas conjunturas políticas e sociais, além de observarem propostas e inspirações

---

<sup>27</sup> NAVES, Santuza Cabraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2010. p.19.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.19-20.

<sup>29</sup> Resumidamente, Marcos Napolitano (1998) disserta que houve três momentos articulados com momentos históricos que constituíram a MPB como tradição. Primeiramente, nos anos 1920 e 1930, quando compositores como Ataulfo Alves, Pinxiguinha, Noel Rosa e intérpretes como Carmen Miranda e Francisco Alves compendiarão alguns procedimentos comuns na música popular urbana, a partir do que mais tarde seriam elevados à “pais fundadores do samba”. O samba, entre outros gêneros, passa ser um gênero mais reconhecido e revelava seu caráter amalgâmico, ao mesmo tempo que o Estado Novo impulsionava a nacionalização do samba. Mais tarde, no período da Bossa Nova (1959) à consolidação do gênero MPB (1965-1967), coloca-se o problema da tradição, simultâneo ao deslocamento de lugar social de produção e recepção da canção popular. E por fim, o autor destaca o momento que vai da crítica tropicalista à consolidação da MPB como gênero específico, com público próprio, e alta censura do regime militar, nos anos 1970. Enquanto o tropicalismo pulverizou o conceito de MPB e a tentativa de construir uma tradição unilinear, ao mesmo tempo o rótulo MPB terminou por se favorecer, paradoxalmente, da conjuntura política dos anos 1970, tornando-se herdeira de um tradição de engajamento e sinônimo de resistência ao regime ditatorial.

para suas letras, a julgar que a realidade amazônica e seus debates políticos estavam sendo pauta prioritária em escala global, no final da década de 1980. Havia ali a construção da canção para além de um produto comercial, mas também como um veículo de resistência política social.

Para contribuição à análise dos discursos presentes nas canções amazônicas, será empregada a ideia de identidade e diferença nos preceitos utilizados por Tomaz Tadeu da Silva<sup>30</sup>. No sentido de que ambas são interdependentes uma da outra e são resultado de atos de criação linguística, isto é, não são “elementos” da natureza, matérias que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas, descobertas, respeitadas ou toleradas.<sup>31</sup>

O autor explica que elas têm de ser ativamente produzidas, ou seja, são fabricações do mundo cultural e social. São criadas por nós, no contexto das relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais. E, uma vez que, diferença e identidade são criações sociais e culturais, ambas estão também presentes na produção cultural de um grupo social e de uma sociedade. Assim, entende-se que buscar elementos e referências locais para formular uma identidade é uma das maneiras levantadas pelos artistas para desenvolverem os seus trabalhos musicais.

Baseado nas análises teóricas dos supramencionados autores, este trabalho propõe discutir acerca das representações e temáticas indígenas a partir da produção musical do grupo artístico e artistas escolhidos: Grupo Raízes Caboclas (AM), Nilson Chaves (PA) e Trio Roraimeira (RR). Tais artistas apresentam trabalhos que se direcionam por uma linha musical identitária aos seus locais de origem, que articulam suas percepções, as quais são refletidas nos seus trabalhos musicais. E, que, por sua vez, refletem na sociedade, visto que a música se estabelece também como um veículo de valores a partir da recepção, que pode se dá por críticos de jornais e como resposta do próprio público.

Vários grupos e artistas musicais de outros estados da região Amazônica também encaminharam suas carreiras dentro de um debate social, político e cultural que envolve referências sobre povos indígenas em sua formação musical e trajetória. Os artistas mencionados acima foram escolhidos devido a repercussão local e nacional que

---

<sup>30</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção Social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

<sup>31</sup> Ibidem. p.76

tiveram e ainda têm, sendo eles ainda considerados como referências musicais tanto regionalmente como nacionalmente. A seleção se baseou a partir de como a atuação deles em prol de uma identidade local, e, ao mesmo tempo amazônida, que dialoga também com uma almejada identidade amazônida, se tornou importante para os debates social, político e cultural do período.

No Amazonas, a partir da década de 1980, o grupo Raízes Caboclas acabou se tornando referência sobre a vivência do “caboclo”, do ribeirinho<sup>32</sup>, de populações indígenas. Celdo Braga<sup>33</sup> é um dos principais membros do grupo, que estudou atentamente sobre os grupos indígenas tikuna<sup>34</sup>, tucano<sup>35</sup> e baniwa<sup>36</sup> que habitavam os

---

<sup>32</sup> Sobre as definições de “caboclo” e “ribeirinho”, Mark Harris (2008) afirma que não há cultura cabocla, como se houvesse uma realidade ontológica como uma teia de crenças e procedimentos com um legado imóvel. Semelhante a tal visão, Harris afirma que não pode haver uma identidade cabocla no sentido de uma fronteira étnica separando o modo de vida caboclo de outro (LIMA-AYRES, 1992, 1999), pois essas visões criam falsos problemas. Já que Harris questiona “como podemos entender a história dos ribeirinhos sem cair na armadilha da cultura reificadora?” Fabio Fonseca de Castro (2003), discute os caboclos amazônicos como uma categoria social de representação, ou mais preciso, uma identidade paradoxal, denegativa. Para Castro (2013, p.443), nomear essa identidade étnica, dispersa e massiva e, contra a sua própria compreensão, se designa como uma violência simbólica, devido a um termo imposto. Carmem Izabel Rodrigues (2006, p. 126-127) concorda com Lima-Ayres (1999, p.27) no sentido de que a identidade cabocla é uma representação, na medida em que as identidades são sempre representações, construções, narrativas discursivas através das quais os sujeitos (ou não-sujeitos) são rotulados, mas discorda da mesma no sentido de que matar o caboclo enquanto conceito / categoria. Para Rodrigues, seria fingir que não existe uma diferença que se construiu historicamente, que se instalou de fora para dentro, do nacional para o local, e que se desdobra continuamente, contra, entre, dentro do espaço-tempo amazônico, com relação a seus diversos grupos populacionais pensados, nesse contexto, como primordiais e, portanto, essencializados, como uma raça de cultura mestiça e costumes atávicos; resistentes à modernidade, verdadeiros exemplos da contra-modernidade que ainda sobrevivem no mundo ocidental. Sobre os ribeirinhos, Mark Harris (2004, p.4) os define como pequenas povoações de várzea do médio Amazonas que vivem de atividades sazonais, com redes de parentesco, por cerca de 30km do ao longo do rio, vivendo não apenas às margens de um grande rio, mas sobre dele e, até mesmo dentro do rio, por meses durante o ano. Os residentes dessas áreas são chamados de ribeirinhos, termo voltado para uma associação geográfica e não para uma identidade étnica.

<sup>33</sup> Celdo Braga é professor, músico, poeta, músico e compositor, amazonense. Atualmente é líder e integrante do Grupo Imbaúba.

<sup>34</sup> Conforme o site ISA (Instituto SocioAmbiental), os Ticuna configuram o mais numeroso povo indígena na Amazônia Brasileira, marcados pela entrada violenta de seringueiros, pescadores e madeireiros na região do rio Solimões, em 1988, devido ao “Massacre do Capacete” em que não indígenas ligados ao comércio ilegal de madeira mataram e feriram indígenas Ticuna perto de Benjamin Constant (AM). Foi somente em 1990 que os Ticuna lograram o reconhecimento oficial da maioria de suas terras, porém enfrentam o desafio de garantir sua sustentabilidade econômica e ambiental, além de qualificar as relações com a sociedade envolvente mantendo viva sua riquíssima cultura, conhecida internacionalmente pelas suas pinturas, máscaras e desenhos. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ticuna>

<sup>35</sup> Conforme o site ISA, de modo mais geral, são indígenas que vivem às margens do Rio Uapés (AM) e seus afluentes – Tiquié, Papuri, Querari e outros menores – integram atualmente 17 etnias, muita das quais residem na Colômbia, na mesma bacia fluvial e na bacia do Rio Apapóris (tributário do Jarupá), cujo principal afluente é o rio Pira-Paraná. Esses grupos indígenas falam línguas da família Tukano Oriental (apenas os Tariana têm origem Aruak) e mantêm uma extensa rede de trocas, que incluem casamentos, rituais e comércio, compondo um conjunto sociocultural definido, comumente chamado de “sistema social do Uapés/Pira-Paraná”. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tukano>

<sup>36</sup> Conforme o site ISA, os Baniwa vivem na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana e seus afluentes Cuiari, Aiairi e Cubate, além de comunidades no

arredores do município de Benjamin Constant, no Amazonas, local onde o grupo artístico se originou. Braga viu naquele espaço e sujeitos, a possibilidade de buscar uma identidade mais local e projetá-la na música.

No Estado do Pará, entre a década de 1970 e 1980, Nilson Chaves<sup>37</sup> se firmou como um dos cantores que também contribuíram para a popularização da música do estado e da Amazônia, especialmente quando se mudou para a cidade do Rio de Janeiro em 1968 e um dos quais se utilizou de referências indígenas e caboclas em suas músicas<sup>38</sup>. Já na década de 1980, com seus primeiros LPs lançados, a exemplo de *Dança de Tudo* (1981), o cantor ressaltou sobre a floresta amazônica, os sujeitos locais, como ribeirinhos, indígenas, além de sua perspectiva acerca de uma identidade paraense e concomitantemente amazônica. Seu interesse pela música surge ainda quando muito jovem, a partir da década de 1970, sendo uma das principais referências da música do estado do Pará.

A chamada “Música Popular Paraense” ou abreviada em “MPP” tangenciava debates políticos sobre o lugar do sujeito nortista amazônica e se pautou nas temáticas indígenas também. Sobre a MPP, Tony Leão da Costa considera Música Popular Paraense ou Regional<sup>39</sup>, como a tendência à incorporação de elementos musicais da cultura popular, sobretudo, elementos interioranos e/ou suburbanos. Para o autor, tanto no caso do carimbó como no caso do brega, tem-se um processo que vai do subúrbio para o centro da indústria cultural local ou, simplesmente, da periferia para o centro.<sup>40</sup>

Ao analisar a MPB (Música Popular Brasileira) e a MPP, Edilson Matheus Silva explica que o “Regional Paraense” refere-se a uma diversidade musical abrangendo, em

---

Alto Rio Negro/Guainia e nos centros urbanos de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos (AM). Já os Kuripako que falam um dialeto da língua baniwa, vivem na Colômbia e no Alto Içana (Brasil). Ambas as etnias aparentadas são ímpares na confecção de cestaria de arumã, arte milenar. Recentemente, têm ganhado destaque pela participação ativa no movimento indígena da região. Ainda segundo o ISA, corresponde a um complexo cultural de 22 etnias diferentes, mas articuladas em uma rede de trocas e de modo geral, identificadas no que concerne à organização social, cultural e material e visão de mundo. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Baniwa>

<sup>37</sup> Carlos Nilson Batista Chaves é um instrumentalista, cantor e compositor paraense.

<sup>38</sup> A discussão da ligação entre os termos “índio” e “caboclo” é mais aprofundada no capítulo 2.

<sup>39</sup> A Música Popular Paraense (MPP) refere-se ao período da década de 1970 e 1980, a qual passou a ser difundida pelo país por vários artistas paraenses como Nilson Chaves e Fafá de Belém, ao explorar o *ethos* dos habitantes da região amazônica. Tony Leão da Costa (COSTA, 2008) diz que o nome do primeiro festival de música popular que ocorreu em Belém ocorreu em 1967, como o nome “1º Festival de Música Popular Brasileira no Pará”, entretanto, logo em seguida, esse nome mudou para “1º Festival de Música Popular Paraense”, ou seja, a canção popular feita no Pará já surge com sua nomenclatura definida. Contudo é importante destacar que esse termo, abreviado como MPP, ainda continua sendo debatido por pesquisadores.

<sup>40</sup> COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. Revista Estudos Amazônicos. Vol. VI, nº 1 (2011), p. 166.

geral, ritmos brasileiros e internacionais que ganham uma manifestação característica da região norte. Ou seja, não há musicalidade “pura”, uma cultura popular que não dialogue com outras culturas e não incorpore sonoridades externas<sup>41</sup>. Nélcio Moreira afirma que no sentido sociológico do termo, não se pode afirmar que houve um movimento de música regional por meio da canção popular, pois, segundo o autor “não havia ali um projeto coletivo, algo coeso, que contasse com programas, manifestos e atos performáticos cujo intuito fosse delimitar e expressar *uma* proposta artística portadora de uma idiosincrasia”<sup>42</sup>. Porém, para Moreira, se pode inferir que a música popular paraense “se apresentava como uma forma artística que pretendia ser uma afirmação do local ante o universalismo da Música Popular Brasileira (MPB)”<sup>43</sup>.

Além dessas atmosferas, em Roraima, na década de 1980, também houve o movimento “roraimeira” que foi impulsionado pelos artistas Zeca Preto, Eliakin Rufino e Neuber Uchôa para promover a identidade local. Oliveira, Wankler e Souza afirmam que o movimento Roraimeira pode ser dividido em duas fases: “a primeira dedicada à exaltação estética da paisagem natural e das culturas do povo, fase fortemente marcada pelo desejo de construção de uma identidade local” e a segunda, “voltada para manifestações críticas acerca dos problemas da região”<sup>44</sup>. Conforme a autora, sua primeira ação ocorreu até o ano 2000 e o segundo ainda está ocorrendo. Vê-se que a busca por moldar a identidade é algo sintomático nas diversas expressões musicais presentes nos estados da região norte, partindo também dos próprios artistas que compõem o espaço local.

Ademais, a perspectiva de abordar a questão indígena estava para além das zonas geográficas. Artistas como Milton Nascimento e Tom Jobim tiveram trabalhos inspirados no tema. Destes artistas em específico é indispensável transparecer que não se estava fazendo produções artísticas exclusivamente com este teor, mas a referência ao índio se fazia presente. Milton Nascimento, por exemplo, lançou um álbum,

---

<sup>41</sup> SILVA, Edilson Mateus Costa da. Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010. p.14-15.

<sup>42</sup> MOREIRA, Nélcio. A música e a cidade práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais da Amazônia) – Instituição de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém, 2014. p. 136.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das Fontes de Inspiração. **Revista Acta Geográfica** (UFRR), ano iii, nº6, jul./dez. de 2009. p.27-37.

chamado “Txai” (1990) completamente dedicado à causa indígena, seringalista e da floresta amazônica. Já Tom Jobim, lançou o LP “Passarim”, em 1989, voltado para o debate ecológico, situando a Amazônia como uma das pautas centrais.

Sob a perspectiva política em prol dos povos indígenas, as instituições que se ocupavam da pauta indígena como o extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI), vigente entre 1910 e 1967, o qual neste último ano seria substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), exhibe projetos políticos repletos de intenções que contrastam com os interesses das sociedades indígenas. Os discursos assimilacionistas e integracionistas<sup>45</sup> continuam objetivos a serem alcançados pelo governo brasileiro.

Definir quem seria aculturado, não aculturado ou em processo de “aculturação” ainda persistiu na supracitada instituição que teoricamente deveria defender as demandas indígenas, pois essa categorização influenciava diretamente nas afirmações dos direitos desses povos, posto que para se demarcar juridicamente terras indígenas, ser reconhecido pelo Estado como indígena é fundamental.<sup>46</sup> Conforme Manuela Carneiro da Cunha, o então presidente da Funai de 1980, vinha manifestando há longos meses uma inquietação persistente: a de saber “quem é e quem não é índio”.<sup>47</sup>

Nesse período, as temáticas sobre os índios são recorrentemente enfatizadas, logo, a análise se dará a partir da construção de elementos e discursos que envolvem designar quem são esses indivíduos da Amazônia dentro desse compêndio musical, através das canções, das vivências dos artistas estampadas em jornais e de suas trajetórias. A ratificação, imbricação e oposição que alguns discursos apresentam sobre os povos indígenas se fazem presentes nessas variações e devem ser analisadas, em razão de também moldarem concepções sobre estes sujeitos. Portanto, cabe analisar a conjuntura de referências e temáticas sobre o indígena e/ou povos indígenas para se compreender de que maneira esses elementos foram utilizados para formar, corroborar e/ou contrapor ideias sobre os mesmos.

O trabalho de Luana Bonfá é um bom exemplo do objetivo proposto aqui, embora ela enfatize seu debate na literatura e artes plásticas. Bonfá dispõe que a

---

<sup>45</sup> As teorias de aculturação e de práticas de evolução social ainda predominavam na década de 1980. Teorias que dialogavam com o assimilacionismo que era justamente os indígenas assimilarem a cultura dominante dos brancos e, integracionista, uma vez que, por representarem uma parcela inferior ao restante da população brasileira, deveriam se integrar à cultura dessa maioria.

<sup>46</sup> Ver mais sobre esse tema em: CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Orgs.). Direitos dos povos indígenas em disputa. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

<sup>47</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios no Brasil: história, direitos e cidadania. 1ª edição. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p.101.

construção de imagens sobre os povos indígenas sempre foi tema de produções e reprodução no viés imagético e literário na história, e que, por sua vez, persiste com algumas intermitências pelos séculos seguintes, sempre em constante modificação, se moldando às iniciativas, desejos e projeções daqueles que a criam e do período em que o fazem<sup>48</sup>.

Essas construções e reconstruções de visões também estão presentes nas décadas de 1980 e 1990, diante dessa conjuntura cultural e sociopolítica, à qual se atrela a música também. Trabalhar concepções que se formulam, reformulam e permanecem sobre os índios diante do processo histórico no campo artístico, como na música, mais especificamente nas canções produzidas na Amazônia é a pauta de estudo a ser considerada. Dito isso, não se deve olvidar de aglutinar o contexto político na discussão.

Em sua pesquisa, Muniz de Albuquerque Jr. analisa sobre a invenção do nordeste e/ou do nordestino e sua produção como lugar/ser para além do campo econômico e social, mas também elucida que deve se pensar nos seus aspectos culturais, morais e simbólicos, enervantes.<sup>49</sup> A partir dessa análise, podemos indicar também que para entendermos uma invenção sobre perspectivas de quem seriam o caboclo e o índio, ou a própria Amazônia, devemos pensar em seus aspectos culturais e simbólicos.

Há também de se recorrer às produções sobre História Indígena e do Indigenismo e da Antropologia para envolver um entendimento mais proficiente e completo do tema. Deve-se notar, que, no final do século XX, a historiografia começa a ser questionada sobre o lugar que fora reservado aos povos indígenas, bem como outras minorias como negros e mulheres.

A autora Michelle Perrot, em “Os Excluídos da História”<sup>50</sup>, analisa a condição de três grupos sociais periféricos: mulheres, operários e prisioneiros. A narrativa se dá na França do século XIX e permeia uma análise de como alguns grupos se articulavam e resistiam frente às diversas formas de exploração e opressão. A obra de Perrot é um exemplo de estudos que passaram a tratar grupos até então esquecidos como protagonistas na historiografia.

---

<sup>48</sup> BONFÁ, Luana Tainá da Silva. A temática indígena na arte brasileira: Anos 70 e 80. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2018.

<sup>49</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5ª edição – São Paulo: Cortez, 2011. p.14. Deve se afirmar que o texto não objetiva tratar de todos os aspectos acima, mas destacar os diversos pontos que podem fomentar a imagem de um sujeito e lugar.

<sup>50</sup> PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

No final do século XX autores como Manuela Carneiro da Cunha e John Monteiro, debatem os processos históricos com uma perspectiva não mais centralizada nos sujeitos não indígenas. Os referidos autores entre outros passam a visualizar os sujeitos indígenas como agentes de seu próprio destino.<sup>51</sup> Logo, instigam mudanças e reflexões em como pensar uma Nova História Indígena para as futuras pesquisas sobre o tema<sup>52</sup>. Importante notar tais mudanças sobre quem são os indígenas, tanto no passado quanto no presente, pois alerta-se para novos panoramas sobre os mesmos que ultrapassam o campo historiográfico, de maneira que alcancem o meio social e político.

No que tange ao indígena e às percepções que lhe foram conferidas por muitos anos como passividade, ingenuidade, pureza, visões propagadas por vários veículos artísticos como a pintura e literatura<sup>53</sup> ao longo do Romantismo do século XIX, estas ainda comparecem no pensamento da sociedade brasileira. A ligação intrínseca da natureza ao indígena, em que Maria Regina Celestino de Almeida argumenta que para o olhar do europeu e da elite da jovem nação, nos oitocentos, os indígenas faziam parte de uma natureza a ser domesticada, integrando uma parte inóspita do cenário – como o calor excessivo, os mosquitos, as cobras e os animais peçonhentos.<sup>54</sup>

Tal perspectiva infere que o indígena, na perspectiva ocidental, é um elemento da natureza que deve ser domesticado juntamente a ela. Posto isto, nesta dissertação, a referida análise contribui para entender também como a relação do indígena com a natureza, mais especificamente, com a Amazônia se dá emaranhada em empreendimentos midiáticos, artísticos e ou intelectuais em que se descortinam debates sobre singularidades regionais.

O uso de estudos antropológicos como os dos pesquisadores Roberto Cardoso de Oliveira e Eduardo Galvão<sup>55</sup>, em específico, a obra *O índio e o Mundo dos Brancos* de Roberto Cardoso de Oliveira nos auxiliam no entendimento de fronteiras étnicas entre

---

<sup>51</sup> CUNHA, Manoela Carneiro da. Introdução a uma História Indígena. In: \_\_\_\_\_ (org.). História dos índios no Brasil. São Paulo. Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura: FAPESP, 1992. p.19

<sup>52</sup> Ainda que seja tratada como “nova” História Indígena, a agência indígena só é pautada como novidade para nós, acadêmicos e sociedade não-indígena, ao contrário da cosmologia dos povos indígenas que os sempre os colocou como sujeitos centrais de sua própria história.

<sup>53</sup> Ver o quadro “Iracema” (1884) de José Maria de Madeiros, os livros “Iracema”(1865) e “O Guarani” (1857) de José de Alencar.

<sup>54</sup> ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias colônias do Rio de Janeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p.11.

<sup>55</sup> OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O índio e o mundo dos brancos. Uma interpretação sociológica dos Tukúna. 2ª edição. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972; GALVÃO, Eduardo. A vida religiosa do caboclo da Amazônia. Boletim do Museu Nacional, Antropologia, Nº 15. Rio de Janeiro, 1953. p.1-17.

índios e brancos, além de preconceitos em que índios baniwa, tikuna e outras etnias sofreram de pessoas brancas, mais precisamente em cidades que circundam o alto Solimões, como Benjamin Constant, no início da década de 1960. Seu trabalho também contribui no entendimento da trajetória de um dos artistas estudados, Celdo Braga, que passou sua infância em Benjamin Constant, e se deparou com vários episódios de violência carregados de racismo contra povos indígenas da região.

Já *A Vida Religiosa do Caboclo* de Eduardo Galvão nos impulsiona a conhecer mais sobre a dimensão de quem é esse “caboclo” da Amazônia, seus usos e costumes, suas atividades religiosas, o que se prega, suas influências e tradições. Galvão retrata uma diferenciação do caboclo a partir de sua localização, aqueles mais próximos da floresta com suas crenças em visagens etc. e entre aqueles caboclos mais próximos de áreas semi-urbanas com mais facilidade de comunicação e acesso a outros meios de interação, ainda que indique o determinismo ambiental<sup>56</sup>. Sua pesquisa foi realizada entre junho e setembro de 1948.

Richard Pace analisa, em um estudo recente, o uso da expressão “caboclo” por parte de pesquisadores. Para o autor, algumas das questões problemáticas da utilização desse termo são devido a variadas conceituações. Para o autor, atualmente, o termo é freqüentemente aplicado às populações tradicionais, não indígenas, da região, que perfazem um total de aproximadamente dois milhões de habitantes.<sup>57</sup> Pace concorda com Débora Lima, quando a autora afirma que há dois problemas sobre o uso do termo “caboclo”: um número significativo de pessoas dentro desse grupo não gosta de ser chamado dessa maneira e se recusam a identificar-se como “caboclos”<sup>58</sup>.

Metodologicamente, seguem os meios e ferramentas de pesquisa pelo qual se debruçou este trabalho: os LPs dos artistas estudados, jornais e entrevistas realizadas durante a pesquisa da dissertação<sup>59</sup>, mas outras também acessíveis por sites diversos. Tais tipos de fontes combinadas me ajudarão no processo de investigação. Os LPs contribuem na injeção de inúmeras informações: ficha técnica, imagens, letras de música, sonoridade etc. A partir disso, o campo de análise engrandece a compreensão e o objetivo do referido material musical possibilita maneiras de investigar percepções sobre o LP.

---

<sup>56</sup> Galvão, Eduardo. Op.cit, 1972.

<sup>57</sup> PACE, Richard. Abuso científico do termo 'caboclo'? Dúvidas de representação e autoridade. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 1, set-dez, 2006.p.80.

<sup>58</sup> Ibidem, p.81.

<sup>59</sup> Por conta da pandemia, a partir de 2020, todas as entrevistas foram realizadas virtualmente.

Os jornais permitem entender melhor a situação política do país em relação às demandas ecológicas e indígenas, além de demonstrar ponderações de críticos sobre os LPs que serão estudados. Simultaneamente, relacionar críticas de jornais, - sem olvidar seus interesses políticos e sociais-, com as entrevistas dos profissionais da música que foram realizadas para assegurar dados dos depoimentos e aumentar a catalogação de materiais. São três categorias de fontes importantes para a pesquisa pois combinam informações que vão para além da letra de música, já que para abarcar os discursos e representações sobre os indígenas na canção popular é preciso enxergar um horizonte de elementos e vestígios.

A Fonoteca “Satyro de Mello” da Biblioteca Arthur Vianna, localizada na Fundação Cultural do Estado do Pará, é um dos locais com maior proveito no que se refere ao acesso aos discos dos artistas. O LP “Amazônia” (1990) de Nilson Chaves foi encontrado neste espaço. “TXAI” (1990) de Milton Nascimento, LP valioso para se perceber o cenário musical nacional em relação ao tema, também estava disponível para pesquisa na mencionada Fonoteca. Já os LPs “Amazonas” (1988) e “Cantos da Floresta” (1992), do Grupo Raízes Caboclas (AM) e “Em Dez Anos (Outros Brasis)” (1991) de Nilson Chaves foram encontrados em rede online, por aplicativos de *stream* como *Spotify* ou sites alternativos como o *Youtube*. E, o disco “Roraima” (1992) de Zeca Preto<sup>60</sup>, Neuber Uchoa<sup>61</sup> e Eliakin Rufino<sup>62</sup>, o Trio Roraimeira (RR), foi gentilmente disponibilizado pelo poeta Eliakin Rufino.

Para analisar as canções para além das letras, recorreu-se aos trabalhos de Luiz Tatit (2003) e Jeder Janotti Junior (2006). Tatit afirma que para se identificar os gêneros musicais, entre eles o samba, *rock*, marchas, há uma gramática global musical compreendida, ordenações rítmicas que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da canção popular. Apresenta-se uma pré-apreensão empírica do ouvinte. Para além disso, deve-se atentar para a atuação da fala de quem canta e a combinação entre melodia e letra.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> José Maria de Souza Garcia, conhecido como Zeca Preto, é compositor, cantor e poeta. Nascido em Belém do Pará em 1950 e radicado em Boa Vista, canta sobre as paisagens e a gente da região amazônica, se pauta em referências indígena e ritmos musicais do norte do Brasil, como carimbo e siriá.

<sup>61</sup> Neuber Uchoa nasceu em Boa Vista, capital de Roraima, começou aos 13 anos na música cantando em programas de rádio. Em 1989, se juntou a Zeca Preto e Eliakin Rufino para formar o “Trio Roraimeira”.

<sup>62</sup> Eliakin Rufino de Souza nasceu em Boa Vista, Roraima, em 1956. É poeta, cantor, escritor, professor de filosofia, produtor cultural e jornalista. É um dos precursores do movimento Roraimeira. Ver mais sobre o tema no Capítulo 2.

<sup>63</sup> TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 1, n. 2, 2003.

Jeder Janotti Junior adiciona que a análise dos aspectos plásticos da canção, seja por meio de suas configurações de gênero e/ou das suas performances implicadas, deve levar em consideração tanto as condições de produção quanto as de consumo da música como um fenômeno da cultura contemporânea. E, que, a canção, portanto, torna-se ponto de partida para a abordagem, dos aspectos sociais e culturais do consumo<sup>64</sup>.

Para o embasamento do estudo, exemplares do jornal Diário do Pará - pertencentes ao estipulado período da pesquisa- foram consultados na sessão de jornais da Biblioteca Arthur Vianna, localizada no Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (CENTUR). O Jornal Diário do Pará<sup>65</sup> foi selecionado devido à sua ligação com o então governador do Estado, Jader Barbalho<sup>66</sup>, pois este jornal pertence ao Grupo RBA de comunicação<sup>67</sup>. O ano de 1991 é um ano de expectativas sobre a ECO 92 e os governos dos estados da região norte se colocavam atentos ao debate ambiental que o evento traria ao país, principalmente em razão da floresta Amazônica.

Outros jornais de origem externa da região norte e disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira também foram consultados. O Jornal Mulherio (SP) foi selecionado por apresentar matérias jornalísticas que abordavam além dos debates sobre interesses e direitos das mulheres, temas políticos e culturais. Já o Jornal A Voz Diocesana (MG) se torna importante por demonstrar que parte da comunidade católica, se posicionava em relação às questões indígenas.

E por ser o catolicismo, uma das religiões mais seguidas do país na década de 1980, podemos medir e destacar que era um jornal que apresentava considerável influência em diversas comunidades. Os jornais O Estado de São Paulo (SP) e O Pioneiro (RS) tinham considerável circulação nas suas cidades no período estudado e pautavam temas que iam desde a política à cultura.

Além do mencionado Jornal Diário do Pará (PA), O Jornal do Commercio (AM) e Folha de Boa Vista (RR) ambos disponíveis no site da hemeroteca nacional eram periódicos que publicaram diversas matérias sobre a música produzida localmente,

---

<sup>64</sup> JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 3, n. 7, p. 33-34, 2008.

<sup>65</sup> Em circulação em Belém do Pará desde 1982, publica sobre temas diversos como política, cultura, educação, saúde.

<sup>66</sup> Jader Fontenelle Barbalho é um advogado, empresário, político brasileiro filiado ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Além de vereador, senador, deputado federal, foi governador do Estado do Pará entre 1991-1994. Também foi governador nos anos 1980, o primeiro eleito pelo voto direto no período final da ditadura militar.

<sup>67</sup> Rede Brasil Amazônia de Televisão (RBA), Instituição de mídia brasileira, com sede em Belém do Pará, cuja administração de ações pertencem a Jader Barbalho e família.

então o Grupo Raízes Caboclas (AM), Grupo Carrapicho (AM) e o Trio Roraimeira tiveram considerável espaço nesses jornais. A análise destes jornais é realizada a partir das contribuições metodológicas que Tania Regina de Luca faz sobre o estudo de periódicos para a pesquisa histórica como: motivações para determinada publicação, a ênfase e constância de certos temas, estabelecer as suas ligações cotidianas com distintos interesses e poderes, entre outros.<sup>68</sup>

Além das fontes supramencionadas, a História Oral se apresenta igualmente importante para a construção desta dissertação. João Eduardo Lozano explica que a história oral poderia distinguir-se como um procedimento destinado a constituição de novas fontes para a pesquisa histórica, com base nos depoimentos orais colhidos sistematicamente em pesquisas específicas, sob métodos, problemas e pressupostos teóricos explícitos.<sup>69</sup> Outrossim, para a análise dos testemunhos orais, utilizo-me do teórico Paul Thompson que recomenda a triangulação com a documentação escrita e outros testemunhos a fim de compreender de forma mais concisa a história e o próprio depoimento.<sup>70</sup>

Desta maneira, foram realizadas entrevistas com os cantores Nilson Chaves (PA) e Celdo Braga, do Grupo Raízes Caboclas (AM) e com Eliakin Rufino (RR) do Trio Roraimeira para aproximação de mais pistas em razão de contribuir na discussão, sendo que estes artistas estão interligados em redes que vão desde seus colegas do ramo musical, produtores, radialistas, pessoas distintas que possibilitam a expansão de seu trabalho musical. Howard Becker reafirma que a arte é como um nicho que apresenta um caráter social, além de que esta se desenvolve por redes de relações de pessoas que atuam juntas e propõem um quadro de referência no qual formas diferentes de ação coletiva, mediadas por convenções aceitas ou recentemente desenvolvidas (...).<sup>71</sup>

Os artistas mencionados estão inseridos em um mesmo contexto e em discursos semelhantes em suas músicas, já que esses fatores servem como unidades valiosas para a compreensão mais acentuada do tema. O direcionamento da entrevista se deu pelas

---

<sup>68</sup> LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2015.

<sup>69</sup> LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilo de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006. p.17

<sup>70</sup> Ver mais em THOMPSON, P. *A voz do passado – História Oral*. 2. edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

<sup>71</sup> BECKER, Howard Saul. Uma teoria da ação coletiva. Cap.11: A arte como ação coletiva. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Revisão técnica Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores. p.221.

perguntas sobre suas trajetórias, a visão sobre os indígenas, intersecções profissionais entre os mesmos e as intenções de canções de cada artista que explorou esse tema. Não somente entrevistas realizadas por esta pesquisadora servirão de base, mas também as entrevistas destes artistas que constam em outros meios de comunicação, como sites, jornais e revistas do período estudado.

Por fim, para vias explicativas, os termos “índio” / “índios” aparecerem na escrita em referência aos povos indígenas neste trabalho, devido ao contínuo uso destas palavras nas músicas dos artistas mencionados. Márcio Couto Henrique explica que essa noção – “índios” - tem sido utilizada pelo movimento indígena a partir dos anos de 1970, a saber, como instrumento político agregador de povos tão diferentes na luta pela garantia de seus direitos diante do Estado brasileiro.<sup>72</sup> Embora, vale destacar que se reconhece aqui, a problemática do termo generalizante e ressalta-se a pluralidade e diversidade presente nas centenas etnias indígenas que existem no Brasil. Sempre que possível, utilizarei o termo “indígena” ao longo do texto.

A busca de compreensão da pesquisa recai acerca do processo artístico musical amazônica e de como ele contribuiu para moldar novos e/ou reforçar outros discursos e reflexões sobre a questão indígena. Desse modo, a partir da produção musical amazônica, o trabalho enfatiza compreender quais abordagens que reforçam e/ou reconstruam concepções sobre os povos indígenas no meio musical, em prol da afirmação de uma identidade amazônica.

No primeiro capítulo, faremos um debate sobre a situação política social do Brasil ao que compete os povos indígenas, no momento em que estava sendo debatido uma nova constituição. Demonstraremos as mudanças e as permanências das noções sobre os povos indígenas que pairavam naquele momento nesta conjuntura e como tais definições foram determinantes para a afirmação de seus direitos e deveres na iminência da elaboração da Constituição de 1988. Destacaremos como estas definições se readaptaram de acordo com determinados interesses por diversos campos, como na arte e sua produção, especialmente no campo musical.

Para tanto, utilizaremos debates de autores de história indígena como João Pacheco de Oliveira e Manuela Carneiro da Cunha entre outros, para compreendermos visões históricas sobre os povos indígenas e discutirmos as articulações dos povos

---

<sup>72</sup> HENRIQUE, Márcio Couto. Sem Vieira Nem Pombal: índios na Amazônia do século XIX. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018. p. 23.

indígenas e lideranças naquele período, a partir de fontes de jornais da época. Toda essa conjuntura sobre os povos indígenas e o meio ambiente também foi projetada em canções do cenário nacional, como veremos no último tópico.

No segundo capítulo, faremos mais detalhadamente uma apresentação dos artistas amazônidas selecionados para este trabalho: Raízes Caboclas (AM), Nilson Chaves (PA) e Trio Roraimeira (RR). A partir de suas trajetórias pesquisadas em jornais, entrevistas e seus trabalhos musicais, analisaremos as perspectivas empregadas em relação ao “caboclo” e como elas foram representadas. Além disso, refletiremos sobre a afirmação de identidade amazônida no trabalho musical desses artistas, haja vista que, se indica a ausência de entendimento do olhar do Brasil fora da Amazônia sobre o território, a cultura e os modos de viver da população da região.

No terceiro capítulo, esboçaremos mais detidamente sobre a perspectiva ecológica alinhada às referências indígenas delineadas pelos artistas, entre o final da década de 1980 e o início década de 1990. Frequentemente os povos indígenas são enxergados como indissociáveis à discussão sobre ecologia. Neste momento, analisaremos como são utilizados as representações de elementos, termos e a própria história dos povos indígenas nas canções do Trio Roraimeira (RR), Nilson Chaves (PA) e Raízes Caboclas (AM).

Ademais, discutiremos sobre a participação (in)direta desses artistas na ECO-92, que passou a ser um evento que impulsionou mais efetivamente a discussão sobre pautas ecológicas no Brasil, como a demarcação da terra indígena Yanomami, de modo que houve pressão da mídia internacional assim como pelas próprias articulações dos povos indígenas para aplicação de medidas efetivas no que competia a preservação ambiental. Discussões políticas ressaltaram novos meios de desenvolvimento sustentável como o ecoturismo, alternativa muito explorada por governos estaduais da região norte que para maior divulgação desse meio, utilizaram-se, das atuações dos artistas supracitados que detinham tal pauta presente em suas canções.

## CAPÍTULO 1

### NOÇÕES DE “ÍNDIO” NO CENÁRIO POLÍTICO E MUSICAL DO BRASIL (1973 A 1988)

Este capítulo aborda como noções sobre os povos indígenas estavam em mudança, muito em razão das articulações de movimentos e lideranças indígenas, ao fim da ditadura militar. Para além disso, demonstra as incisivas atuações destes sujeitos em prol do meio ambiente que incomodavam parte da imprensa, mas que também eram lembrados positivamente ou não na esfera musical.

No primeiro tópico, faremos uma discussão sobre novos olhares para os povos indígenas tendo a Lei do Estatuto do Índio (1973) como um dos pontos de análise para compreender qual imagem jurídica se tinha do indígena. No segundo tópico, refletiremos sobre a atuação do Cacique Raoni juntamente ao cantor Sting, como liderança indígena que se engajou em prol de demarcação de terras indígenas, mas mesmo tendo atuação ativa nesta busca, foi enxergado como coadjuvante ou até mesmo um indivíduo ingênuo. Já no terceiro tópico discutiremos como alguns artistas da esfera nacional estavam também produzindo sobre/com os povos indígenas, de modo que tais trabalhos contribuíssem para maior visibilização de suas lutas.

#### 1.1 Mudanças em concepções políticas sobre os índios no Brasil (1973-1988).

O regime militar (1964-1985)<sup>73</sup> foi um período de grandes proporções para os povos indígenas, principalmente para os que vivem na Amazônia, visto que o governo federal tomou a frente de políticas indigenistas, o que resultou em descaso e milhares de mortes de indígenas.<sup>74</sup> Nesse período, promulgou-se a Lei 6.001 de 1973, Lei do Estatuto do Índio, que dispõe sobre as relações do Estado com as sociedades indígenas.

---

<sup>73</sup> Foi um regime militar brasileiro ditatorial e autoritário instaurado em 01 de Abril de 1964 e que durou até meados de 1985. O marco inicial do regime foi através de um golpe militar que derrubou o governo do então presidente eleito democraticamente João Goulart. Há debates sobre o tema em que se questiona se o regime foi tanto militar como civil. Para alguns historiadores como Denise Rollemberg (2006), a participação civil na ditadura também deve ser levada em discussão pela comunidade acadêmica.

<sup>74</sup> Conforme o capítulo “Violação dos direitos humanos dos povos indígenas” presente no relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), durante a ditadura militar, ao menos 8.350 indígenas foram mortos em massacres, esbulho de terras, prisões, torturas, contágio por doenças infecciosas. Entre as etnias, estão 3.500 índios Cinta-largas (RO), 2.650 Waimiri- Atroari (AM), 1180 Tapayuna (MT), 192 Xetá (PR), 176 Paraná (MT), 85 Xavante de Marãiwatsédé (MT), 354 Yanomami (AM/RR), 118 Parakanã (PA), 72 Areweté (PA) e 14 Arara (PA). Totalizando 6708 indígenas só na região Amazônica.

O então Estatuto acompanhou o Código Civil de 1916 e considerou os indígenas como “relativamente incapazes”, de maneira que fossem tutelados por um órgão indigenista específico estatal, o denominado Serviço de Proteção ao Índio – SPI, que vigorou de 1910 a 1967, sendo extinto depois de inúmeras denúncias<sup>75</sup>.

O objetivo do Estatuto do índio seria de “regular a situação jurídica dos índios ou silvícolas e das comunidades indígenas, com o propósito de preservar a sua cultura e integrá-los, progressiva e harmoniosamente, à comunhão nacional”<sup>76</sup>. Tal objetivo é problemático, pois, ao mesmo tempo em que o estatuto diz querer preservar seus modos de viver, diz querer também “integrá-los” à uma ideia de comunhão nacional que na maioria das vezes não é a visão de nação<sup>77</sup> que as próprias etnias indígenas enxergam para si próprias.

Posto isto, o Estatuto do Índio foi uma lei que contribuiu em assentar determinadas concepções sobre os povos indígenas, que atravessaram o século XX, como a ideia de “integralização”<sup>78</sup>, situada como uma das principais resoluções à questão indígena. Esta medida delineava incorporar os povos indígenas em uma visão positivista e à uma cultura não indígena, ou seja, modelos de vida que estivessem longe da pluralidade e diversidade que estes povos sempre apresentaram.

No final da década de 1970, essas visões política e jurídica sobre os indígenas passam a ser fortemente questionadas com o declínio do regime militar e o processo de (re)democratização, em virtude de novos sujeitos aparecem em cena<sup>79</sup> em termos da

---

<sup>75</sup> O Massacre do Paralelo 11, ocorrido em 1960, na Reserva Roosevelt, em Rondônia, exterminou 3,500 índios cinto-largas por envenenamento de arsênico. Foi um dos crimes acobertados pelos próprios funcionários do extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI), acusado de corrupção e vários abusos contra etnias indígenas. Ademais, o Relatório Figueiredo, solicitado em 1967, consta genocídio de comunidades inteiras, estupros e outras crueldades com indígenas de todo país, praticadas por latifundiários e funcionários do referido órgão. Em 1967, a SPI foi extinta e substituída pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI.

<sup>76</sup> Art. 1º da Lei do Estatuto do Índio.

<sup>77</sup> Para Benedict Anderson, as nações são como “comunidades imaginadas”, de maneira que são imaginadas porque mesmo os membros das menores nações nunca irão conhecer a maioria dos seus companheiros, encontrá-los, ou mesmo ouvi-los, ainda que nas mentes de cada um exista a imagem da comunhão deles. (...) De fato, todas as comunidades maiores que as vilas de contato cara-a-cara (talvez mesmo nestas) são imaginadas. Comunidades devem ser distinguidas, não por sua falsidade/autenticidade, mas pela forma como foram imaginadas. Ver mais em: ANDERSON, Benedict, R.. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>78</sup> Na década de 1970, devemos lembrar também sobre os planos de integração, implementação de grandes projetos, vigilância das fronteiras, todos aplicados pelos governos militares na Amazônia. Ver mais em: DE SOUZA, Matilde. Transamazônica: integrar para não entregar. **Nova Revista Amazônica**, v. 8, n. 1, p. 133-152, 2020.

<sup>79</sup> SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80/ Eder S. Sader. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

mobilização de direitos civis. Sujeitos que são moldados a partir da prática política e social, entre eles cabem as classes trabalhadoras, mulheres, negros, indígenas e outros. A falta de representatividade desses sujeitos na esfera política foi uma das causas que impulsionou a organização e articulação de atuar mais politicamente.

Conforme Eder Sader, é nesse processo lento de reabertura política que se desenha a emergência de uma nova configuração de classe e por conseguinte a criação e maior articulação de associações de bairros, de comunidades eclesiais, de irrupção dos movimentos operários, do movimento de mulheres e suas rupturas em relação a unidade limitada da esfera doméstica - organizações advindas dos clubes de mães -, do movimento negro, dentre outros. São outras práticas de se politizar destes novos sujeitos, tendo como perspectiva o próprio cotidiano. Portanto, passam a definir-se, a reconhecer-se mutuamente, a decidir e agir em conjunto e a redefinir-se a cada efeito resultante das decisões a atividades realizadas.<sup>80</sup>

Costa afirma que nos anos 1980, com a abertura política no país, começam a se fortalecer entidades mais abrangentes, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), a Central Única dos Trabalhadores (CUT), o Conselho Nacional dos Seringueiros. Na causa indígena, a União das Nações Indígenas (UNI) se tornou uma forte organização para a luta indígena, criada mais especificamente em 1979<sup>81</sup>. Seu objetivo principal era a representação simbólica de unificação de pautas de reivindicação de inúmeros líderes indígenas e suas comunidades para dar fomento as atividades de alianças e demandas políticas entre os indígenas do Brasil.<sup>82</sup>

O CIMI (Conselho Indigenista Missionário) vinculado a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), criado em 1972, no auge da ditadura militar, momento que o Estado buscava uma integralização dos povos indígenas à sociedade como única perspectiva possível, o CIMI contribuiu em articulações de aldeias e povos, de maneira que aconteciam assembleias indígenas, tais encontros permitiram que se edificassem estruturas sólidas para a luta de garantia do direito à diversidade cultural<sup>83</sup>. Naquele período, havia um discussão assimilacionista de que os índios seriam “integralizados”

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>81</sup> COSTA, Eliza. Da patronagem à associação: poderes em disputa na reserva extrativista do Alto Juruá, Acre. Dissertação de Mestrado (Departamento de Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998, p. 72.

<sup>82</sup> Informação retirada do site Museu do índio. Disponível em: <http://www.museudoindio.gov.br/educativo/pesquisa-escolar/244-organizacaoes-indigenas>

<sup>83</sup> Informações dispostas no site do CIMI. Ver mais sobre o órgão em: <https://cimi.org.br/o-cimi/>

pela maioria da sociedade, que teriam como destino uma suposta extinção ainda no século XX. Essas novas articulações se pautavam justamente em reduzir os chamados “intermediários” e ratificar ainda mais a autonomia dos povos indígenas.

Nesse momento, o movimento indígena que buscava por liberdade e direitos, ganhou mais notoriedade, por intermédio de vários meios: na mídia, na música, na política. Todos esses movimentos de reivindicações crescentes e organizados por várias lideranças e comunidades indígenas a fim de exigir do Estado o reconhecimento de suas tradições e bem viver ancestral configuram-se como uma potência matriz indígena, e, resulta em acontecimentos positivos como a eleição do primeiro deputado federal indígena Mário Juruna<sup>84</sup>, com mais de 31 mil votos na cidade do Rio de Janeiro, em 1982.

As articulações indígenas envolvendo as assembleias, encontros e reuniões para o debate de suas demandas, sendo o principal delas a demarcação de terras, acaba por se construir um caráter de organização e movimentação indígena. Daniel Munduruku afirma que houve um movimento de mão dupla: estas populações aprenderam através da relação política com os não índios e estes aprenderam que indígenas conseguiam absorver conceitos - como etnia, cultura, autonomia-, para colocá-los em prática nas negociações políticas com as autoridades.<sup>85</sup>

Um dos marcos das articulações indígenas é o pronunciamento da liderança Ailton Krenak na Assembleia Constituinte, em 1987, pois enquanto discursava em defesa da Emenda Popular da União das Nações Indígenas – UNI -, se utilizou de um gesto simbólico de luto da sua etnia Krenak, ao pintar a face de tinta de jenipapo, resignificando tal ritual em protesto contra os discursos de “progresso” que enxergam os povos indígenas como obstáculo ao desenvolvimento do país e por conseguinte estes povos acabavam por sofrer violências em decorrência do poder econômico vigente.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Mario Juruna foi um líder indígena e político nascido na aldeia Namurunjá, em Barra do Garça (MT), em 3 de setembro de 1943. Foi o primeiro indígena eleito deputado federal pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT). Ficou amplamente conhecido por andar com um gravador para registrar as promessas e acordos políticos, a fim de cobrá-los quando julgasse necessário.

<sup>85</sup> MUNDURUKU, Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990). São Paulo: Paulinas, 2012 – Coleção educação em foco. Série educação, história e cultura). p.219.

<sup>86</sup> Parte do discurso de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte em 4 de setembro de 1987: “Nesse processo de luta de interesses que tem se manifestado extremamente aéticos e eu espero não agredir com a minha manifestação, o protocolo dessa casa, mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão, movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver, tem condições fundamentais para a sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida, da sua cultura, que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos

Krenak ressalta que ainda que seu discurso tenha ganhado notável destaque midiático, todo processo de reivindicações para a luta indígena bem como seus êxitos foram uma conquista coletiva que as nações indígenas obtiveram, pois, segundo ele, os povos indígenas, como os Caiapós, os Xavante, os Guaranis e os Terena levaram centenas de pessoas pra Brasília, que ocuparam o Congresso, debateram e participaram das comissões. Afirma que sua presença ganhou destaque porque fez a defesa pública dessa emenda, dentro do plenário do Congresso Constituinte, no entanto, milhares de pessoas participaram desse processo.”<sup>87</sup>

A autora indígena Rosani Fernandes estabelece que a garantia dos artigos 231 e 232 na Constituição Federal de 1988, entre outras faculdades legais, não foram direitos dados deliberadamente pelo Estado brasileiro, os povos indígenas alcançaram tais êxitos por intermédio de resistências e de seus movimentos e articulações. Para a autora, atribuir as vitórias significativas ao Estado é não reconhecer e apagar a história de luta e protagonismo indígena em tais conquistas.<sup>88</sup>

Os artigos 231 e 232 foram conquistas do movimento indígena, ao tempo que enfrentou e lutou para que seus direitos fossem reconhecidos politicamente e juridicamente na sociedade brasileira. No caput do artigo 231 se constituiu o direito de autodeterminação e organização social indígena, haja vista que por muito tempo se colocou os indígenas como sociedades que deveriam ser “integradas” e “civilizadas” à sociedade nacional, ignorando suas culturas e costumes ancestrais. Também foi reconhecida a legitimidade originária da ocupação tradicional de suas terras, ainda que decisões sobre tais terras sejam atribuídas ao Congresso Nacional.

No artigo 232 é garantido ao indígena e suas comunidades a sua autonomia, sendo que por muito tempo se atribuiu aos indígenas a condição de tutelados pelo

---

animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. Eu queria que um dos senhores pudesse apontar atos, atitudes, da gente indígena do Brasil que colocou em risco, seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa, de qualquer grupo humano nesse país. E hoje, nós somos o alvo de uma agressão que pretende atingir na essência, a nossa fé, a nossa confiança de que ainda existe dignidade, de que ainda é possível construir uma sociedade que sabe respeitar os mais fracos, que sabe respeitar aqueles que não tem o dinheiro pra manter uma campanha incessante de difamação, que saiba respeitar um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas, um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão não deve ser identificado de jeito nenhum como um povo que é o inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação e que coloque em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8.000.000.000 de km<sup>2</sup> do Brasil. Os senhores são testemunhas disso (...).”

<sup>87</sup> KRENAK, Ailton. Ailton Krenak: Os frutos do discurso que comoveu o país. [Entrevista concedida a] Danilo Vivan. *Believe Earth*. Resplendor. Setembro de 2018.

<sup>88</sup> FERNANDES, Rosani de Fátima. Movimento Indígena: protagonismo e Conquista de Direitos. Educação Escolar Kykatejê: novos caminhos para aprender e ensinar. Dissertação (Mestrado)-UFPA/ICJ?PPGD, Belém. 2010. p.73.

Estado. Este artigo quebra com tal perspectiva paternalista e de dependência, de modo que a partir de então, as próprias organizações e sociedades indígenas, além do indígena em si, são consideradas partes legítimas para ingressar em juízo para defesa de seus direitos e interesses, com o Ministério Público intervindo ao longo do processo. Nesse momento, se subverte a condição de tutela para a de autonomia e singularidade do indivíduo indígena que se negou por muito tempo à essas sociedades.

Podemos ver que o debate sobre os direitos humanos é um dos principais suportes para a formulação dos artigos referidos. Conforme Moraes e Araújo, os direitos humanos orientam as relações internacionais, e incidem sobre os princípios fundamentais no direito pátrio, tornando-se assim um parâmetro jurídico e ético para fortalecer a eficácia protetiva das normas, em especial aos índios. Com o processo de democratização, o debate sobre os direitos humanos se torna um dos componentes principais para novas incorporações jurídicas.<sup>89</sup>

Para analisar os ordenamentos do texto constitucional brasileiro de 1988, remete-se às disposições do chamado “ciclo do constitucionalismo pluricultural” empregado por Raquel Z. Yrigoyen Fajardo, o qual ocorreu em diversos países da América Latina, divididos em três ciclos: o primeiro do constitucionalismo multicultural (1982-1988); o segundo é o do constitucionalismo pluricultural (1989-2005) e o terceiro ciclo do constitucionalismo plurinacional (2006-2009)<sup>90</sup>. Em resumo, três ciclos abraçam uma visão que respeita o pluralismo e a diversidade étnico-cultural, convertendo-os em princípios constitucionais. O texto constitucional brasileiro de 1988 se espelha no primeiro ciclo.<sup>91</sup>

Conforme Fajardo, o primeiro ciclo é o do constitucionalismo cultural (1982-1988), marcado pela emergência do multiculturalismo e das novas demandas indígenas. Além do conceito de diversidade cultural, são incluídas as pautas de reconhecimento da

---

<sup>89</sup> MORAES, Julia Thais de Assis; ARAUJO, Silvia Dettmer. Breve análise entre a constituição federal e a Institucionalização dos direitos fundamentais no contexto indígena. In: **Revista Aporia Jurídica (online)**. Revista Jurídica do Curso de Direito da Faculdade CESCAGE. 8ª Edição. Vol. 1 (jul/dez-2017). p. 229.

<sup>90</sup> Ver mais sobre os ciclos em: FAJARDO, Raquel Z. Pluralismo Jurídico y jurisdicción indígena en el horizonte del constitucionalismo pluralista, em: Baldi (Coord.), **Aprender desde o Sul**, p. 35-37.

<sup>91</sup> JUNIOR, Julio José Araujo. A Constituição de 1988 e os direitos indígenas: uma prática assimilacionista? In: CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Orgs.). **Direitos dos Povos Indígenas em Disputa**. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p.197.

configuração multicultural da sociedade e o direito individual e coletivo à identidade cultural, inseridos também alguns direitos indígenas específicos.<sup>92</sup>

Ainda que apresente avanços significativos aos direitos indígenas, quando se compara o texto constitucional brasileiro com textos constitucionais de outros países que pertencem à ciclos posteriores – segundo ciclo (1989-2005) e terceiro ciclo (2006-2009) -, encontram-se lacunas notórias no primeiro, como o reconhecimento oficial das línguas indígenas e a adoção do conceito de nação multiétnica, por exemplo<sup>93</sup>.

Cabe reforçar que, durante as décadas de 1970 e 1980, a questão indígena ganha aliados como ecologistas e antropólogos, da sociedade brasileira, uma vez que a luta pela preservação do meio ambiente e pela preservação da floresta se encontra em um único propósito de salvaguarda que se dispõe, aparentemente, como interesse comum. No entanto, este debate é complexo, ao tempo que se discute a maior participação e autonomia dos indígenas em todas as camadas sociais, sejam elas sociopolíticas e culturais, sem a necessidade de intermediários.

Um desses grandes aliados foi o seringueiro Francisco Alves Mendes Filho<sup>94</sup>, ou Chico Mendes, assassinado no final da década de 1980, mais precisamente em 1988, devido a sua luta contra o desmatamento da Amazônia e por exigir melhores condições de trabalho aos seringueiros. Sua morte acendeu debates sobre o futuro da Amazônia e de sua preservação.

Ademais, com o processo de redemocratização nos anos 1980, a questão indígena ganha mais abertura em meio à debates. Conforme João Pacheco de Oliveira, além de organizações não-governamentais, o movimento indígena e organizações internacionais encadearam-se pela demarcação de terras indígenas e conseguiram mobilizar a simpatia da opinião pública nacional e internacional.<sup>95</sup> Assim como, a autora Manuela Carneiro da Cunha afirma que, neste período, desenvolve-se uma crise de confianças nas principais ideias progressistas e desenvolvimentistas, de maneira que

---

<sup>92</sup> Ver mais sobre os três ciclos em: FAJARDO, Raquel Z. Yrigoyen. Pluralismo jurídico y jurisdicción indígena en el horizonte del constitucionalismo pluralista. In: BALDI, César Augusto (org.). Aprender desde o Sul. p.35-57.

<sup>93</sup> Aspecto que nos faz questionar se a Constituição Federal de 1988 está realmente voltada para uma abrangência multicultural.

<sup>94</sup> Francisco Alves Mendes Filho, mais conhecido como Chico Mendes nasceu em 15 de dezembro de 1944, no Xapuri, Acre. Foi um seringueiro, sindicalista e ativista político brasileiro. Travou grande luta em favor dos seringueiros da Bacia Amazônica, de modo que a subsistência desses seringueiros dependia da floresta em pé. Foi assassinado em dezembro de 1988 a tiros por Darci Alves, à mando de seu pai Darly Alves, grileiro de terras. Tornou-se símbolo de luta pela preservação floresta Amazônica.

<sup>95</sup> OLIVEIRA, João Pacheco de. Pardos, Mestiços ou Caboclos: Os índios nos censos nacionais no Brasil (1872-1980). **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 3, n.6, 1997, p.81.

o movimento ecológico aparece como um dos protagonistas. Por conta disso, as organizações internacionais enfocam em declarações sobre etnodesenvolvimento (Declaração de San José, da UNESCO, em 1981).<sup>96</sup>

Já no campo acadêmico, que por sua vez acompanha essas mudanças políticas, a autora Maria Regina Celestino de Almeida lembra que historiadores e antropólogos, no século XX, e, cada vez mais no XXI, ouvem as vozes dos índios, ao mesmo tempo que estes últimos tornam-se acadêmicos e escrevem suas próprias histórias, fato que acontece no Brasil e em diversos outros países da América.<sup>97</sup> Importante lembrar que não é somente “ouvir as vozes dos índios” para que as mudanças significativas sejam implementadas, mas também conferir-lhes a visibilidade necessária para que estas vozes sejam ouvidas por todos e, cada vez mais sem intermediários.

Ainda no final do século XX, mais precisamente entre as décadas de 1980 e 1990, a Nova História Indígena rediscute o lugar que a historiografia assentou os povos indígenas na História do Brasil. Algumas categorias que há muito lhes foram associadas são colocadas em pautas de novas discussões na escrita da história, tais como: a) o índio selvagem ou primitivo; b) o índio civilizado; c) o índio puro; d) o índio infantilizado.<sup>98</sup> Aparentemente, a maneira de enxergar os povos indígenas estava mudando na historiografia: passam a ser evidenciados como protagonistas ativos e autônomos, não mais assentados apenas no local de vítimas e sujeitos passivos.

Autores como John Monteiro discutem esses lugares solidificados atribuídos aos indígenas em diferentes momentos da história. Em *Armas e Armadilhas*, o autor faz um breve resumo sobre os diversos papéis centrais em que os indígenas exerceram durante a história, bem como a invisibilidade e apagamento que estes povos sofreram e sofrem até hoje por políticas que lhes negavam um futuro.<sup>99</sup> Já Vainfas estuda as práticas religiosas indígenas no período colonial brasileiro, mais especificamente, no recôncavo baiano, ao mesmo tempo em que critica a ausência de estudos sobre os povos indígenas.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da. O futuro da questão indígena. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 121-136, Apr. 1994. p. 129.

<sup>97</sup> ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. O lugar dos índios na história entre múltiplos usos do passado: reflexões sobre cultura histórica e cultura política. In: SOIHET, Rachel (*et al*). *Mitos, projetos e políticas públicas: Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.228.

<sup>98</sup> Algumas destas categorias serão discutidas ao longo da dissertação.

<sup>99</sup> MONTEIRO. John. *Armas e Armadilhas: História e resistência dos índios*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A outra Margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 237-249.

<sup>100</sup> Ver: VAINFAS, Ronaldo. *Introdução In: A Heresia dos índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Em *História dos Índios no Brasil*, de Manuela Carneiro da Cunha, a autora faz uma introdução elucidativa sobre condições de protagonismo dos povos indígenas durante vários processos históricos, desde a colônia<sup>101</sup>. E adverte que “a noção de uma política e de uma consciência histórica em que os índios são sujeitos e não apenas vítimas só é nova eventualmente para nós”<sup>102</sup>.

Mesmo com todo o debate relacionado a questão indígena no final do século XX apresentar um caráter mais progressista e ser bastante abordado no início do século XXI, se faz necessário entender como se permanecem e se transformam concepções sobre quem são os povos indígenas e suas representações na nossa sociedade. Outrossim, ainda há divagações para muitas pessoas quando lhes são perguntadas “Quem são os índios?” ou até mesmo “Existe índio no Brasil?”.

Mas, existe índio no Brasil? Não? Sim? Talvez? Quem é esse “índio”? Para alguns intelectuais indígenas, como Daniel Munduruku, é mais adequado reportar-se a alguém que vem de um povo ancestral pelo termo “indígena” do que pelo termo “índio”. Existem povos indígenas. A ideia de “índio” ainda perdura ao longo dos séculos, mesmo que ela venha sendo problematizada nas últimas décadas e o termo “índio” limita a pluralidade das nações indígenas existentes no Brasil<sup>103</sup>. Todavia, para diversas lideranças e/ou pensadores indígenas a palavra “índio” ganha sentido de força e de articulação política para a luta indígena.<sup>104</sup>

Outra concepção de que os povos indígenas estão se encaminhando para extinção ou, em um senso mais problemático, de que eles já estão extintos, comprova o expansivo desconhecimento dos brasileiros para com a composição dos grupos étnicos que formam a sua própria sociedade. Outra ideia presente é que, se, de alguma forma, a cultura do “homem branco”, tenha se inserido nos modos de viver das populações indígenas, infere-se, quase que involuntariamente, que naquele meio, a tradição desses povos deixou de lhes ser própria, ou seja, ela passa a ser deslegitimada socialmente e até em aspectos jurídicos para, assim, desvalidar direitos.

---

<sup>101</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, FAPESP.

<sup>102</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. 1ª edição. São Paulo: Claro Enigma, 2012.p.24.

<sup>103</sup> No artigo “Três reflexões sobre os povos indígenas e a Lei 11.645/08”, Daniel Munduruku discute equívocos socialmente atribuídos aos povos indígenas e suas problemáticas. Texto disponível em: <http://fundacaoarapora.org.br/moitara/wp-content/uploads/2016/02/19-Daniel-Munduruku.pdf>

<sup>104</sup> Como já explicado, o termo “índio” foi escolhido para ser utilizado no texto desta dissertação, pois aparece com mais frequência nas canções selecionadas e retratadas aqui, portanto, torna-se a palavra mais prática para uso.

Sobre a validação étnica ou não desses povos, no jornal “Mulherio” de São Paulo<sup>105</sup>, de 1988, há um subtópico de uma matéria específica sobre os povos indígenas intitulada “Cada vez menos índios”, a qual se refere à portaria emitida pelo então presidente da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Romero Jucá Filho, que determinava a separação entre terras habitadas por “silvícolas não aculturados” e por “silvícolas aculturados ou em adiantado processo de aculturação”, como mostra a imagem a seguir:

Figura 1: “Cada vez menos índios”.

Sua indignação revela a hipocrisia com que a questão indígena é tratada em termos oficiais. E não é só. Qualquer propagandinha anódina parece pacificar todo mundo. Assim é que dezessete dias antes de a Funai veicular pelos principais meios de comunicação sua mensagem angélica, o corpo de Djalma Lima Pataxó, de 22 anos, foi encontrado, já decomposto e com marcas de tortura, em Pau Brasil, região cacauera da Bahia. Djalma estava desaparecido havia oito dias, após um conflito armado entre índios e fazendeiros. Foram inúteis as denúncias de Leomiro Pataxó, pai do rapaz, que apontavam o fazendeiro Pedro Leite como mandante do crime. A Polícia Federal não fez nada.

Em lugar de pôr fim à violência de fazendeiros e garimpeiros, a ação policial restringe-se a coibir as atividades dos missionários do Cimi, acusados por líderes da UDR de espalhar “o ódio e a discórdia”, na expressão de seu representante no norte, Gil Reis. Nos últimos dezessete meses, já foram expulsos dezesseis missionários do Cimi.

#### **Cada vez menos índios**

Enquanto isso, a Funai anuncia a demarcação definitiva das terras yanomani até o fim do ano. E também comemora treze anos — o primeiro anúncio foi em 1975 — de

contínuo adiamento dessa incômoda tarefa. Como se sabe, os burocratas possuem armas mais sofisticadas que fazendeiros e aventureiros inescrupulosos. No dia 4 de maio, o presidente da Funai, Romero Jucá Filho, baixou (ah, a linguagem) portaria que distingue entre terras habitadas por “silvícolas não aculturados” e “por silvícolas aculturados ou em adiantado processo de aculturação”.

Pela portaria “baixada”, os índios que se encontram nesse último “estágio” terão seus territórios drasticamente reduzidos. Entre os critérios de avaliação do grau de aculturação está o domínio da língua portuguesa. Algo que os índios são obrigados a aprender, até mesmo para garantir sua sobrevivência e seus contatos com a Funai. Sob o conceito de aculturação, prevalece mesmo o princípio da safadeza. A restrição dos direitos de índios aculturados vale como um processo de aculturação na marra, pra além da conta. Os índios e o Cimi organizam-se para desmascarar mais um veneno branco. Pois o conceito de aculturação aí empregado oculta o que define autenticamente os indígenas: a noção da identidade étnica. Na lógica da Funai, o índio aculturado é um índio vivo, mas felizmente morto. No dia 25 de maio, os índios foram visitar os constituintes para evitar o pior no texto da lei.

Fonte: Jornal Mulherio (SP). Nexo 6. Junho de 1988. Edição 00001. p.6

<sup>105</sup> O Jornal Mulherio (SP) foi um jornal de teor feminista pensado por mulheres brasileiras pesquisadoras da Fundação Carlos Chagas, como Fulvia Rosemberg e que vigorou entre março de 1981 e julho de 1988, período que o regime militar estava em declínio. Para além de assuntos concernentes aos direitos das mulheres, o jornal trabalhou em diversos temas como saúde, trabalho, política, cultura.

De acordo com a matéria jornalística acima “Cada vez menos índios”, percebe-se maneiras de se desqualificar os povos indígenas como tais por exercerem a interculturalidade<sup>106</sup>. O intuito de exercê-la é, na maioria das vezes, político. Muitas etnias indígenas se veem obrigadas a conhecer os costumes sociais, políticos do “mundo branco”, para assim, reivindicar melhorias para suas comunidades. Questiona-se tal iniciativa da FUNAI, uma instituição que teoricamente deveria atender aos interesses desses povos, já que o trecho da matéria jornalista “Na lógica da Funai, o índio aculturado é um índio vivo, mas felizmente morto” dispõe de sentido excludente e que ainda perdura socialmente.

Essas medidas do Estado de tentar separar indígenas em “silvícolas não aculturados” e “silvícolas aculturados ou em adiantado processo de aculturação” são intentos de reduzir a população indígena. Logo, as tentativas de invisibilidade e apagamento propositais sobre etnias indígenas devem ser consideradas como estratégias políticas de enfraquecimento de demarcação de suas terras, mesmo esta sendo uma pauta substancial nas demandas indígenas dentro do processo de elaboração de uma nova Constituição Federal, no mesmo ano da matéria jornalística acima.

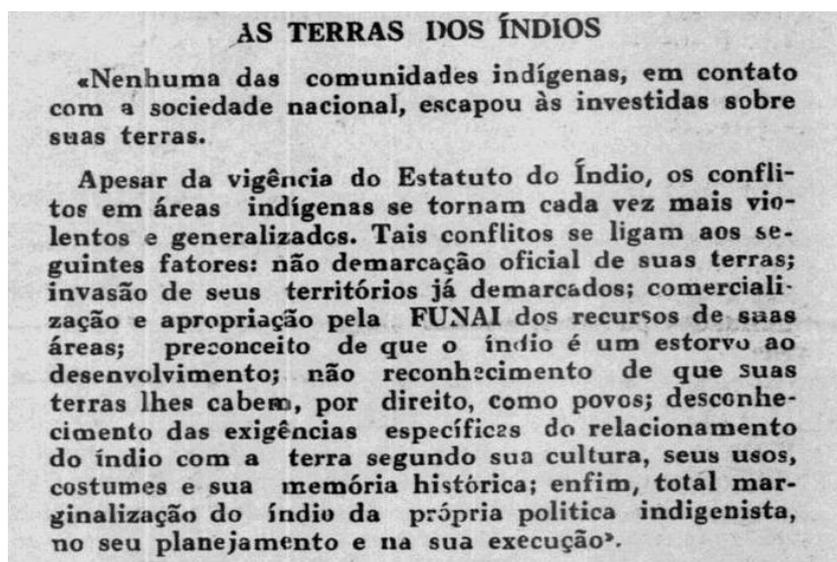
Há alguns anos antes da matéria acima do Jornal Mulherio (SP), o Jornal A Voz Diocesana (MG)<sup>107</sup> se mostrava a favor das principais causas indígenas e denunciava o descaso do Estado e seus órgãos para com os povos indígenas como se vê na matéria a seguir:

---

<sup>106</sup> Aqui entende-se por interculturalidade como uma série de propostas de convivência democrática entre culturas distintas, sem objetivos de anulação dessas culturas. De acordo com Fleuri (2005), fomenta-se o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos.

<sup>107</sup> Jornal regional da cidade de Campanha, localizada no sul de Minas Gerais, que foi promovido e divulgado pela Igreja Católica e seu bispado. Tinha por objetivo divulgar o cotidiano religioso comunitário, como festividades e eventos religiosos. No entanto, foi um jornal que também publicava sobre outros temas como cinema, política, feminismo, de modo que estava imerso no debate das pautas sociais.

Figura 2 “A terra dos índios”



Fonte: Jornal Voz Diocesana (MG). As terras dos índios. Edição 01045. p.2. Ano 1980.

A matéria de 1980 exprime que as comunidades indígenas não deixaram de tomar investidas em suas terras, apesar da vigência do Estatuto do Índio (1973). E, que este estatuto não faz tanta diferença aos olhos dos criminosos, tendo visto os frequentes ataques violentos à essas populações. Ao analisarmos o excerto, todas as denúncias listadas “não demarcação oficial de suas terras”; “invasão de seus territórios já demarcados”; “preconceito de que o índio é um estorvo ao desenvolvimento”; “não reconhecimento de que suas terras lhes cabem, por direito, como povos”; poderiam servir de base para os futuros artigos constitucionais referentes aos povos indígenas no final da década de 1980. Na exposta matéria, reafirma-se que a discussão sobre a legitimidade de demandas dos costumes indígenas vem de um longo processo.

Manuela Carneiro da Cunha afirma que o princípio dos direitos dos povos indígenas às suas terras, mesmo que sistematicamente desrespeitado, está em lei desde a Carta Régia de 30 de julho de 1609.<sup>108</sup> Ainda que o interesse pela mão de obra indígena fosse mais importante que as terras indígenas, no período colonial. Sendo assim, Carneiro da Cunha explica que se aplica, para burlar tal princípio, a seguinte maneira disposta até hoje: nega-se a identidade aos índios, pois se não há índios, não há direitos.<sup>109</sup> A tal portaria anunciada pelo, até então, presidente da FUNAI, Romero Jucá

<sup>108</sup> Conforme a autora Manuela Carneiro da Cunha (1994), o Alvará de 1º de abril de 1680 afirma que os índios são “primários e naturais senhores” de suas terras, e que nenhum outro título, nem sequer a concessão de sesmarias, poderá valer nas terras indígenas.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 127.

Filho, é um exemplo prático de como se é possível burlar o sistema para negar direitos, mesmo que eles sejam demarcados por séculos.

Pacheco de Oliveira explica que um modelo semelhante ao de análise distintas do extinto SPI é disposto pelo Estatuto do Índio e que classifica as “comunidades indígenas” segundo o grau de integração à “comunhão nacional”. Deste modo coloca-se os povos indígenas em uma escala evolutiva em que se disponha o nível de contato com a sociedade não indígena nacional, postos nas categorias de: “isolados”, “em contato intermitente”, “em contato permanente” e “integrados”.<sup>110</sup>

Baseado em Sahlins (1990), Thomaz afirma que a Antropologia, nas últimas décadas tem se deparado com um plano de fundo diferente sobre as teorias de “aculturação”, pois as diferentes sociedades agem e reagem de formas particulares diante do avanço do ocidente. O autor explica que os grupos indígenas têm demonstrado uma grande capacidade de resistência na reelaboração contínua do seu patrimônio cultural a partir dos valores próprios da sua sociedade<sup>111</sup>.

Assim, afirma o autor, que, quando em contato com a sociedade abrangente, os grupos indígenas não aceitam passivamente os elementos e valores que lhes são impostos, não sendo assim aculturados. Tomariam da sociedade ocidental aquilo que, de acordo com a sua própria cultura, seria passível de ser adotado, muitas vezes dando significados diversos a elementos inicialmente desconhecidos, que são assim incorporados dinamicamente aos seus valores culturais. Ao contrário do que se pensou, os índios nem perderam a sua cultura nem desapareceram, como mostra a recuperação demográfica dos últimos anos.<sup>112</sup>

Ainda que, socialmente, se evoque o senso comum de que os indígenas deixam de ser considerados indígenas por se utilizarem de ferramentas, vestimentas, alimentos, elementos não indígenas, a Nova Historiografia que estuda História Indígena e do Indigenismo vem contrapor esse discurso que limita o exercício da interculturalidade a estes povos. Além disso, é importante que esta nova escrita da História retire dos povos indígenas o papel de sujeitos passivos dentro do processo histórico, pois, voluntariamente ou involuntariamente, tais moldes se estendem para

---

<sup>110</sup> Op.cit., 1997. p.76.

<sup>111</sup> THOMAZ, Omar. A Antropologia e o Mundo Contemporâneo: Cultura e Diversidade. In: A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Org. Aracy Lopes da Silva e Luís Donizete Benzi Grupioni — Brasília, MEC/MARI/UNESCO, 1995, p. 439.

<sup>112</sup> Ibidem. p. 439.

percepções políticas, sociais e culturais. Atingem as instituições, a sociedade, as artes, de maneira geral.

No campo da música, a presença de temas e referências sobre os indígenas é recorrente e percorre várias visões: o indígena como protetor da natureza/floresta, a passividade do indígena, a índole de pureza também inerente, entre outras. Vale lembrar que, ainda no século XIX, com o pós-independência do Brasil e o advento do Romantismo, o índio foi direcionado discursivamente para a busca de uma tradição romântica e de memória nacional. Este índio seria puro, altivo, honroso e aliado aos portugueses, seus civilizadores. Porém também era um “índio” que estava em alvo sistemático de invisibilização pelo Estado. A ópera “O Guarani” de Carlos Gomes<sup>113</sup> fundada no romance de José de Alencar e encenada pela primeira vez em 1870, celebraria a nação brasileira a partir do mito fundador com que ganhou forma a sua invenção: o índio e o discurso do indianismo.<sup>114</sup>

A música nacional, de diversos gêneros, tem se inspirado no (s) “mundo (s) indígena (s)”, como o grupo de *heavy metal* Sepultura com o álbum *Roots* (1996)<sup>115</sup>. Para a produção de uma das composições de sonoridades deste álbum, foi pensada inicialmente a participação da etnia Kaiapó, mas devido à desconfiança desta etnia para com o homem branco, a produtora Angela Pappiani<sup>116</sup> sugeriu os Xavantes. Na concepção de Max Cavalera<sup>117</sup>, gravar com os Xavantes era uma maneira chegar às raízes da música brasileira. Em contraponto da gravação da faixa “Itsári” (raízes, na língua Xavante), os Xavantes receberam um pagamento para arrecadar fundos para construir uma escola para seus filhos e *royalties* que valeriam para sempre<sup>118</sup>.

---

<sup>113</sup> Antônio Carlos Gomes é considerado o maior compositor de ópera brasileiro e se destacou pelo estilo romântico. Nasceu em Campinas, São Paulo, em 11 de julho de 1836, alcançou uma carreira de sucesso na Europa.

<sup>114</sup> COELHO, Geraldo. O violino de Ingres: Leituras de história cultura. Belém: Paka-Tatu, 2005. p.323.

<sup>115</sup> Ainda que o álbum *Roots* (1996) da banda Sepultura apresente algumas questões que vêm sendo debatidas, como a questão da apropriação cultural que é abordado no artigo de Flávio Garcia da Silva (2018). Ver mais sobre a produção de *Roots* (1996) em: SILVA, Flávio Garcia da. " Itsári", roots, raízes: um estudo de caso sobre o disco Roots da banda Sepultura. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 133f. 2019.

<sup>116</sup> Angela Pappiani nasceu em São Paulo, é jornalista, escritora e produtora cultural. Trabalha desde a década de 1980 em parcerias com povos e organizações indígenas em projetos de afirmação indígena. Autora dos Livros e “Entre dois Mundos” (2008) e “Povo Verdadeiro – os povos indígenas no Brasil” (2009).

<sup>117</sup> Massimiliano Antônio Cavalera nasceu em 4 de agosto de 1969. É um cantor, guitarrista e compositor brasileiro. Formou a banda Sepultura em 1984, juntamente com seu irmão Igor Cavalera. Rompeu com a banda em 1996 e formou a banda Soulfly.

<sup>118</sup> SILVA, Flávio Garcia da. 2019, op. cit. p.49-50.

Era um momento de pensar o movimento ecológico que se intensificou na década de 1970, e, continuou, décadas mais tarde, repercutindo no cenário musical, mas principalmente no cenário musical amazônida, com a produção de músicas temáticas que remetem as florestas, sua preservação e conservação, bem como a importância étnica e cultural dos povos indígenas e da população amazônica. A questão ecológica torna-se ainda mais política no Brasil, devido o movimento indígena em torno da luta da demarcação de terras de várias etnias, como as terras dos Caiapó e dos Yanomami.

## 1.2. Da “Amazônia para inglês ver” ao “cacique inocente”.

De acordo com Eduardo J. Viola, o Brasil é um dos países da América Latina em que os movimentos ecológicos nascem mais cedo e adquirem uma maior relevância até o momento. A hipótese do autor é que se difere em três períodos a história do movimento ecológico no Brasil: a) fase ambientalista (1974-1981), b) fase de transição (1982-1985), c) fase da opção ecopolítica (começa em 1986), de maneira que o mesmo explica que uma primeira fase que chamamos de ambientalista, desde 1974 até 1981, caracterizada pela existência de dois movimentos paralelos autoidentificados como apolíticos: os movimentos de denúncia da degradação ambiental nas cidades e nas comunidades alternativas rurais.

Já uma segunda fase que chamamos de transição, Viola aponta que desde 1982 até 1985, é caracterizada pela confluência parcial e politização explícita progressiva dos dois movimentos acima assinalados, além de uma grande expansão quantitativa e qualitativa de ambos. Uma terceira fase, a que chamamos de opção ecopolítica, começa em 1986, quanto a grande maioria do movimento ecológico autoidentifica-se como político e decide participar ativamente na arena parlamentar.<sup>119</sup>

O terceiro momento do movimento ecológico é o período que abarca o desenvolvimento deste trabalho, pois há o pressuposto de intervir no processo constituinte, visto que o Partido Verde é criado em 1986, no Rio de Janeiro<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Na Inglaterra, em 1973, surge o Partido da Ecologia (Ecology Party), pioneiro da ação política institucional, o qual viria estimular o surgimento de vários outros ao redor do mundo. Já na Alemanha Ocidental, surge o Partido Verde em 1980, o qual se origina a partir dos movimentos ecologista e pacifista na década de 1970. Em 1993, surge a Aliança 90/Os Verdes (em alemão: *Bündnis 90/ Die Grünen* ou *Grüne*, partido político verde na Alemanha, formado a partir da junção do Partido Verde Alemão e Aliança 90 (Fundada na Revolução de 1989 -1990, na Alemanha Oriental).

<sup>120</sup> VIOLA, Eduardo J. O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do ambientalismo à ecopolítica. p.6. Disponível em < <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/S5D00005.pdf> >.

Paralelamente, organizavam-se eventos para tratar sobre o tema ecológico para que assuntos como o ecodesenvolvimento, justiça social, preservação do meio ambiente fossem discutidos. Como exemplo temos os encontros do CIEC, Coordenadoria Estadual Ecologista para a Constituinte, com participação e representação de estados do sul e sudeste<sup>121</sup>.

Além de ONGs e partidos políticos, o movimento indígena e suas lideranças, bem como personalidades filantrópicas participavam ativamente das questões ambientais. Uma liderança indígena que alcançou renome mundial foi o cacique Raoni Metuktire. O cacique Raoni nasceu em meados da década de 1930, provavelmente em 1932, alguns dizem que até a década de 1940 é possível de datar seu nascimento, não há um ano exato, mais precisamente na aldeia Krajmopyjakare, no estado de Mato Grosso. Pertence à etnia Kayapó e se tornou um símbolo da luta pela preservação da Amazônia e dos povos indígenas.

Vale destacar que Raoni se tornou bastante conhecido principalmente após a sua aproximação com o cineasta Jean Pierre Dutilleux<sup>122</sup>, que ocorreu em 1973, e que, anos mais tarde este último dedicou um documentário longa-metragem ao cacique. O documentário franco-belga-brasileiro “Raoni” (1978) foi selecionado para o Festival de Cannes em 1977 e concorreu ao Oscar em 1979. Logo, o cacique Raoni, na década de 1980, já era considerado um dos indígenas mais conhecidos do Brasil. E mesmo com a projeção internacional na luta a favor da floresta e dos direitos indígenas, a então união entre o cacique e o cantor britânico Sting<sup>123</sup> ainda foi vista com maus olhos pela mídia brasileira.

A junção de uma liderança indígena e um cantor famoso chamou atenção da mídia nacional e internacional. Conforme Sellers, a saída do cantor Sting da banda The Police está relacionada ao desejo do artista de fazer uma carreira individual completamente voltada aos problemas mundiais: a paz, direitos humanos e a preservação ambiental<sup>124</sup>. A parceria entre o cantor e o Cacique Raoni Metuktire é um

---

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Jean-Pierre Dutilleux é um ator, cineasta e escritor belga. Por conta de seu documentário sobre o cacique Raoni Metuktire, foi indicado ao Oscar nesta categoria.

<sup>123</sup> Gordon Mathew Thomas, nascido em 1951, é mais conhecido pelo seu nome artístico, Sting. Sting é um músico, cantor e ator britânico. Foi um dos componentes da banda The Police, sendo um dos principais compositores, porém, no início da década de 1980, embarcou na sua carreira solo. Além disso, exerce sua influência artística para a filantropia, principalmente na luta pelos direitos humanos e questões ecológicas, como manter as florestas preservadas.

<sup>124</sup> SELLERS, Robert. Sting: a biography. London: Omnibus Press, 1989. p. 78-79.

exemplo disso, posto que a causa de Raoni ganha um aliado do cenário musical e político europeu.

E é nesta conjuntura, que se dá a primeira visita de Sting ao Xingu, em 1987, em uma escapada de uma excursão internacional ligada à Anistia Internacional. Rafael Bastos diz que foi em Eynakapúku, aldeia Yawalapití que Sting entra em contato com Raoni, discípulo de Sapaim, xamã e mestre de música magnífico<sup>125</sup>.

A partir desse encontro, Sting convidou o Cacique Raoni para participar de seu show, durante uma turnê pelo Brasil, em 1989. Posteriormente, a dupla excêntrica<sup>126</sup> saiu engajada pelo mundo, visitando chefes de Estado para captar apoio de instituições, defender a demarcação de terras indígenas no Xingu e instigar debates sobre o desmatamento na Amazônia. Conforme o Jornal O Estado de São Paulo, conseguiram arrecadar o que equivale a \$1,5 milhão para ser utilizado na demarcação da reserva do Xingu.<sup>127</sup> Valor indicado pelo então presidente José Sarney para poder realizar os estudos topográficos para poder autorizar a medida<sup>128</sup>.

Decorrente de uma antiga reunião no ano de 1989, em janeiro de 1990, o cacique Raoni, cantor Sting e o presidente Sarney se encontraram novamente para conversarem sobre a demarcação da terra Kayapó. O presidente Sarney “promete” a demarcação ao cantor, segundo a matéria jornalística. Ainda que soe como um avanço na questão da demarcação dos territórios indígenas, a figura mais interessada na questão, o cacique Raoni, é deixada em segundo plano, dado que a chamada da matéria é “Sarney Promete a Sting demarcar terra Caiapó”<sup>129</sup>. Nessa mesma reunião participou o cantor Gilberto Gil<sup>130</sup>, que apesar de ser mencionado e ter sido um dos oradores em prol da causa, também não recebe a mesma atenção por seu engajamento.

---

<sup>125</sup> BASTOS, Rafael. Musicalidade e Ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma Antropologia do encontro Raoni-Sting. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, v. 39 n° 1. p. 166.

<sup>126</sup> Jornal O Estado de São Paulo. A dupla excêntrica luta pela floresta. 21 de maio de 1989. Ano 110. N° 35046. p. 28.

<sup>127</sup> Ibidem, p.28.

<sup>128</sup> Correio Brasiliense (DF). Sarney promete a Sting demarcar terra Caiapó. 11 de janeiro de 1990. p. 15.

<sup>129</sup> Idem

<sup>130</sup> Gilberto Passos Gil Moreira é um cantor, compositor, multi-instrumentalista, produtor musical e ex-ministro da cultura. Nasceu em Salvador, na Bahia, no ano de 1942. Gilberto Gil é um dos cantores que contribuíram para a música brasileira, sendo vencedor de vários prêmios musicais, como o *Grammy Americano* e o *Grammy Latino*. Em 1999, pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), foi nomeado “Artista pela paz”.

Além deste, o jornal Folha de Hoje (RS)<sup>131</sup> também comunica sobre a referida reunião e sobre a promessa final do governo Sarney: assinar o decreto que demarcaria a terra indígena dos Caiapós. Segundo o jornal, a promessa foi alcançada pelo cantor Sting depois de uma reunião em que participou com o presidente e o cacique Raoni. O conflitante dessa matéria é que, novamente, o protagonismo desse importante comprometimento presidencial recai exclusivamente sobre o roqueiro e Raoni aparece como mero coadjuvante, observe:

Figura 3: Matéria sobre o comprometimento do então presidente Sarney com as demandas indígenas.

**Sting**  
*Antes do final do mandato, o presidente José Sarney deixará assinado o decreto que demarca a reserva indígena dos Caiapós. Esta foi a promessa que o roqueiro Sting conseguiu do presidente, depois de um encontro de 35 minutos, quarta-feira, do qual também participou o cacique Raoni. O roqueiro está defendendo o sonho de mais de dois mil índios da nação Caiapó. Eles têm medo de ver acontecer na área a mesma coisa que está ocorrendo com os Ianomanis, em Roraima, que tiveram seu território invadido pelos garimpeiros.*

Fonte: Jornal Folha de Hoje (RS). Sting. Ano 1990. Edição 00049. 12 de janeiro de 1990, p.15.

Para o jornal Folha de Hoje (RS) não era Raoni a pessoa quem estava defendendo o objetivo de mais dois mil índios da nação Caiapó e sim o cantor Sting. Ainda que a influência do artista deixe seu saldo positivo perante as negociações sobre as questões territoriais indígenas, não se deixa de notar certo apagamento de Raoni e de sua própria luta que começou muito antes do cantor pisar em solo brasileiro. Parte da política e mídia brasileira ainda não enxergava o indígena como protagonista, alguém

<sup>131</sup> Foi um jornal de circulação regional e de edição em Caxias do Sul. Publicava sobre política e saúde.

que estava em pleno direito de demandar suas reivindicações. Transparece na publicação que as demandas para serem ouvidas precisavam de um mediador, no caso: Sting. Remete ao que o próprio Raoni diz “Os povos lá fora estão muito mais preocupado com a nossa situação do que os brasileiros”<sup>132</sup>.

Em março de 1991, Sting promoveu o show musical chamado “Jobim, Sting & ...”, realizado no Carnegie Hall, para arrecadar fundos para sua fundação idealizada há três anos, a Fundação Rain Forest. O evento reuniu além do próprio Sting, o cantor Tom Jobim, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elton John e Red Crow, este último chefe indígena americano. Além dos mencionados artistas, a presença de Raoni Metuktire foi uma das mais importantes, nota-se que o cantor Gilberto Gil estava contribuindo novamente na causa.

O objetivo do evento, segundo a própria fundação, foi arrecadar de US\$ 300.000 a US\$ 500.000 mil para dar continuidade aos seus projetos voltados à ecologia, direitos humanos para os índios e a demarcação de terras indígenas<sup>133</sup>. Deve se notar que esse distinto encontro não foi o único a se firmar através de instituições em prol da preservação da floresta: Milton Nascimento, Aílton Krenak e Sian Kaxinawa trabalharam juntos. Conforme Bastos (1996), a parceria do referido trio foi alavancada pela Aliança Nacional dos Povos da Floresta (seringueiros e indígenas) sob o cenário unificador do “verde”<sup>134</sup>.

Rafael Menezes Bastos diz que a partir dos shows realizados com Sting e Raoni, pode-se dizer que a musicalidade é o significante e o ambientalismo o significado, em um cenário onde a indústria do *show business* é proeminente no Brasil, sem contar que, naquele momento, o país era o sexto maior mercado fonográfico do mundo. O autor aborda tal cenário como um encontro de dois universos socioculturais por meio da música: o sistema das Nações - Estados ocidentais e o indígena xinguense<sup>135</sup>. Apesar de que mesmo que Raoni projete a personificação da demanda indígena como um todo, havia outros conflitos e demandas que outras lideranças e suas etnias indígenas clamavam para resolvê-las.

---

<sup>132</sup> Jornal Folha de Hoje (RS). Cacique Raoni é destaque no carnaval da escola de samba Imperadores do Samba. Ano 1990. Edição 00092. 24 de fevereiro de 1990, p. 15.

<sup>133</sup> Jornal Diário do Pará. Jobim canta em Nova York pela Amazônia. Ano VIII. Nº 2.724. 10 de março de 1991. Caderno D. P.9

<sup>134</sup> BASTOS, Rafael. Musicalidade e Ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Carafba: uma Antropologia do encontro Raoni-Sting. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, v. 39 nº 1.

<sup>135</sup> Ibidem, p 145.

Em uma nota do Jornal Diário do Pará, em abril de 1991, o jornalista Ribamar Fonseca adverte no texto “Amazônia para inglês ver” que a Amazônia tem servido, ao longo dos anos, de pano de fundo para promoções pessoais. Ele assevera que já virou rotina, por exemplo, ouvir-se pessoas que nunca pisaram em solo amazônico e deitarem falação sobre a região. Conforme Fonseca, alguns estrangeiros, como o cantor Sting, chegam a promover encenações no palco da floresta, usando índios como inocentes figurantes, e se projetam a nível internacional como defensores da ecologia. Para ele, nossa região acabou se transformando em prato cheio para os “surfistas da onda ecológica” que rola pelo mundo. Para o jornalista, os únicos que não navegam nessa onda são justamente os amazônidas, os estudiosos da região.<sup>136</sup>

Esta nota remete aos escritos do autor Rafael Menezes Bastos, pois este também lembrou que na imprensa e em outros veículos, como na música, canais de conversação formais e informais, a viagem de Raoni e Sting foi amplamente debatida por óticas inquisitórias. Conforme o pesquisador, os eixos político e ético foram fundamentais em todo este processo de julgamento, a acusação argumentando basicamente na direção de um intervencionismo de Sting colado a um entreguismo de Raoni, os dois sendo, por outro lado, acusados de mercenarismo e autopromoção<sup>137</sup>.

Uma charge disposta no Jornal Diário do Pará sobre o I Encontro das Nações Indígenas do Xingu, realizado em fevereiro de 1989, na cidade de Altamira, em que o propósito era discutir a extinção do projeto da construção da hidrelétrica de Cararaô, substituída mais tarde pelo nome de “Belo Monte”, mostra a figura do cantor Sting com suas supostas intenções e os indígenas com dúvidas sobre estas. Neste mesmo evento a indígena Caiapó Tuíra apontou o facão para o então presidente da Eletronorte, Muniz Lopes, e mostra a resistência indígena ao andamento deste projeto agressivo aos indígenas que ocuparam a área do Xingu.

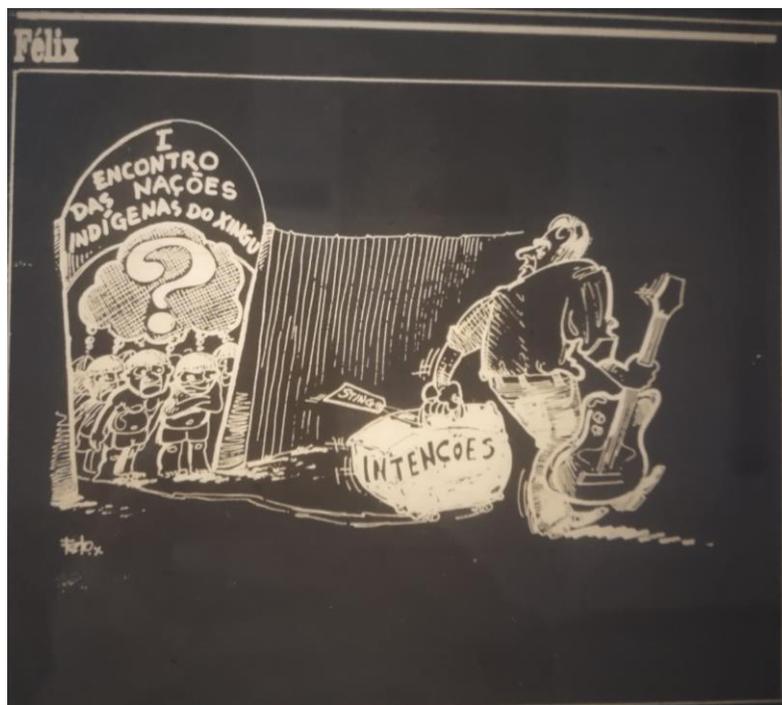
Diversas nações indígenas, como os Assurini, Xicrin, Juruna, Kayapó, entre outras, assim como a liderança indígena Raoni, o cantor Sting se fizeram presentes. Observe a charge abaixo que corrobora a desconfiança que se debruçava sobre interesses do cantor. Observe:

---

<sup>136</sup> Jornal Diário do Pará. Amazônia para inglês ver. 21 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.762. p.A-2.

<sup>137</sup> BASTOS, Rafael, op.cit. 1996, p 169.

Figura 4: Charge de Félix sobre as intenções do cantor Sting no I Encontro das Nações Indígenas do Xingu.



Fonte: Jornal Diário do Pará. 24 de fevereiro de 1989. Ano VI. Nº 2.040. p.A-6.

Havia um interesse político do Jornal em aguçar questionamentos sobre os interesses do cantor, já que o veículo pertencia e, ainda pertence, à família do político Jader Barbalho que ocupava o posto de governador do estado do Pará até então. Não podemos esquecer que, segundo Tania Regina de Luca, é importante identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos<sup>138</sup>.

As críticas desse episódio atravessaram o tempo, o que anos mais tarde, rendeu a gravação ao vivo da canção “Meu Pajé”, registrada primeiramente pelo Grupo Oficina e mais tarde interpretada pela cantora Lucinha Bastos em seu álbum “Lucinha Bastos canta a Amazônia” (1997). Na versão do grupo musical, a canção é um samba e inicia com dizeres em uma língua indígena. Abaixo, a letra da canção que apresenta críticas direcionada à aproximação de causa entre cacique Raoni e o cantor Sting:

<sup>138</sup> LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2015, p.140.

Meu Pajé<sup>139</sup>  
 O cacique Raoni  
 está embeijado por ti,  
 o cacique Paiacã  
 esqueceu seu jacumã.  
 Só o cacique de Ramos,  
 onde nós desfilamos,  
 não está nem aí.  
 É, vai seu valor proclamando  
 com francesa dançando,  
 u la la, mon chéri.  
 Refrão:  
 Seu Sting, meu pajé,  
 quem já viu faisão dourado  
 se abraçar com jacaré?  
 Boto preto, veja bem  
 como tenho cara de pau:  
 ninguém sabe de onde vem,  
 mas vem atrás do cacau.  
 Por isso, meu caro Sting,  
 vá de swing pra lá,  
 não venha botar molho inglês  
 na goma do meu tacacá.  
 Não venha botar molho inglês  
 na goma do meu tacacá.  
 Refrão

Já na versão elaborada por Lucinha Bastos e banda, a canção marca uma mistura de samba, ritmo brasileiro, e instrumentos com solos que remetem à uma sonoridade mais clássica. De todo modo, a canção demonstra aflição acerca da fraternidade entre Sting e o cacique Raoni. A desconfiança é demarcada na letra da canção, quando diz no refrão “Seu Sting, Meu pajé, quem já viu faisão dourado se abraçar com jacaré?”

A comparação entre os dois personagens é controversa, pois manifesta a visão de que por serem de origens e culturas distintas, não seria possível uma ponte amigável entre seus dois mundos. Além disso, se preocupa com a possibilidade de apropriação das matérias e produto amazônicas, utilizando o cacau como exemplo, o qual tem o Pará como um de seus maiores estados produtores.

O dizer imperativo e repetitivo “Não venha botar molho inglês na goma do meu tacacá” ordena afastamento e repulsa do contato de dois itens antagônicos e representativos culturalmente da Inglaterra e da Amazônia, respectivamente. O receio da aproximação é lídimo quando se olha para a história do Brasil e se depara com o processo violento de colonização e extermínio de grande parte da população indígena. No entanto, a canção também evoca receio de perda das “raízes” ou “autenticidade”,

<sup>139</sup> A canção tem como compositores Edyr Proença, Paulo André e Ruy Barata. No entanto, a letra encontrada está acessível apenas na versão da cantora Lucinha Bastos. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/lucinha-bastos/1284221/>

como se a cultura de determinado povo não estivesse sujeita à transformações e em constante estado de pureza.

A noção de pureza inferida aos indígenas foi expandida pelo nacionalismo literário. Marta Amoroso e Oscar Sàez afirmam que os poetas do Romantismo, como Gonçalves Dias e José de Alencar, no século XIX, preferiram buscar o verdadeiro, o puro e o legítimo no tupi e no tapuia das páginas dos cronistas dos primeiros tempos coloniais e chorar sua extinção<sup>140</sup>. Logo, deve-se lembrar que a noção de “pureza” em relação aos indígenas deve ser evitada, pois a interculturalidade é um direito.

A partir da última charge acima bem como a canção “Meu Pajé”, ainda que seja válido questionar a presença de Sting, percebe-se que ainda é comum se pensar no índio de maneira idílica, principalmente com a visão romântica advinda do século XIX. Nos romances de José de Alencar, os personagens de Iracema e Peri<sup>141</sup> são postos como aqueles que abandonam seus grupos de origem, sem um questionamento mais incisivo e sem tão pouco uma resistência à essa ideia. Essa maleabilidade e inocência que se atribuiu aos indígenas atravessaram o tempo. Como se vê, ainda na década de 1980, o indígena é enxergado como um sujeito inocente, figura maleável na visão de não indígenas.

A presunção de sujeito inocente e fácil de ludibriar atribuída ao indígena por não indígenas se torna problemática, na medida que desqualifica as razões da luta concernente ao cacique nessa empreitada a dois. Da mesma forma que era possível que Sting estivesse se autopromovendo com a questão ecológica para próprio benefício, o Cacique Raoni também não estava nessa campanha de shows internacionais e visitas a chefes de estados à deriva. Havia objetivos importantes a serem ampliados em prol da luta indígena e ele os conhecia muito bem, entre estes, um se conferia em arrecadar fundos para pedir apoio à luta a favor da floresta amazônica e a demarcação de terras.

Além do mais, elucidada-se aqui que o próprio Raoni e a sua comunidade indígena não são sujeitos passivos aos acontecimentos, principalmente àqueles que se relacionam diretamente com os seus interesses. Por que não enxergar como uma possível estratégia

---

<sup>140</sup> AMOROSO, Marta; SÀEZ, Oscar. Filhos do norte: O indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu. In: In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (Orgs). **A Temática Indígena na História: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília – MEC/MARI/UNESCO, 1995. p.243.

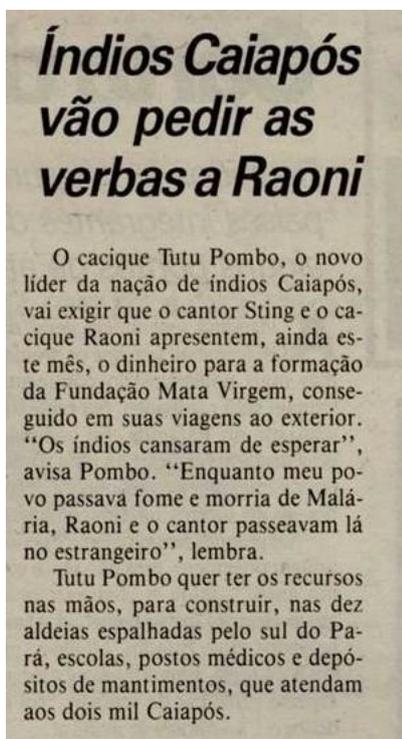
<sup>141</sup> “O Guarani” extrapola a seara literária romântica e inspira o teatro, posto que o referido livro de Alencar embasou a ópera “O Guarani” de Carlos Gomes, conforme Coelho (2005, p.334), a mesma incorporou o indianismo e construiu uma sensibilidade particularmente expressiva no tocante à aceitação da figura do indígena como símbolo da nação.

e positivo aproveitamento indígena dessa coligação para benefício de suas lutas e demandas? Atribuir ingenuidade ao Cacique Raoni e à essas comunidades é voltar a questionar a legítima autonomia e decisões que estes sujeitos sentenciam sobre suas alianças e conflitos. Autonomia que lhes foi garantida pela Constituição Federal de 1988.

Compreende-se que Raoni representa comunidades indígenas de uma perspectiva geral, o seu bem viver, a preservação e cuidado para com as suas distintas culturas, porém deve se ter cuidado em não cair no erro de horizontalizar e homogeneizar demandas indígenas e suas especificidades, de acordo com as necessidades de cada etnia.

Logo, compreende-se que o cacique Raoni não representa todos os anseios e reivindicações de todas as comunidades indígenas existentes, porém as simboliza. Assim, devemos saber que conflitos entre as diferentes etnias indígenas existem. Nessa conformidade, em junho de 1990, Raoni e Sting foram cobrados por indígenas Caiapós sobre o dinheiro arrecado para a construção de postos de saúde e escolas em suas aldeias. Observe:

Figura 5: Índios Caiapós vão pedir as verbas a Raoni.



Fonte: Jornal Folha de Hoje (RS). Índios Caiapós vão pedir as verbas a Raoni. Ano 1990. Edição 000194. 09 de junho de 1990, p. 17

Segundo a jornalista Liana John, o montante cobrado pelos índios Caiapós, seria utilizado para a demarcação física e contínua de uma área do Xingu, a área indígena Gorotir e a área indígena do Rio Curuaes, onde vivem predominantemente índios da nação Caiapó<sup>142</sup>. A nova área uniria outras três já demarcadas em governos anteriores. Como já vimos, essa área fora prometida aos indígenas por anos, e havia uma pressão política, haja vista que segundo a Constituição de 1988, a demarcação de todas as áreas indígenas deveria acontecer até o ano de 1993, ordenamento este que até os dias atuais não foi cumprido. A matéria acima mostra conflitos entre os próprios indígenas, uma vez que, nos permite refletir que nem todos do movimento indígena tem as mesmas prioridades, no entanto, seguem lutando por melhorias.

Por fim, a não demarcação das terras indígenas é um dos temas que aparecem no envolvimento de trabalhos musicais de alguns artistas nacionais, além de elementos e representações sobre os indígenas, contribuições musicais circundadas à outras causas e demandas que serão exploradas no próximo tópico.

### **1.3. De “Passarim” a “Txai”: artistas brasileiros investem em obras musicais sobre a Amazônia.**

Nas décadas de 1970 e 1980, houve uma grande produção de trabalhos que se remeteram às temáticas indígena, não somente no campo da música, mas em artes gerais, como no cinema, no teatro e artes plásticas. Manuel Albuquerque faz um apanhado sobre como as questões indígenas estavam presentes nesses diversos âmbitos. Entre vários exemplos, destaca uma peça teatral de caráter pró-índio do grupo de teatro Tupiniquim realizada no Ceará, em abril de 1988, de modo que, para o autor, a mesma objetivava resgatar a história do grupo indígena Tapeba.<sup>143</sup>

O alcance das temáticas e questões indígenas transitaram em vários segmentos artísticos. Na seara da música nacional, os discos “Passarim” (1987), “Txai” (1990), respectivamente de Tom Jobim<sup>144</sup> e Milton Nascimento<sup>145</sup>, investem em temas com

---

<sup>142</sup> Jornal Folha de Hoje (RS). Imprensa recebe explicação de Sting e Cox sobre os dólares arrecadados. Ano 1990. Edição 000358. 05 de dezembro de 1990, p. 3.

<sup>143</sup> Ver mais sobre outros levantamentos de temáticas indígenas relacionadas às artes em geral em: ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. História, Arte e Atitude educativa: tensões étnicas e políticas. Revista Cordis. Comunicação, Modernidade e Arquitetura, n.8, jan/jun. pp. 89-117, 2012.

<sup>144</sup> Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim ficou mais conhecido pelo nome de Tom Jobim, brasileiro e nascido no Rio de Janeiro, foi um compositor, maestro, pianista, cantor e violonista. Em 2008,

referências e/ou questões indígenas. Um dos motivos explicativos para tal investimento pode ser associado ao contexto político social do período, que apresenta os movimentos ecológico e indígena como elementos centrais. Entretanto, os referidos intérpretes trabalharam com temas indígenas de formas diversas e ressaltaram representações sobre o índio.

No final da década de 1980, mais precisamente em 1987, Tom Jobim no disco “Passarim” (1987) “demonstra a sua paixão pela ecologia”<sup>146</sup>, através de suas composições referentes a temas indígenas. Jobim exerceu “a lírica da natureza” em sua obra e, em sua canção “Bozerguim”, entre vários outros assuntos, são ressaltadas as questões de ocupação da terra e o não extermínio ao índio. Para André Haudenschild, o vocativo “Bozerguim” funciona como uma metonímia que define o indivíduo “caçador” que está sendo avisado para sair do caminho do eu-lírico.<sup>147</sup>

Além do universo de natureza que prevalece na sonoridade musical, Tom Jobim faz apelos à não destruição da mesma ao cantar “Deixa o mato crescer em paz/ Deixa o mato crescer/ Deixa o mato”. Mais adiante segue “Deixa o índio vivo no sertão”, o sertão aqui também pode ser entendido como interior do Brasil, espaço mais adentro para longe do litoral.

Haudenschild afirma que aí cabe o forte desejo do eu-lírico pela harmonização do mundo, principalmente para os que vivem na mata. Ademais, o autor define que o verso “Deixa o índio vivo no sertão” instaura a presença de um outro ser chamado para a paisagem da canção, além do caçador de borzeguim: o “índio” enquanto a alegoria da comunhão plena entre homem e a natureza, é literalmente o “bom selvagem” para Jobim, pois não devemos esquecer que o poeta é pautado por um lirismo essencialmente romântico. Uma outra leitura deste verso seria pensarmos no índio que deve permanecer “vivo no sertão” que há dentro de nós, ou seja, a metáfora da sabedoria ancestral ameríndia que ainda pode pulsar em nossos corpos<sup>148</sup>.

---

foi considerado pela Revista Rolling Stones o maior expoente de todos os tempos da música popular brasileira.

<sup>145</sup> Milton do Nascimento é um cantor, compositor, multi-instrumentalista, nascido no Rio de Janeiro em 1942, é uma referência na música popular brasileira. Tornou-se reconhecido nacionalmente com a canção “Travessia” composta com Fernando Brant.

<sup>146</sup> Em “Borzeguim”, Tom Jobim expressa paixão pela ecologia. Importância da obra é atemporal. **Prêmio da Música Brasileira**, 03 de maio de 2013. Disponível em: <<http://www.premiodamusica.com.br/saudades-de-ary-barroso-195/>>. Acesso em: 07 de ago. de 2020.

<sup>147</sup> HAUDENSCHILD, André. Alegria Selvagem: A Lírica da natureza na obra de Tom Jobim. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Santa Catarina, 2010. p.77-78.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 80.

O índio também poderia ser observado como o indivíduo que contrapõe ao personagem do caçador naquele ambiente ameaçado pela sua ganância e destruição. Justamente aquele índio cuidador e defensor da natureza, o suposto “bom selvagem” tão presente na literatura do romantismo brasileiro. Jobim também ressalta a continuidade das gerações indígenas quando diz ao bozerguim “Deixa a índia criar seu curumim” e logo adiante ordena ao caçador “Vá embora daqui seu coisa ruim/ Some logo/ Vá embora”.

No último verso quando Jobim diz “Deixa o índio/ Deixa, deixa” abre-se aqui uma breve discussão sobre a influência que esses versos tiveram em “Demarcação Já”, composição do letrista Carlos Rennó e música do cantor e compositor Chico César, lançada em 2017 e cantada por diversos artistas brasileiros, dentre eles: Elza Soares, Gilberto Gil, Nando Reis, Dona Onete, Maria Bethânia, Russo Passapusso. Importante ressaltar a presença de lideranças indígenas no vídeo como Djuena Tikuna, Ailton Krenak, Davi Kopenawa e Sônia Guajajara.

“Demarcação já” é uma música que relata e denuncia em um videoclipe as inúmeras violências que os povos indígenas sofreram durante o processo histórico do Brasil, bem como se reclama a demarcação de terras desses povos que há muito vem sendo negligenciadas desde a promulgação da Constituição de 1988. Assim como em “Bozerguim” se pede para não transgredir o espaço do índio e o seu próprio ser frente ao mundo.

Na música de Tom Jobim em que o eu-lírico clama “Deixa o índio/ Deixa, deixa”, repete-se também nos versos finais da música de Chico César “Deixa o índio/ Deixa o índio/ Deixo o índio lá”, em que se escuta as vozes com ritmo alusivo de marcações e cantos indígenas. São utilizados instrumentos como caxixis, bateria, piano, flauta, violoncelo na formação da música. Tom Jobim, aparece em uma das imagens do videoclipe *performando* a música “Bozerguim” enquanto os cantores entoam repetidamente “Deixa o índio/ Deixa o índio/ Deixa o índio lá”.

Em março de 1991, quando Tom Jobim é chamado para cantar em Nova York pela Amazônia, em um evento promovido pelo cantor Sting para arrecadar fundos para a sua Fundação Rain Forest, em uma entrevista para a Folha, Jobim diz o seguinte trecho sobre a situação indígena frente ao “progresso”: “Quando eu era menino, fumaça era sinônimo de progresso e índio uma figura saudável. Hoje o projeto humano de

exploração da natureza está inviabilizado, fumaça significa destruição e o índio anda reduzido à condição de favelado”.<sup>149</sup>

Apesar de fazer uma análise um tanto problemática ao comparar em um tom pejorativo o indígena com o “favelado”, a sua declaração reafirma como as formas de pensar no que concerne à política econômica de “desenvolvimento” tem sido mais debatida em uma perspectiva ecológica e humanitária, de modo que se leve em conta a vida de outros grupos sociais e seus diferentes modos de viver como a dos povos indígenas.

Tratemos agora do álbum “Txai” (1990) de Milton Nascimento, o qual conforme as informações do próprio álbum significa “palavra da língua dos índios Kaxinawa... adotada por índios, seringueiros e ribeirinhos, no Acre, como tratamento de respeito e carinho a todos os aliados dos povos da floresta. Companheiro: uma metade de mim”<sup>150</sup>.

No entanto, Cecília McCallum, por sua vez, explica<sup>151</sup> que historicamente os homens Cashinahua – forma como a autora escreve o nome da etnia – tratavam homens potencialmente amigáveis, de qualquer categoria, pelo termo “txai”, o qual pode ser interpretado como “cunhado” ou “primo cruzado bilateral”. Assim, relações com pessoas de fora, - os chamados “estrangeiros”, “forasteiros” –, continham o potencial linguístico para afinidade e eventual integração, mesmo antes da nomeação.<sup>152</sup>

Percebe-se que o termo é um direcionamento amigável para estrangeiros que possivelmente poderiam vir a integrar a etnia Kaxinawa<sup>153</sup>. Além do título “Txai”, as próprias imagens da capa e contracapa já revelam as inquietações que o disco irá se debruçar. Vemos como plano de fundo, a árvore *Hevea brasiliensis*, popularmente chamada de seringueira, com incisões em sua casca para a retirada do látex, processo chamado de sangria. Neste método, é feita a remoção de um pequeno volume de casca da árvore para o escoamento da seiva. Seguem as imagens:

---

<sup>149</sup> Jornal Diário do Pará. Jobim canta em Nova York pela Amazônia. Ano VIII. Nº 2.724. 10 de março de 1991. Caderno D. p.9.

<sup>150</sup> Esse enunciado encontra-se na capa do *Long Play* (LP) “Txai” de Milton Nascimento.

<sup>151</sup> Trecho traduzido por mim.

<sup>152</sup> MCCALLUM, Cecília. Comendo com Txai, comendo como Txai. A sexualização de relações étnicas na Amazônia Contemporânea. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 40, n. 1, p.104-147, 1997, p. 126.

<sup>153</sup> Os Kaxinawá pertencem à família linguística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, que abarca respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari.

Figura 6: Capa do disco “Txai”



Fonte: Foto registrada por mim na Fonoteca Satyro de Mello do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (Centur).

Figura 7: Contracapa do disco “Txai”



Fonte: Foto registrada por mim na Fonoteca Satyro de Mello do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (Centur).

“Txai” aborda as questões de seringueiros e indígenas que lutam por diferentes razões, de acordo com seus modos de viver, mas o objetivo é o mesmo: manter e preservar a floresta em pé. O LP se tornou o produto das viagens de Milton Nascimento pela Amazônia, especialmente no Alto do Juruá, no estado do Acre, em setembro de 1989, após a morte de Chico Mendes.

O assassinato do seringueiro e líder Chico Mendes se configurou para além de um acontecimento cruel e trágico, mostrou a contínua ameaça em que diversas lideranças desde indígenas, seringueiros, nativos se encontravam ao se posicionarem e lutarem contra a devastação violenta que a floresta amazônica vem sofrendo por anos a fio, bem como a fragilidade do Estado em proteger estas pessoas e a própria floresta. Conforme o Jornal Diário do Pará, a causa da floresta só foi levada a sério, depois que a

morte de Chico Mendes o tornou, desgraçadamente, o mártir<sup>154</sup>. A morte de Chico Mendes impulsionou o debate nacional e global sobre a proteção da floresta e sua população, bem como uma maior aproximação de artistas brasileiros com esta causa.

Conforme o site de trabalho do cantor Milton Nascimento, o artista foi convidado pelo Conselho Nacional dos Seringueiros (CNS) e da União das Nações Indígenas (UNIS) e navegou dezessete dias pelas águas cristalinas do Alto do Juruá e do rio Amônia, no extremo oeste do Acre, fronteira do Brasil com o Peru.<sup>155</sup> Um dos objetivos dessa aproximação com as organizações mencionadas era uma aliança pelas demandas dentro da realidade de indígenas e seringueiros. Ele passou alguns dias na floresta com o povo Yanomami e, a partir dessa expedição, ideias críticas sobre as mencionadas lutas dos povos indígenas, seringueiros e os habitantes da floresta em geral resultou no álbum.

Os líderes indígenas Ailton Krenak e Marcos Terena foram contribuintes para a formação desse produto musical, de modo que na capa do disco, seus nomes aparecem como tais. Essa informação é significativo na medida que o cantor se apoia em contribuições de lideranças indígenas para a elaboração do LP e evidencia as visões de Krenak e Terena como fundamentais. A produção e elaboração desta obra é importante devido ao reconhecimento de conhecimentos e saberes de lideranças indígenas, em que se detém principalmente o *fazer com* os povos indígenas e não apenas o *fazer sobre* os povos indígenas<sup>156</sup>.

Ainda sobre o álbum “Txai” de Milton Nascimento, o Jornal Diário do Pará, afirma: “Milton Nascimento em 1º lugar” e explica “(...) a revista norte-americana Billboard registra que o brasileiro negro Milton Nascimento passou à frente dos grandes monstros consagrados da música internacional e está no topo da lista – isto é, em 1º lugar absoluto – na parada de “World Music”, com o seu bolachão intitulado “Txai”, todo cantado em português”<sup>157</sup>.

Entretanto, o LP não é todo cantado na língua portuguesa. Essa afirmação desconsidera as línguas, as músicas e sonoridades dos próprios povos indígenas que

---

<sup>154</sup> Jornal Diário do Pará. O Verde como ideologia. Por Romero Ximenes. 21 de janeiro de 1989. Ano VI. Nº 2007. p.A-6.

<sup>155</sup> Informação disponível em <http://www.miltonnascimento.com.br/turnes.php?id=14>, acesso em 12 de fevereiro de 2020.

<sup>156</sup> FERNANDES. Rosani de Fátima. Movimento Indígena: protagonismo e Conquista de Direitos. Educação Escolar Kykatejê: novos caminhos para aprender e ensinar. Dissertação (Mestrado)-UFPA/ICJ?PPGD, Belém. 2010.

<sup>157</sup> Jornal Diário do Pará. Milton Nascimento em 1º lugar. 6 de julho de 1991. Ano VIII. Nº 2838. p. D-4.

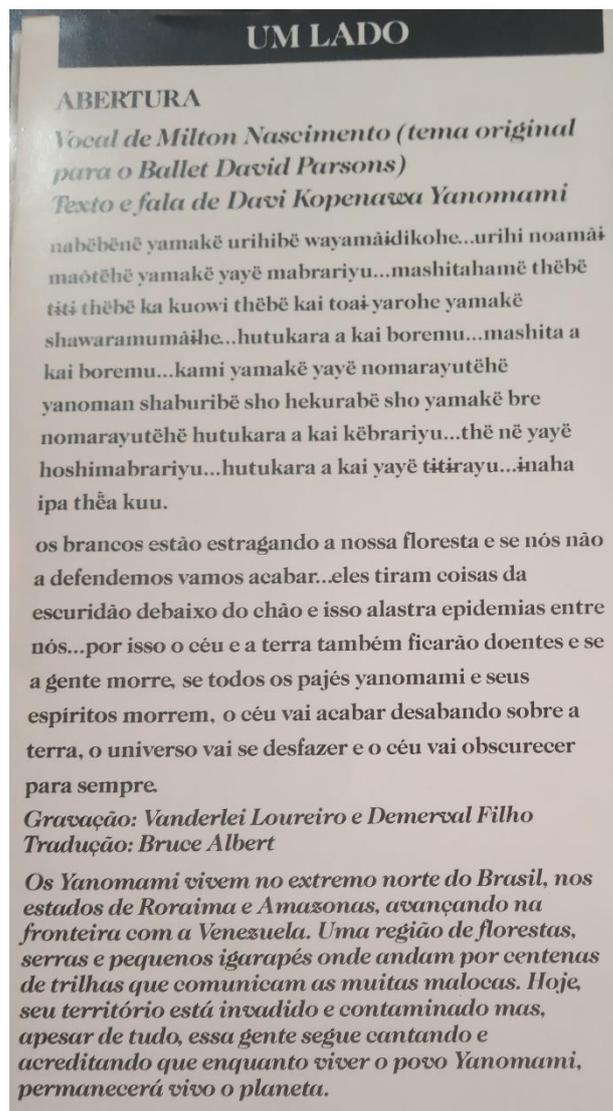
estão presentes nas faixas do “Txai”. O LP faz uma abertura com o discurso de Davi Kopenawa<sup>158</sup>, para além disso, há músicas dos povos Kayapó, A-Ukre, Paiter, isto é, o LP foi construído para além de mãos não indígenas, há contribuições de várias etnias indígenas bem como de seringueiros.

Ainda que a revista desconsidere participação de etnias indígenas no álbum de Milton Nascimento é fundamental demarcar o alcance midiático internacional que “TXAI” apresentou. Mesmo com uma sonoridade que pode ser considerada fora do padrão para a época, já que abraça as várias referências compreendidas pelos próprios indígenas, o LP é construído de modo que se atente para a perspectiva dos povos indígenas. A mensagem de denúncia de Davi Kopenawa, da etnia Yanomami, se apresenta como a abertura do mesmo e demonstra tais minúcias, como se pode visualizar:

---

<sup>158</sup> Davi Kopenawa Yanomami é um escritor e líder político indígena do povo Yanomami, um povo relativamente isolado que habita na floresta amazônica na fronteira do Brasil com a Venezuela. Ele se tornou uma das vozes mais importantes em favor da preservação da Amazônia, mesmo sob ameaças de morte.

Figura 8: Encarte do LP “Txai”. Abertura com um texto de Davi Kopenawa Yanomami



Fonte: Foto registrada por mim na Fonoteca Satyro de Mello do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (Centur).

Deve-se notar que existe no LP a preocupação de informar sobre as etnias indígenas que contribuíram para o desenvolvimento musical e de composição das canções do álbum ou que se fazem presentes de quaisquer outras formas. No final da imagem acima, enxerga-se um trecho explicativo sobre a situação da etnia Yanomami naquele momento, desde a localização geográfica, sua organização e como está a situação de demarcação das terras: “hoje, seu território está invadido e contaminado mas, apesar de tudo, essa gente segue cantando e acreditando que enquanto viver o povo Yanomami permanecerá vivo o planeta (...)”.

Desde a década de 1970, a situação dos Yanomami<sup>159</sup> é bem grave ao tempo que os projetos de “desenvolvimento” no âmbito do “Plano de Integração Nacional” foram irrompidos pelos governos militares como a abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte e de programas de colonização pública (1978 – 1979). Além de que na década de 1980, sofreram uma invasão de aproximadamente quarenta mil garimpeiros em suas terras, depois da descoberta de jazidas de minérios nas terras Yanomami. A população dos Yanomami diminuiu em 20% devido à destruição de suas aldeias, assassinatos e à exposição de doenças que não tinham imunidade e foram trazidas pelos próprios garimpeiros.<sup>160</sup>

Relatar a situação de luta que os Yanomami vivenciam é também dar visibilidade para os problemas sociais e políticos que esta etnia e tantas outras estavam sofrendo naquele momento. O encarte do LP traz informações sobre os povos Kayapó, Paiter, Waiãpi e, também referências ao povo Kampa assim como a seringueiros da região do Acre. O encarte, distante de ser meramente informativo, reverbera o trabalho contido no LP do artista que ousa aguçar criticamente seus ouvintes no que concerne às questões indígenas, nativos e seringueiros de uma maneira muito direta e diversa, tendo em vista que percebemos que não é um artista se debruçando *sobre* os povos indígenas e suas demandas e sim *com* estes povos e suas contribuições e saberes.

Percebemos que o *Txai* se torna mais do que um disco do cantor Milton Nascimento. Os dados e denúncias destes sujeitos que estão na linha de frente de uma devastação incessante e anunciada estão presentes. O disco é uma contribuição legítima do cantor, mas também das próprias comunidades que participaram de seu processo, até nas mais singelas etapas. O LP “Txai” de Milton Nascimento é um trabalho que imprime os acontecimentos da atualidade do período, ao se evocar a morte de Chico Mendes e das inúmeras invasões que povos indígenas e seringueiros vêm sofrendo ao longo do tempo por atividades ilegais, como o garimpo e o desmatamento desenfreado.

---

<sup>159</sup> Conforme o site ISA, os Yanomamis formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre aproximadamente 192.000 km<sup>2</sup>, situados entre a fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco – Amazonas. Possuem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (*Yanomae*, *Yanômami*, *Sanima* e *Ninam*). A população dos Yanomami, tanto na Venezuela como no Brasil, constitui cerca de 35.000 pessoas em 2011. Informações disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>

<sup>160</sup> Informações retiradas do Site ISA, disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami> Acesso em 19 de agosto de 2020.

“Txai” é uma obra musical produto de seu tempo e dialoga justamente com os indivíduos principais de narrativas violentas e criminosas que seguem sendo repetidas com o passar dos anos. Ademais, nota-se que o show *Txai*, mesmo nome do disco, realizado no Ibirapuera, em São Paulo, em abril de 1991, com mais de trinta mil pessoas contribuiu para a difusão da mensagem advinda do produto musical, já que Ailton Krenak e Milton Nascimento, assim como Sting e Raoni, saíram em turnê por diversos países para disseminar ainda mais a causa dos povos indígenas e dos seringueiros da Amazônia.

Outro disco que buscou referências indígenas ou até mesmo as “raízes” da música brasileira é o *Roots* (1996) da banda de *heavy metal* Sepultura. A mesma produtora que trabalhou na produção do álbum *Txai* (1990) de Milton Nascimento, Angela Pappiani, também trabalhou em *Roots* da banda de *heavy metal* Sepultura e Etenhiritipá – cantos da tradição Xavante (1992)<sup>161</sup>. A banda abraçou elementos da cultura brasileira, como personagens emblemáticos da nossa história – Lampião, por exemplo - e elementos regionais nas letras de música e na sonoridade. Há aspectos peculiares que remetem à raiz afro bem como a indígena<sup>162</sup>.

Na faixa doze, “Itsári”, há a música e cantoria dos Xavantes<sup>163</sup> e elementos percussivos, acompanhados de uma melodia de violões que se torna mais forte de acordo com as demarcações dos indígenas através do tom de voz na cantoria. A banda fez tais gravações na Aldeia Pimentel Barbosa, localizada no município de Água Boa, em Mato Grosso.

As próprias capa e contracapa do disco já anunciam quais as fontes inspiradoras: a) a capa: um rosto indígena com adereços e grafismos indígenas; b) contracapa: ritual dos índios Xavantes na aldeia Pimentel Barbosa. Segundo Garcia, a imagem foi inspirada na antiga cédula de 1.000 cruzeiros e foi adaptada pelo artista gráfico Michael

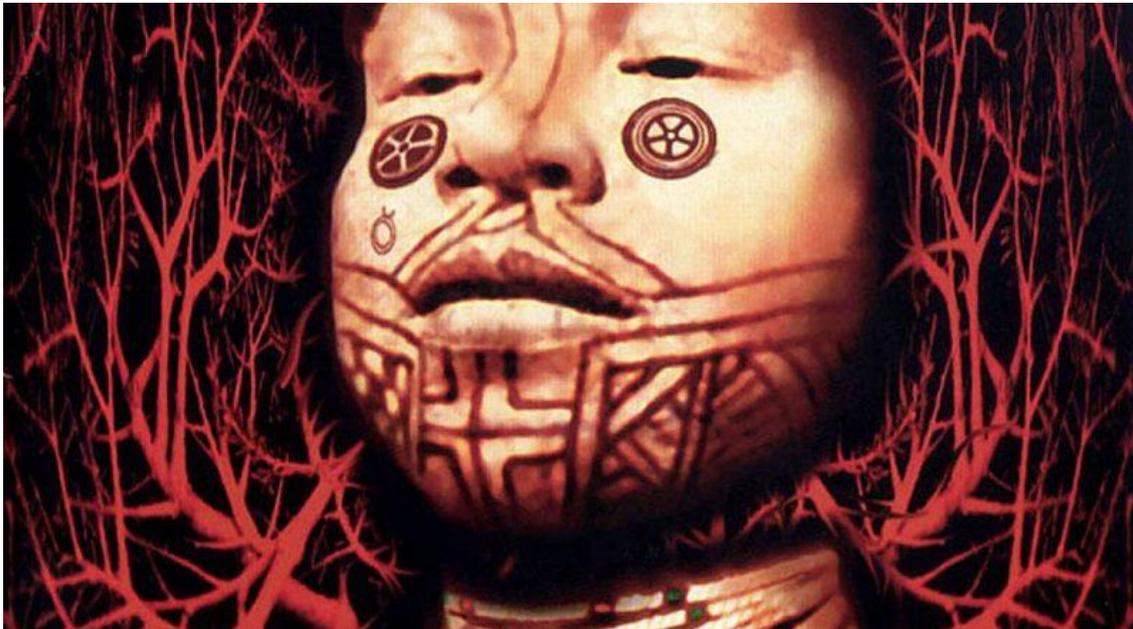
<sup>161</sup>SILVA, Flávio Garcia da. "Itsári", roots, raízes: um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 133f. 2019.

<sup>162</sup> Flávio Garcia da Silva questiona sobre as possíveis apropriações culturais que a banda fez ao coletar dados da cultura afro e indígena para a elaboração do álbum *Roots* (1996). Ver mais em: SILVA, Flávio Garcia da. Impactos das apropriações à luz da Etnomusicologia: o caso do disco *Roots* da banda Sepultura. In: do V Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música e XIV Colóquio do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO, n.5, 2018, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p.367-378. ISSN: 2317 – 398X.

<sup>163</sup> De acordo com o site do ISA, os Xavantes tornaram-se famosos no Brasil em fins da década de 1940, por conta da massiva campanha que o Estado Novo acendeu para divulgar a “Marcha para o Oeste”. São da família do tronco Jê. Os Xavantes habitam a zona central do cerrado brasileiro em uma complexa ecozona que combina cerrado e mata de galeria. Informações disponíveis em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>

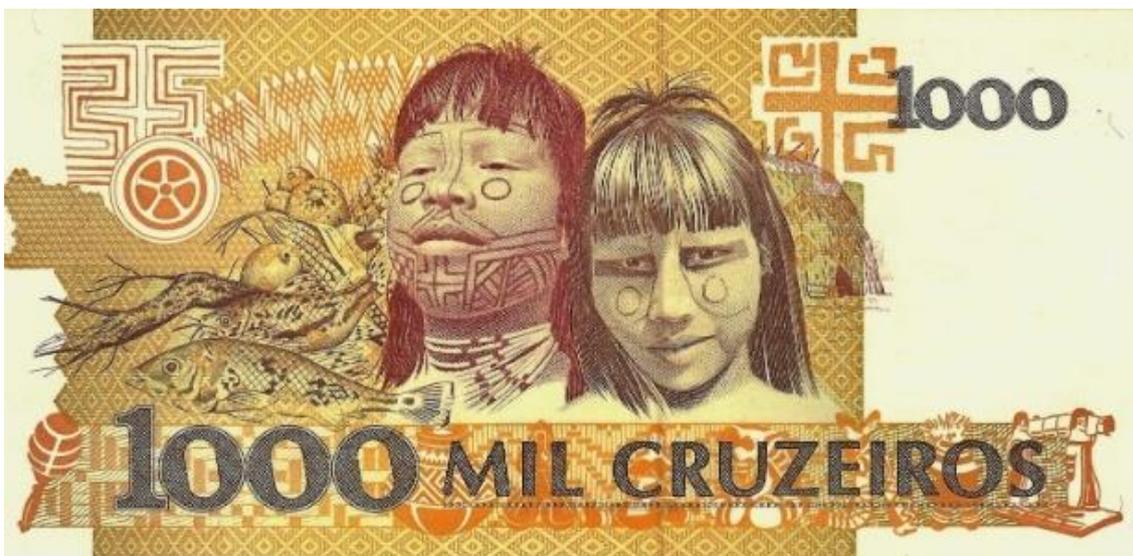
R. Whelan<sup>164</sup>. Houve algumas atribuições na imagem da capa do álbum que não estão presentes na cédula de 1000 cruzeiros, como adição de traços de grafismos<sup>165</sup>, veja a seguir:

Figura 9: Capa CD *Roots* da Banda Sepultura



Fonte: Página do site Popsfera<sup>166</sup>

Figura 10: Nota de 1000 cruzeiros



Fonte: Página do site Música Uol<sup>167</sup>

<sup>164</sup> DA SILVA, Flávio. Op.cit, 2018. p.373-374.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Disponível em: <https://www.popsfera.com.br/classico-do-dia-sepultura-roots/>

Ainda que alguns LPs mencionados, como o *Roots* (1996) do Sepultura, estejam fora do período de estudo, deve-se notar que as temáticas indígenas e suas representações tem sido inspiração para a produção de vários materiais musicais. Muitos apresentam noções e representações sobre os sujeitos indígenas, pois ainda reafirmam ideias ultrapassadas, outros contribuem na sua luta e causa, como também emitem uma mensagem de denúncia e também de apreciação às etnias indígenas. Tomemos nota que quando esses estímulos retrógrados estão ligados às políticas e às bases sociais como referências de direcionamentos às pautas indígenas, os discursos depreciativos aos povos originários continuam a estar vigentes no pensamento social.

Neste primeiro capítulo, vimos que as perspectivas política e social presentes na década de 1970, através das políticas de “integração” e de desenvolvimento do regime militar bem como o Estatuto do índio (1973), impactaram diretamente e negativamente nos direcionamentos e interesses dos povos indígenas, os quais vêm se transformando paulatinamente, principalmente com os debates ecológicos e sobre os direitos humanos que emplacaram saldos positivos na Constituição Federal de 1988. Não se pode olvidar que os novos atores em cena também contribuíram para uma constituição mais democrática e plural, e dentre eles, estavam o movimento indígena e suas lideranças.

Outrossim, vimos que as questões indígenas e ecológicas foram inspirações e temas de obras musicais de diversos cantores reconhecidos em escala nacional e internacional. Isto nos leva a inferir que, a partir desses trabalhos, os dois temas andam coligados, ainda que nos caiba lembrar que os povos indígenas são e podem estar vinculados ao âmbito da ecologia, mas também estão para além disso, pertencem também a outros debates.

Artistas como Milton Nascimento e Tom Jobim denunciaram artisticamente e politicamente as condições condenáveis que os seringueiros, indígenas e a própria floresta estavam (infelizmente, ainda estão) imersos. Em suas obras percebemos que a pauta indígena é situada como o centro do debate que está expressamente conectada à preservação da floresta amazônica, porém sem esquecer suas demandas específicas.

Demandas que foram demarcadas pela união singular entre o cacique Raoni e o cantor Sting. Foram vistos como indivíduos antagônicos e duvidosos, o *jacaré* e o *faisão*, da canção “Meu Pajé” do Grupo Oficina, para firmarem aliança em prol da

---

<sup>167</sup>Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/20/roots-dez-curiosidades-do-disco-brasileiro-que-mudou-o-heavy-metal.htm>

floresta amazônica, pois para muitos críticos da imprensa e outros veículos, a autopromoção do cantor era a questão principal, não a floresta. Sem contar a atribuição de ingenuidade e inocência ao Cacique Raoni como se este mesmo cacique não tivesse seus próprios desígnios e interesses projetados nesta ação conjunta.

No próximo capítulo, adentraremos mais especificamente nas canções produzidas na Amazônia, entre 1988 e 1992, tendo como ponto de partida os trabalhos do grupo Raízes Caboclas (AM), Nilson Chaves (PA), Trio Roraimeira (RR) que se debruçaram sobre os sujeitos da amazônia, indígenas e o caboclo, a partir de diversas perspectivas: denúncia, exaltação, (re) afirmação. Neste sentido, veremos como o cancionista amazônida se colocou diante das discussões políticas e sociais que impregnavam o país neste período de redemocratização.

## CAPÍTULO 2

### O “CABOCLO” E O “ÍNDIO” NAS CANÇÕES DE ARTISTAS DA AMAZÔNIA

O segundo capítulo traz a discussão das perspectivas de “caboclo” e “índio” representadas nas canções de Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Trio Roraimeira (RR), além de pensar sobre como estes artistas articulavam suas visões de identidades amazônidas em seus trabalhos, a partir da diferença e do sentimento de não pertencimento ao restante do Brasil.

No primeiro tópico apresentaremos mais densamente estes artistas e suas trajetórias de vida e artísticas para entendermos com mais precisão, suas abordagens sobre os sujeitos supracitados em suas canções. No segundo tópico, faremos um debate sobre a ideia de “resgate” do sujeito caboclo, tendo como base analítica o trabalho musical do grupo Raízes Caboclas. Já no terceiro tópico, trataremos sobre como Nilson Chaves, Trio Roraimeira e o Raízes Caboclas construíram a afirmação de identidade amazônida a partir da diferença em suas canções e como se estabeleceu a busca desse fenômeno identitário.

#### **2.1. Nilson Chaves, Raízes Caboclas e Trio Roraimeira: horizontes em comum.**

Nas décadas de 1980 e 1990, no cenário musical da Amazônia, vários artistas amazônidas se debruçaram no seio regional e passaram a enaltecer elementos da floresta amazônica e sua população, tais como: a fauna e a flora, os sujeitos indígenas, caboclos, ribeirinhos, além de levantarem questões ecológicas em suas visões criativas. Cantores e grupos musicais como Nilson Chaves<sup>168</sup> (PA), Raízes Caboclas (AM)<sup>169</sup> e Trio Roraimeira (RR)<sup>170</sup> apresentavam abordagens em comum em suas músicas: menções à Amazônia, questões relacionadas ao meio ambiente, exaltação de habitantes tradicionais da floresta e utilização de referências ao modo de viver e de pautas indígenas.

---

<sup>168</sup>Nilson Chaves é um músico paraense que continua sua carreira de cantor na atualidade (2022). Ele iniciou seu percurso artístico – teatro e música - ainda muito jovem na década de 1960. Ainda com 17 anos, em 1968, o artista decide viver de música e morar no Rio de Janeiro, desde então, sua carreira seria construída entre Rio de Janeiro e Belém.

<sup>169</sup>Grupo formado no início da década 1980 e tem como embasamento musical a abordagem das raízes culturais da Amazônia.

<sup>170</sup> O Trio Roraimeira está inserido dentro do movimento Roraimeira que emerge na década de 1980 e continua até os dias atuais e é formado por Eliakin Rufino, Neuber Uchoa e Zeca Preto. Surge no ano de 1984.

Além da discussão sobre a então nova Constituinte de 1988, temos também o debate sobre medidas profiláticas e combativas em prol do meio ambiente para os povos habitantes da floresta, como ribeirinhos, seringueiros e povos indígenas. O momento político e social se atrelava a discussão ecológica. Exemplo disso são os vários eventos concernentes a esta discussão, como a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente - ECO 92 –, realizada em junho de 1992, no Rio de Janeiro, a qual foi a primeira grande reunião entre chefes de Estados para tratar sobre questões ambientais em escala global.

A decisão de realização da ECO-92 no Brasil, impulsionou vários outros pequenos encontros de “preparação” em diversas cidades do Brasil, ou seja, amostras do que poderia e/ou seria discutido no evento da ONU. Um evento “amostra” como a Sindamazônia em Belém, serve de exemplo:

“Em caráter preparatório à ECO-92, o governo do Estado do Pará irá realizar em Belém, no período de 9 a 12 de fevereiro do próximo ano, o Sindamazônia – Seminário Internacional sobre o Meio-Ambiente Pobreza e Desenvolvimento na Amazônia. A realização deste encontro foi defendida pelo governador Jader Barbalho e oficializada pelo ONU e Ministério das Relações Exteriores, em julho deste ano(...)”.<sup>171</sup>

Podemos observar que o evento está marcado para acontecer apenas em fevereiro de 1992, embora, naquele momento, já temos divulgação do evento o qual principal tema é a ecologia e a pobreza, evento pelo qual estava sendo articulado com os principais vetores da ECO-92. Desta maneira, houve diversos tipos de movimentações em prol da pauta do meio ambiente que estavam acontecendo justamente em razão da ECO-92 acontecer no Brasil, suscitando uma efervescência ecológica, entre 1988 e 1992.

Esses condicionamentos políticos e sociais do período também dialogavam com as propostas musicais produzidas na Amazônia. A emergência de demarcar sujeitos invisibilizados no trabalho musical dos referidos artistas pode ser enxergada como uma maneira de trazer esses indivíduos para o centro de discussões acerca do descaso com o meio ambiente, o esquecimento da região norte, a abrupta abordagem de “investimentos” controversos que o Estado conduziu (e ainda conduz) no espaço

---

<sup>171</sup> Jornal Diário do Pará. ECO-92 começa no Pará com a Sindamazônia. Ano X, Nº 2.969, 14 de novembro de 1991. p. A-4.

amazônico, como a implementação da Usina Hidrelétrica de Belo Monte<sup>172</sup>, bem como sobre o preconceito racial contra os indígenas e a contínua invasão de suas terras, como as do povo Yanomami por parte dos garimpeiros em Roraima.

Entre os artistas da Amazônia supracitados, Nilson Chaves é um dos que consegue projeção não só local, mas nacional, de maneira que, a base de sua interpretação está para canções relacionadas às vivências e elementos da região norte, bem como suas peculiaridades sociais, culturais, geográficas e seus habitantes. Nascido em 1951, em Belém do Pará, Nilson Chaves quando jovem começou a tocar em festivais de música e atuou em grupos de teatro. Por volta da década de 1970, o cantor se muda para o Rio de Janeiro, a fim de expandir sua carreira musical e logo passa a se apresentar em casas de shows e compõe para espetáculos de dança e teatro na mesma cidade.

Nilson Chaves se tornou um cantor conhecido no Rio de Janeiro, e por estar longe de sua terra natal, um tema muito recorrente no seu canto é a saudade de Belém<sup>173</sup>. Ainda que o cantor tenha morado quarenta anos no Rio de Janeiro, ele afirma que, apesar da distância, nunca deixou de voltar a Belém para fazer shows, divulgar seus trabalhos musicais, pois segundo o artista, o Rio de Janeiro lhe deu de presente a seguinte percepção: a importância da região Amazônica<sup>174</sup>.

Sobre seu saudosismo alusivo a Belém do Pará, a canção “Doce Veneno” de seu LP Amazônia (1990) é um exemplo, dado que esta faz referências a sua cidade natal, mais precisamente uma declaração de amor à urbe, às características geográficas, da paisagem da cidade, de seus rios, das comemorações tradicionais da cidade como o Círio de Nazaré. A canção é um canto de saudade do cantor à Belém.

---

<sup>172</sup> A Usina Hidrelétrica de Belo Monte começou a ser construída em julho de 2010, no estado do Pará, especificamente nas cidades de Altamira, Vitória do Xingu e Senador José Porfírio. Obra prioritária do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), do então governo militar, o objetivo da hidrelétrica era produzir 11000MW/ hora. Nesse contexto, protestos de movimentos sociais e principalmente dos povos indígenas, além de processos judiciais, questões econômicas, de modo que a construção da barragem se tornou um longo processo de idas e vindas na história recente do país. Porém, havia, para além de um conflito ambiental, era uma disputa cosmopolítica, disputavam nesse cenário perspectivas divergentes de modelo de desenvolvimento. Ver mais sobre a Usina Hidrelétrica de Belo Monte em: FLEURY, Lorena Cândido; ALMEIDA, Jalcione. A construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte: conflito ambiental e o dilema do desenvolvimento. *Ambiente & Sociedade*, v. 16, p. 141-156, 2013.

<sup>173</sup> Nilson Chaves lançou e continua lançando diversos discos durante a sua carreira, entre eles: Dança de Tudo (1981); Interior (1985); Sabor (1989); Amazônia (1990); Em Dez Anos (Outros Brasis) (1991); Waldemar (1992); Não Peguei o Ita (1993); Amazônia Brasileira (1997); Tudo Índio (2000); Tempo Destino, 25 anos (2000); Gaia (2001); Em Dez Anos II (Outros Brasis) (2001); Maniva (2006).

<sup>174</sup> Entrevista de Nilson Chaves concedida em 18 de janeiro de 2022.

“Doce Veneno” é um reggae que realiza um passeio cultural e paisagístico por Belém, e não somente os seus versos predecessores e posteriores, mas o seu refrão também é um explícito clamor repleto de melancolia quando o cantor canta “Regue a saudade pra mim/ Belém, Belém/ regue a saudade, regue a saudade pra mim/ Belém, Belém, Belém, Belém/. As incansáveis repetições do cantor pelo nome da cidade “Belém” como se a estivesse chamando para perto de si, infere o querer de maior proximidade, posto o seu saudosismo.

Além do tema de saudade frequentemente presente no seio de seu trabalho, outros temas correntes nas interpretações de Nilson Chaves variam entre sujeitos amazônicos, o espaço em si da região, a questão ambiental, bem como, o enaltecimento da fauna e flora. Tais aspectos são percebidos a partir das canções selecionadas para análise dos LPs “Amazonas” (1990) e “Dez anos (Outros Brasis)” (1991), as quais serão discutidas ao longo do texto<sup>175</sup>.

Em sua carreira musical, Nilson Chaves afirma ter um relacionamento de amizade, desde o início da década de 1990, com Eliakin Rufino, integrante do Trio Roraimeira, bem como ter conhecimento do trabalho do Grupo Raíces Caboclas<sup>176</sup>. Celso Braga também se diz próximo do trabalho de Nilson Chaves durante o mesmo período, já com Eliakin Rufino, revela um contato um pouco mais tardio. Isto é, Nilson Chaves apresenta um papel agregador entre os outros artistas nortistas supracitados, ao tempo que durante a sua carreira consegue estabelecer conexões profissionais entre estes, desde apresentação em shows como parcerias em composições.

No geral, os temas tratados na música de Nilson Chaves também são os mesmos recorrentes no trabalho musical do Grupo Raíces Caboclas e do Trio Roraimeira. Tais profissionais viveram um período de (re) construção artística após o período de redemocratização do país, nos anos 1980. Nilson Chaves vem de Belém do Pará, capital considerada metrópole, já o Roraimeira vem de uma nova expansão, no extremo norte, como Roraima. E, o Raíces Caboclas de uma fronteira antiga, o Amazonas. Elementos geográficos que compõem os minuciosos conflitos políticos divergentes e comuns presentes em seus organismos musicais. Também percebemos temas semelhantes nos

---

<sup>175</sup> Nilson Chaves interpreta diversas canções com temáticas indígenas após o ano de 1992, as quais não foram abordadas neste estudo por estarem fora do período de análise, como “Tudo índio, Tudo parente” (letra de Eliakin Rufino) e “Memória da Tribo” (letra de Nilson Chaves e Eliakin Rufino), presentes no CD “Tudo Índio” (1996).

<sup>176</sup> Ibidem.

trabalhos desses artistas como a pauta indígena e a pauta ecológica presentes, também devido o mesmo contexto que vivenciaram.

A ligação entre esses artistas perpassa e transcende o conhecimento do trabalho musical que cada um tem sobre o outro. Apesar da limitação de comunicação no período, além dos contatos profissionais, a rede de relações interpessoais se apresentava como um dos meios de conexão entre os artistas. Eliakin Rufino conta que conheceu Nilson Chaves através de uma amiga, também artista, que foi fazer um show em Santarém na década de 1990. Ela entrou no camarim e entregou um papel com o número de Eliakin Rufino para Nilson Chaves dizendo: “Você precisa conhecer esse cara!”. Algum tempo depois Rufino recebeu a ligação do cantor paraense.<sup>177</sup>

Belém também apresentava estúdios de gravação com estruturas mais desenvolvidas, como o estúdio da gravadora Gravasom. Portanto, era comum que muitos artistas da Amazônia viajassem até a cidade para gravar seus trabalhos musicais, possibilitando novas interlocuções e diálogos entre artistas de estados diferentes. Maurício Costa e Sônia Chada, explicam que a disseminação do empreendimento fonográfico no Brasil na década de 1970, estimulou o surgimento de investidas regionais, como a Empresa Rauland Belém Som Ltda. (ERLA), em 1975<sup>178</sup>, voltada para o lançamento de obras musicais de cantores paraenses.

Costa e Chada afirmaram que outras gravadoras como a Gravasom, Oostasom e Studio M. Produções foram criadas nos anos 1980, seguindo a mesma linha de fomento de artistas locais, porém, a Gravasom foi a gravadora que se destacou notoriamente no campo da produção fonográfica no estado do Pará<sup>179</sup>. Por isso, encontraremos vários LPs de artistas de fora do Pará com sua gravação realizada no estúdio da Gravasom, como o LP Roraima (1992) do Trio Roraimeira.

Já o Grupo Raízes Caboclas foi incentivado financeiramente, em boa parte de sua trajetória entre as décadas de 1980 e 1990, pelo governo do Amazonas a produzir suas gravações no Rio de Janeiro. Exemplo disso foi a gravação do LP Amazonas

---

<sup>177</sup> Entrevista com Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

<sup>178</sup> COSTA, Antonio Maurício; CHADA, Sônia. Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense. L. Vieira; C. Tourinho; L. Robatto (orgs). Trânsito entre Fronteiras na Música. Belém: PPGARTES/UFGPA, 2013. p.6

<sup>179</sup> Ibidem.

(1988) na gravadora Odeon, na cidade do Rio de Janeiro que contou com o apoio do então governador Amazonino Mendes<sup>180</sup>.

O grupo é oriundo do município de Benjamin Constant, no estado do Amazonas (AM), localizado na região do Alto Solimões, fronteira com Peru e Colômbia. Surgiu na década de 1980, e, diante do sucesso alcançado, se mudou para a capital Manaus. Para fins de nos situarmos melhor geograficamente, segue o mapa do Alto Solimões e de onde se localiza a cidade de Benjamin Constant:

Figura 11: Mapa do Alto Solimões



Fonte: Portal Barrancas<sup>181</sup>.

No início de sua formação<sup>182</sup>, o Grupo Raízes Caboclas era formado por Celdo Braga<sup>183</sup> que tocava violão, flauta e fazia vocal; Raimundo Angulo (apelidado de

<sup>180</sup> CARDOSO, Raimundo Gérson Luzeiro. *Sonoridade da Floresta: Grupo Raízes Caboclas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2017.p.37

<sup>181</sup>Disponível em: <https://portalbarrancas.com/faixa-de-fronteira-governo-leva-discussao-sobre-projetos-de-desenvolvimento-ao-alto-solimoes/>.

<sup>182</sup> Entre o período estudado (1988-1992), o Raízes Caboclas continuou com os mesmos integrantes. Atualmente o grupo tem a seguinte formação: Raimundo Angulo (voz e violão); Osmar Oliveira (voz e percussão); Julio Lira (voz e atabaque); Eliberto Barroncas (percussão); Adalberto Holanda (flauta doce), escaleta, violino, piano) e Otávio Di Borba (contrabaixo e voz).

<sup>183</sup> Professor, compositor, poeta, músico e idealizador do Grupo Raízes Caboclas. Nasceu em Benjamin Constant, município do Amazonas em 1952 e, atualmente faz parte do grupo musical Imbaúba. Deve-se destacar que ter cursado a faculdade em Porto Alegre e, assim, conhecer o Grupo Caverá que tinha um trabalho musical voltado para a região, foi um dos motivos que despertou o interesse de Braga para que se criasse algum grupo musical de características similares ao Grupo Caverá em Benjamin Constant. O Grupo Caverá foi formado no meio universitário na cidade de Porto Alegre, nos anos 1970, composto por Alex Hohenberger, Cezar Mattos, Mauro Harff, Rolf Dreher e Rubim Jacoby, a banda surgiu a partir do Grupo Folclórico Gaúcho do Projeto Rondon e, desde o início, optou pela música gaúcha entoada com vocais elaborados e arranjos.

“Kafuringa”)<sup>184</sup> no violão e voz; Osmar Oliveira<sup>185</sup> responsável por tocar pau-de-chuva, aruru-é, percussão e vocal, e Júlio Lira<sup>186</sup> que fazia atabaque e vocal.<sup>187</sup>

O grupo passou sete anos desenvolvendo um trabalho musical dentro do próprio município de Benjamin Constant e fez sua mudança para a cidade de Manaus no ano de 1989. Nesse período inicial que o grupo permaneceu no município de Benjamin Constant, o Raízes Caboclas desenvolveu estudos musicais fundamentados nos povos indígenas, como os Ticuna, Tukano e Baniwa a fim de valorizar suas culturas. Os povos andinos também são fontes de suas inspirações artísticas. De acordo com o Jornal do Commercio (AM), o grupo foi considerado como um dos estilos musicais que “resgatam” a figura do caboclo da Amazônia.<sup>188</sup>

No Estado de Roraima, o Trio Roraimeira formado por Eliakin Rufino, Zeca Preto e Neuber Uchoa são outros destaques de artistas amazônidas, ao tratarmos de obras musicais que apresentam temáticas sobre a Amazônia, ecologia e questões indígenas. Os membros do trio são artistas roraimenses, com exceção de Zeca Preto que nasceu no Pará, mas foi radicado em Roraima. Conforme a pesquisadora Jessica Carla da Silva, o grupo foi responsável pelo “movimento roraimeira”, o qual condiz como um marco nas discussões sobre a cultura regional, natureza, beleza e riqueza dos costumes indígenas de Roraima<sup>189</sup>.

Tópicos que versam sobre a cultura, modos de viver entre outras complexidades e dinâmicas sociais sobre os povos indígenas e não-indígenas se firmaram importantes em suas abordagens musicais. Para Eliakin Rufino, o trio se detinha em várias militâncias, mas enxerga a cultura indígena como “a coluna vertebral do todo”<sup>190</sup>, o que está relacionado com a história do próprio estado desde os conflitos de terras entre indígenas e produtores de arroz, setores políticos e econômicos, tendo como estopim a luta pela a demarcação da reserva Indígena Raposa Serra do Sol em 1977. Devido a esta

---

<sup>184</sup> Principal vocalista do grupo, iniciou sua carreira musical em casas noturnas de cidades fronteiriças (Brasil, Peru e Colômbia). Natural de Benjamin Constant, no Amazonas.

<sup>185</sup> Além de cantor, compositor e percussionista, é pedagogo, com especialização em gestão educacional, formado pela UEA (Universidade Estadual do Amazonas). Natural de Benjamin Constant.

<sup>186</sup> Percussionista, de formação empírica com sotaques marcantes da cultura musical da Colômbia e Peru, países que fazem fronteira com seu município. Natural de Benjamin Constant.

<sup>187</sup> Id., 2017. p.34.

<sup>188</sup> Jornal do Commercio (AM) Ano 1997. Edição 37262. Caderno Cultura. 7 de junho de 1997.

<sup>189</sup> SILVA, Jessica Carla. Roraima na década de 1980: O debate artístico e cultural. 2013. 81p. Monografia (Graduação em Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2013. p.13.

<sup>190</sup> Entrevista com Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

bagagem de luta presente há muitos anos na região, Nilson Chaves enxerga Roraima como “o estado mais indígena do Brasil”<sup>191</sup>.

O Trio Roraimeira faz parte do Movimento Roraimeira que surgiu na década de 1980, de maneira que este movimento agregou diversos campos artísticos, como artes cênicas, artes plásticas, artes visuais, para além da música. Logo, nesse meio, estavam reunidos poetas, escritores, dançarinos, fotógrafos, entre outros profissionais. Como exemplo, a coreógrafa Vânia Coelho e sua companhia de Dança, Zoo Dança, realizou performances indígenas como parte integrativa aos shows do Trio Roraimeira.

Um dos principais objetivos do movimento era estimular a construção de uma identidade cultural para os roraimenses, tendo em vista que, Roraima<sup>192</sup> apenas se tornou estado da federação com a Constituição Federal de 1988. Isto é, a falta de autonomia política daqueles que viviam no então território e apenas acatavam a escolha de seus governantes, por meio da indicação presidencial, foi um fato corrente por mais de quarenta anos.

Eliakin Rufino observa que o movimento Roraimeira tem estopim com a canção “Roraimeira” de Zeca Preto a qual retratava as belezas naturais e paisagísticas de Roraima, após o cantor obter o segundo lugar no II Festival de Música de Roraima – FEMUR<sup>193</sup>, em 1984, observe-a:

#### Roraimeira<sup>194</sup>

te achei na grande América do sul  
 quero atos que me falem só de ti  
 e em tua forma bela e selvagem  
 entre os dedos o teu barro o teu chão  
 e em tuas férteis terras enraizar  
 a semente do poeta Eliakim  
 nos seus versos inerentes ao amor  
 aves ruflam num arribe musical, musical  
 os teus seios grandes serras,  
 grandes lagos são os teus olhos  
 tua boca dourada, Tepequém, Suapi  
 terra do Caracaranã, do caju, seriguela  
 do buriti, do caxiri, Bem- Querer  
 dos arraiais, do meu HI-FI,  
 da morena bonita do aroma de patchully  
 da morena bonita do aroma de patchully

<sup>191</sup> Entrevista com Nilson Chaves realizada em 18 de janeiro de 2022.

<sup>192</sup> Roraima foi desmembrado do estado do Amazonas em 1943, quando então foi criado o Território Federal do Rio Branco. Em 1962, muda o nome para Território Federal de Roraima e só começou a ser considerado um estado por meio da Constituição Brasileira de 1988.

<sup>193</sup> SILVA, Jessica Carla. Op. cit., p.46.

<sup>194</sup> Canção de 1984 do músico Zeca Preto.

o teu importante rio chamado branco  
 sem preconceito em um negro ele aflui  
 és Alice neste país tropical,  
 de um cruzeiro norteando as estrelas  
 norte forte macuxi Roraimeira  
 da coragem, raça, força garimpeira  
 cunhantã roceira, tão faceira  
 diamante ouro, amo-te poeira, poeira...

A canção de Zeca Preto retrata as belezas da paisagem de Roraima, o conteúdo artístico, a fauna e flora do ambiente em si, bem como referências a etnias indígenas. Um aspecto curioso e contraditório é a exaltação da “força garimpeira” presente em um dos versos, de modo que, o garimpo ilegal ainda é hoje uma questão política central nessa região, que vai desde o descaso com os povos originários, atingidos pela invasão ilegal de suas terras bem como a contaminação de mercúrio em seus rios.

A canção se inicia lenta, como se estivesse contando uma história sobre Roraima, até chegar o refrão em que temos algumas viradas por meio da bateria para dar mais enfoque ao refrão. Outros instrumentos que se destacam são o violão, o baixo e o teclado. “Roraimeira” foi sancionada como hino cultural do estado de Roraima em 11 de setembro de 2015, na Assembleia Legislativa de Roraima (ALE-RR).

Após o FEMUR, Neuber Uchoa, Eliakin Rufino e Zeca Preto apresentaram o show “Roraimeira” no Teatro Amazonas, na cidade de Manaus, em agosto de 1984, dando início ao movimento em um formato mais orgânico. Desta maneira, foi neste momento que se apresentou a divulgação de cantorias e ações culturais referentes ao estado para um público fora de Roraima.

Neste estudo, damos maior enfoque à trajetória artística de Eliakin Rufino por ser um dos precursores do Trio Roraimeira e apresentar posições políticas bem definidas, as quais, por muito tempo, conseguiu demonstrá-las em sala de aula e eventos sociopolíticos, por ser professor de filosofia, bem como na rádio local e nas colunas de jornais que escreveu em Boa Vista. Deste modo, para além da música em si, outras searas como a comunicação social e a educação contribuíram para a circulação de ideias de Eliakin Rufino.

Ainda que se investigue pela ótica da trajetória do cantor Eliakin Rufino, a qual foi bem ativa e pulsante em questões ecológicas, educativas e culturais, principalmente quando trazia as questões indígenas para o centro do debate, afirmamos que não é possível dissociar a vida artística profissional de Rufino da obra musical construída pelo Trio Roraimeira. Por conseguinte, apontaremos várias interlocuções entre ambos.

Sua carreira como poeta tem profunda ligação com o Trio Roraimeira. Eliakin Rufino já publicou diversos livros como *Pássaros Ariscos* (1984), *Poemas* (1987), *Escola de Poesia* (1990), *Brincadeira* (1991), *Poeta de água doce* (1993), *Versão Poética do Estatuto da Criança e do Adolescente* (1995), *Poesia para ler na cama* (1997), *Poeta de Água Doce* (1999). Publicou também poemas em antologias e sites de poesia nacionais e internacionais.

Alguns de seus poemas são os versos de ligação entre uma canção e outra no LP “Roraima” (1992). Quando se ouve o LP, entre os segundos de mudança de uma canção para a outra, você, leitor e ouvinte, escuta Eliakin Rufino recitando poemas, como o “Cavalo Selvagem”, um dos seus mais conhecidos.

#### Cavalo Selvagem (Eliakin Rufino)

Eu sou cavalo selvagem/ não sei o peso da sela/ não tenho freio nos beijos/ nem cabresto/ nem marca de ferro quente/ não tenho crina cortada/ não sou bicho de curral/ eu sou cavalo selvagem/ meu pasto é o campo sem fim/ para mim não existe cerca/ sigo somente o capim/ eu sou cavalo selvagem/ selvagem é minha alegria/ de ser livre noite e dia/ selvagem é só apelido/ meu nome é mesmo cavalo/ cavalo solto no pasto/ veloz carreira que faço/ lavrado todo atravesso/ caminhos no campo eu traço/ eu corro livre galope/ transformo galope em verso/ eu sou cavalo selvagem/ sou ganhão neste campo/ eu sou rebelde alazão/ sou personagem de lendas/ sou conversa nas fazendas/ sou filho livre do chão/ eu sou cavalo selvagem/ meu mundo é imensidão.

Eliakin Rufino, em sua juventude, viajou para Manaus com o objetivo de retomar seus estudos, passou no vestibular para Filosofia na Universidade Federal do Amazonas e permaneceu na cidade entre 1980 e 1984 na cidade<sup>195</sup>. O fato de Rufino ter se mudado para se instalar em Manaus, possibilitou que ele expandisse suas atividades artísticas, estabelecesse relações interpessoais e profissionais com outros artistas e frequentasse redes influentes. Segundo o cantor, foi dessa maneira que ele conseguiu a primeira apresentação do Trio Roraimeira no Teatro Amazonas, em 1984.<sup>196</sup>

Para Rufino, a ideia do movimento também reivindicava raízes no Modernismo e Tropicalismo, Clube da Esquina e em artistas cearenses. Para o poeta, as ideias do Modernismo, irrompido em 1922, no entanto, chegou em Roraima somente através do Movimento Roraimeira:

“Eu sempre digo que o Modernismo chegou 60 anos depois de ter acontecido em São Paulo né, através da gente, mas é mais ou menos isso, é o mesmo movimento. É o mesmo movimento que vai se... que vai tomando caras locais e

<sup>195</sup> Eliakin Rufino aos 16 anos cursa jornalismo na Universidade Federal de Goiás em 1975, período de forte repressão ditatorial no Brasil. Sua família o intercede para largar o curso devido a morte do jornalista Vladimir Herzog (1937-1945).

<sup>196</sup> Entrevista com Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

adaptações locais, mas todos é uma ânsia de deglutir antropofagicamente o estrangeiro e fazer uma coisa nossa né... Então tá lá! As lembranças estão todas lá como viu ainda agora, tem Caribe, tem indígena, tem não sei o que, mas é Roraimera”. (Entrevista de Eliakin Rufino realizada em 20 de abril de 2022)

Permite-se inferir que Eliakin Rufino deduz o Movimento Roraimera como uma espécie de Modernismo regional. Dentro dessa “efervescência”<sup>197</sup> musical na Amazônia<sup>198</sup>, entre as décadas de 1980 e 1990, a utilização de elementos indígenas e o “regaste” do caboclo/índio contribuiu para a composição dos perfis musicais destes artistas e também para (re) construir e/ou condensar aspectos da região da Amazônia e os povos da floresta<sup>199</sup> para o público em geral<sup>200</sup>.

Eliakin Rufino compreende que diante desse período de redemocratização, os debates políticos relacionados ao meio ambiente e direitos indígenas tornaram-se mais transparentes a ele, quando diz que “E isso também da redemocratização do Brasil caminhasse pelo ano de 1988 (...). Então aí é que começam algumas coisas a ficar mais esclarecidas também, aí é que vamos garantir questões ambientais, questões indígenas na Constituição”<sup>201</sup>.

Não podemos deixar de salientar que debates sociopolíticos chegavam até as esferas pessoais e profissionais desses artistas. O relato de Rufino só corrobora como as atuantes movimentações em prol de uma nova constituição, a busca por garantia de deveres e direitos, debate sobre direitos humanos, além da afirmação da diversidade dos povos originários, todas estas questões estavam em contato direto com os processos criativos desses artistas.

Quando nos debruçamos sobre os temas comuns que encontramos nas suas obras musicais, o entrelace entre as demandas da ecologia às questões indígenas se confundem, embora possam apresentar distintas urgências, e, constantemente dialogam para objetivos comuns que são a preservação do meio ambiente, afirmação de

---

<sup>197</sup>Discute-se que essa ideia de “efervescência” deve ser atribuída às décadas de 1970, 1980 e 1990 também, principalmente a partir de 1975, devido à grande recepção de estilos musicais oriundos de várias partes da América do Sul e da América Latina que influenciaram os artistas paraenses em sua musicalidade. Mediante a essa atribuição de “efervescência” também à década de 1970, é natural que a própria ideia de “efervescência” seja questionada, já que se percebe que a movimentação musical paraense e seu debate transcendem limites de tempo.

<sup>198</sup> MOREIRA, Nélío. op. cit., p.15.

<sup>199</sup> COELHO, Mauro Cezar. Introdução. In: Do sertão para o mar – Um estudo sobre a experiência portuguesa na América, a partir da colônia: o caso do Diretório dos Índios (1751 -1798). Tese de doutorado em História Social, Universidade de São Paulo, 2005. p.22.

<sup>200</sup> Escutar o LP Tuyabaé Cuaá (1987) de Walter Freitas, produzido por Nilson Chaves e Marcos Knam.

<sup>201</sup> Entrevista de Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

identidade, direitos indígenas. Por conseguinte, não é possível dissociar as questões indígenas da amplitude ecológica.

A partir disso, a discussão desse capítulo se envereda para compreender as seguintes reflexões: quais são as representações sobre o “índio” e “caboclo” utilizadas pelos artistas elencados em suas canções e como são percebidas? Como a própria região amazônica pode inferir marcadores distintos e de estranhamento diante do resto do país para estes artistas?”

Estas indagações se tornam pertinentes já que se coloca, frequentemente, o “índio” e o “caboclo” como sujeitos destaques e/ou justapostos, dentro de um espaço muitas vezes esquecido e marginalizado, para o fomento da música construída pelos aludidos artistas, e, conseqüentemente, o produto finalizado pode se tornar uma reprodução de perspectivas sobre esses indivíduos e sua região.

E como compreender essas “representações”? Para contribuir em tal análise me utilizo de Roger Chartier (2006) e Robert Darnton (1986). Para este primeiro autor, devemos estar atentos com as possibilidades e dinamizações intencionais de determinada representação que podemos encontrar, de modo que, segundo Chartier “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...)”<sup>202</sup>.

Chartier também destaca que as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por esta razão, quando nos deparamos com uma investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação<sup>203</sup>.

Roger Chartier ainda adiciona que as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais

---

<sup>202</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 2002. p.17.

<sup>203</sup> Ibidem, p.17.

um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (...) <sup>204</sup>

Devemos ter cautela ao trabalhar as diferentes estratégias e práticas que arroteiam as representações, neste caso, as representações do “caboclo” e do “índio”. Já que devemos nos perguntar a quem determinadas visões atribuídas a esses sujeitos beneficiam (ou não) e intervêm à quais interesses? Assim como Roger Chartier, Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa III*, nos assiste no cuidado em analisar a ficção e o real, entre os textos de romances e as produções do historiador, entre a literatura e a observação do passado <sup>205</sup>.

A teoria de Ricoeur baseia-se em uma tese realista e da função da imaginação na narrativa histórica no cenário da configuração, ou melhor, a presença do imaginário na consideração do ter-sido. <sup>206</sup>Portanto estes direcionamentos teóricos nos auxiliam analiticamente para extrair os eixos sólidos da discussão proposta, através do contexto que os artistas em estudo vivem o que produzem musicalmente em suas trajetórias.

Além das teorias sobre representação, para contribuir às questões citadas questões e compreender as referências e representações sobre os sujeitos “caboclo” e “índio” empregados nas canções destes artistas, infere-se discussões proeminentes sobre o “caboclo” de autores como Karl Arenz (2015) Deborah Lima (1999), Carmem Izabel Rodrigues (2006), Fábio Fonseca de Castro (2013) e Richard Pace (2006), para o próximo tópico, bem como as noções de representações e práticas de Chartier para se analisar as canções e a recepção destas.

Desta maneira, exploraremos como são visualizados os sujeitos “índio” e “caboclo” a partir do uso desses termos em que os artistas em foco se utilizam na sua produção musical, ao tempo em que, se debata as discussões acadêmicas proeminentes sobre esses devidos termos para compreendermos como se chega na edificação ou invenção de representações sobre esses indivíduos, em um espaço que tende a ser invisibilizado ou visto apenas como uma região que precisa de investimento e desenvolvimento, porém sem levar em consideração a população que vive neste ambiente.

---

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.3. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

<sup>206</sup> Ibidem, p.274.

## 2.2 “Resgate” de dois sujeitos em um: O “caboclo” é “índio”?

O termo “resgate” aparece recorrentemente nas fontes, como na entrevista com Celdo Braga e nos jornais do recorte do período estudado. “Resgate” é um termo que vem sendo apresentado como conceito e usado continuamente em trabalhos acadêmicos, principalmente os relacionados às ciências humanas, no sentido de recuperar conhecimentos, modos de viver, práticas culturais, saberes que de alguma maneira foram esquecidos ou silenciados por sujeitos que sempre ocuparam espaços de poder.

No entanto, este termo pode ser problematizado, pois também acarreta uma ideia de salvar algo ou alguém que precisa de assistência, como se os próprios sujeitos envolvidos não estivessem em luta ou não fossem habilitados para recorrer às demandas que lhes condizem. Neste sentido, sem esquecer a particularidade e as lutas dos sujeitos amazônidas (indígenas, caboclos, ribeirinhos) retratados pelos artistas em suas músicas, utilizaremos o termo *resgate* como uma categoria que nos auxilia a pensar no engajamento em que estes mesmos artistas se propuseram a conferir visibilidade para as questões ambientais, territoriais, políticas que assolam as populações amazônicas.

Em uma entrevista com Celdo Braga, o músico relata sobre suas vivências em Benjamim Constant, em específico, lembra do preconceito que carrega a palavra “caboclo” por esta ser direcionada ao índio, isto é, quando queriam se referir ao índio, também chamavam de “caboclo”, de maneira pejorativa. Segundo Braga, “a gente não gostava muito de índio”<sup>207</sup>. No entanto, Celdo Braga, por ter tido uma relação de afetividade e fraternidade com um indígena tikuna, pois sua família o adotou, Braga se dispôs a repensar os pré-julgamentos e preconceitos que se atribuíam aos indígenas, o que o levou por envolvê-lo no que ele chama de “resgate” aos valores deste “caboclo”.

O antropólogo e sociólogo Darcy Ribeiro faz uma abordagem sobre o “caboclo” e o “índio”<sup>208</sup>, em que o autor ao falar sobre o primeiro sujeito, o caboclo, traz para a discussão também este último. Darcy Ribeiro define os caboclos da Amazônia como pertencentes de uma sociedade que se alçava ao lado da vida tribal que fenecia em todo o vale, formada por uma sociedade nova de mestiços que constituiria uma variante cultural diferenciada da sociedade brasileira<sup>209</sup>. Ribeiro recorre a um resumo histórico sobre índios e brancos e à própria mestiçagem para se chegar ao caboclo.

---

<sup>207</sup> Entrevista realizada em 07 de maio de 2020.

<sup>208</sup> RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>209</sup> Ibidem, p.286.

A discussão dos termos “índio” e “caboclo” é expansiva na antropologia e historiografia, ou seja, é possível ver que ainda há várias discussões sobre o que cada uma dessas palavras pode representar. Se nestas searas, esses conceitos têm sido bastante debatidos, pensar o que eles representam para os artistas da Amazônia pode contribuir na compreensão das representações que estas palavras carregam socialmente e politicamente. Ademais estes termos são recorrentemente encontrados em músicas de outros artistas da Amazônia.

Sobre o uso do termo caboclo, Deborah de Magalhães Lima (1999) faz uma vasta pesquisa, o qual na Amazônia brasileira é classificado como categoria de classificação social. Para a autora, no discurso coloquial, a definição da categoria social “caboclo” é complexa, ambígua e está associada a um estereótipo negativo (...). Ainda na fala coloquial, o caboclo é uma categoria de classificação social complexa que abarca dimensões geográficas, raciais e de classe.

Lima afirma que, no sentido geográfico, temos os caboclos reconhecidos como o tipo humano característico da população rural da Amazônia. No viés racial, o caboclo também é uma categoria de “mistura racial” e refere-se ao filho do branco e do índio, ou seja, conforme Magalhães Lima, um “tipo racial” particular combinado a uma região geográfica, a qual está ligada à história da Amazônia<sup>210</sup>.

Para a referida autora, o que difere o caboclo de outros tipos sociais, como o mulato e o cafuzo, é a utilização do termo como categoria de classificação social. A pesquisadora adiciona que ainda que a associação entre os conceitos coloquiais de raça e classe não se apresentem sempre de forma real ou precisa. Ela é usada na construção de uma representação da classe superior amazônica como *branca*, enquanto se faz referência a classe baixa rural como a *cabocla*. Na Amazônia, há também o sentido enquanto uma categoria relacional, a qual o termo constata uma categoria de pessoas que está em uma condição social inferior, em contraste ao locutor ou locutora que se identifica<sup>211</sup>.

No que se refere à categoria relacional, os critérios utilizados nessa classificação coloquial abrangem as qualidades rurais, descendência dos povos originários e “não civilizada” que se opõem às qualidades urbana, branca e civilizada,

---

<sup>210</sup> LIMA, Deborah de Magalhães. (1999), “A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico”. Novos Cadernos NAEA, Belém, vol. 2, nº (2): 5-6.

<sup>211</sup> Ibidem, p.6-7.

não pertencendo necessariamente a um grupo fixo<sup>212</sup>. As categorias de raça, de classe, geográfica e relacional são possíveis de serem percebidas em canções populares da Amazônia, como as do grupo Raízes Caboclas.

Carmem Izabel Rodrigues vai de encontro a estas perspectivas relacionais quando diz que o caboclo é uma categoria de alteridade, que fala sempre de um outro, assim como o *caboclo* não é um ser ou uma essência, mas uma categoria de representação<sup>213</sup>, de modo que elas se articulam dentro e através de fronteiras étnicas. Outro autor que faz uma reflexão sobre o termo “caboclo”, embora seja especificamente no seu uso científico, é Richard Pace. Pace ressalta que em quase todos os usos do termo ‘caboclo’ se reconhece um tom pejorativo e raramente utilizado para se chamar alguém do mesmo nível social<sup>214</sup>.

A partir destas convergências teóricas dos autores, o cruzamento das fontes de jornais e orais, como na concedida entrevista pelo cantor Celdo Braga, percebemos as aplicações do uso do termo “caboclo” nas canções. Darnton ressalta que o importante não é se ater ao “verdadeiro” de determinado objeto, pois o importante é enxergar como o observador o observou<sup>215</sup>. Portanto, novamente, é importante refletirmos: Como tais artistas observaram esses sujeitos e os transpuseram para suas canções?

Quando o *frontman* do grupo diz que “Na época (década de 1980), a palavra ‘caboclo’ era preconceituosa, bem preconceituosa, a gente atribuía aos Tikuna, aos índios, a denominação “aquele caboclo”, mas de uma forma pejorativa<sup>216</sup>”, percebemos o caráter insultuoso que se utilizava a palavra “caboclo” e com um tom depreciativo a quem se chama. Nota-se que teor de preconceito que carrega o termo “caboclo” está em uso justamente para atribuí-la aos indígenas que circulavam ou moravam pelas redondezas de Benjamin Constant.

No que se refere ao relato de Celdo Braga, há a conjectura de que o próprio uso da palavra “caboclo” e não da palavra “índio” para chamar os indígenas, pudesse ser

---

<sup>212</sup> Ibidem, p.7.

<sup>213</sup> RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: A identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, v. 9, n. 1, 2006, pp. 119-130.

<sup>214</sup> PACE, Richard. Abuso científico do termo 'caboclo'? Dúvidas de representação e autoridade. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 1, set-dez, 2006. p.79.

<sup>215</sup> Darnton traz um questionamento fundamental para compreendermos a noção do que seria “verdadeiro” quando este autor se pergunta sobre “a verdadeira ideia de uma cidade” frente às anotações de Dickens sobre Montpellier em 1768. Ver mais em: DARNTON, Robert. *O grande Massacre de Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal: 1986. p.142-144.

<sup>216</sup> Entrevista realizada com Celdo Braga em 07 de maio de 2020.

uma maneira de suavizar e/ou camuflar o histórico de preconceitos e racismo que estes sujeitos sofrem, isto é, um eufemismo. E, que, midiaticamente, para o referido período, pudesse até ser mais adequado usar o termo “caboclo” e não “índio”. Mas essas são apenas hipóteses.

A referida fala do músico sobre os preconceitos sofridos pelos Tikuna se percebe no trabalho de Roberto Cardoso de Oliveira, “O índio e o Mundo dos Brancos” (1972), em que o autor fez um estudo antropológico sobre a relação entre índios, especialmente os Tikuna e brancos, entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, tendo a cidade de Benjamin Constant como um dos lugares estudados, na região do Alto Solimões.

No referido trabalho, o autor explica sobre os conflitos entre índios e brancos e que em áreas como, Javari e Benjamin Constant, para não mencionar toda Amazônia, as relações interétnicas se agravavam. Além disso, aconteciam as mais variadas agressões e estímulos ao preconceito e a discriminação do “caboclo”, como é chamado o índio pela população regional<sup>217</sup>.

Em diversas situações, muitas delas de cunho de interesse político, brancos (assim percebidos socialmente) inventavam histórias de invasão de grupos indígenas na área urbana da cidade de Benjamin Constant. Nota-se que nas observações do autor, para além das histórias falaciosas contra os indígenas, percebemos, o “índio” também sendo reconhecido no termo “caboclo”, da mesma maneira em que o cantor Celdo Braga afirmou em sua entrevista.

Para o autor Roberto Cardoso de Oliveira, esta conjuntura demonstra como o uso do termo “índio”, naquele período, denota o quanto este imaginário fantasioso constituiu um problema para a comunidade e quanto esta estava sensível a qualquer “ameaça” dos índios, por mais absurda que fosse<sup>218</sup>. Ainda que as histórias de invasões fossem infundadas e utilizadas para fins escusos, estas invenções não tiravam a desconfiança da população de Benjamin Constant sobre os indígenas que ali moravam. E, podemos dizer que esses conflitos entre brancos e índios e as histórias consequentes respingaram na trajetória pessoal e musical do cantor Celdo Braga.

A pesquisa de Cardoso de Oliveira nos ajuda compreender partes da trajetória de vida e artística de Celdo Braga, ao tempo que, este último relata os preconceitos

---

<sup>217</sup> OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O índio e o Mundo dos Brancos. 2ª Edição. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1972, p.45.

<sup>218</sup> Ibidem, p.36.

sofridos pelos índios em Benjamin Constant. Deste modo, podemos conjecturar o ambiente de conflitos étnicos entre índios e brancos que o cantor pode ter presenciado durante a juventude, ao passo que apenas no ano de 1979, Braga sai da cidade para cursar Letras no estado do Rio Grande do Sul.<sup>219</sup>

Desta forma, na comunidade Benjamin Constant, o termo “caboclo” é atribuído ao “índio”, para fins de uso genérico do termo “caboclo” no sentido pejorativo e preconceituoso, como se os povos indígenas pudessem também ser reduzidos a um só termo, pelo menos durante a década de 1950. Para além disso, como já observado, a autora Deborah de Magalhães Lima observa que na categorial “relacional” o termo “caboclo” também está associado a um estereótipo negativo. A autora explica que para aplicar o termo, basta ser considerado mais rural ou “rústico” em relação ao locutor ou locutora<sup>220</sup>.

Lima-Ayres (1999) afirma que “caboclo” apresenta um estereótipo negativo e que está agregada a um grupo social ou pessoa considerada mais rural indígena ou rústica. A autora afirma que esse termo surgiu para referir a uma classe inferior, bem como definir sua qualidade e valor. Inicialmente referenciava o índio genérico, destribalizado, passando posteriormente a significar o híbrido, o miscigenado. Ainda sobre “caboclo”, Fábio Fonseca de Castro entende que a identidade dos caboclos é uma contraidentidade. Conforme este pesquisador

Caboclo é um termo depreciativo usado para indicar pessoas que não se sabiam com a mesma identidade e que pertenciam à escala mais baixa da sociedade colonial amazônica. Não obstante, presente no tecido intersubjetivo dessa sociedade, por meio de uma equação complexa, o termo acabou sendo usado por essa mesma população para se autorreferir em relação às expectativas do dominador. A carga simbólica negativa, longe de se tornar positiva, se tornou de-negativa, ou seja, passou a ser reconhecida como tal e a veicular um tipo de violência simbólica que se assemelha à autocensura, preenche de um sentimento confuso que ora pertencia à vergonha, ora à culpa, ora ao saber-se inferior (DE CASTRO, p. 434-435).

A partir da compreensão deste sentido da expressão “caboclo”, podemos analisar algumas canções do Raízes Caboclas, tendo em vista os temas sociais e políticos que podem estar inseridos nas mesmas. O teor rústico, pode também estar presente na maneira de se pronunciar as palavras, com o sentido de afirmação e valorização do modo *ethos* do caboclo.

<sup>219</sup> Entrevista realizada com Celso Braga em 07 de maio de 2020.

<sup>220</sup> LIMA, Deborah de Magalhães. 1999, p.7.

Na canção “Boto Vermelho”<sup>221</sup> do Raízes Caboclas, podemos identificar nuances de modos de falar com um sotaque mais interiorano, regionalizado, típico de alguém que pertence a um espaço rural. Pode-se inferir, pela proposta da banda e de sua musicalidade, alusões ao sujeito caboclo. Vejamos nos versos “Boto Vermelho, no lago **buiou**, minha canoa ele **arrodeou**, minha canoa ele **arrodeou**”<sup>222</sup>. Expressa um sotaque interiorano, *caboclizado*. Observe abaixo:

Boto Vermelho

Boto vermelho, no lago buiou  
 Boto vermelho, no lago buiou  
 Minha canoa ele arrudeou  
 Minha canoa ele arrudeou  
 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 buiou  
 Bem lá do fundo ouço seu clamor  
 Num boto feio, meu amor virou  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 Flechou, flechou, flechou!

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 buiou  
 Bem lá do fundo ouço seu clamor  
 Num boto feio, meu amor virou  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 Naquele lago, nunca mais eu vou  
 Flechou, flechou, flechou!

---

<sup>221</sup> Canção presente no LP “Amazonas” de 1988, escrita por Celdo Braga.

<sup>222</sup> Palavras destacadas pela autora.

Boto vermelho, no lago buiou  
Boto vermelho, no lago buiou  
Boto vermelho, no lago buiou

Na canção também podemos perceber os solos de violão em uma velocidade mais acelerada, acompanhado de marcação, o que nos remete também ao som do carimbó<sup>223</sup>, além do violão, também aparecem o “pau-do-diabo”, “iaça”, “pau de chuva” e atabaque como instrumentos proeminentes na sonoridade.

Esta discussão também é importante a partir de como tais usos do “caboclo”, “índio” aparecem nas canções desses artistas e nos jornais que se referem a estes artistas estudados e, geralmente, se mostram associados. Para alguns críticos de jornais, acontece um “resgate” do sujeito caboclo nos trabalhos musicais do Grupo Raízes Caboclas, - afirmação corroborada pelo próprio líder do conjunto-, embasados em estudos sobre povos indígenas já mencionados anteriormente. E tal informação é reafirmada nos jornais no decorrer dos anos:

---

<sup>223</sup> Em sua entrevista, Celdo Braga reconhece a presença do carimbó como influência na obra do Raízes Caboclas.

Figura 12: Referências indígenas para desenvolver a cultura amazônica.

Manaus, sábado, domingo e segunda-feira, 18, 19 e 20 de outubro de 2003

Entretenimento Negócios

Jornal do Commercio 19

✓ GUIA

## Grupo Raízes Caboclas homenageia a piracema e o banzeiro indígenas

Convidados pelo projeto 'Verão na Praça', os músicos tocam na rua, de pés descalços, para o povo ver e ouvir a boa canção regional

**Da equipe do JCC**

O melhor da musicalidade do caboclo amazense será exibida neste domingo (dia 19), pelo grupo Raízes Caboclas, das 20h30 às 21h15, no entorno do Teatro Amazonas, no palco principal dos espetáculos montado na rua José Clemente, Centro.

Com experiência de estar na estrada há 21 anos, com nove discos gravados, o grupo tem como principal objetivo resgatar as raízes da cultura amazônica, buscando referências nas canções ritualísticas dos índios Ticuna, Tucano e outras tribos da região.

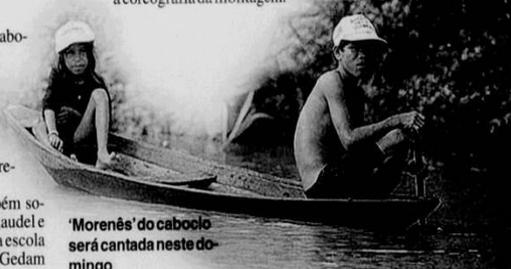
De roupas brancas e pés descalços, Celdo Braga, Júlio Lira, Osmar Oliveira, Raimundo Angulo, Eliberto Barroncas, Adalberto Holanda e Rubens Bindá fazem um som sereno, usando instrumentos de percussão de fabricação própria. No repertório deste domingo, estão 'Caminhos de Rio', 'Cheiro de Caboca', 'Piracema', 'Cantos da Floresta', 'Porto de Lenha', 'Amazonas Moreno', 'Banzeiro', entre outras.

**Dança em grupo**

Antes do show do grupo Raízes Caboclas, os movimentos do Gedam (Grupo Espaço de Dança do Amazonas) vão colocar no palco principal, das 18h10 às 18h40, as nuances e matizes das cores das telas de Van Gogh, Picasso e Miro. O espetáculo 'Chiaroscuro', será apresentado ao público.

A montagem de dança fala também sobre a obra de gênios como Camille Claudel e August Rodin, utilizando técnicas da escola de dança moderna. Por tudo isso, o Gedam pretende um número prático e de bom gosto, inspirado nas obras seculares e futuristas dos artistas.

A direção do espetáculo é de Conceição Souza, que também assina, em conjunto com Weldon Rodrigues, a concepção e a coreografia da montagem.



**'Morenês' do caboclo será cantada neste domingo**

Constatos com o Gedam podem ser feitos por meio do SEC (Secretaria de Estado da Cultura), pelo 633-2850.

Fonte: Jornal do Commercio (AM) Ano 2003. Edição 38935. Guia. 18;19;20 de outubro de 2003. p.19.

### **Grupo Raízes Caboclas homenageia a piracema e o banzeiro indígenas.**

O melhor da musicalidade do caboclo amazense será exibida nesse domingo (dia 19), pelo Grupo Raízes Caboclas, das 20h30 às 21h15, no entorno do Teatro Amazonas no palco principal dos espetáculos, montado na rua José Clemente, Centro. Com experiência de estar na estrada há 21 anos, com nove discos gravados, o grupo tem como principal objetivo resgatar as raízes da cultura amazônica, buscando referências nas canções ritualísticas dos índios Ticuna, Tucano e outras tribos da região (...).

O jornal acima inicia a matéria com “O melhor da musicalidade do caboclo amazense” e ao mesmo tempo afirma que o “resgate” das raízes da cultura amazônica se dá através de “referências nas canções ritualísticas dos índios Ticuna, Tucano e outras tribos da região”. A partir desta leitura, o que se percebe é, de novo, um discurso de “resgate” que pode acarretar como um tratamento artístico engajado que informe

sobre a cultura do “caboclo moreno”, a partir de uma visão exótica das “raízes da cultura amazônica”, que o grupo objetivava alavancar.

Ainda que a matéria jornalística esteja fora do período do estudado, o objetivo principal deste excerto jornalístico estar presente na discussão, é justamente para corroborar o discurso do grupo, de “resgatar” a cultura da região amazônica e, que este mesmo discurso permaneceu como um dos seus principais legados até meados dos anos dois mil. Podemos nos perguntar ainda que o engajamento desses artistas de *resgatar* as raízes culturais do caboclo, do índio, do sujeito amazônida para a afirmação de uma identidade fosse visto como positivo entre artistas e seus apoiadores, seria essa busca desprovida de basilares colonialistas? Contraditoriamente seria uma inquirição colonial no encaixe de alcançar discursos anticoloniais para suas obras musicais?”

Em *A Invenção do Nordeste*, Durval Muniz de Albuquerque Jr. reflete sobre como se criou um arquivo de iconografias e conceitos, uma série de “verdades” sobre o Nordeste que, segundo o mesmo, direcionam “comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive o olhar e a fala da mídia”<sup>224</sup>. Ao fazermos uma analogia sobre a mencionada discussão em relação à Amazônia, de certa forma, na mídia, a música que se produziu sobre a região favoreceu, reforçou, desqualificou ou qualificou determinadas visões sobre os sujeitos amazônicos e o seu próprio lugar.

Para o cantor Nilson Chaves, a visão de “índio” e “caboclo” também passa pela imbricação do termo, perguntado sobre quem seria o índio e o caboclo, o mesmo responde:

“Eu te diria que pra mim, ser índio, é ser caboclo ao mesmo tempo, não dá pra separar. Os dois tem o mesmo habitat, pra mim, tanto o caboclo, ribeirinho da Amazônia, do Pará, como as tribos indígenas do Estado do Pará. Eu acho que esses dois pontos são marcantes pra minha identidade (...) Eu acho que eu tenho também um pouco do índio, eu sou tanto índio como caboclo”<sup>225</sup>

Nilson Chaves também se enxerga como um “caboclo da Amazônia”, que é a categoria que os artistas trabalhados tendem a se identificar. Sua visão do caboclo da Amazônia se depara com o sujeito ribeirinho, enquanto o indígena está mais ligado os povos de ‘tribos’ indígenas, diferentemente daquela dos artistas de Benjamin Constant que associam o caboclo aos povos indígenas.

Já, Eliakin Rufino, ao ser perguntado sobre a sua ligação com as causas indígenas e o porquê destas questões estarem presentes na música do Trio Roraimeira,

<sup>224</sup> Op. cit. 2011. p.32.

<sup>225</sup> Entrevista com Nilson Chaves concedida em 26 de agosto de 2016.

respondeu que apresenta ascendência (indígena), no seu próprio DNA, se autodenomina como caboclo, ou mais especificamente “caboco”, mas o pensa a partir de uma visão acerca da mestiçagem. Para Eliakin Rufino, o preconceito racial é algo muito presente na sociedade roraimense, principalmente com os indígenas, por conta da luta contra invasão de suas terras por garimpeiros bem como a preservação das florestas.

Desses conflitos também vem o estímulo do Trio Roraimera em pensar na identidade do estado, nos grupos sociais invisibilizados, a partir de uma perspectiva de beleza do lugar e destes indivíduos, mas que também apresenta sua crítica. Tomaz Tadeu observa que é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade. E, reafirma que, no cerne da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação<sup>226</sup>.

O “índio” e o “caboclo” são frequentemente associados, imbricados ou categorizados como sujeitos que apresentam as mesmas características, sendo, portanto, frequentemente, considerados como um mesmo indivíduo. Para Karl Arenz, esta definição do caboclo, a exemplo do índio, também está associada às leituras naturalistas de autores amazônidas como Herculano Inglês de Souza<sup>227</sup>, as quais os representavam como “figurantes idealizados e inseridos em seu ambiente natural ou em cenários típicos do cotidiano rural”<sup>228</sup>. Representações que podem nos levar a confundir ou julgar como idênticos índios e caboclos em suas tradições e costumes.

Esta imbricação ou associação pode invocar invisibilização e apagamento de etnias indígenas. Basta procurar sobre a palavra “caboclo” no dicionário, a qual, conforme Chiradia (2008, p.128) significa mestiço de branco com índio; antiga denominação do indígena; caboclo de cor acobreada e cabelos lisos; caburé ou tapuia, entre vários outros. Percebe-se que há várias possibilidades de definições para a palavra.

---

<sup>226</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção Social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.p.90.

<sup>227</sup> Herculano Marcos Inglês de Souza nasceu em Óbidos no estado do Pará em 1853. Foi um escritor, advogado, professor, jornalista e político brasileiro. Escreveu diversas obras literárias em seu nome e em seu pseudônimo, Luiz Dolzani, tais como: O Cacauleta (1876); História de um pescador (1876); O Coronel Sangrado (1877); O Missionário (1888); Contos Amazônicos (1892);

<sup>228</sup> ARENZ, Karl Heinz. Anticabocismo. Revista de Estudos de Cultura. Uberlândia, nº 3, set.dez./ 2015, p.31.

A discussão sobre o uso dos termos “índio” e “caboclo” nos remete a percepções sobre como representações sobre esses sujeitos presentes nas canções de artistas da amazônia são percebidos, construídos, (re) modificados, imbricados até circularem e serem reproduzidos pelo imaginário social. Discutimos as possibilidades de imbricação dos termos e em que contextos estes podem ter surgido, já que ao depender da abordagem e perspectiva direcionada sobre quem aciona um dos termos, pode-se (in) diretamente causar apagamentos étnicos.

Devemos pensar que as identidades e as diferenças criadas ou inventadas em que temos os sujeitos índios e caboclos como sendo detentores de determinados perfis negativos ou não, podem interpelar mecanismos sociais que perpassam de preconceitos e racismos. Os indígenas e caboclos foram sendo diluídos em diversos debates teóricos e acadêmicos sobre quem são ou não são. A confluência dos termos “índio” e “caboclo”, do pensamento que a sociedade externa apresenta sobre esses dois sujeitos (muitas vezes os enxerga como indissociáveis) é também um fator que implica na imbricação de seus processos históricos como grupos sociais.

Logo, a reflexão de Tomaz Tadeu da Silva é bem vinda quando afirma que os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporâneos nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada.<sup>229</sup> Esse enunciado do mencionado autor contribui também para estimar, ainda que superficialmente, a dimensão de diversos tipos de adversidades dentro de um território amazônico entre diferentes sujeitos.

Sabemos que a região amazônica é palco de barbáries exploratórias desde a colonização<sup>230</sup>, uma vez que embates políticos e sociais no território sempre existiram. E, diante de descobertas científicas sobre consequências catastróficas na metade do século XX, o que estimulou o debate global pela preservação ambiental, novos conflitos surgiram, como invasão de terras indígenas e quilombolas, desmatamento da floresta e garimpagem ilegais, construção de UHEs<sup>231</sup>s entre outros. De modo que, comumente

---

<sup>229</sup> SILVA, Op.cit., p. 87.

<sup>230</sup> Ver tese: PONTE, Zuleide Ximenes. Amazônia, projeto desenvolvimentista, dissimulação e barbárie. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal do Pará, 2010.

<sup>231</sup> Usinas Hidrelétricas.

enxergamos os mesmos sujeitos, como indígenas, ribeirinhos, caboclos, povos da Amazônia sendo alvos desta barbárie, em repetitivos ciclos.

No próximo tópico, refletiremos a identidade e diferença destes sujeitos amazônidas, bem como enfatizaremos as peculiaridades geográficas, históricas, sociais, culturais sobre a região amazônica que também foram uma maneira de se distinguir do resto do Brasil, para afirmar o lugar da região amazônica e de quem habita o espaço, ao mesmo tempo que se criavam formas contra o descaso do poder público com a população em geral e também se buscava responsabilidade política e maior atuação do Estado para com as demandas sociais e ambientais no espaço amazônico.

### **2.3. “Amazônia é Brasil”: o compartilhamento do sentimento de não pertencimento ao país demarcado pela identidade e pela diferença.**

Nos trabalhos musicais que pertencem ao período estudado, um dos seus objetivos também era falar da sua localidade a partir de uma perspectiva globalizante, a ponto de trazer toda a região amazônica em suas cantorias. Nilson Chaves, o Grupo Raízes Caboclas e o Trio Roraimeira, ainda que tivessem visões peculiares de seus locais de origem, reuniram abordagens semelhantes no quesito de olhar para a Amazônia, como um espaço que é enxergado como alheio ao restante do Brasil.

A canção “Amazônia é Brasil” do LP “Amazonas” (1988) do grupo Raízes Caboclas reforça a afirmação de que a Amazônia *também* é Brasil, de que esta região faz parte deste país, com suas florestas, clima, fauna e gente de particularidades diferentes. Como se explicasse que mesmo com todas as singularidades do espaço amazônico que para os olhos externos lhes causam estranhamento, a Amazônia é Brasil. Logo, observamos que o sentimento de não pertencimento ao seu próprio país está presente nas reflexões de artistas da Amazônia, o que também pode inferir que este é um sentimento comum aos que vivem na região através das próprias canções elaboradas, como *Amazônia é Brasil*:

**Amazônia é Brasil**<sup>232</sup> (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

<sup>232</sup> Letra disponível em: <https://www.lettras.mus.br/raizes-caboclas/461004/>

E faz da selva mundo vazio, cheio de amor  
Mundo vazio, cheio de amor

Na tarde quente, quase sem vento  
Faz tacacá  
Apanha ingá, pesca piau, colhe o cubiu  
Tira do rio, tira, jeju, tambaqui  
Se a fome chega  
Tem mapati, licor de açai  
Tem mapati, licor de açai

Não teme o frio, o rugir das feras, a jararaca  
Extrai seringa, derruba a mata  
Vence a cascata  
Mata serpente, mata  
Repele a fera  
Vive a quimera  
Da selva, um Deus  
Da selva, um Deus  
Da selva, um Deus  
Da selva, um Deus

E quando a calma da noite chega, na rede amiga  
Tem essa gente o seu descanso, sob o luar  
Mas se um dia a chuva obriga, corre pro tapiri  
Moqueia a paca, faz tapioca, limpa a zagaia

Eis meu Brasil  
Amazônia é Brasil  
Eis meu Brasil  
Amazônia é Brasil  
Eis meu Brasil  
Amazônia é Brasil  
Eis meu Brasil  
Amazônia é Brasil

A canção nos apresenta não somente o eixo do disco, isto é, a Amazônia em si, mas também um de seus aspectos principais: a “gente” da Amazônia. E, não apenas isso, mas os seus costumes, específicos modos de viver, da fauna e flora que permeiam esses grupos e comunidades amazônicos. Também se evoca a “gente” valente, da roça, que dribla as dificuldades, apesar de tudo. Quando a canção enfatiza em “Eis meu Brasil. Amazônia é Brasil” repetidamente, notamos o quanto o eu-lírico quer evidenciar que este lugar em destaque é o “Brasil” peculiar de determinados indivíduos.

O referido verso demonstra que o Brasil não apresenta apenas um único formato cultural e homogêneo. Indica também que os elementos presentes na Amazônia e suas grandes riquezas poderiam ser um país próprio, um outro Brasil, mas um Brasil distinto do que poderia se considerar comum, que se alimenta de tambaqui, tacacá,

tapioca, mapati<sup>233</sup> e licor de açaí, rica em frutas e de produtos que delas podem ser elaborados.

A Amazônia é um outro Brasil que apresenta um espaço rico de alimentos e nutrientes que servem à todos que ali vivem da floresta direta ou indiretamente. No entanto, ao mesmo tempo que objetiva enaltecer alguns de seus aspectos, cria-se uma narrativa homogênea e que pode decorrer em imagens estereotipadas da região.

A canção recorre a presença da melodia de solos de violões que a iniciam, de modo que, emana calma e o baixo segue acompanhando na mesma quietude. Esta combinação de sonoridades dialoga com a composição em questão, alude a uma noite serena e tranquila, ao passo que canta do descanso desta “gente” em suas redes sob o luar. Um sonoro mais forte e bem marcado pela bateria é destacado nos versos que tratam sobre as dificuldades e particularidades de se viver no espaço, especificamente em “**Vence** a corrente, **vence**, do rio **bravo**”; “**Tira** do rio, **tira**, jeju, **tambaqui**”; “**Mata**, serpente **mata**, repele a **fera**. Vive a **quimera**”<sup>234</sup>. No entanto, a canção também molda uma construção imaginária das pessoas que vivem na Amazônia que pode suscitar estereótipos, ao tempo que, sabemos que a Amazônia não é somente um espaço de florestas, mas também apresenta urbes com comunidades urbanas.

Tanto o pesquisador Eduardo Galvão quanto o antropólogo americano Charles Wagley, em seus trabalhos etnográficos realizados na região no final dos anos 1940, se referem a essa população mais rural, como caboclos<sup>235</sup>. Esse último comenta sobre a presença de peixes nos rios que outrora já fora mais abundante nas comunidades ribeirinhas do Baixo Amazonas no Pará, quando diz “Embora, nos rios principais, os peixes sejam hoje menos abundantes do que anteriormente, a maioria das famílias amazônicas pesca para o consumo próprio; algumas, entretanto, frequentemente, dispõem de um excedente para vender.”<sup>236</sup> Há valiosas informações para compreensão do cotidiano dos habitantes dessa região, ainda que o autor disponha de uma reflexão limitada sobre essa população.

Trazer a população da Amazônia para o centro da discussão, cantar não somente a floresta pela floresta, é um dos suportes trazido por esses artistas para o

<sup>233</sup> Seu nome científico é *Pourouma cecropiifolia*, também conhecida como uva da Amazônia, embaúba, uva-da-mata. A árvore da mapati tem um porte médio, nativa das florestas da Amazônia Ocidental.

<sup>234</sup> As sílabas em negrito são para auxiliar o leitor a identificar as marcações sonoras mais fortes presentes nos referidos versos.

<sup>235</sup> GALVÃO. Op. cit.; WAGLEY, Charles. Uma comunidade Amazônica. Estudo do Homem nos Trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. Companhia Editorial Nacional, 1957.

<sup>236</sup> Ibidem. Op.p.112.

cultivo das identidades locais. Celdo Braga afirma que a proposta de se pensar uma identidade pra região veio quando ele saiu do Amazonas para estudar no Rio Grande do Sul em 1979 e, conheceu o Grupo Carevá<sup>237</sup> e outros grupos nativos musicais.

Braga elucida que por conta desse novo contato com tais grupos, sua intenção era cantar raízes culturais da Amazônia. Até então, não se conhecia porque ninguém efetivamente trabalhava sobre isso<sup>238</sup>. Ou seja, as práticas culturais de grupos de música fora de sua localidade despertaram o seu interesse por tentar criar algo semelhante no Amazonas.

Da mesma maneira que Celdo Braga e o Raízes Caboclas, o Trio Roraimeira também corrobora suas raízes amazônicas em uma canção que faz uma exaltação à particularidades de Roraima e também à Amazônia e sua diversidade, podemos inferir essa mesma abordagem na canção “Cruviana” de Neuber Uchôa, presente no LP Roraima (1992) que segue o mesmo enaltecimento, como podemos observar:

Cruviana

Muito prazer, estou aqui pra dizer  
Que canto pra minha aldeia, sou parte da teia  
Da aranha sou par  
E como o rio que me banha e que te manha  
É branco do mesmo trigo  
Eu sou o cio da tribo  
E posso até fecundar

(refrão)

Meu chibé com carne seca te provoca  
Minha damorida queima e te ensopa  
Teu café na rede, mi capitiana  
Tua tez me cruviana<sup>239</sup>

A canção, ainda que se volte para referências mais específicas a cultura gastronômica de Roraima, como a damorida<sup>240</sup>, comida tradicional indígena, esta não deixa de apresentar um enredo de apresentação de suas origens bem como direcionada provocação àqueles que enxergam o estado de fora. A aldeia cantada pode também ser a aldeia de Roraima, como a aldeia da Amazônia, afinal o chibé é um prato indígena presente em várias localidades da região. A sonoridade do Trio Roraimeira é

<sup>237</sup> O grupo Carevá se formou na cidade de Porto Alegre no meio universitário da década de 1970, dentro do Grupo Folclórico Gaúcho do Projeto Rondon. Optaram pela música gaúcha com arranjos vocais elaborados. Formado por Alex Hohenberger, Cezar Mattos, Mauro Harff, Rolf Dreher e Rubim Jacoby, e um instrumental acústico, o grupo apresenta no repertório clássicos da música gaúcha.

<sup>238</sup> Entrevista com Celdo Braga concedida em 07 de maio de 2020.

<sup>239</sup> Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/neuber-uchoa/1867797/>

<sup>240</sup> A damorida é um prato tradicional da culinária indígena preparado com peixes ou carnes de caças, vários tipos de pimenta e servido com beiju e farinha.

influenciada pelos ritmos caribenhos, como a salsa e o merengue, por conta de suas fronteiras geográficas, já que sua localização é próxima do Caribe.

“Cruviana” apresenta uma levada dançante, com ritmo de percussão bem demarcado. Também é uma lenda indígena do norte brasileiro. Na versão contada em Roraima, a lenda de Cruviana explica o frescor das madrugadas roraimenses. Durante todas as noites, a linda deusa do vento se transforma em vento e seduz os forasteiros durante o sono. Acordam apaixonados e encantados pela terra de Makunaíma<sup>241</sup> de onde nunca mais vão embora<sup>242</sup>.

Podemos encontrar o sentimento de afirmação da identidade local presente não somente nas poesias e canções e do Trio Roraimeira, mas também nas opiniões políticas incisivas de Eliakin Rufino que exacerbava tal sentimento nas folhas do jornal de Boa Vista (RR). O artista atuou como jornalista no Jornal de Boa Vista, entre 1980 e 1990, e escrevia matérias que discutiam a importância de se olhar para a cultura de Roraima, os costumes dos povos indígenas e de como essa combinação poderia surtir efeitos positivos não somente no aspecto cultural, mas também no econômico.

Eliakin Rufino esteve bem relacionado com pessoas influentes do meio político e de comunicação de Roraima. Tinha uma coluna do Jornal Folha de Boa Vista (RR) para tratar de assuntos voltados para a cultura regional e local. Na matéria a seguir podemos visualizar seu posicionamento sobre a busca de se olhar para a afirmação de uma identidade para Boa Vista, ao traçar percepções comparativas entre sua cidade e Belém, a partir das frutas típicas de cada urbe. Vejamos:

---

<sup>241</sup> A lenda de Makunaíma conta que seu território foi invadido. Ao constatar tal ocupação, Makunaíma, enraivecido, convocou seus guerreiros para uma grande batalha, conseguindo expulsar todos os invasores. No entanto, ficou muito ferido e subiu até o monte Roraima, onde dorme profundamente. Conta-se que quando Makunaíma acordar e não gostar do que presenciar em seu reino, todos os súditos sentirão o peso da sua fúria. Lenda disponível em: <https://amazoniaacontece.blogspot.com/2015/04/lendas-indigenas-desvendam-roraima.html>

<sup>242</sup> Ibidem.

Figura 13: Bandeira Amarela



Fonte: Jornal Folha de Boa Vista (RR). Bandeira Amarela. 07, 08, 09 de Março de 1992. Edição 00823. Coluna de opinião. p.02.

Aparentemente, o posicionamento de Eliakin Rufino se estendia ao Trio Roraimeira, ao tempo que ele enfatiza “Nós do grupo Roraimeira, cantadores e degustadores do buriti, acreditamos no futuro dessa fruta. Batalhamos pela preservação e agora começaremos uma campanha de promoção e difusão do buriti: a campanha da bandeira amarela”. Boa Vista, naquele período, era uma cidade pequena, portanto, notícias de jornais importantes e/ou opiniões polêmicas tinham seu lugar de comoção, não somente nas elites locais como no conhecimento das pessoas em geral.

Na matéria jornalística acima, podemos inferir que o autor busca a conscientização popular da relevância da fruta buriti e seus produtos derivados, para que se construa uma identidade visual e cultural da cidade. Rufino constrói essa narrativa a partir de comparações visuais com a cidade de Belém, em que o açai tem a sua identidade diante das casas que o produzem e comercializam, quando diz “Assim como Belém é a cidade do açai e das bandeiras vermelhas, Boa Vista pode ser, brevemente a cidade do buriti e das bandeiras amarelas”. A preocupação em capitalizar a fruta com o objetivo turístico também se apresenta como um dos fins principais<sup>243</sup>.

Ainda que o Trio Roraimeira estivesse alinhado a contribuir na construção de identidade de sua localidade, não deixava de dialogar com outros aspectos culturais da própria região norte. No LP Roraima (1992), há a música “Belém-Fafá-Brasil” em

<sup>243</sup> No tópico 3 do capítulo 3 abordaremos o impulso para o turismo ecológico.

homenagem a cantora Fafá de Belém. Como já mencionado, Zeca Preto, integrante do trio, é paraense e adicionava elementos musicais e típicos do estado para a criação das obras musicais do Roraimeira.

O fator de “não pertencimento” ao país, também pode ser percebido a partir do pedido de ajustes que algumas gravadoras pediam aos artistas para que estas vendessem para determinados públicos. Nilson Chaves afirmou que em uma entrevista, uma gravadora, a qual ele não quis mencionar o nome, pediu a ele que retirasse palavras regionais, como “açai, Pará”. Porém, o cantor prontamente recusou a proposta<sup>244</sup>.

No LP “Amazônia” (1990) de Nilson Chaves, a canção “olhando Belém”, de composição de Celso Viáfora<sup>245</sup>, cantor e compositor paulista, descreve sua percepção acerca do amanhecer em Belém e faz comparações com sua cidade natal, São Paulo, assim como esboça sua visão estrangeira e de estranhamento perante a grandeza que é um ambiente vasto e diverso até então desconhecido pelo compositor: A amazônia.

#### Olhando Belém<sup>246</sup>

O sol da manha rasga o céu da Amazonia  
 Eu olho Belém da janela do hotel  
 As aves que passam fazendo uma zona  
 Mostrando pra mim que a Amazônia sou eu  
 E tudo é muito lindo  
 É branco, é negro, é índio  
 No rio tietê mora a minha verdade  
 Sou caipira, sede urbana dos matos  
 Um caipora que nasceu na cidade  
 Um curupira de gravata e sapatos  
 Sem nome e sem dinheiro  
 Sou mais um brasileiro  
 Olhando Belém enquanto uma canoa desce um rio  
 E o curumim assiste da canoa um *boing* riscando o vazio  
 Eu posso acreditar que ainda dá pra gente viver numa boa  
 Os rios da minha aldeia são maiores do que os de Fernando Pessoa  
 ( e o sol da manha rasga o céu da Amazônia )  
 Olhando os meus olhos de verde e floresta  
 Sentindo na pele o que disse o poeta  
 Eu olho o futuro e pergunto pra insônia  
 Será que o Brasil nunca viu a Amazônia  
 E vou dormir com isso  
 Será que é tão difícil

<sup>244</sup> Jornal Diário do Pará. Vivência cigana de Nilson Chaves, em cena, com Vital Lima. 02 de dezembro de 1988. Edição 1959. Ano VI. P.D-8.

<sup>245</sup> Celso Viáfora nasceu em São Paulo, em 1959, é um cantor, compositor e arranjador de música popular brasileira.

<sup>246</sup> Composição de Celso Viáfora e interpretação de Nilson Chaves.

Conforme Nilson Chaves, a ideia da canção surgiu quando Celso Viáfara “chegou no hotel às três horas da manhã e ele viu um barquinho de um garoto, remando ali no Guamá, ali do hotel e ao mesmo tempo viu um *boing* circulando, aquilo lhe deu uma ideia musical, um texto musical, sobre a Amazônia”<sup>247</sup>. Ela apresenta um ritmo alegre e envolve em sua estrutura vários instrumentos, como bateria, baixo, teclados, guitarra e violão. A percussão e arranjos também estão presentes na composição.

A canção inicia falando da cidade de Belém, porém, ao seu término, abarca toda região amazônica ao se perguntar sobre o desconhecimento do resto do Brasil sobre esta última “Eu olho o futuro e pergunto pra insônia: Será que o Brasil nunca viu a Amazônia?/ E vou dormir com isso/ Será que é tão difícil?”. Esse questionamento na canção vem da perspectiva de alguém de fora da região que instiga àqueles que não se familiarizaram com este outro lado do Brasil, muitas vezes por desmerecimento ou falta de conhecimento sobre a região e sua população.

Por conseguinte, percebemos que o sentimento de não pertencimento ao seu próprio país era uma visão comum a estes artistas: a autoapresentação de si e de suas particularidades culturais em “Cruviana”, a assertiva de que a Amazônia está presente e existe com as suas devidas particularidades em “Amazônia é Brasil”, o questionamento se o Brasil fora da Amazônia já, de fato, olhou para essa região em “Olhando Belém” são subsídios que dialogam entre si, e, mesmo esses indivíduos vivendo em localidades diferentes, a consciência de que integram um espaço maior, invisibilizado e comum em biomas, que é a Amazônia, está ali, pulsante.

Logo, podemos ver que os artistas estudados – Nilson Chaves, Trio Roraimeira, Celso Braga - se preocupavam em tratar da Amazônia como um tema que também recorresse à um caráter identitário para suas localidades. Para tanto, tinham como suporte a discussão de lugar e pertencimento do indígena e do caboclo, ainda que seja um “caboclo” de visões diferentes entre eles, como para Nilson Chaves e para Raízes Caboclas. Além disso, trazem temas como a história dos povos indígenas e suas resistências e as peculiaridades da região amazônica era também uma maneira de reafirmar a importância da floresta e dos povos que vivem ali, bem como enaltecer uma representação de força e luta aliada aos amazônidas.

No terceiro capítulo, trataremos sobre a maior visibilidade referente a questão ambiental relacionada a pauta indígena que frequentemente foram enxergadas como

---

<sup>247</sup> Entrevista com Nilson Chaves concedida em 26 de agosto de 2016.

indissociáveis para questões políticas da região amazônica. Além disso, discutiremos como os artistas amazônidas e suas obras foram sendo incorporadas como uma ferramenta de conscientização para a questão ambiental que tinha a Amazônia como foco, principalmente por conta da ECO-92. Mais adiante, faremos uma análise do uso dos trabalhos musicais desses artistas como ferramentas atrativas e de contribuição para o turismo ecológico, visto politicamente como uma nova alternativa econômica.

## CAPÍTULO 3

### “LEVANTA CABOCLO E CANTA - AJURI!”: EVOCAÇÃO INDÍGENA PARA A QUESTÃO ECOLÓGICA E TURÍSTICA NA CANÇÃO DA AMAZÔNIA.

O objetivo deste terceiro capítulo é entender como a questão ecológica aparece nos trabalhos musiciais de Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Trio Roraimeira (RR), de modo que se compreenda as pautas indígenas imbricadas a tal tema. No tópico 1, falaremos de como o tema “Amazônia” passou a se tornar mais atrativo comercialmente para as produções musicais de artistas da região Amazônia. No tópico 2, trataremos da participação (in) direta desses artistas na ECO-92, realizada na cidade do Rio de Janeiro. E, no tópico 3, discutiremos como os governos estaduais buscaram utilizar os trabalhos artísticos desses músicos e cantores como ferramenta atrativa para uma nova alternativa econômica em meio às reivindicações ambientais: o turismo ecológico.

#### 3.1. “A Amazônia está na crista da onda”: A questão ambiental na canção popular amazônida.

Durante as décadas de 1980 e 1990, o tema da ecologia se fazia continuamente presente como já mencionado, em diversos âmbitos como o sociopolítico e também na música. O mercado musical encontrava em artistas como Tom Jobim e Nilson Chaves relevantes agentes para maior projeção do debate ecológico, ao tempo que, a Gravadora Som Livre propôs a elaboração e lançamento de um LP “ecológico”, com “canções famosas” segundo o Jornal Diário do Pará. Conforme o jornal, entre as canções que estavam sendo cotadas para integrarem o projeto, estavam “Passarim” de Tom Jobim e “Toca Tocantins”<sup>248</sup> de Nilson Chaves<sup>249</sup>. Desta maneira, podemos assimilar que as pautas ecológicas se tornaram produtos de capitalização de interesse de gravadoras.

Ao mesmo tempo que a pauta ecológica impulsionava trabalhos musicais voltados para o tema, tais obras também estimulavam que se expandisse mais os debates sobre a Amazônia e ecologia bem como o levante de pautas indígenas que estavam ali coadunadas e intrínsecas. Na mesma coluna de “Shorts” do Jornal Diário do Pará, vejamos o seguinte excerto que critica a falta de mobilização de algumas gravadoras

<sup>248</sup> Canção do álbum “Em Dez Anos” (1991) de Nilson Chaves.

<sup>249</sup> Jornal Diário do Pará. Shorts. 10 de março de 1989. Edição 2054. Ano VI. p. D-5.

que não estavam tão engajadas na produção de mais cópias do disco “Ver-o-Peso” (1988) de Nazaré Pereira<sup>250</sup>:

“No sul do país, é grande a procura para o disco ‘Ver-o-Peso’, que Nazaré Pereira gravou, sob produção de Kzam Gama, em Belém. As cópias, porém, não são encontradas. E, por isso, as queixas são muitas. Gravasom e Polygram andam bobeando neste aspecto. Principalmente por causa das várias discussões sobre a Amazônia, acontecidas recentemente. A Amazônia está na crista da onda.”<sup>251</sup>

O excerto menciona a popularidade que discos de artistas amazônidas apresentariam por conta dos últimos debates sociopolíticos que envolviam a Amazônia naquele período, como as pautas ecológicas e a preservação do meio ambiente, assim como as demandas indígenas na luta pela inserção e reconhecimento de seus direitos na Constituição de 1988. Já sobre a mobilização das rádios em prol de maior veiculação de música canções atreladas a estes temas, podemos também observar descontentamento de artistas que não receberam o retorno que esperavam, como Paulo André Barata<sup>252</sup>:

Figura 14: Shorts.

**\* Paulo André Barata lamentou pra nós, com justa razão, que as emissoras de rádio, tão preocupadas com o tema ecologia e, por tabela, com os problemas de desmatamento na Amazônia, não estejam rodando as músicas do lp “Amazon River”, gravado há quase 10 anos passados.**

**\* Neste álbum, editado pela Continental, Paulo desfilou uma série de parcerias com seu pai, Ruy Barata, enfocando a temática tão discutida hoje. Realmente, o flashback do trabalho cairia como uma luva. A propósito, a Som Livre está lançando um disco sobre o assunto. Nele, Nilson Chaves canta “Toca Tocantins”.**

Fonte: Jornal Diário do Pará. Shorts. 04 de maio de 1989. Edição 2108. Ano VI. P. D-5.

*Amazon River* (1980) se tornou um álbum de grande referência para a música produzida na Amazônia ao tratar de questões como a suposta constante ameaça estrangeira a Amazônia e às suas riquezas, o viés ecológico também se apresentava no

<sup>250</sup> Maria de Nazaré Pereira nasceu em Xapuri, no Acre, em 1940, porém cresceu no distrito de Icoaraci de Belém do Pará. Cantora, compositora e atriz brasileira. Gravou dezessete discos, cinco dos quais foram direcionados para o público infantil.

<sup>251</sup> Jornal Diário do Pará. Shorts. 10 de março de 1989. Edição 2054. Ano VI. p. D-5.

<sup>252</sup> Paulo André Barata nasceu em Belém do Pará em 1946, é um cantor, compositor e instrumentalista brasileiro. Filho de Ruy Barata, grande poeta e compositor paraense, fez diversas e importantes parcerias para a música da Amazônia.

conceito político e social do LP. Logo, temos a insatisfação do artista no que compete a um disco que abordou o assunto anos antes do *boom* das referidas discussões.

Canção título do álbum, “Amazon River” traz um protesto contra os investimentos estrangeiros, ao anunciar de maneira evidente o “Goodbye, Mr. Bill. Vá pra rima que pediu!”<sup>253</sup>. Edilson Mateus Costa da Silva afirma que esta é a canção mais emblemática ao estrangeirismo<sup>254</sup>. Ademais, o autor afirma que a partir de uma noção de “trágica ópera”, apontada por Ruy Barata<sup>255</sup>, a canção esboça a ideia de uma “nova colonização”, em razão da instalação de países desenvolvidos na região<sup>256</sup>.

Sobre a canção “Toca Tocantins”, cogitada para o mencionado álbum ecológico da gravadora Som Livre, o cantor Nilson Chaves explica que ela é um protesto sobre *quando* iria se fazer a abertura da Hidrelétrica de Tucuruí (inaugurada no ano de 1984), pois o intuito era não deixar que se causasse consequências piores ao meio ambiente:

Essa música foi feita direcionamente pra hum digamos assim, pra uma ação contra a abertura das portas de Tucuruí, não contra a abertura especificamente, é importante dizer isso, mas sim pra abertura no dia que eles queriam abrir, em que poderia naquele mês, que era o mês de março, poderia causar grandes danos a fauna do rio Tocantins. Ninguém era contra as aberturas das comportas, mas que fosse aberta em julho, setembro, onde você tem uma densidade muito maior de volume de água na Amazônia e que não causaria tantos danos como causou, como feita em março. E aí a gente montou um protesto no RJ, foi com a gente pra lá, o Benedito Nunes, na época, e juntamos companheiros, amigos, artistas, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso, Jonas Bloch apresentou o projeto, eu cantei com Vital, com a Rosina, com a Aninha e o Jammil fez uma letra pro “Toca Tocantins” pra esse protesto nosso e aí eu musiquei o “Toca Tocantins” falando do rio Tocantins. Como curiosidade apenas, na época, a gente ficou sabendo, que durante... depois de muito tempo que eu fui pela primeira vez a Tucuruí, fazer um show, eu fiquei sabendo que na época que nós fizemos essa música, ela foi proibida de tocar em Tucuruí, por um período de 3 anos. As rádios não podiam tocar essa musica lá (...)<sup>257</sup>.

Ainda que a intenção da canção não fosse exatamente a proibição da abertura da Hidrelétrica de Tucuruí e sim sobre reduzir seus danos, há vários versos que denunciam

<sup>253</sup> Ver mais sobre Amazon River (1980) em: COSTA, J.M.Q. “Vá pra Rima que pediu: Insatisfação Amazônida diante das investidas “desenvolvimentistas” estrangeiras. **A música de: História pública da música do Brasil**, v. 4, n. 1, 2022. Disponível em: <http://amusicade.com/amazon-river-1980-paulo-andre-barata/>. Acesso em 19 de agosto de 2022.

<sup>254</sup> SILVA, Edilson Mateus Costa da. Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010. p.71.

<sup>255</sup> Ruy Guilherme Paranatinga Barata nasceu em 25 de junho de 1920, em Santarém. Foi um poeta, advogado, professor e compositor brasileiro. É dono de várias composições que remetem a região amazônica. Algumas dessas composições estão presentes no Álbum Amazon River (1980) de Paulo André Barata, seu filho.

<sup>256</sup> SILVA, Edilson Mateus. Op.cit, 2010, p.71.

<sup>257</sup> Entrevista de Nilson Chaves concedida em 24 de agosto de 2016.

a morte da flora e fauna da área atingida. E mais, ela se torna uma potente trilha sonora que evoca protestos acerca das consequências devastadoras que a hidrelétrica de Tucuruí causaria. Importante mencionar que a participação de artistas de grande popularidade como Ney Matogrosso e Leila Pinheiro também chamava os holofotes para as discussões ambientais.

No jornal “Última Hora” (RJ) temos uma pequena nota que se refere ao protesto, mencionado por Nilson Chaves no trecho acima, o qual foi idealizado pela Associação pela Cultura Amazônica que informa sobre um ato-show na Cinelândia (RJ) que afirma que o objetivo de tal protesto é “em solidariedade à luta do povo paraense pelo adiamento do fechamento da barragem da hidrelétrica de Tucuruí.”<sup>258</sup>

A canção “Toca Tocantins” foi escrita na década de 1980 e direcionada para o tema da Hidrelétrica de Tucuruí, depois é gravada para o LP *Sabor* (1989) (mais tarde é regravada para o LP *Dez Anos* do ano de 1991), como uma canção que logo é interligada ao tema ecológico que está em pauta. Observemos “Toca Tocantins” a seguir:

Toca Tocantins<sup>259</sup>

Toca Tocantins  
Tuas águas para o mar  
Os meios não são os fins  
Por que vão te matar?

Por que te transformar  
Em águas assassinas  
E nelas afogar a vida?

Toca Tocantins  
Tuas águas para o mar  
É lá o teu destino  
Aqui não é teu lugar  
Que viva o açazeiro  
A arara e o tamuatá  
Não matem o mato inteiro  
Não morra o rio Guamá  
Toca Tocantins  
Tuas águas para o mar...

<sup>258</sup> Jornal Última Hora (RJ). Protesto. 13 de setembro de 1984. Ano XXXIV. Edição 11386. p.5. 2 caderno.

<sup>259</sup> Canção interpretada por Nilson Chaves e escrita por Jamil Damous. Jamil Miguel Damous Filho (1953-2016) foi jornalista, publicitário e poeta. Ele começou sua carreira sendo letrista de MPB e se tornou parceiro de Nilson Chaves em várias canções como “Constelação Sentimental” do álbum “Dança de Tudo” (1981). Nasceu em Turiaçu em 1953, no Maranhão, porém dos 15 aos 23 anos morou em Belém, entre os anos 60 e 70.

Podemos inferir acusação de destruição no seguinte trecho “Toca Tocantins/ Tuas águas para o matar/ Os meios não são os fins/ Por que vão te matar?/ Por que te transformar em águas assassinas e nelas afogar a vida?/. Os versos são diretos sobre o ecocídio que a UHE causaria, por conta dessa crítica explícita “Toca Tocantins” teve de ser proibida de tocar nas rádios<sup>260</sup>. A canção inicia com um solo de guitarra longo e dramatizado até o momento de entrada da primeira estrofe na voz de Nilson Chaves e segue uma melodia lenta, e, logo depois entra a voz do cantor Vital Lima<sup>261</sup>. Os dois cantores dividem o refrão e após isso, dividem os versos, cantam em tom de lamento e tristeza.

O LP Sabor (1989) vai além do trato com as frutas regionais e seus sabores, recebeu críticas positivas, não apenas sobre o trabalho técnico contundente presente no álbum, mas também sobre a abordagem com a temática da Amazônia ligada ao debate sobre a potencial extinção da floresta. A seguinte matéria do Jornal Diário do Pará fez um apanhado crítico sobre a proposta do LP:

---

<sup>260</sup> Entrevista de Nilson Chaves concedida em 24 de agosto de 2016.

<sup>261</sup> Euclides Vital Porto Lima nasceu em Belém do Pará em 1955. Neto de músico, envolveu-se com a seara musical através violão e muito jovem aprendeu a tocar o instrumento, até conhecer Nilson Chaves, com quem passou a partilhar o gosto pela música, dando início a uma amizade sólida, e a partir dela, ambos realizaram várias parcerias musicais.

Figura 15: “Um doce sabor de fruta no gosto amargo da destruição”.

O compositor e sua composição

Foto: Hamilton Pinto

O compositor Nilson Chaves lança esta noite o seu terceiro disco **Sabor**. Como sempre, a temática está ligada à Amazônia, seu berço ameaçado de extinção. Antes que o túmulo se perpetre, entretanto, o cantor renova o sabor das frutas na esperança de vitória e de vida. No Clube da Esquina e no Spazio Verdi.

## Um doce sabor de fruta no gosto amargo da destruição

O cantor paraense Nilson Chaves lança, hoje, no Clube da Esquina, um “Sabor” que todos vão gostar. É o seu terceiro disco e, com certeza, o melhor de todos.

Nilson Chaves começou sua carreira aqui em Belém, unindo teatro e música, porém a música tomou conta por completo de seu corpo e alma. Ele mora no Rio de Janeiro há 20 anos e é lá que desenvolve o seu trabalho musical.

Durante sua carreira, Nilson Chaves realizou muitos shows importantes, dos quais destaca os com Flávio Venturini, Ney Matogrosso, Joyce, Tetê Espindola, Marco André e Cláudio Nucci. Sobre o show “Em Concerto”, realizado com Marco André, Flávio Venturini e Cláudio Nucci, Nilson Chaves diz que gostou do trabalho e pretende um dia voltar a fazê-lo, pois depende da carreira de cada um.

Apesar de morar longe, Nilson Chaves está ligado com a música paraense e acha o momento musical aqui está muito bom, pois apresenta ótimos cantores e compositores, que estão tendo espaço para desenvolver o seu talento. Comparando com a época em que começou, Belém cresceu muito em termos culturais. As oportunidades que existem hoje não havia no passado, por isso foi para o Rio de Janeiro. Nilson Chaves vem aqui constantemente,

mas afirma que não tem sentido voltar a morar aqui, uma vez que todo o seu trabalho artístico foi desenvolvido no Rio de Janeiro.

Embora longe de sua terra, Nilson Chaves segue uma temática regionalista em sua música, que considera naturalmente amazônica, porém não esquecendo de retratar também questões nacionais e até universais, uma vez que leva uma vida urbana. Nilson Chaves valoriza a Amazônia por ser seu berço e tem a sua vida ligada a ela. Segundo ele, o regional é fundamental para qualquer compositor, que tem que ser regional em algum aspecto.

### “SABOR”

O nome do disco é “Sabor” porque traz músicas que falam de frutas regionais, mas também por causa do próprio conteúdo das músicas falando da ecologia, ideologia, incluindo amor e emoção, formando um sabor geral, a essência de tudo.

Sobre a elaboração do disco, Nilson Chaves faz uma divisão: a primeira parte que consta da escolha das músicas é a mais difícil, pois de 40 composições tem que tirar nove ou dez para compor o disco. Essa escolha é bastante difícil, já que muitas músicas de bom conteúdo acabam ficando de fora.

Nilson Chaves participou, no último domingo, do show “Cora-

ções Ecológicas”, promovido por Embratur e Paratur, na Praça da República. Para ele, muitas pessoas foram ver os artistas, porém em cima dessa vontade é possível ser desenvolvida a conscientização delas. Mesmo que tenha sido pouco, o show “Corações Ecológicos” conseguiu passar alguma mensagem sobre a ecologia.

Na opinião de Nilson Chaves, não só a música mas todas as artes são o caminho mais importante para conscientizar um povo dos problemas que o cercam.

O lançamento do disco “Sabor” ocorrerá às 20:00 horas, no Clube da Esquina.

Após o lançamento, nesta quarta-feira, Nilson Chaves fará apresentações sexta, sábado e domingo no Spazio Verdi e depois retornará ao Rio de Janeiro.

O disco “Sabor”, de Nilson Chaves, não traz apenas a delícia das frutas regionais, traz principalmente o amargo da destruição que ocorre a cada dia na Amazônia, como a derrubada de árvores, matança de animais silvestres e indios, poluição dos rios, etc., coisas que se fossem relacionadas aqui passariam como a receita da extinção da vida no planeta. Assim, o disco de Nilson Chaves pode ser visto também como um sinal de alerta ao povo da Amazônia que, a cada dia, tem a sua vida ameaçada de extinção.

(Roberta Vilanova).

Nilson Chaves, em uma de suas apresentações mais recentes, no Teatro Margarida Schiwammappa

Fonte: Jornal Diário do Pará. Um doce sabor de fruta no gosto amargo da destruição. 07 de junho de 1989. Edição: 2142. Ano VI. p. D-8.

A matéria da jornalista Roberta Vilanova nos traz várias informações sobre a visão do artista em relação a Amazônia, mas também da proposta do então novo trabalho musical, o LP “Sabor” (1989). A própria escolha da foto do cantor para ilustração dialoga com o debate da floresta presente no disco: Nilson Chaves veste uma camisa que remete à Amazônia. Logo, podemos perceber que a ecologia e a conscientização social a partir desta é um tema recorrente no trabalho de Nilson Chaves, bem como a floresta e suas riquezas.

De acordo com a entrevista acima, Nilson Chaves acredita na conscientização do público através da música, em cima da vontade de ver os artistas. Porém, não somente neste campo artístico, todas as artes são o caminho mais importante para conscientizar um povo dos problemas que o cercam. A matéria jornalística discute o LP *Sabor* (1989) também pelo viés ecológico quando se refere ao show “Corações Ecológicos” realizado na Praça da República, durante a Semana da Ecologia, entre 28 de maio a 04 de junho de 1989, realizada pela Embratur e Paratur, instituições de fomentação ao turismo no Estado do Pará e capital.

O envolvimento de artistas da Amazônia com eventos que estavam discutindo sobre melhorias ambientais, tendo a floresta amazônica e a relação do homem e a natureza no centro do debate, ratificam novamente a preocupação desses sujeitos, e, de certa forma, a projeção do tema em seus trabalhos musicais. E, como um *boomerang*, esses artistas são lembrados, referenciados e indicados para tais eventos, o que forma um ciclo de negociação de produção de obras musicais, ainda que supostamente de uma maneira invisível ou inconsciente.

Ainda sobre a matéria acima, há o seguinte trecho “O disco ‘Sabor’ de Nilson Chaves não traz apenas a delícia das frutas regionais, traz principalmente o amargo da destruição que ocorre a cada dia na Amazônia, como a derrubada de árvores, a matança de animais silvestres e índios (...)”. A jornalista situa em um mesmo plano “índios” e “animais” no trecho “matança de animais silvestres e índios” como se fossem semelhantes, o que pode transmitir uma mensagem desumanizada dos povos indígenas ao compará-los com “animais silvestres”.

Ainda que não morasse em Belém, Nilson Chaves era constantemente lembrado em atuações políticas no que compete à pautas ambientais, justamente pelo teor defensivo da Amazônia presente em suas canções. Em 1989, a vereadora Socorro Gomes (PCdoB) fez um apelo pela preservação do Rio Guamá, ao passo que, este rio

estava sendo sufocado por muros, indústrias, estaleiros, áreas militares, cais e estacionamentos, como ocorreu na Praça dos Estivadores e no Campus Universitário do Guamá.

A vereadora lançou da tribuna da Câmara Municipal de Belém, o “SOS Guamá” como uma medida de conscientização assim como um ato de reivindicação para medidas efetivas negligenciadas pelo poder público naquele ano e finalizou seu discurso lembrando da luta de artistas e intelectuais do estado do Pará como o cantor e compositor Nilson Chaves, em defesa do Rio Guamá “<sup>262</sup>”.

Nilson Chaves era comumente enfatizado pelo Jornal Diário do Pará como um cantor que dialogava com o debate ecológico, uma vez que, aquele momento de novas discussões políticas acerca da nova Constituição e outros debates era oportuno para tal tema. O “momento ecológico”, ainda que indiretamente, estimulou vários artistas amazônidas a conseguirem maior notoriedade, como no caso de Nilson Chaves.

O supracitado jornal citou as investidas internacionais do cantor e o modo que seu trabalho se conectava com os debates atuais, como no trecho a seguir “(...) Mercê de seu importante trabalho em cima da música regional, o que, evidentemente, leva à ecologia, Nilson Chaves despertou a atenção dos produtores europeus e brevemente estará seguindo para uma turnê no velho mundo (...)”. E adiciona “(...) e sabendo também que o argumento ecológico é a grande voz internacional dos nossos dias, provavelmente a maior reivindicação da humanidade como um todo, eis que nosso imenso Nilson Chaves ganha maiores dimensões ficando do tamanho que sempre mereceu ter.”<sup>263</sup>”

A capa e contracapa do LP “Amazônia” (1990) não deixam de referenciar aspectos da floresta amazônica e dos povos indígenas. Conforme as próprias informações presentes do material sonoro, na capa visualizamos a imagem do tronco da Sôrva, conhecida também como árvore que dá leite. Sua seiva é usada como remédio para doenças do pulmão, fervida com água ou misturada ao café e bebida em pequenas quantidades devido ao seu gosto amargo. E, envolvendo o tronco, há o Cipó de

---

<sup>262</sup> Jornal Diário do Pará. Socorro denuncia ameaça de morte ao rio Guamá. Edição 2121. Ano VI.17 de maio de 1989. P. A-2.

<sup>263</sup> Jornal Diário do Pará. Vez e voz. Ano VIII N° 2.790. 19 de maio de 1991. p. D-10.

Tracuá<sup>264</sup>, muito comum nas árvores da Amazônia, é utilizado pra fazer o “matapi”, utilizado na pesca de camarão de água doce<sup>265</sup>. Podemos observar na imagem abaixo:

Figura 16: Capa do LP “Amazônia” (1990)



Fonte: Material disponível no acervo fonográfico da Fonoteca Satyro de Mello, localizada na Fundação Cultural do Pará.

<sup>264</sup> Planta *Philodendron megalophyllum* apresenta potencial antiofídico no tratamento de serpentes, principalmente jararacas.

<sup>265</sup> Como mencionado, as informações acima estão dispostas no encarte que vem dentro do LP *Amazônia* (1990). O ribeirinho Guardino Medeiros, morador da ilha de Mosqueiro/PA, foi quem disponibilizou tais dados.

Figura 17: Contracapa do LP “Amazônia” (1990)



Fonte: Material disponível no acervo fonográfico da Fonoteca Satyro de Mello, localizada na Fundação Cultural do Pará.

No encarte do disco, além das letras das canções e a ficha técnica de quem participa de cada uma delas, temos informações extras, no sentido de guiar quem escuta o LP, como significados de vocabulários regionais que estão presentes nas composições e são explicados com notas ao final de cada letra de música. Entre eles estão nomes de municípios e localidades do Pará, da fauna e flora da região, bem como palavras de origem indígena. É possível inferir que palavras de origem indígena correntemente são utilizadas para intensificar a transmissão de uma mensagem mais ecológica.

O LP Amazônia (1990) também faz referências ecológicas assim que nos deparamos com seu encarte, temos uma mensagem de Waldemar Henrique sobre o trabalho musical de Nilson Chaves, que este primeiro o classifica como “testemunho ecológico”, como podemos visualizar abaixo:

“Ao primeiro acorde de seu violão, a mata estremeceu. Sua voz de mansinho assustando um monte de garças que cochilavam numa perna só, perto do rio. O Uirapuru correu para o açazeiro para ver quem era. Até eu, Nilson, fiquei de

boca aberta ao ouvir as coisas lindas que você inventou para nos cantar cantando, sacudindo os pirilampos da saudade de tudo o que era doce e hoje não existe mais. Devemos agradecer-te o impacto destas tão deleitosas mensagens emocionais, ritmos, expressões, um verdadeiro testemunho ecológico. É coisa pra ficar, Nilson, dê a quem doer. Manda mais...” (HENRIQUE, Waldemar, 1990)

A canção “Pará” de Nilson Chaves, presente em *Amazônia* (1990), traz várias palavras de origem indígena, de modo que, cita vários municípios do estado do Pará como “Marapanim, Itaituba, Barcarena, Icoaraci, Ananindeua”. No final da canção, há cantos indígenas, que ao ser perguntado sobre tal inserção afirma que foi ideia do cantor Vital Lima e explica “(...) E aí entrou esse canto indígena na música “Pará”, mas a letra é, eu diria que é uma louvação às tribos indígenas através das suas próprias cidades. Né, Marapanim, Ananindeua... Todas elas são indígenas, são palavras indígenas. Todas elas”.

Há uma abordagem semelhante presente no LP *Roraima* (1992) do Trio Roraimeira, sobre o uso de palavras de origem indígena nas canções. Conforme Eliakin Rufino, ainda que o Trio Roraimeira buscasse incluir e falar de várias identidades étnicas, culturais e plurais, sejam elas nas sonoridades ou no modo de falar e se expressar, para o poeta, a inserção de termos indígenas na música foi uma maneira de militância. Novamente vemos artistas recorrendo a elementos indígenas para abordar concepções sobre a Amazônia e sobre ecologia.

Rufino corrobora a ideia de se escalar a identidade indígena como uma das pautas principais quando diz “isso de ter a cultura indígena como coluna vertebral assim do Roraimeira, incluir palavras indígenas nas letras das canções e dos poemas e essas homenagens todas, é a marca do Roraimeira sim.”<sup>266</sup> Logo, o uso da imagem, luta e do modo de viver dos indígenas também é utilizada para criar uma identidade que fosse satisfatória sobre Roraima e para este trio artístico.

Da mesma maneira que Nilson Chaves apresenta um glossário de palavras regionais e de origem indígena no encarte de seu LP “Amazônia” (1990), o Trio Roraimeira faz de maneira símile no encarte do LP “Roraima” (1992), embora haja maior densidade em quantidade neste último. O intuito desta lista de termos indígenas presentes no encarte era também apresentar os significados das palavras.

Eliakin Rufino acredita que eventualmente o Trio Roraimeira pode ter se inspirado em *Amazônia* (1990), LP de Nilson Chaves, para também inserir o

---

<sup>266</sup> Entrevista com Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

glossário<sup>267</sup>. Nomes como “taperebá”, “Marajó”, “Icoaraci”, “Curupira”, “Curumim”, “açai”, “boto” se repetem em ambos os glossários presentes nos encartes dos referidos LPs.

Em “Roraima” (1992), as canções estão voltadas para a exaltação do estado. A obra está comprometida em enaltecer a fauna e a flora, a cultura local – imersa nas culturas indígenas de povos indígenas como os Macuxi, os Yanomami, os Wapixana -, a alimentação peculiar e pertencente à região, como a damorida. A utilização de elementos indígenas está voltada para ressaltar a cultura local, o embelezamento de Roraima e também falar de como divulgar as próprias composições do estado para a sua própria população. Eliakin Rufino ressalta que

“(…) o Roraimeira é uma opção estética. É uma opção de tocar as pessoas só pela beleza, então a gente só fala da beleza natural e da própria beleza indígena mesmo com a tragédia ou ocorrendo, né que eu já não silenciava..., mas eu ... o Roraimeira meio que... Talvez esse seja o defeito do Roraimeira né, ele silencia com relação às grandes questões e apostando numa sensibilização da população pelo lado da beleza né, tocar as pessoas pela estética”. (RUFINO, 2022)

Ainda que Eliakin Rufino afirme que o destaque do Trio Roraimeira está voltado para um papel não político, o fato do grupo se referir aos elementos indígenas, a cultura de diversos povos originários, suas influências dispostas na composição de sonoridade, letra, *performance* para falar das belezas naturais e identitárias de Roraima, já levanta a discussão de várias questões sociopolíticas, como a importância dos povos indígenas de Roraima e a preservação das belezas do estado, como a fauna e flora. Estas ideias se fazem presentes na obra do Trio Roraimeira, ainda que involuntariamente, mesmo que estas canções sejam voltadas para o intuito de sensibilizar a população pela estética.

Rufino também enfatiza o principal objetivo do Trio, ao mesmo tempo que compara a sua carreira solo ao Trio Roraimeira fazendo algumas distinções, alegando que há ausência de opiniões mais destemidas perante questões políticas fundamentais por parte do grupo e ratifica seus posicionamentos políticos que, ao longo do tempo, se tornaram cada vez mais transparentes. A canção “Mosquito da Malária” de Eliakin Rufino, lançada em 1988, momento que ele já estava no Trio Roraimeira, traz a discussão sobre a ecologia e a floresta amazônica de uma maneira perspicaz e bem humorada:

---

<sup>267</sup> Ibidem.

Mosquito da Malária (1988)<sup>268</sup>  
 Hoje quem defende a Amazônia  
 É o mosquito da malária  
 Se não fosse esse mosquito  
 A floresta virava palha  
 Salve salve salve ele  
 Viva sua febre incendiária  
 O maior ecologista da Amazônia  
 É o mosquito da Malária  
 Não adianta SUCAM  
 Jogar ddt na sua área  
 Super-defensor da Amazônia  
 É o mosquito da malária

A canção aborda ironicamente o maior ecologista da floresta amazônica: o mosquito da malária<sup>269</sup>. Com a larga expansão do desmatamento, o aumento da exploração da floresta por empresários e fazendeiros contribuiu também para as mudanças climáticas. Rufino e Armando de Paula fazem uma crítica àqueles que destroem a floresta e até aqueles que tem a função de conscientização e proteção, como a SUCAM (Superintendência de Campanhas de Saúde Pública)<sup>270</sup>, mas, com esforços limitados.

A grande questão da canção *reggaeada* é que caso não houvesse uma doença infecciosa como a malária para combater os destruidores e invasores da mata, a floresta já teria sido extinta. A canção, ao ser revestida pela roupagem do reggae, gênero estabelecido em fortes manifestações político-sociais, pode intensificar o sentido da ironia, e, simultaneamente, manifestar uma voz de rebeldia e questionadora acerca do almejado “progresso” governamental que tem por consequências a destruição do meio ambiente, em específico, da floresta amazônica.

Um outro LP modelo para exercício de análise sobre como a produção musical amazônica também se voltava para o seio ecológico é o *Amazonas* (1988) de Raízes Caboclas (AM) que desde a sua capa apresenta sinais que aludem ao ambiente da Amazônia e suas características. No lugar de fundo da capa do LP, apresenta-se um desenho associado a um ambiente de floresta, com uma árvore sendo cortada por um machado e, em primeiro plano um indígena assistindo a sua caída, fazendo referência ao desmatamento sofrido pela Amazônia.

<sup>268</sup> Canção de Eliakin Rufino e Armando de Paula.

<sup>269</sup> A malária é uma doença que causa dores no corpo, febres altas, calafrios, indisposição que pode levar o doente à morte, sem o tratamento adequado.

<sup>270</sup> Em 1970, o Ministério da Saúde criou a Superintendência de Campanhas de Saúde Pública (SUCAM), que incorporou o Departamento Nacional de Endemias Rurais (DENERU), a Campanha de Erradicação da Malária (CEM) e a Campanha de Erradicação da Varíola (CEV) (decreto nº 66.623, de 22/5/1970).

Figura 18: Capa do LP “Amazonas” (1988) do Grupo Raíces Caboclas



Fonte: Disponível no site <https://www.discogs.com/release/13333501-Ra%C3%ADzes-Caboclas-Amazonas>

Ainda que o nome do LP do grupo Raíces Caboclas seja *Amazonas* (1998), nome do estado de origem de seus integrantes, não há como desvincular os temas trazidos no referido trabalho musical com a região amazônica e suas demandas políticas e sociais. O LP apresenta um posicionamento favorável à preservação das florestas e aos seus habitantes. A partir da leitura e escuta das canções, percebe-se que o Grupo Raíces Caboclas aponta denúncias ambientais, políticas sobre as condições de degradação que enfrenta a floresta e seus povos, especificamente os povos indígenas, como podemos observar na letra abaixo

**Sangue Verde**<sup>271</sup> (Celdo Braga, 1988)

Amazonas das mulheres guerreiras  
 Amazonas das lindas corredeiras  
 Amazonas das selvas perdidas  
**De mil tribos feridas**  
 Pelas mãos traiçoeiras

<sup>271</sup> Música presente no LP “Amazonas” (1988).

No silêncio da noite  
 Num torpor de agonia  
 Repousa o gigante  
 Pra tomar no outro dia  
 Só a brisa reclama  
 Só o vento assovia  
 Só o rio testemunha  
 Tanta selvageria  
 Corre rio Amazonas  
 Numa eterna sangria  
 Sangue verde lavando  
 O que a lama escondia  
**Segue a história ocultando**  
**Tanta dor e agonia**  
 Segue a selva chorando  
 Esperando outro dia  
**Segue a selva chorando**  
**Segue os índios morrendo**  
**Segue os brancos matando.** (grifo nosso)

Na letra desta canção, percebem-se várias discussões, uma delas é a denúncia do genocídio indígena pelo homem branco e como alguns acontecimentos da história permanecem ocultos, ao tempo que são escritos pela perspectiva não indígena. A canção apresenta sonoridades que remetem aos animais da mata, e, ao mesmo tempo, o som do chocalho e do pau de chuva estão presentes nos transportando para uma atmosfera de floresta. O bater do tambor inicia a partir de um volume baixo para aumentar de acordo com o aumento do barulho dos bichos.

Com um acorde equilibrado, o violão abre para a voz em tom de lamento do cantor e assim se inicia o primeiro verso, para este último instrumento seguir acompanhando a cantoria. Abre-se um ritmo mais rápido no trecho “No silêncio da noite (...)”, haja vista que o tocar do violão acelera, concomitantemente, os batuques percussivos também.

A canção carrega em si um caráter de denúncia acerca das violências sofridas na floresta e por quem as habita. Sobre as narrativas que a história vem ocultando, de acordo com os versos de “Sangue Verde”, a ausência de perspectiva indígena que a canção aponta também pode ser percebida na construção do conhecimento histórico de livros didáticos.<sup>272</sup> Sobre a música “sangue verde”, Raimundo Cardoso aponta também que

Temos aqui como pano de fundo a exuberante floresta testemunhando a invasão da região amazônica pelos primeiros colonizadores (portugueses e

---

<sup>272</sup> Sobre o tema ver mais em COELHO, Mauro Cezar. As populações indígenas no livro didático, ou a construção de um agente histórico ausente. *Anais...* Reunião da ANPED, 30. Caxambu, ANPED, 2007.

espanhóis). Vemos também a resistência dos povos indígenas em não aceitarem tal opressão, tendo somente a própria natureza como testemunha à enorme violência a esses povos e não tendo ninguém mais a interceder por eles (...). (CARDOSO, 2017, p. 59)

Portanto, como explica Cardoso, nas músicas do grupo Raízes Caboclas encontram-se denúncias que ainda que se remetam ao período colonial, que apontam os indígenas como vítima da violência de não indígenas, elas podem ser projetadas para o tempo presente, ao passo que, as disputas e demarcações de terras das sociedades indígenas ainda continuam sendo um problema grave no Brasil.

As terras indígenas seguem sendo invadidas por fazendeiros, madeireiros e garimpeiros. Os invasores acreditam que os indígenas “possuem terras demais”, que “não as aproveitam para a produção”, como afirma João Pacheco de Oliveira<sup>273</sup>. Todavia, tais discursos superficiais confrontam debates acadêmicos e também direitos e garantias constitucionais conquistadas pelos povos indígenas.

No que se refere aos direitos dos indígenas, desde 1988, há o reconhecimento constitucional de sua organização social, costume, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, protegê-las e fazer respeitar todos os seus bens<sup>274</sup>. Sobre as disputas de terras em que os povos indígenas continuam sofrendo graves ameaças, até mesmo à sua própria existência, Julio José Araújo Junior aponta que

De um lado, constituem um obstáculo as ações do Estado, que deseja explorar recursos hídricos e minerais em áreas menos visadas e exploradas, como comprova o empreendimento de Belo Monte, no Pará. De outro, o agronegócio vê nas terras indígenas um entrave para a exploração econômica e para a expansão da fronteira agrícola. (JÚNIOR ARAÚJO, 2018, p.175)

Desta maneira, a música “Sangue Verde” também traz uma perspectiva de denúncia contra atrocidades que os povos indígenas sofreram e ainda sofrem. Ainda que ela tenha sido pensada para denunciar tais fatos que aconteceram no período colonial, como explica Cardoso, não há como isolá-la de uma projeção voltada para uma realidade do tempo presente<sup>275</sup>, haja vista que, os versos “segue os índios morrendo/ segue os brancos matando” continuam sendo um fato no Brasil.

<sup>273</sup> Ver em: OLIVEIRA, João Pacheco de Oliveira. Muita terra pra pouco índio? Uma introdução (crítica) ao indigenismo e a atualização do preconceito. In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (Orgs). **A Temática Indígena na História: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília – MEC/MARI/UNESCO, 1995. p.76.

<sup>274</sup> BRASIL, Constituição de 1988, Art. 231.

<sup>275</sup> CARDOSO, Raimundo. Op.cit. 2017, p.59

Sobre essas correntes confrontações em que a terra é um foco de disputa, vividas não somente pelos povos indígenas, mas também por outras comunidades que precisam da floresta e da terra para viver de acordo com os seus costumes, Sônia Maria Araújo diz que

“As condições às quais estão submetidas as populações ribeirinhas, quilombolas e indígenas da região, em função da ação do grande capital em parceria com o Estado, são de causar espanto. Mas, também, na mesma medida, é de causar perplexidade a qualquer ativista a capacidade dessas populações em se organizar, resistir e enfrentar estas investidas. (ARAÚJO, 2009, p. 46)

Neste sentido, nota-se que ainda que os povos da floresta sejam constantemente ameaçados e submetidos a situações violentas, muitas vezes dispostos em condição de descaso pelo próprio Estado e/ou enxergados como entraves para satisfazer interesses de outros grupos, há inúmeros movimentos e organizações que atuam em posição contrária a essa conjuntura problemática.

Ao passarmos para o LP “Cantos da Floresta” (1992), na música “Resgate” há uma forte referência de cantorias indígenas na introdução da música. Aqui a representação indígena se dá fortemente através da sonoridade. Conforme Raimundo Gérson Cardoso, os chocalhos dos povos indígenas do Alto Solimões, assim como a flauta dos Andes, foram incorporados na criação musical do Grupo<sup>276</sup>. Já na música “Ajuri”<sup>277</sup>, há um forte apelo à preservação da floresta amazônica, como vemos a seguir:

**Ajuri** (Celdo Braga/ Raimundo Ângulo, 1992)<sup>278</sup>

Na terra sagrada de Ajuricaba  
ainda ressoa o som do tambor  
dizendo ao caboclo que a hora é chegada  
pro grande ajuri que já começou.

Que todos os povos da grande floresta  
entoem esse canto pra gente se unir  
em defesa dos rios, do verde e da vida  
e da terra que é nossa num grande ajuri.

Levanta caboclo e canta - ajuri.

<sup>276</sup> Op. Cit., 2017, p.21

<sup>277</sup> No dicionário, “Ajuri” significa ajuntamento, reunião de pessoas.

<sup>278</sup> Música presente no LP Cantos da Floresta (1992).

Que se cante lá fora a rara beleza  
da mãe natureza que a gente cuidou  
mas quem canta melhor o valor desta terra  
é quem nela nasceu e por ela lutou.

Num grande ajuri o caboclo levanta  
dizendo pro mundo que sabe cantar  
Barés, banibas, passés, e manaos  
tão dentro da gente querendo lutar.

Na canção “Ajuri” se apresenta um clamor à todos os povos da Amazônia – índios, caboclos, ribeirinhos – pela sobrevivência da floresta para a realização do grande ajuri, que se define como a união de todos em prol desta causa<sup>279</sup>, de modo que, à este chamado se evoca o sujeito caboclo e algumas etnias indígenas – Barés, Banibas, Passés e Manaos. Se no período colonial, as forças de diversas etnias indígenas se uniram contra os avanços da Coroa Portuguesa, agora a batalha seria para manter a preservação da floresta.

As harmonias sonoras e letras das canções fazem referências a temas indígenas e/ou caboclos. Além disso, a canção denominada “Ajuri” cita Ajuricaba, o qual foi um dos chefes indígenas que liderava a confederação dos Manao, uma das seis grandes confederações multiétnicas existentes entre 1700 – 1755<sup>280</sup> e que habitava parte do rio Negro. O nome da cidade Manaus se remete a esta mesma etnia como uma homenagem.

Ajuricaba foi um líder da nação indígena dos Manao no século XVIII, enxergado como um perigo à soberania portuguesa na região amazônica, a qual tinha por objetivo transportar populações indígenas para localidades em que seria mais fácil a sua catequização e mão de obra. Por meio de sua liderança, Ajuricaba conseguiu organizar uma confederação dos povos do rio Negro como resistência perante os avanços de ocupação portugueses, sendo derrotados apenas em 1728<sup>281</sup>.

Décio Guzmán afirma que entre os anos 1723 e 1727, várias aldeias da nação Manao, juntamente com outras etnias, impediam a intromissão e a fixação da Coroa

---

<sup>279</sup> Op.cit. 2017, p.71.

<sup>280</sup> As autoras Vidal e Zucchi explanam minuciosamente sobre as outras Confederações como a dos Cauaburicenas, liderados por Curunamá; dos Aranacoacenas, dos Demanaos, sob a liderança de Camanao, Manacaçari, Mabé, entre outros. Além destas, outras Confederações, você pode ver mais em: VIDAL, Sílvia M. e ZUCCHI, Alberta. Efectos de las expansiones coloniales en las poblaciones indígenas del Noroeste Amazónico (1798-1830). *Colonial Latin American Review*, v. 8, n. 1, pp. 113-132, 1999.

<sup>281</sup> MEDEIROS, Luana Pantoja. A Paixão de Ajuricaba: um mergulho para a morte e um salto para imortalidade na literatura amazonense. Sabedoria Política. 2014. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/a-paix%C3%A3o-de-ajuricaba%3A-um-mergulho-para-a-morte-e-um-salto-para-imortalidade-na-literatura-amazonense/>

Portuguesa na área do médio Rio Negro<sup>282</sup>. Conforme Guzmán, em 1723, Ajuricaba se jogou da canoa em que estava sendo transportado ao porto de Belém como cativo<sup>283</sup>.

As autoras Maria do Socorro Araújo e Thaygra de Pinho, que estudam sobre aspectos históricos através de topônimos, evidenciam que o antropotopônimo “Ajuricaba” apresenta um determinante histórico por manter viva a história das guerras ou lutas enfrentadas pelo povo indígena no período da colonização brasileira, tentando demonstrar por um lado o heroísmo indígena da Amazônia<sup>284</sup>.

No que tange ao processo de construção da memória historiográfica do Amazonas, o autor Décio Guzman explica que em meados da década de 1930, intelectuais como Arthur César Ferreira Reis<sup>285</sup>, se articularam em torno de valores como o regionalismo, dispensando maior atenção à cultura e ao homem nativo da Amazônia – em especial do rio Negro -, buscando estes valores no passado. Portanto, estavam “inventando tradições”<sup>286</sup>.

Eric Hobsbawm explica que por “tradição inventada” compreende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado<sup>287</sup>.

Este conceito reflete o que Ajuricaba pode representar para o povo amazonense: uma tradição articulada para imprimir valores. Guzmán afirma que a obstinação de Ajuricaba foi interpretada de maneira heroicizada, como argumento ideológico que o

---

<sup>282</sup> GUZMÁN, Décio. Histórias de Brancos. Memória, historiografia dos índios Manao do Rio Negro (Sécs. XVII-XX). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 182 p. 1997. p.29;

<sup>283</sup> Ibidem, p.20.

<sup>284</sup> ARAÚJO, Maria do Socorro Melo; PINHO, Thaygra Manoelly Silva de. O Amazonas em Roraima: Aspectos históricos através dos topônimos. *Revista Philologus*, Ano 23, Nº 69. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2017. p. 1046

<sup>285</sup> Arthur Cezar Ferreira Reis (1906-1993) foi um político e historiador brasileiro. Nasceu em Manaus (AM), filho de jornalista e escritor teatral Vicente Torres da Silva Reis e de Emília Ferreira Reis, estudou em escolas referências do Amazonas, como o Grupo Escolar Saldanha Marinho, Marechal Hermes e o Ginásio Amazonense D. Pedro II. Graduou-se em Direito no Rio de Janeiro em 1927. Quando retornou a Manaus em 1928 passou a colaborar como jornalista para o Jornal do Commercio (AM). Em 1931, publicou o antológico livro História do Amazonas, e desde então publicou inúmeras outras obras. Ademais, governou o estado do Amazonas entre 29 de junho de 1964 a 31 de janeiro de 1967.

<sup>286</sup> GUZMÁN, Décio. Histórias de Brancos. Memória, historiografia dos índios Manao do Rio Negro (Sécs. XVII-XX). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 182 p. 1997. p.125

<sup>287</sup> Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). A invenção das tradições. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9.

transformou em imagem ideal da identidade amazonense das décadas de 1930 e 1940, o que ainda pulsa nas décadas posteriores<sup>288</sup>.

Na conjuntura atual, Ajuricaba ainda é visto como um guerreiro que lutou bravamente para defender as terras de seu povo contra os invasores, e quando percebemos seu nome relacionado à proteção ambiental em canções no final de década de 1990, do Grupo Raízes Caboclas, que objetiva um “resgate caboclo”, de seus valores e conquistas, visualizamos um legado “inventado” que está sendo utilizado para a defesa da floresta amazônica que ele defendeu no período colonial.

Além da própria etnia Manaos, o líder indígena Ajuricaba é exaltado como um dos heróis amazonenses. Guzmán afirma que o historiador Arthur César Ferreira Reis, baseando-se em pesquisas e nos critérios políticos e diplomáticos de Joaquim Nabuco, proclamou heróis e não traidores da Pátria, os índios Manao e Ajuricaba.<sup>289</sup> Resumidamente, Arthur Reis tentou construir uma imagem heroica de Ajuricaba e o diz diretamente no seguinte trecho sobre o líder indígena: “um guerreiro ilustre, dos primeiros a batalhar pela liberdade da América. Este o título que tem direito.”<sup>290</sup>

Sobre os Manaos, Guzmán, ressalta também que eles são utilizados para dois fins: de um lado realçam a vitória portuguesa, e, de outro, são instrumentos do resgate das “origens” civicamente elogiosas do homem amazônico<sup>291</sup>. Neste sentido, podemos inferir que este movimento por enaltecer os considerados heróis locais, juntamente aos ecos do Romantismo, transparece no grupo Raízes Caboclas e suas canções, que tem por objetivo “resgatar” os caboclos da região amazônica, principalmente aqueles pertencentes ao Amazonas.

O próximo tópico trata das vivências e interesses que os artistas da Amazônia se utilizaram e foram confrontados diante da ECO-92. Várias movimentações foram articuladas para que a maioria deles participassem deste evento, de diversas formas. Uns conseguiram, outros não. Além disso, discuto a participação do governo federal de frear as críticas internacionais e os líderes governamentais de alguns estados que tentavam o mesmo objetivo bem como enxergaram no evento uma oportunidade de divulgar suas cidades positivamente para fomentar o turismo ecológico e utilizavam a música regional como uma de suas ferramentas.

---

<sup>288</sup> GUZMÁN, Décio. Op. cit. 1997, p.41.

<sup>289</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>290</sup> Ibidem, p.132.

<sup>291</sup> Ibidem, p.126.

### 3.2. Nilson, Raízes e Trio: Interesses políticos e vivências de artistas amazônicos alusivos a ECO-92

A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD) ou popularmente chamada de “ECO-92” foi considerada um dos maiores eventos realizados pela Organização das Nações Unidas – ONU<sup>292</sup>. A conferência ocorreu na cidade do Rio de Janeiro entre 03 e 14 de junho de 1992. Coincidentemente, neste ano de 2022, completou 30 anos desde sua realização.

Estiveram presentes no evento delegações oficiais de 178 países, os quais se reuniram no Riocentro, onde se realizou a Cúpula Mundial sobre o Meio Ambiente, enquanto no aterro do Flamengo ocorreu o Fórum Global, organizado por várias ONGs (Organizações Não-Governamentais) e movimentos populares, com a participação de movimentos sociais, artistas, intelectuais, jornalistas, religiosos, entre outros. No Fórum Global ocorreram diversas reuniões eclesiais e ecumênicas, debates acadêmicos, encontro de líderes de comunidades tradicionais e indígenas bem como forte presença de vários setores de movimentos sociais organizados em prol da luta agrária, ecológica, sexista, étnica<sup>293</sup>.

Olhares atentos direcionavam-se para a ECO-92, de diferentes vertentes, desde a camada intelectual até a artística, como o cinema. Prometia-se até possíveis financiamentos para curtas e de uma mostra de filmes sobre a questão ambiental de grandes diretores do cinema de Hollywood, como Roman Polanski e Spike Lee, através do Projeto “Impressões-92”<sup>294</sup>.

Cabe levantar que um dos debates críticos levantados por intelectuais, líderes de governos estaduais e federais, fora do eixo de países dominantes e ricos, era que os países de “primeiro mundo”, após já terem degradado severamente o meio ambiente, através da industrialização e enriquecido o seu país, ao trazer o discurso de “desenvolvimento sustentável” para os países pobres parecia ser minimamente incoerente, já que direcionavam a responsabilidade do zelo do meio ambiente para os

---

<sup>292</sup> Jornal Diário do Pará. Superconferência. 09 de dezembro de 1990. Edição 2650. Ano VIII. P.A-4.

<sup>293</sup> DE OLIVEIRA, Leandro Dias. A Geopolítica do Desenvolvimento Sustentável na CNUMAD-1992 (ECO-92): entre o local e o global, a tensão e a celebração. **Revista de Geopolítica**, v. 2, n. 1, p. 43-56, 2016.p.43.

<sup>294</sup> Jornal Diário do Pará. Fellini, Antonioni, Wenders e Spike Lee querem fazer curtas para a Eco-92. 16 de janeiro de 1992. Ano X. Nº 3.030. p. D-6.

países do “terceiro mundo” que tentavam desempenhar maior desenvolvimento econômico.

Ney Coe de Oliveira, professor e economista, argumentava da seguinte maneira: “Por que estaria o Brasil disposto a comprometer seu próprio desenvolvimento, em nome ou em benefício da manutenção de um meio ambiente mais saudável, sem a contrapartida correspondente e proporcional do Primeiro Mundo?”<sup>295</sup>. Além do questionamento de alguns intelectuais sobre como e quais países deveriam “desacelerar seu desenvolvimento econômico”, Andréa Zhouri aponta para outra questão que é a constante atualização da ideia “internacionalização da Amazônia” baseado em diversos discursos dependendo do interesse daqueles que o dominam<sup>296</sup>.

Zhouri afirma que após o surgimento das preocupações ambientais na década de 1970, o fim da Guerra Fria nos anos 1980, a transnacionalização da economia, esta ideia de “internacionalização” segue sendo atualizada. Para a autora, tal fantasma e conspiração internacional volta através de debates realizados anteriores à ECO-92<sup>297</sup>.

No entanto, Zhouri destaca que “esse contexto, sobretudo, é representado por interesses econômicos e políticos regionais, e uma visão nacionalista reativa às preocupações transnacionais e nacionais sobre a floresta e as populações indígenas”<sup>298</sup>. De modo que aqueles que questionam as justificadas aflições ambientais e indígenas surgiram de esferas das Forças Militares e de políticos da Amazônia que se apoiam em certa noção de desenvolvimento. Andréa Zhouri estabelece que

Os argumentos de militares e políticos locais, construídos de forma contrastiva aos de ambientalistas e ativistas transnacionais, revelam uma estratégia de criação de estereótipos e simplificação de temas sociais e políticos complexos que envolvem posições sociais conflitantes. Tal estratégia contribui, dentre outros fatores, para deslegitimar as demandas dos povos indígenas, dos ambientalistas e defensores dos direitos humanos na sociedade brasileira. Reduzem, assim, os temas complexos que envolvem o debate sobre sustentabilidade na Amazônia a problemas de *conspiração internacional, segurança nacional e soberania*. Deslocam, dessa forma, a discussão sobre *direitos* para uma discussão sobre *interesses*, através do foco na ideia de conspiração, impedindo, assim, a construção de uma consciência sobre os termos internacionais em que realmente se constrói uma nação devedora como o Brasil (ZHOURI, 2002, p.5.)

---

<sup>295</sup> DE OLIVEIRA, Ney Coe. O Brasil na Eco-92. **Revista Conjuntura Econômica**, v. 46, n. 5, p. 12-13, 1992. p.12.

<sup>296</sup> ZHOURI, Andréa; HORIOZANTE-MG, Pampulha-Belo. O fantasma da internacionalização da Amazônia revisitado. **Cep**, v. 31, p. 901, 2002.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> *Ibidem*. p.4.

Ainda que a degradação do meio ambiente estivesse em pauta como uma das preocupações da onda ecológica no século XX, o geógrafo Leandro Dias de Oliveira enxergou a ECO-92 como um simulacro espacial no que se refere à Geopolítica do Desenvolvimento Sustentável. Para Oliveira, o ideário de “desenvolvimento sustentável” que tinha como objetivo ser consensual, em buscar desenvolvimento e meio ambiente, só conseguiu atingir seu propósito quando o debate incorreu pela utilização da natureza inserida nas vias do neoliberalismo econômico<sup>299</sup>.

O referido geógrafo entende que mesmo o Brasil sendo um país periférico, a sua escolha como sede, mais especificamente, a cidade do Rio de Janeiro como a urbe ideal para a realização da ECO-92, despertava a atenção mundial, devido a uma questão bem específica quando levantamos o tema da ecologia para debate: a maior concentração da floresta amazônica constar em território brasileiro<sup>300</sup>.

O Brasil e seus representantes políticos vinham se articulando em manobras anteriores a ECO-92 que permitissem maior discussão sobre o meio ambiente, como o lançamento do Movimento em Defesa da Amazônia por um grupo de 97 parlamentares com o objetivo de acelerar o desenvolvimento econômico e social da região<sup>301</sup>. Por outro lado, os governos dos estados amazônicos também investiam no debate sobre a Amazônia em relação a ECO-92, ainda que em alguns momentos, se acreditasse em certo descaso em relação a participação mais efetiva destes estados na preparação do evento.

No período anterior a ECO-92 e o período que se segue com a repercussão do evento vir a ser realizado no Brasil, há constante alusão ao tema ambiental, haja vista que se utilizou a floresta amazônica, os sujeitos indígenas, caboclos, ribeirinhos, em diversos setores, principalmente midiáticos. No Jornal do Commercio (AM), há uma matéria que relata a atuação do grupo como uma das atrações para participar da comemoração da Semana da Pátria, a qual tinha como tema “Em Defesa da Amazônia”<sup>302</sup>.

---

<sup>299</sup> OLIVEIRA, L. A geopolítica do desenvolvimento sustentável questão: reflexões sobre a conferência do Rio de Janeiro (ECO-92). **Simpósio de pós-graduação em Geografia do estado de São Paulo**, p. 137-147, 2008. p.138.

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Jornal Diário do Pará. 97 parlamentares estão em defesa da Amazônia. 06 abril 1991. Ano VIII.Nº 2747. p. 9.

<sup>302</sup> Jornal do Commercio, AM). Estudantes de Manaus voltam ao desfile. Edição 35584, 05 de setembro de 1991. p.7.

Conforme o Senador Coutinho Jorge, o governo do Pará afirmava que o estado “é palco laboratório do impacto dos grandes projetos, das denunciadas queimadas da floresta e da poluição dos rios pelo mercúrio da garimpagem”<sup>303</sup>. Porém, o estado do Pará assim como os outros pertencentes à Amazônia ficavam de fora no que tangia a preparação e organização da Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento<sup>304</sup>. Uma crítica proeminente era que a ECO-92 seria realizada na cidade do Rio de Janeiro, em vez de ser realizada em uma capital amazônica, sendo visto por alguns líderes políticos da região como mero evento turístico<sup>305</sup>.

Outra crítica dos deputados federais à presidência do Brasil, o então presidente Fernando Collor, foi a ausência de autoridades da Amazônia a participar do “Primeira Cúpula da Terra”, no iate real “Britannia”, no estado do Pará, em abril de 1991, principalmente porque o então governador Jader Barbalho não foi convidado, bem como cientistas locais, ainda que o navio tenha se deslocado em águas paraenses.

Este fato apenas suscitou mais suspeitas sobre o teor do debate, do qual participaram banqueiros internacionais, o próprio presidente Fernando Collor, para além do Príncipe Charles da Inglaterra, sem nenhuma participação de estudiosos e representantes da Amazônia, e da imprensa brasileira, segundo o Jornal Diário do Pará<sup>306</sup>. Para alguns críticos, isso foi visto como mais uma ação neocolonialista<sup>307</sup>.

Após a gafe diplomática, o então governador Jader Barbalho informou que o Pará não pretendia participar da ECO-92 para “virar réu” perante às nações do Primeiro Mundo. A pauta defendida do governo era que o homem é o componente mais importante do ecossistema e que, os países do Primeiro Mundo já superaram os problemas da pobreza, e concluiu dizendo “Para eles, é muito fácil falar em fauna, flora e preservação”<sup>308</sup>. Logo depois, foi promovida uma campanha para representantes da

---

<sup>303</sup> Jornal Diário do Pará. Coutinho quer que se dê novo tratamento à Amazônia. 15 abril de 1991. Ano VIII. 2756. p.A-3.

<sup>304</sup> Ibidem.

<sup>305</sup> Jornal Diário do Pará. Amazônia para inglês ver. 21 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.762. P.A-2.

<sup>306</sup> Por pertencer à família Barbalho, o Jornal Diário do Pará, se demonstrava profundamente ultrajado com a desconsideração do presidente Collor. Portanto, devemos também questionar até que ponto a crítica pode estar inflamada por direcionamentos pessoais.

<sup>307</sup> Jornal Diário do Pará. Nota de repúdio a mais um desrespeito à Amazônia; A Amazônia precisa ser defendida. 26 abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.767.p. A-4.

<sup>308</sup> Jornal Diário do Pará. Governo não criou um incidente diplomático. 26 abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.767.p A12.

Amazônia participassem efetivamente da Conferência da ONU e não apenas como meros espectadores<sup>309</sup>.

Além dos governadores estaduais e federais, outros grupos como os povos originários também começam a ser articular para organizarem suas demandas para a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento. Ainda em 1991, um ano anterior ao evento, indígenas brasileiros e de vários países do globo, reunidos no Comitê Intertribal 500 anos de Resistência, preparavam um encontro de 18 a 31 de maio de 92, no Rio de Janeiro como preparação e elaboração das demandas indígenas para a Rio-92<sup>310</sup>.

Os povos indígenas também se organizaram para ECO-92 com um alcance considerável, haja vista a presença de etnias de diversos países. Não podemos esquecer que é nesse contexto de debate sobre “desenvolvimento sustentável” e de medidas ecológicas e sustentáveis que o governo federal anuncia a demarcação da reserva Yanomami. Uma área de 9.419.108 hectares que ocupa parte do estado do Amazonas e de Roraima, aproximadamente o tamanho da Hungria, ainda que a contragosto de alguns setores militares que clamavam a redução de 2 milhões de hectares referentes a faixa de fronteira do exército com a Venezuela por questão de segurança nacional, segundo o ministro do exército, general Carlos Tinoco.<sup>311</sup>

Vale ressaltar que o Brasil, naquele período, buscava aprovação internacional quanto às políticas de proteção ao meio ambiente. Em 1991, o então presidente da FUNAI – Fundação Nacional do Índio, o sertanista Sidney Possuelo, afirma que com a demarcação de terra yanomami “O Brasil ganhou credibilidade na comunidade internacional e se habilita para receber financiamentos de instituições financeiras como o Banco Mundial e as organizações não-governamentais para o desenvolvimento, as ONGs, para prevenir um povo que já foi 5 milhões e hoje não chega a 250 mil”<sup>312</sup>.

---

<sup>309</sup> Jornal Diário do Pará. Campanha para incluir Amazônia no ECO 92. Ano VIII. 28 de abril de 1991. Nº 2769. p. A-2.

<sup>310</sup> Jornal Diário do Pará. Índios fazem encontro antes da ECO. Ano X, Nº 2959. 04 de novembro de 1991. p. A-2

<sup>311</sup> Jornal Diário do Pará. Governo anuncia a demarcação. 16 de novembro de 1991. Ano X, Nº 2.971, p. A-4.

<sup>312</sup> Jornal Diário do Pará. Entrevista “Chega de matar índios”. 24 de novembro de 1991. Ano X, Nº 2.979, P. A-7.

Deve-se notar a importância de Davi Yanomami<sup>313</sup> para a conquista da demarcação de terra dos Yanomami. Davi Kopenawa Yanomami é xamã e porta-voz do povo Yanomami, nasceu por volta de 1956, no Marakana, comunidade Yanomami localizada no alto rio Toototopi, no estado do Amazonas. Lutou pela demarcação do território do Povo Yanomami e é reconhecido mundialmente pelo seu trabalho em prol da floresta Amazônica.

Em 1992, Davi Yanomami foi a liderança que representou os povos indígenas da Terra Yanomami e recebeu a caneta que assinaria o decreto de 25 de maio de 1992 para a demarcação das terras Yanomamis do então presidente Fernando Collor, depois de anos de luta. Uma campanha que implicou na mobilização internacional a favor da demarcação.

Figura 19: Davi Yanomami aperta a mão do então presidente Fernando Collor durante cerimônia de homologação das terras Yanomamis.



Fonte: Produção Visual da FUNAI (1992). Foto disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/25/demarcada-ha-30-anos-ti-yanomami-revive-drama-do-garimpo-estamos-na-mira-da-cobra-grande>

<sup>313</sup> A convite da Survival International recebeu o prêmio Right Livelihood ou “Prêmio Nobel Alternativo” em cerimônia no Parlamento sueco em 1989 e lançou uma campanha pela demarcação das terras Yanomamis. Em 2019, junto ao autor Bruce Albert lançou o livro “A Queda do Céu”.

O território foi demarcado pelo governo brasileiro pouco antes da realização da ECO-92 em solo carioca. Fato que ratifica a preocupação do governo brasileiro com a visão internacional perante as políticas ambientais. O pesquisador Estevão Senra destaca que somente no governo Collor (1990-1992), em uma conjuntura crescente de pressão da opinião pública e dos bancos multilaterais credores do Brasil é que temos a volta de um momento favorável para a demarcação. A Terra Indígena Yanomami (TIY) só é definitivamente demarcada no contexto da ECO-92<sup>314</sup>.

Com a demarcação do território dos Yanomamis antes do início do evento, temporalidade julgada adequada pelo presidente Fernando Collor, haja vista que a expectativa do governo era que os ambientalistas internacionais fossem menos críticos. Além disso, o assassinato do ativista Chico Mendes também era um fato recente (22 de dezembro de 1988) e, naquele momento, chamou a atenção da mídia global.

Devemos destacar que desde a anúncio da realização do evento no Brasil, houve um maior engajamento em vários setores da sociedade, político, econômico, cultural, no sentido de discutir sobre a questão ambiental, atrelada a economia e política. No cerne da discussão, o campo musical também fazia sua participação: No eixo musical, Milton Nascimento, realizou um show pela Rede Manchete, na Enseada de Botafogo, no Rio de Janeiro, com seu disco “TXAI”, de modo que este concerto marcou o lançamento da Rio ECO-92. A matéria jornalística aponta o show como uma homenagem do cantor Milton Nascimento aos povos da floresta, através das músicas do seu recente LP *Txai* (1990).<sup>315</sup>

Nesta corrida ecológica, além das pautas políticas e econômicas de comportamentos adequados e medidas assertivas que países do globo deveriam tomar, havia também uma atenção sobre qual/quais artistas estavam se envolvendo com o tema sobre ecologia, ou que já falavam sobre este objeto muito antes “(...) da Amazônia e da ecologia virarem moda”<sup>316</sup>. Como já discutido, artistas da Amazônia também estavam atuantes nesse contexto, como o grupo Raízes Caboclas (AM), Nilson Chaves (PA) e Trio Roraimeira (RR), assim como, apresentaram participação direta ou indireta na ECO-92.

---

<sup>314</sup> SENRA, Estevão Benfica. Da Terra-floresta à Terra Indígena: A construção de um território político yanomami. **Confins. Revue franco-brésilienne de géographie/Revista franco-brasileira de geografia**, n. 53, 2021.

<sup>315</sup> Jornal Diário do Pará. Atrações da TV. Especial Milton Nascimento. Jornal Diário do Pará. 7 de dezembro de 1991. Ano X, Nº 2.992, P.8.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

Nilson Chaves ainda que não tenha participado do evento, enxergou a ECO-92 como um evento que poderia ter dado mais oportunidade para artistas oriundos da região amazônica, para além do campo da música, mas também fotógrafos, artistas plásticos. Ainda que o artista plástico Emmanuel Nassar e o fotógrafo Luiz Braga tenham participado do evento<sup>317</sup>, o cantor poderia estar se referindo a maiores destaques para a comunidade artística da Amazônia.

Para o cantor, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento foi mais um *eco* interno do que um *eco* externo. O cantor assevera que mesmo que não tenha sido convidado pela produção do evento, entende que, em sua perspectiva, o evento não demonstrou preocupação suficiente para contribuir na resolução de urgências da Amazônia, havia mais um interesse político, a “ECO foi apenas um eco”<sup>318</sup>.

Devemos lembrar que Nilson Chaves morou no Rio de Janeiro desde a década de 1970, por longos anos, e ainda assim transitava bastante pela cidade de Belém. Segundo ele “Poucas pessoas sabem disso, que eu morei quarenta anos no Rio de Janeiro, porque eu sempre estive presente na minha região. E o RJ me deu de presente exatamente isso: de perceber a importância da minha região amazônica”<sup>319</sup>. Já o Trio Roraimeira e o Raízes Caboclas estiveram participantes e ligados a ECO-92, ainda que de diferentes maneiras.

O grupo Raízes Caboclas teve uma pequena participação ativa na ECO-92. Importante mencionar também que o grupo passou a ter apoio do Governo do Amazonas<sup>320</sup>, ao tempo que, conforme o cantor Celdo Braga, contribuiu nas despesas de criação do primeiro disco, o LP *Amazonas* (1988).

Além deste apoio, a Empresa Amazonense de Turismo (EMAMTUR) contribuiu para a divulgação do Estado na Conferência Mundial sobre o Meio Ambiente (ECO – 1992) – realizada na cidade do Rio de Janeiro em 1992. O governo amazonense já estava se preparando para tal evento e enxergou uma boa oportunidade para engajar o grupo na referida conferência<sup>321</sup>. O grupo esteve presente performando algumas vezes

---

<sup>317</sup> Jornal Diário do Pará. Shorts.02 de fevereiro de 1992. Ano X. dição 3.047. p. D-6.

<sup>318</sup> Entrevista com Nilson Chaves realizada em 18 de janeiro de 2022.

<sup>319</sup> Ibidem.

<sup>320</sup> Ocupado pelo então governador Amazonino Mendes (1987-1990) e mais tarde (1995-1999; 1999-2003).

<sup>321</sup> Op.cit. 2017, p.36.

na ECO-92. Segundo Celdo Braga “qualquer evento que tivesse numa direção ligada a questão cultural, ecológica, a gente era sempre chamado.<sup>322</sup>”

E com a ECO-92 não foi diferente. Ainda que segundo Celdo Braga, a repercussão do grupo no evento em si não tenha sido tão chamativa quanto outras apresentações. Braga lembra que “o Rio de Janeiro também preferiu mandar as mulatas seminuas, né, desfilando, bailando, dançando como representação cultural com base no boi hoje”<sup>323</sup>. Podemos observar que o conjunto representava uma referência em prol da Amazônia apenas por estar participando da conferência.

O cantor contou que o grupo fez várias apresentações pequenas em diversos momentos do evento, com líderes governamentais presentes, sem grande público, porém, para o mesmo, foi um registro interessante. Afinal, ainda que o conjunto musical não tivesse a atenção merecida, como elucidou o músico, o objetivo de disseminar a música construída na Amazônia, ainda que com distrações durante o evento, foi alcançado. O público era variado, ao passo que, havia pessoas de vários países do mundo presentes na cidade do Rio de Janeiro para participar da ECO-92.

Em janeiro de 1991, o Jornal Folha de Boa Vista (RR) divulgou um show de estreia da turnê do Trio Roraimeira em que Nilson Chaves fez participação nos primeiros espetáculos do ano no SESC da cidade de Boa Vista. A turnê passou pela Ciudad Bolívar, na Venezuela, e no segundo semestre passou pelos estados de Brasília e São Paulo. O objetivo da presença do cantor paraense na mencionada estreia foi de promover um intercâmbio cultural com os estados e países vizinhos. Além disso, a matéria jornalística divulgou a apresentação do Trio Roraimeira na ECO-92 juntamente a Davi Yanomami e, com a ida ao sudeste, o intuito também era de divulgar a cultura Macuxi em São Paulo e Brasília<sup>324</sup>. Mesmo com intensa divulgação, o Trio Roraimeira teve uma participação fragmentada na ECO-92.

Já em maio de 1992, o Jornal Folha de Boa Vista passou a divulgar a presença de Eliakin Rufino como o *único* roraimeense a ser convidado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) a participar da ECO-92 para discorrer sobre o tema “Aldeia Global x Cultura Regional/Popular e Identidade Cultural da Amazônia”. A plateia seria composta por autoridades sobre o tema do meio ambiente e tecnologia de várias partes

---

<sup>322</sup> Entrevista concedida em 07 de maio de 2020.

<sup>323</sup> Ibidem.

<sup>324</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Nilson Chaves acompanha Roraimeira nos primeiros espetáculos do ano no SESC. 25 26 27 de janeiro de 1992. Edição 796. Ano VIII. p.9.

do mundo. No entanto, em função do impasse de adquirir as passagens e hospedagem para o Rio de Janeiro, ficou a mercê das autoridades locais.<sup>325</sup>

Todavia, mesmo com uma atividade relevante escalada na programação do evento e a sua divulgação no principal periódico da cidade, as viabilidades básicas para a viagem não foram concedidas a Eliakin Rufino, por questões de contraposições políticas, uma vez que, o convite solicitava que as autoridades locais dispusessem das passagens, conforme o próprio artista<sup>326</sup>. Mesmo após ter realizado o estudo “Amazônia 2010 – Projetos e Perspectivas” e ter sido convidado pela Universidade do Rio de Janeiro como o único conferencista de Roraima para palestrar no Fórum Global, encontro paralelo mais importante da ECO-92<sup>327</sup>.

Os outros integrantes, Neuber Uchoa e Zeca Preto conseguiram estar presentes no evento, embora nem Eliakin Rufino e nem Vania Coelho<sup>328</sup>, responsável pela performance de dança do show, tenham sido contemplados. Segundo Rufino, em alguns momentos, as posições políticas dos integrantes do Trio Roraimeira divergiam eventualmente, fazendo com que surgisse distanciamento entre eles.

Mesmo com a sua ausência no evento, Eliakin Rufino afirmou que dispõe de duas histórias com a ECO-92: a primeira já exposta acima e a segunda foi que indiretamente pôde participar do evento através do programa “Roraimeira”, produzido, dirigido e apresentado pelo próprio grupo (Eliakin Rufino, Neuber Uchoa, Zeca Preto e Vania Coelho) através da TVE - Macuxi (Televisão Educativa Macuxi). No programa, eles entrevistaram produtores culturais que tratavam de questões relacionadas a Roraima. Em uma delas, entrevistaram Davi Yanomami. Esta, entre outras entrevistas, foi transmitida pela primeira vez em rede nacional pela mesma TV, durante o período do evento da ECO-92<sup>329</sup>.

O programa Roraimeira, em formato compacto dos melhores momentos dos seus seis episódios elaborados, foi exibido em horário nobre, com uma hora de duração, pela Rede Brasil e fez parte de uma série denominada “Brasil, mostra a tua cara”. O

---

<sup>325</sup> Jornal Folha de Boa Vista. Eliakin. 08 de maio de 1992. Edição.00864. Ano VIII. p.3.

<sup>326</sup> Entrevista com Elaikin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

<sup>327</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin Rufino projeta uma Amazônia rica no século XXI. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. p.1.

<sup>328</sup> Dançarina e criadora do coletivo de Dança ZooDança que integrava os shows do Trio Roraimeira com *performances* alusivas a fauna amazônica.

<sup>329</sup> Entrevista com Elaikin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.

programa traz música, poesia e dança, entrevistas com personalidades culturais<sup>330</sup>. Foi a primeira vez que um programa de televisão produzido em Roraima por profissionais roraimenses foi exibido em rede nacional de televisão.

Sendo os condutores do programa, o próprio Trio Roraimeira, a definição do que constaria no enredo do programa ficava a critério do próprio Trio. O programa teve 6 episódios. Em cada episódio eram entrevistados 4 artistas, totalizando 24 personalidades. Porém, apenas quatro artistas locais foram selecionados para estar na exibição na ECO-92. Entre eles, estavam a artesã Maria Luiza Campos, o artista plástico Eliézer Rufino, a chef Regional Pedrina Sarmiento e o Xamã Davi Yanomami<sup>331</sup>.

Eliakin Rufino e o próprio Trio Roraimeira sempre manifestaram seu apoio aos povos indígenas em geral, e, em especial, aos de Roraima. Portanto, Davi Yanomami se tornou para o grupo uma das figuras centrais no que competia a direitos dos povos indígenas. Não obstante, este xamã foi um dos entrevistados para o programa “Roraimeira”. Não esqueçamos que as culturas indígenas eram a coluna dorsal do *ethos* do Trio Roraimeira. Em agosto do mesmo ano, Eliakin Rufino se candidatou a vereador para a cidade de Boa Vista (RR) pelo PSDB, com o slogan “Política Poética”<sup>332</sup>.

A ECO-92 foi um importante fator global que impulsionou diversas discussões no campo ambiental e ecológico na sociedade brasileira, principalmente, tendo o Brasil a maior parte do território da Amazônia ocupando seu território. Muito antes do evento, de fato, ser realizado na cidade do Rio de Janeiro, em junho de 1992, nos anos anteriores a conferência, já havia movimentações de preparo e articulações políticas para moldar uma perspectiva positiva do país perante os críticos internacionais.

O governo brasileiro foi pressionado a tomar decisões significativas no campo social, político e cultural, principalmente no que compete aos povos indígenas, especificamente os Yanomami. Ainda que houvesse interesses políticos na oficialização da demarcação da TIY. Artistas amazônidas como Raízes Caboclas, Nilson Chaves e Trio Roraimeira foram atuantes de diferentes maneiras diante do evento em si. De modo que, mesmo que alguns destes artistas não tenham participado ativamente ou

---

<sup>330</sup> Jornal Folha de Boa Vista. TVE exhibe hoje Programa Roraimeira em rede nacional. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. p.4. Posteriormente, o Jornal Folha de Boa Vista decide debater o projeto em suas próximas edições.

<sup>331</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). TVE exhibe hoje Programa Roraimeira em rede nacional. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. P.4.

<sup>332</sup> Jornal Folha de Boa. Inovando. 22, 23, 24 de agosto de 1992. Edição.00937. Ano IX. Política.p.3.

presencialmente da ECO-92, ainda assim, impactaram agitações no campo musical, muito antes de acontecer concretamente.

No próximo tópico, teremos uma abordagem sobre como a discussão ecológica foi capitalizada para o turismo da região amazônica, de maneira que, a paisagem, a gastronomia local, as culturas indígenas se tornaram meios comerciais a fim de impulsionar o turismo ecológico na região, no início da década de 1990. E, uma das maneiras de divulgar esse produto foi através das canções e ações musicais dos artistas amazônicos estudados.

### **3.3 “Turismo e Cultura para rebater madeira e minério”: O uso da cena musical amazônica em prol do Turismo Ecológico.**

Atualmente temos um mercado de turismo bastante procurado em várias cidades da Amazônia por estrangeiros, principalmente no Amazonas, que foi um dos estados que se debruçou sobre este modelo de desenvolvimento econômico como aliado às demandas por mudanças que atendessem às tendências ecológicas. A divulgação mais intensa sobre as culturas presentes em cidades como Manaus (AM) e Boa Vista (RR) se tornaram recorrentes durante o final da década de 1980 e um de seus objetivos era favorecer o turismo ecológico como uma das alternativas de desenvolvimento sustentável na Amazônia.

Essa alternativa se tornou bastante discutida principalmente depois do lançamento do I Plano de Turismo da Amazônia (PTA) em 1977, durante o regime militar<sup>333</sup>, com o objetivo de implementar realizações entre 1980 a 1985. Posteriormente, em 1992, foi lançado o II Plano de Turismo da Amazônia (II PTA) com algumas diferenças, uma delas era seguir as propensões mundiais, com a realização da ECO 1992 no Brasil, essa tendência se tornou ainda mais proeminente. O II Plano de Turismo da Amazônia se preocupava com a sociedade e o meio ambiente e almejava valorizar e preservar o patrimônio natural e cultural da região amazônica. Vale destacar que o Instituto Brasileiro de Turismo (EMBRATUR) já fomentava o turismo desde a década de 1960 no país.

---

<sup>333</sup> A SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia), órgão responsável pelo planejamento e coordenação do desenvolvimento amazônico, deu início a discussão do Primeiro Plano de Turismo da Amazônia.

Dentro desses estímulos procedentes, tanto de uma discussão internacional e nacional sobre o meio ambiente, tendo o turismo ecológico como uma das emulsões para o desenvolvimento sustentável, governos amazônidas se articularam de algumas maneiras para acompanhar essas tendências mundiais. E, com isso, além das mídias como o *Jornal do Commercio* (AM), a música se tornou um dos veículos de uso para tal fim. Isto é, grupos e artistas como o Raízes Caboclas (AM), Trio Roraimeira (RR) estavam sendo convidados para participar dessas ações, principalmente com a iminência da ECO-92.

O *Jornal do Commercio* (AM) se dá como uma fonte significativa de visitação à esta massiva divulgação devido a sua constante menção ao grupo musical nesse período, obviamente há um apelo mais local, por ser um grupo oriundo do Amazonas e isso lhe confere uma posição mais envolvida deste jornal com o Raízes Caboclas. A partir das edições do mencionado jornal, percebe-se positiva aceitação e grande circulação do grupo em importantes eventos.

Podemos inferir que por ser um jornal que buscava divulgar e fomentar o setor econômico da capital, principalmente por conta da Zona Franca de Manaus, seu intuito de expor as produções musicais manauras que tinham considerável repercussão poderia ser uma maneira de mostrar as referências locais como um discursivo positivo e de boas-vindas para atrair o público em geral, e, principalmente: turistas. E o Raízes Caboclas apresentava um bom modelo de artefato cultural que pudesse ser utilizado como produto desta vitrine de divulgação, tendo em vista seu desenvolvimento atrativo no cenário musical. Este debate, nos leva as reflexões de Roger Chartier, em que o autor dispõe que

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros; produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menos prezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 2002, p.17)

Para além dos jornais, outros meios de comunicação também foram utilizados pelo governo do estado do Amazonas, para informar e disseminar características regionais e culturais sobre a Amazônia, como a produção de vídeos, com o objetivo de expandir o ecoturismo. Como exemplo, podemos indicar o lançamento do vídeo profissional do Amazonas chamado “Amazonas, Fronteira, Verde” em 19 julho de

1989<sup>334</sup>, totalmente produzido no Amazonas, tendo como diretor o empresário Carlos Bindá e a trilha sonora do Raízes Caboclas.

O objetivo da elaboração do vídeo era apresentar e divulgar uma narrativa visual aos turistas um “fiel” roteiro turístico amazônico para fomentar o turismo do estado do Amazonas, bem como impulsiona a singularidade sonora e cultural deste lugar através do Raízes Caboclas. Sabemos que como qualquer narrativa, há interesses envolvidos que podem influenciar no conteúdo divulgado.<sup>335</sup>

Conforme Raimundo Gérson Cardoso, o representante da EMAMTUR (Empresa Amazonense de Turismo) na época, Sílvio Barros II, ajudou a inserir o grupo Raízes no mercado. Conforme o autor este vídeo de divulgação foi uma das oportunidades. Gerson Cardoso explica que “Essa parceria rendeu bons frutos, segundo Celdo Braga (2016), e devido às características do trabalho, voltado totalmente para a temática amazônica, eles passaram a ser vistos também pelos órgãos governamentais e pela iniciativa privada que passaram a utilizar seus serviços”<sup>336</sup>.

Na matéria “Amazônia, fronteira verde” do Jornal do Commercio (AM) é citado o então governador Amazonino Mendes<sup>337</sup>, o qual buscou incentivar e contribuir para a publicidade e fomento da carreira do grupo musical, como já abordado. No fragmento jornalístico, temos o seguinte trecho “Foram doze meses de pesquisas e filmagens nos igapós e nas matas da floresta, colhendo imagens inéditas na televisão que culminaram com um documentário integralmente fiel a realidade da selva e *seus personagens naturais*.”<sup>338</sup> Podemos imaginar vários personagens: caboclos, ribeirinhos, povos indígenas, comunidades que vivem da e com a floresta.

No que compete à ECO 92, conforme o Jornal do Commercio, o Raízes foi convidado para participar do “Brazil-92 Tourism Expo”, Feira de Destinos Ecológicos, realizado na convenção do Hotel Nacional, no Rio de Janeiro, com o apoio do Instituto Brasileiro de Turismo (Embratur). O evento estava inserido no calendário paralelo da

---

<sup>334</sup> Jornal do Commercio (AM). Amazônia, Fronteira Verde. 20 de julho de 1989. Edição 34951, p. 15.

<sup>335</sup> O vídeo não foi encontrado durante a pesquisa, porém devemos manter a postura crítica para avaliar as informações dispostas no jornal e não as enxergar como verdade absoluta.

<sup>336</sup> CARDOSO, Raimundo Gérson. Sonoridades da Floresta: Grupo raízes caboclas. 107. 148p. (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.p.39.

<sup>337</sup> Amazonino Armando Mendes é um advogado, empresário e político brasileiro, filiado ao Partido Cidadania. É ex-governador do Estado do Amazonas, foi governador nos períodos de (1987 a 1990); (1995-2003); (2017-2019).

<sup>338</sup> Jornal do Commercio (AM). Amazônia, Fronteira Verde. 20 de julho de 1989. Edição 34951, p. 15.

Rio-92. A empresa de Turismo do Amazonas (Emamtur) também estava presente, posto que montou um *stand* de divulgação de 18m<sup>2</sup>.<sup>339</sup>

A matéria do Jornal do Commercio (AM) informa o empenho do governo do Amazonas para a divulgação do turismo, no seguinte trecho “O governador Gilberto Mestrinho aproveitou o coquetel oferecido aos participantes e autoridades presentes na Rio-92 para promover o turismo local”<sup>340</sup>. Nesse mesmo evento, temos a participação do grupo Raízes Caboclas como atração principal cultural para apresentação da música amazonense. O grupo esteve usualmente cotado a participar de atividades de grande porte, de interesses políticos e relacionados ao meio ambiente.

Este evento paralelo foi mais voltado para a divulgação turística de empresas, principalmente do ramo hoteleiro que visavam o Ecoturismo, como a “Ariaú Jungle Tower”, que apresentou uma replica de um hotel de selva, situado a 60 Km da cidade de Manaus. Durante a feira, o grupo Raízes Caboclas foi chamado para se apresentar com o intuito do público conhecer a produção musical do conjunto, bem como alimentos regionais como o guaraná<sup>341</sup>. Neste momento, acontece a junção da divulgação dos elementos regionais e pertencentes ao estado do Amazonas, compilado com o objetivo de atrair público para o turismo ecológico e a música local é utilizada como um canal lúdico para tal objetivo.

O Trio Roraimeira passa por um estímulo semelhante, pois o grupo também podia ser percebido como ferramenta de divulgação local. Conforme Eliakin Rufino, apesar das divergências políticas de cada integrante, um dos objetivos principais do grupo era “divulgar o repertório baseado na estética, que ajudasse na questão do turismo de Roraima e que tocasse as pessoas pela beleza e não pela tragédia. (...)Mostrar o peixe vivo, era melhor do que mostrar o peixe morto ou contaminado por mercúrio (...). O projeto Roraimeira é um projeto de divulgação turística de Roraima”<sup>342</sup>.

Eliakin Rufino, também promovia essa discussão através de sua coluna no Jornal Boa Vista, na matéria “Bandeira Amarela”, em que faz uma comparação entre Boa Vista e Belém para conclamar as raízes e solidificar as peculiaridades identitárias de sua cidade e elucida principalmente o buriti como fruta símbolo em alusão ao açaí em

---

<sup>339</sup> Jornal do Commercio (AM). Amazonas sobressai na Feira de Ecoturismo. Edição 35807, 09 de junho de 1992. p.2

<sup>340</sup> Jornal do Commercio (AM). Conferência promove turismo no Amazonas. Edição 35810, 12 de junho de 1992. p.2

<sup>341</sup>Jornal do Commercio (AM). Amazonas sobressai na Feira de Ecoturismo. Edição 35807, 09 de junho de 1992. p.2

<sup>342</sup> Entrevista concedida em 20 de abril de 2022.

Belém<sup>343</sup>. Por conseguinte, em mesma matéria, sem esquecer que um dos principais objetivos dessa exaltação é atingir o turismo, quando enfatiza “A dimensão turística desta atividade econômica e cultural contribuirá imensamente para a divulgação de Roraima e de sua palmeira: o buriti<sup>344</sup>”.

O Jornal Boa Vista (RR) foi um dos patrocinadores não só da produção do LP *Roraima* (1992), mas também do movimento roraimeira. Dessa forma, o campo jornalístico teve seu impacto determinante em prol da divulgação cultural do estado enxergada pelo Trio Roraimeira, através da música, dos eventos envolvendo o turismo, bem como do fomento do produto em si. Em uma matéria do próprio jornal, Eliakin Rufino aponta os apoiadores para elaboração do disco “Este disco está tendo o apoio da prefeitura [de Boa Vista], através da Fecec [Fundação de Educação, Ciência e Cultura de Roraima] e alguns empresários, inclusive da Folha de Boa Vista”<sup>345</sup>.

Ainda que Rufino seja um indivíduo apenas, dentro do Trio, ao emitir sua opinião em uma coluna de jornal como o Folha de Boa Vista em “Bandeira Amarela”, muitas vezes ele se posicionava como o “Nós, do grupo Roraimeira”<sup>346</sup>, o que de certa forma amplificava o posicionamento de unidade para o grupo sobre as possibilidades de alavancar o turismo na cidade de Boa Vista. O texto de Eliakin Rufino pede que os moradores desempregados e comerciantes atentem para a possibilidade de venda e expansão do buriti. Finaliza explicando que o grupo Roraimeira, no sentido cultural, já é a primeira bandeira amarela e que todos devem hastear e fincar mais bandeiras amarelas cor do buriti<sup>347</sup>.

Eliakin Rufino também defendeu abertamente o Turismo como o modelo econômico apropriado para Roraima como alternativa eficaz e ecológica em sua coluna no Jornal Folha de Boa Vista. Não só o turismo em si, mas que ele fosse atrelado à política cultural de Roraima, de maneira que também se enxergasse os artistas locais como participantes e contribuintes deste objetivo econômico e ecológico, como podemos observar abaixo:

---

<sup>343</sup> Voltar a página 80.

<sup>344</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Bandeira Amarela. 07 08 09 de Março de 1992. Edição 00823. P.02. Opinião.

<sup>345</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Sai novo disco do trio regionalista. 24 de abril de 1992. Edição 00855. p.04.

<sup>346</sup> Ibidem.

<sup>347</sup> Ibidem.

Defendo a ideia de que não precisamos, para nosso desenvolvimento, instalarmos em Roraima, indústrias poluidoras, nem qualquer atividade econômica que ameace ou coloque em risco esse nosso patrimônio cultural tão exuberante. A saída econômica para Roraima é, não há dúvida a indústria sem chaminés que é o Turismo. Ora, é preciso uma política de incentivo e fomentação do Turismo aliada a política cultural (...) principalmente a cultura artística, pode ser o melhor cartão postal de divulgação de Roraima.<sup>348</sup>

Na ocasião, o engajamento pelo turismo ecológico esteve bem acentuado, de modo que estivesse alinhado à promoção conjunta a valorização da cultura local, sem esquecer de uma questão fundamental que é “atenção especial deve ser dada as manifestações culturais dos povos indígenas”<sup>349</sup>. Isto quer dizer que, Rufino, e, indiretamente, o Trio Roraimeira, reforçavam e incentivavam a presença dos povos originários do estado de Roraima e suas culturas no planejamento e desenvolvimento turístico e cultural. Com o advento da mobilização política dos movimentos indígenas no final da década de 1980, discursos de afirmação da importância desses sujeitos e seus modos de viver em vários aspectos da sociedade tendem a se solidificar, por conta também da conjuntura ecológica.

Em setembro de 1989, Rufino escreveu um estudo chamado “Amazônia 2010 – Projetos e Perspectivas” que tinha por intuito integrar uma relação de sugestões para que se moldasse um novo modelo econômico e social para Amazônia. Tal projeto é um conjunto de respostas dadas a um questionário utilizado na pesquisa. As perguntas versavam principalmente sobre: o garimpo desordenado; o etnocídio das populações indígenas; queimadas e pesca predatória; projetos agropecuários que substituem a floresta pelo pasto e a fauna pelo gado; a ignorância e o desrespeito pelo resto do país entre outros<sup>350</sup>. Os temas relacionados a ecologia e aos povos indígenas são estabelecidos como prioritários.

Em 1992, estas sugestões seriam apresentadas em uma pesquisa promovida por instituições de desenvolvimento regional como a SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia), SUFRAMA (Superintendência da Zona Franca de Manaus) e o BASA (Banco da Amazônia), apoiado pelo Programa das Nações Unidas

---

<sup>348</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Confinamento cultural. 16 de Janeiro de 1992. Edição 00790. p.06.

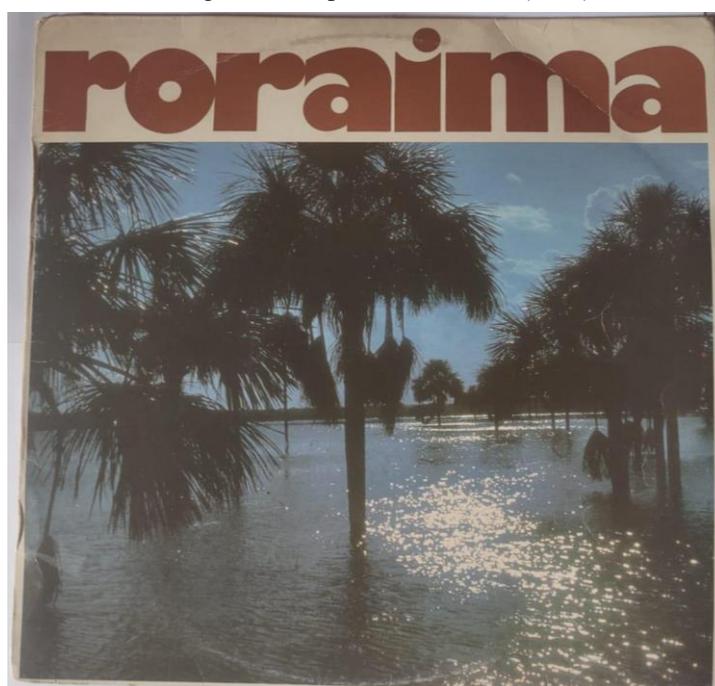
<sup>349</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin defende investimento estatal para incentivar cultura na Amazônia. 11 de junho de 1992. Edição 887. Ano VIII. P.4.

<sup>350</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin Rufino traça perfil da Amazônia nos próximos 20 anos e medidas a serem adotadas. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. P.4.

para o desenvolvimento – PNUD. Entre várias indicações para um melhor desenvolvimento econômico e social da região, está o turismo<sup>351</sup>.

Além das chamadas políticas e econômicas para a importância do turismo nos jornais, podemos encontrar referências turísticas na obra musical Roraimeira da Regionalíssima Trindade<sup>352</sup>. Deparamo-nos com a uma imagem da savana roraimense, em que os buritizais estão imersos durante a temporada de chuva em Roraima na capa do LP<sup>353</sup>, a qual lembra um cartão postal, como se o próprio LP fosse um objeto de divulgação turística.

Figura 20: Capa LP “Roraima” (1992)



Fonte: Material disponibilizado pelo poeta Eliakin Rufino.

---

<sup>351</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin Rufino traça perfil da Amazônia nos próximos 20 anos e medidas a serem adotadas. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. p.4.

<sup>352</sup> Nome pelo qual o Trio Roraimeira também é conhecido em Roraima. Aparece em algumas matérias de jornal, como em: Jornal Folha de Boa Vista (RR). Roraima. 18 e 19 de junho de 1992. Edição 891. Ano VIII. P.6. Social.

<sup>353</sup> Entrevista de Eliakin Rufino concedida em 20 de abril de 2022.



Além disso as próprias canções selecionadas para compor o LP são características sobre alavancar a beleza, a paisagem, a cultura, o turismo de Roraima. Uma das canções do LP “Roraima” (1992) que pode ser elencada como um veículo de grande atrativo turístico é “Makunaimando”, do cantor Zeca Preto e Neuber Uchoa. A canção se tornou um hino popular para Roraima, sendo que é uma verdadeira reverência ao estado. Nela, está presente termos indígenas, como “caracaná”, “caxari” além de componentes regionais que retratam o ambiente cultural da localidade, como “buriti”, “beiju”, “farinha d’água”, como podemos identificar:

Makunaimando<sup>355</sup>

Cai o sol na terra de Makunaima  
Boa Vista no céu, lua cheia de mel  
sob a serra de Pacaraima  
eu sou de Roraima  
surubim, tucunaré, piramutaba  
sou pedra pintada, buriti, bacaba  
Caracaranã, farinha d’água, tucumã  
Curumim te espera cunhantã  
um boto cantando no rio  
beijo de caboco no cio  
parixara na roda de abril, se abriu  
linha fina no meu jandiá  
carne seca, xibé, aluá  
jiquitaia, caxiri, taperebá...

A chamada turística também está presente quando retratam a “serra de pacaraima”, que é uma formação de relevo, localizado no planalto das Guianas, na fronteira do Brasil com a Venezuela, no Estado de Roraima, onde estão situados o monte Roraima e o monte Caburaí. Além disso, a sonoridade de *Makunaimando* é alegre, festiva, com a base musical de violão e flauta, traz combinada a sua letra, sentimentos regionalistas de pertencimento e orgulho.

De acordo com o Jornal Folha de Boa Vista (RR), *Roraima* (1992) “exalta belezas locais”, ainda na mesma matéria, o cantor Neuber Uchoa afirma que além de “Macunaimando”, o álbum contém músicas que exaltam as belezas naturais do Estado, como os lavrados, igarapés e buritizais, como “América e Boi-bumbá”<sup>356</sup>. A divulgação

<sup>355</sup> Canção de Zeca Preto e Neuber Uchoa, presente no LP “Roraima” (1992).

<sup>356</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Novo LP de Eliakin, Neuber e Zeca exalta belezas locais. 12 13 14 de setembro de 1992. Edição 951. Ano IX. P. 4.

de Roraima era um dos objetivos do trabalho musical do Trio para engajar também o turismo.

Ainda com intensos esforços de assentar o turismo como um dos principais investimentos para o setor econômico roraimense, encontrava-se resistência em sua aceitação, pois parte do empresariado alegava que não era uma medida a curto prazo, pois a região ainda teria de percorrer um longo caminho para apresentar considerável estrutura para receber turistas. Entre as várias propostas de projetos turísticos que os governos amazônicos estavam construindo, para Rufino, o de Roraima seria mais voltado para a busca do prazer com o contato com a natureza em si, ao contrário de outras propostas que apostavam no requinte de hotéis caros.<sup>357</sup>

Margarita Barreto afirma que na última década do século XX, há um esforço de estabelecer modelos de fomento ecoturístico que abracem ações voltadas a um desenvolvimento sustentável de caráter local e comunitário<sup>358</sup>. De certa maneira, podemos perceber que havia uma disputa de modelos em que se buscava implementar o ecoturismo, haja vista que, essa prática poderia beneficiar comunidades locais, não somente o empresariado.

Na cidade de Belém também havia movimentações pela prefeitura da cidade em prol da conscientização ecológica e juntamente a isso, a discussão do turismo como atividade econômica central como alternativa sustentável. Havia o interesse de fazer a cidade de Belém o maior pólo de turismo ecológico nacional. Na Semana da Ecologia, 29 de maio a 4 de junho de 1989, foi realizada uma programação com vários pequenos eventos:

---

<sup>357</sup> Jornal Folha de Boa Vista (RR). Turismo já. 05 06 07 de dezembro de 1992. Edição 1010. Ano X. p. 2.

<sup>358</sup> BARRETTO, M. **Manual de iniciação ao estudo do Turismo**. Campinas: Papyrus, 2001.

Figura 22: Semana da Ecologia inicia com exposição.

# Semana da Ecologia inicia com exposição

Com a abertura da exposição de artes plásticas e visuais "A Amazônia: o Homem e a Natureza", ontem, às 20 horas, no Espaço Cultural do Mercado de São Braz, teve início a "Semana da Ecologia", uma promoção da Paratur, com o apoio da Embratur, que objetiva reunir, em um mesmo evento, a preocupação ambiental e o interesse em fazer de Belém o maior pólo de referência nacional em termos de turismo ecológico.

A exposição é um dos quatro itens que compõem a programação da "Semana, ao lado do seminário "Turismo Ecológico e o Desenvolvimento da Amazônia", que vai acontecer de hoje à sexta-feira, das 16 às 20 horas, também no mercado, no auditório teatro; do retratamento paisagístico de uma das praças de Belém, no sábado, dia 3, e do show "Corações Ecológicos", com artistas locais e a cantora Tetê Espindola, que vai acontecer no domingo, a partir das 18 horas, na Praça da República.

A mostra, que vai estar aberta ao público até o próximo domingo, sempre das 10 às 21 horas, reúne trabalhos dos fotógrafos Ana Catarina, Abdias Pinheiro, Miguel Chikaoka, Marcos Moreira, Elza Lima, Eduardo Kalif e Otávio Cardoso, audiovisuais de Patrick Pardini e obras dos artistas plásticos Geraldo Teixeira, Emanuel Franco, Ronaldo Moraes Rego, Júlio Kamel, Pedro Merbach, Odorico Kos, Simões, Jocasos, Tadeu Lobato, Tina Vieira e Luciano Oliveira.

**EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS  
E PINTURAS**  
"A Amazônia: o Homem e a Natureza" — 29 de maio a 4 de junho, das 10 às 21 horas, no Espaço Cultural do Mercado de São Braz. Expositores: Fotografias: Ana Catarina, Abdias Pinheiro, Miguel Chikaoka, Elza Lima, Eduardo Kalif, Octávio Cardoso. Audiovisuais: Patrick Pardini. Artes Plásticas: Geraldo Teixeira, Emanuel Franco, Ronaldo Moraes Rego, Júlio Kamel, Pedro Morbach, Odorico Kos, Simões, Jocasos, Tadeu Lobato, Tina Vieira e Luciano Oliveira.

**SEMINÁRIO**  
"Turismo Ecológico e Desenvolvimento da Amazônia" — De 30 de maio a 2 de junho, das 16 às 20 horas, no Auditório Teatro do Mercado de São Braz.  
Palestrantes: Leandro Tocantins, pela Embratur; Henrique Miranda, pela Campanha Nacional de Defesa da Amazônia; Antônio Carlos de Carvalho, pela Fundação "SOS Mata Atlântica"; Nelson Ribeiro, pela Seicom, e Álvaro Negrão do Espírito Santo, pela Paratur.

**TEMAS:**  
"Turismo e Amazônia", "Projetos em Turismo Ecológico", "Turismo e Cultura & Turismo e Indústria", "Políticas Públicas em Turismo e Meio Ambiente".  
Retratamento Paisagístico de uma Praça da Cidade: Sábado, dia 3. Local: (a definir).

**SHOW "CORACÕES  
ECOLÓGICOS"**  
Domingo, dia 4, às 18 horas, na Praça da República. Artistas: Grupo Gema, Almirzinho Gabriel, Valter Freitas, Vital Lima, Nilson Chaves e Tetê Espindola.

Fonte: Jornal do Diário do Pará. Semana da Ecologia inicia com exposição. 30 de maio de 1989. Edição 2134. Ano VI. p. A-10.

Na fonte acima, observamos o esforço do poder público em realizar uma programação comemorativa à Semana do Meio Ambiente, um evento extenso e composto de várias etapas: abertura da exposição "A Amazônia: O Homem e a Natureza"; o Seminário "Turismo Ecológico e Desenvolvimento da Amazônia"; e, pra finalizar o Show "Corações Ecológicos". O evento tratou de questões relevantes acerca da relação homem x natureza, através de exposição fotográfica, se utilizou das artes

visuais como linguagem de conscientização. Eduardo Kalif<sup>359</sup>, um dos fotógrafos participantes, voltava seu olhar para trabalhos dedicados aos povos indígenas, como os Kayapó e os Guarani<sup>360</sup>.

Na divulgação acima, o turismo ecológico alinhado ao desenvolvimento sustentável também tinha seu lugar de destaque na semana do Meio Ambiente. A relevância de se tratar sobre o fomento deste modelo no estado e, evidentemente, na capital, se tornou constante nos debates sobre sustentabilidade. Para além disso, ações efetivas de impulso ao turismo como a reparação de uma praça da cidade e artistas locais como Nilson Chaves foram convidados para participar do evento de conscientização ao meio ambiente. Isto é, mais uma vez, se apresenta a atividade musical de artistas conterrâneos como intensificadores do projeto ecológico e turístico.

A partir das diversas fontes expostas e suas análises, como a entrevista de Eliakin Rufino, os jornais *Jornal do Commercio* (AM), *Folha de Boa Vista* (RR) e o *Diário do Pará* (PA), percebemos que não somente o governo do Pará, mas também do Amazonas e Roraima tentavam elevar o turismo ecológico como alternativa de desenvolvimento sustentável em suas localidades, mas não somente isso, queriam se tornar referências nacionais. Era uma alternativa de lucrar com novos empreendimentos sob o discurso ecológico, por meio do meio ambiente amazônico e juntamente a isso agregavam obras de artistas que dialogavam com o tema ambiental, para as produzir em seus respectivos estados como um produto de divulgação dessa nova tendência econômica do período.

Ademais podemos inferir que os governos tentavam dialogar com os artistas amazônidas que tinham em suas canções a Amazônia e seus habitantes como uma maneira de apaziguar a tensão ambiental e alavancar o turismo como uma das saídas de desenvolvimento econômico que poderia não se resolver completamente, mas boa parte da questão sustentável na Amazônia.

O Trio Roraimeira aponta em suas obras para o ecológico, mas sem olvidar que as pautas indígenas sobre demarcação de terras e valorização de suas culturas devem estar alinhadas a esse projeto de desenvolvimento, isto é, ao ecoturismo. Além de que o Raízes Caboclas, ao trazer o “caboclo” como um dos personagens principais de sua

---

<sup>359</sup> Nasceu em Belém, em 1962. É fotógrafo, jornalista e professor de arte. A partir de 1982 trabalhou como repórter fotógrafo para diversos jornais do estado do Pará, como *O Liberal*, *Diário do Pará*, bem como no *O Globo*, do Rio de Janeiro.

<sup>360</sup> *Jornal Diário do Pará*. Entre lobo e índio. 11 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.752. p. B-6.

ordem criativa para falar da importância da floresta, bem como a presença das denúncias contra o genocídio indígena em suas canções, e ao mesmo tempo, ser enxergado como um produto cultural e atrativo de divulgação do governo do Amazonas, pontua, ainda que, indiretamente, as pautas indígenas presentes.

Podem não ter sido o objetivo direto, mas elas estavam lá, entrelaçadas. Afinal “os personagens naturais” da floresta eram um importante elemento a ser mostrado no vídeo de divulgação ecoturística do estado do Amazonas e toda essa organização de mostrar o ecoturismo como uma das ações econômicas sustentáveis do governo estavam sendo construídas também como finalidade para exibição aos participantes externos da ECO-92 a fim de estabelecer uma narrativa positiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação contribui em compreender a busca, a (re) invenção e/ou a corroboração de uma identidade amazônica, a partir da análise de canções populares marcadas por temas e representações sobre os povos indígenas, elementos sobre a floresta amazônica, como a flora e a fauna, mas não somente isso, nos ajudam a pensar a conjuntura sociopolítica do período estudado (1988 – 1992). A partir da análise de acontecimentos determinantes como o processo de elaboração da nova Constituição (1988), o debate ecológico e científico acerca da preservação do meio ambiente trouxe para os artistas amazônidas e para seus processos de produção musical, a amazônia e os povos indígenas para o centro de suas letras e sonoridades.

Para além das questões de preservação ambiental, a morte de Chico Mendes em 1988 teve seu impacto negativo internacionalmente e instigou no questionamento sobre de que maneira o Brasil estava tratando sobre os assuntos ambientais. Ademais, tivemos a realização da ECO-92 em solo brasileiro, mais precisamente no Rio de Janeiro, no ano de 1992. Tal evento de grande magnitude realizado pela ONU fez com que o país tomasse posicionamentos perante os anseios e tendências internacionais sobre o tema ecologia.

Sabemos que assim como Chico Mendes, seringueiro e ecologista, quem sempre esteve em luta na vanguarda de preservação ambiental da Amazônia, foram os povos indígenas, seringalistas e ribeirinhos. Um posicionamento como a demarcação de terras indígenas do povo Yanomami foi um importante passo do país perante olhares internacionais, dias antes da realização da ECO-92. Tal decisão foi exercida em alusão a um evento da ONU como uma sinalização de que o Brasil estava demonstrando seriedade sobre aplicar medidas efetivas acerca da preservação do meio ambiente, mais precisamente sobre a Amazônia.

A pesquisa também nos mostra como diversos artistas, para além da região norte, se propuseram a trabalhar *com* e *sobre* os povos indígenas. O eixo estabelecido entre as obras dos artistas amazônidas se dá na busca de construir uma identidade amazônica, a partir de referências indígenas e/ou caboclas. Ainda que Nilson Chaves, Raízes Caboclas e o Trio Rorameira sejam de estados distintos da região norte, podemos perceber, ainda assim, o processo e a consciência artística em afirmar tal identidade, que, em alguns momentos passa por estereótipos sobre esses sujeitos.

No campo nacional, é possível ver artistas também engajados no tema da Amazônia, ao tempo que, também utilizam elementos indígenas e caboclos para esta abordagem. Milton Nascimento lançou o LP “Txai” (1990) que foi um dos grandes divulgadores das demandas amazônicas e se tornou destaque para parte da imprensa, devido a presença de contribuições dos povos indígenas e seringueiros no disco, especialmente no que tange a denunciar diversas violências, protagonizadas por garimpeiros, grileiros e o próprio Estado. Não devemos esquecer que o assassinato de Chico Mendes, ocorrido em 1988, ainda era recente.

Tom Jobim, com *Passarim* (1987) também demonstrou preocupação e trouxe mensagens ecológicas e defensivas aos povos indígenas. Mais especificamente, na canção “Bozerguim”, podemos tecer percepções de defesa ao meio ambiente e de preservação de vidas indígenas.

Vimos que os artistas amazônicos, Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Trio Roraimense (RR), se dedicaram a trabalhar o tema ecológico, ao aliar tal tema para as questões indígenas e da preservação da floresta amazônica. E que ainda que se colocassem como apenas criadores de diversos trabalhos sobre inúmeros assuntos de seu tempo, podemos inferir que, alguns desses artistas estavam cantando sobre o meio ambiente e a questão indígena, porque eram temas em voga naquele momento e isso pode ter direcionado a construção de obras musicais para determinadas esferas. Isto é, havia relevante demanda comercial para que se produzissem ou lançassem músicas que fizessem alusão a estas temáticas.

Podemos inferir que os temas abordados em suas canções podem servir de mecanismo reprodutivo de diversos discursos que podem ser contributivos ou prejudiciais para os povos indígenas. Ao mesmo tempo que se construiu um discurso de luta a partir das demandas destes povos, também se encontraram traços que remontam estereótipos, os quais se criaram dentro de um fomento colonial, muito antes de análises decoloniais. Ainda que as lideranças indígenas tentassem buscar diálogo sobre suas demandas com quem lhes ouvissem, as quais poderiam chegar até esferas internacionais, muitas vezes, estas mesmas lideranças poderiam ser taxadas de ingênuas.

Foi o caso do Cacique Raoni, ao fazer um dueto político-ecológico com o cantor Sting. A canção “Meu Pajé” cantada por Lucinha Bastos demonstra um receio e até preconceito com a junção desta dupla. Isto nos mostra o quanto se pode intensificar problemáticos discursos relativos aos povos indígenas, através da arte. A mesma arte

que se posiciona a favor dos povos indígenas, eventualmente também pode proliferar discursos ultrajantes. Ainda sobre esta união do Cacique Raoni e do cantor Sting, podemos ainda verificar percepções de desconfiança e de incredibilidade ao cacique pela mídia brasileira.

A ingenuidade atribuída a grande parte dos indígenas é ainda reproduzida socialmente, mesmo com novos estudos antropológicos e historiográficos sobre o protagonismo e a altivez com que os indígenas se apresentaram em nosso processo histórico. E, no caso do cacique Raoni, mesmo quando os indígenas estão escancaradamente agindo em prol de uma mudança significativa para o seu povo, são julgados como detentores de ingenuidade, e não os concebem como agentes de suas escolhas.

Outra mensagem que podemos destacar é sobre as confluências e imbricações sobre os termos “índio” e “caboclo” que para Nilson Chaves e Celdo Braga, poderiam ser coadunados em um só, e que por viverem em um espaço semelhante, como a floresta e próximos de rios, poderiam ser configurados como um único indivíduo. Porém, no que compete à antropologia e à história, “caboclo” é um conceito que demanda de estudos mais detidos. Não podemos qualificá-los como sujeitos únicos, sem divergências ou sem levar em consideração que são estudados como uma categorial relacional.

Importante ressaltar também as nuances comuns que aparecem nas abordagens de algumas canções interpretadas por esses artistas como “Olhando Belém” de Nilson Chaves, “Cruviana” do Trio Roraimeira e “Amazônia é Brasil” do Raízes Caboclas que apontam o sentimento de não reconhecimento ou não pertencimento ao Brasil. O olhar de outras regiões do país, externo à região norte, não consegue adentrar nas questões culturais e peculiares dos povos da Amazônia. E, para a afirmação de identidade (s) que lhes é (são) negadas, cantam para corroborar as diferenças de onde e sobre o que vivem.

A própria fala de “resgatar” determinadas características, costumes e até mesmo alavancar o orgulho de ser um “caboclo” da Amazônia são concepções que contribuem sobre o quê pensar socialmente e politicamente desses sujeitos. O próprio nome “Raízes Caboclas” já se propõe a assegurar a lembrança e afirmação da história, da importância, não só do caboclo, como analisamos em suas canções, mas também dos próprios povos indígenas.

Em contraponto às canções que abordaram os indígenas por uma percepção menos densa, temos o Raízes Caboclas com a canção “Ajuri” reverenciando o grande Ajuricaba, líder dos Manaos, no século XVIII, que lutou contra a coroa portuguesa, e, era visto como uma ameaça aos portugueses. Nesta canção, Ajuricaba é recordado para a organização de um novo ajuntamento, um “ajuri”, com o intuito de lutar contra as investidas violentas e esmagadoras da poluição de rios, do desmatamento que seguem destruindo a Amazônia.

Se no século XVIII, o principal inimigo era o avanço da coroa portuguesa adentro de seus territórios, conchamar Ajuricaba agora serviria para a manutenção de terras amazônicas que já foram suas. O Raízes Caboclas atribuiu uma nova visão, uma luta mais atual que é a preservação da floresta associada ao líder Ajuricaba, sem destituir a simbologia de força e luta que Ajuricaba representou e representa para a história dos Manaos.

Outra temática que vemos nas canções do Raízes Caboclas é justamente uma denúncia quanto às violências sofridas pelos indígenas como podemos ver em “Sangue Verde”. Falar sobre injustiças que circundam historicamente o caboclo ou índio da Amazônia também estava sendo compreendido como uma importante temática a ser abordada em seus planos musicais.

A pesquisa nos ajuda também a entender que mesmo que tais artistas fossem de diferentes localidades da Amazônia, as suas canções, os temas abordados, os sujeitos de suas narrativas, dialogavam com as propostas musicais de cada um. O fato de pertencerem a uma mesma região, apresentarem uma rede de pessoas e artistas que estão transitando entre esses círculos artísticos e causas semelhantes como a preservação da Amazônia, respeito aos direitos dos povos indígenas, participarem de ações sobre ações ecológicas, entre outros, contribuem para tal similitude. Salvo a sonoridade que apresentavam peculiaridades devido à localização geográfica.

Ainda que haja um direcionamento de pontuar características identitárias e coloniais nestes trabalhos musicais por partes dos artistas, também podemos inferir que ao interpretar e falar sobre causas sociais e políticas em suas canções que podem contribuir nos objetivos de sujeitos que vivem da Amazônia, também se permite visualizar estas produções musicais como ações positivas.

No caso do Trio Roraimera, o Xamã Davi Kopenawa se mostrou muito confortável em conversar com os integrantes do Trio Roraimera (RR), dialogar sobre

os temas que preocupavam seu povo, naquele momento, como pudemos visualizar no programa “Roraima” da TV Educativa, o qual foi exibido durante a ECO-92, segundo as informações do próprio poeta Eliakin Rufino. Podemos inferir que dentro do Trio Roraimeira, a luta indígena era uma questão essencial para a formação identitária do recente estado de Roraima.

Ademais, o estudo nos assiste em entender que, naquele momento, a causa ecológica, muitas vezes, também é uma causa indígena. De maneira que, estas duas pautas aparecem imbricadas frequentemente para aprofundar o olhar com outras perspectivas para modelos de desenvolvimento sustentável. O ecoturismo aparece como uma das soluções mais aceitas pelos governadores de alguns estados da Amazônia, de modo que se utilizaram de ações artísticas dos artistas estudados.

Nilson Chaves (PA), Raízes Caboclas (AM) e Eliakin Rufino (RR) interpretavam e escreveram canções que apresentavam a pauta ecológica, e, não somente isso, ganharam notoriedade pelos seus trabalhos em várias regiões do Brasil e até internacionalmente, logo, havia interesse de que fossem um dos canais de comunicação e divulgação de governos do estado, dos novos modelos econômicos, que naquele período, estavam voltados especialmente para o ecoturismo.

Portanto, esta dissertação apresenta seu objetivo inicial que era abordar as temáticas sobre os povos indígenas que artistas da Amazônia teceram em um período de grande efervescência do debate ecológico e de construção de novos diálogos em torno da questão da preservação do meio ambiente. Devemos lembrar que a música em si, é um veículo informativo, e através dela podemos transmitir discursos e representações que podem estar alinhados a diversos interesses.

Vimos temas sobre a ingenuidade atribuída ao indígena, a imbricação entre a ecologia e as pautas indígenas, a força de um líder indígena como Ajuricaba ser recordado em prol de um novo objetivo, uma ressignificação, dentre outros subtemas. De todo modo, estudamos como as canções são formadas por determinados discursos que podem também contribuir nas causas políticas sociais em voga, dependendo do período histórico.

## REFERÊNCIAS

### JORNAIS

#### - ACERVO DA HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA

##### **Jornal Mulherio (SP)**

Jornal Mulherio (SP). Nexo 6. Junho de 1988. Edição 00001. p.6.

##### **Voz Diocesana (MG)**

Jornal Voz Diocesana (MG). As terras dos índios. Edição 01045. p.2. Ano 1980.

##### **Jornal O Estado de São Paulo (SP)**

Jornal O Estadão de São Paulo. A dupla excêntrica luta pela floresta. 21 de maio de 1989. Ano 110. Nº 35046. p. 28.

##### **Correio Brasiliense (DF)**

Correio Brasiliense (DF). Sarney promete a Sting demarcar terra Caiapó. 11 de janeiro de 1990.

##### **Jornal Folha de Hoje (RS)**

Jornal Folha de Hoje (RS). Sting. Ano 1990. Edição 00049. 12 de janeiro de 1990, p.15.

Jornal Folha de Hoje (RS). Cacique Raoni é destaque no carnaval da escola de samba Imperadores do Samba. Ano 1990. Edição 00092. 24 de fevereiro de 1990, p. 15.

Jornal Folha de Hoje (RS). Índios Caiapós vão pedir as verbas a Raoni. Ano 1990. Edição 000194. 09 de junho de 1990, p. 17.

Jornal Folha de Hoje (RS). Imprensa recebe explicação de Sting e Cox sobre os dólares arrecadados. Ano 1990. Edição 000358. 05 de dezembro de 1990, p. 3

##### **Jornal Última Hora (RJ)**

Jornal última Hora (RJ). Protesto. 13 de setembro de 1984. Ano XXXIV. Edição 11386. p.5. 2<sup>o</sup> caderno.

##### **Jornal do Commercio (AM)**

Jornal do Commercio (AM) Ano 1997. Edição 37262. Caderno Cultura. 7 de junho de 1997.

Jornal do Commercio (AM) Ano 2003. Edição 38935. Guia. 18;19;20 de outubro de 2003. p.19.

Jornal do Commercio, AM). Estudantes de Manaus voltam ao desfile. Edição 35584, 05 de setembro de 1991. p.7.

Jornal do Commercio (AM). Amazônia, Fronteira Verde. 20 de julho de 1989. Edição 34951, p. 15.

Jornal do Comercio (AM). Amazonas sobressai na Feira de Ecoturismo. Edição 35807, 09 de junho de 1992. p.2.

Jornal do Comercio (AM). Conferência promove turismo no Amazonas. Edição 35810, 12 de junho de 1992. p.2

Jornal do Comercio (AM). Amazonas sobressai na Feira de Ecoturismo. Edição 35807, 09 de junho de 1992. p.2

### **Jornal Folha de Boa Vista (RR)**

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Nilson Chaves acompanha Roraimeira nos primeiros espetáculos do ano no SESC. 25 26 27 de janeiro de 1992. Edição 796. Ano VIII. p.9.

Jornal Folha de Boa Vista. Eliakim. 08 de maio de 1992. Edição.00864. Ano VIII. p.3.

Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin Rufino projeta uma Amazônia rica no século XXI. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. p.1.

Jornal Folha de Boa Vista. TVE exibe hoje Programa Roraimeira em rede nacional. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. p.4.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). TVE exibe hoje Programa Roraimeira em rede nacional. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. P.4.

Jornal Folha de Boa. Inovando. 22, 23, 24 de agosto de 1992. Edição.00937. Ano IX. Política.p.3.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Bandeira Amarela. 07 08 09 de Março de 1992. Edição 00823. P.02. Opinião.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Sai novo disco do trio regionalista. 24 de abril de 1992. Edição 00855. p.04.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Confinamento cultural. 16 de Janeiro de 1992. Edição 00790. p.06.

Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin defende investimento estatal para incentivar cultura na Amazônia. 11 de junho de 1992. Edição 887. Ano VIII. P.4.

Jornal Folha de Boa Vista (RR).1. Eliakin Rufino traça perfil da Amazônia nos próximos 20 anos e medidas a serem adotadas. 03 de junho de 1992. Edição 881. Ano VIII. P.4.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Roraima. 18 e 19 de junho de 1992. Edição 891. Ano VIII. P.6. Social.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Novo LP de Eliakin, Neuber e Zeca exalta belezas locais. 12 13 14 de setembro de 1992. Edição 951. Ano IX. P. 4.

Jornal Folha de Boa Vista (RR). Turismo já. 05 06 07 de dezembro de 1992. Edição 1010. Ano X. p. 2.

Jornal do Diário do Pará. Semana da Ecologia inicia com exposição. 30 de maio de 1989. Edição 2134. Ano VI. p. A-10.

**- BIBLIOTECA ARTHUR VIANNA (MICROFILMAGEM) / CENTRO CULTURAL E TURÍSTICO TANCREDO NEVES (CENTUR/PA).**

**Jornal Diário do Pará (PA)**

Jornal Diário do Pará. Jobim canta em Nova York pela Amazônia. Ano VIII. Nº 2.724. 10 de março de 1991. Caderno D. p.9.

Jornal Diário do Pará. Amazônia para inglês ver. 21 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.762. p.A-2.

Jornal Diário do Pará. 24 de fevereiro de 1989. Ano VI. Nº 2.040. p.A-6.

Jornal Diário do Pará. Jobim canta em Nova York pela Amazônia. Ano VIII. Nº 2.724. 10 de março de 1991. Caderno D. p.9.

Jornal Diário do Pará. O Verde como ideologia. Por Romero Ximenes. 21 de janeiro de 1989. Ano VI. Nº 2007. p.A-6.

Jornal Diário do Pará. Milton Nascimento em 1º lugar. 6 de julho de 1991. Ano VIII. Nº 2838. p. D-4.

Jornal Diário do Pará. ECO-92 começa no Pará com a Sindamazônia. Ano X, Nº 2.969, 14 de novembro de 1991. p. A-4.

Jornal Diário do Pará. Vivência cigana de Nilson Chaves, em cena, com Vital Lima. 02 de dezembro de 1988. Edição 1959. Ano VI. P.D-8.

Jornal Diário do Pará. Shorts. 10 de março de 1989. Edição 2054. Ano VI. p. D-5.

Jornal Diário do Pará. Um doce sabor de fruta no gosto amargo da destruição. 07 de junho de 1989. Edição: 2142. Ano VI. P.D-8.

Jornal Diário do Pará. Socorro denuncia ameaça de morte ao rio Guamá. Edição 2121. Ano VI. 17 de maio de 1989. P. A-2.

Jornal Diário do Pará. Vez e voz. Ano VIII Nº 2.790. 19 de maio de 1991. p. D-10.

Jornal Diário do Pará. Superconferência. 09 de dezembro de 1990. Edição 2650. Ano VIII. P.A-4.

Jornal Diário do Pará. Fellini, Antonioni, Wenders e Spike Lee querem fazer curtas para a Eco-92. 16 de janeiro de 1992. Ano X. Nº 3.030. p. D-6.

Jornal Diário do Pará. 97 parlamentares estão em defesa da Amazônia. 06 abril 1991. Ano VIII. Nº 2747. p. 9.

Jornal Diário do Pará. Coutinho quer que se dê novo tratamento à Amazônia. 15 abril de 1991. Ano VIII. 2756. p.A-3.

Jornal Diário do Pará. Amazônia para inglês ver. 21 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.762. P.A-2.

Jornal Diário do Pará. Nota de repúdio a mais um desrespeito à Amazônia; A Amazônia precisa ser defendida. 26 abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.767.p. A-4.

Jornal Diário do Pará. Governo não criou um incidente diplomático. 26 abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.767.pA12

Jornal Diário do Pará. Campanha para incluir Amazônidas na ECO 92. Ano VIII. 28 de abril de 1991. Nº 2769. p. A-2.

Jornal Diário do Pará. Índios fazem encontro antes da ECO. Ano X, Nº 2959. 04 de novembro de 1991. p. A-2

Jornal Diário do Pará. Governo anuncia a demarcação. 16 de novembro de 1991. Ano X, Nº 2.971, p. A-4.

Jornal Diário do Pará. Entrevista “Chega de matar índios”. 24 de novembro de 1991. Ano X, Nº 2.979, P. A-7.

Jornal Diário do Pará. Shorts. 02 de fevereiro de 1992. Ano X. dição 3.047. p. D-6.

Jornal Diário do Pará. Atrações da TV. Especial Milton Nascimento. Jornal Diário do Pará. 7 de dezembro de 1991. Ano X, Nº 2.992, P.8.

Jornal Diário do Pará. Entre lobo e índio. 11 de abril de 1991. Ano VIII. Nº 2.752. p. B-6.

## **MATERIAIS SONORO E AUDIOVISUAIS**

Raízes Caboclas. *Amazonas*. Odeon. 1988. LP. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Raízes Caboclas. *Cantos da Floresta*. Estúdio Cítara.1992. LP. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Nilson Chaves. *Amazônia*. Outros Brasis. 1990. LP. Disponível na Fonoteca Satyro de Mello.

Nilson Chaves. Em Dez anos. Outros Brasis. 1992. CD. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Trio Roraimeira *Roraima*. Gravasom. 1992. LP. Material gentilmente cedido pelo poeta Eliakin Rufino.

Lucinha Bastos. *Lucinha Bastos canta a Amazônia*. 1997. CD. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Tom Jobim. *Passarim*. Verve Records. 1987. LP. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Sepultura. *Roots*. Roadrunner Records. 1996. CD. Disponível na plataforma digital *Spotify*.

Milton Nascimento. *TXAI*. CBS. 1990. LP. Disponível na Fonoteca Satyro de Mello.

Paulo André Barata. *Amazon River*. Continental. 1988. LP. Disponível na Fonoteca Satyro de Mello.

“Índio cidadão?” (2004). Documentário. Disponível no Site *Youtube*.

## **ENTREVISTAS**

CHAVES, Nilson. Entrevista concedida à mim. Belém, 24 de agosto de 2016.

CHAVES, Nilson. Entrevista *online* concedida à mim. Ananindeua/ Belém, 18 de janeiro de 2022.

BRAGA, Celdo. Entrevista *online* concedida à mim. Ananindeua/ Manaus, 07 de maio de 2020.

RUFINO, Eliakin. Entrevista *online* concedida à mim. Ananindeua/ Boa Vista, 20 de abril de 2022.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Manuel Coelho. História, Arte e Atitude educativa: tensões étnicas e políticas. *Revista Cordis. Comunicação, Modernidade e Arquitetura*, n.8, jan/jun. pp. 89-117, 2012.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias colônias do Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. 352p.

\_\_\_\_\_. O lugar dos índios na história entre múltiplos usos do passado: reflexões sobre cultura histórica e cultura política. In: SOIHET, Rachel (*et al*). *Mitos, projetos e políticas públicas: Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.207-230.

AMOROSO, Marta; SÁEZ, Oscar. Filhos do norte: O indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu. In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (Orgs). *A Temática Indígena na História: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus*. Brasília – MEC/MARI/UNESCO, 1995.

ANDERSON, Benedict, R.. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENZ, Karl Heinz. Anticabocismo. *Revista de Estudos de Cultura*. Uberlândia, nº 3, set.dez./ 2015.

ARRUDA, Angela. Representações das mulheres no imaginário brasileiro da colonização ao surgimento da nação. *Caderno CRH, Salvador*, n. 33, p. 49-73, jan/jun 2000.

BAINES, Stephen Grant. Organizações Indígenas e legislações indigenistas no Brasil, na Austrália e no Canadá. *Série Antropologia, Brasília*, v. 295, p. 1-22, 2001. Disponível em: <<http://dan.unb.br/images/doc/Serie295empdf.pdf>>. Acesso em: 01. fev. 2022.

BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Revista Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História*, vol.9. núm.1, 2005, pp. 125-141.

BASTOS, Rafael. Musicalidade e Ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma Antropologia do encontro Raoni-Sting. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, 1996, v. 39 nº 1. Pp 145-189.

BONFÁ, Luana Tainá da Silva. A temática indígena na arte brasileira: Anos 70 e 80. *Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo*, 2018.

BORN, Rubens Harry. Turismo e a "ECO 92". **Revista Turismo em Análise**, v. 3, n. 1, p. 7-11, 1992.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

ARAÚJO, Maria do Socorro Melo; PINHO, Thaygra Manoelly Silva de. O Amazonas em Roraima: Aspectos históricos através dos topônimos. *Revista Philologus*, Ano 23, Nº 69. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2017.

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

BARRETTO, Margarita. **Manual de iniciação ao estudo do Turismo**. Campinas: Papirus, 2001.

CARDOSO, Raimundo Gérson Luzeiro. *Sonoridade da Floresta: Grupo Raízes Caboclas*. 148p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2017.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 2002, 244p.

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

COELHO, Geraldo. *O violino de Ingres: Leituras de história cultura*. Belém: Paka-Tatu, 2005.

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

COELHO, Mauro Cezar. As populações indígenas no livro didático, ou a construção de um agente histórico ausente. *Anais... Reunião da ANPED*, 30. Caxambu, ANPED, 2007.P.6. Disponível em: <http://www.anped.org.br/sites/default/files/gt13-3000-int.pdf>

COSTA, Antonio Maurício; CHADA, Sônia. *Tecnobrega: a produção da música eletrônica paraense*. L. Vieira; C. Tourinho; L. Robatto (orgs). Trânsito entre Fronteiras na Música. Belém: PPGARTES/UFPA, 2013.

COSTA, Eliza. *Da patronagem à associação: poderes em disputa na reserva extrativista do Alto Juruá, Acre*. Dissertação de Mestrado (Departamento de Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998, p. 150.

COSTA, J.M.Q. “Vá pra Rima que pediu: Insatisfação Amazônida diante das investidas “desenvolvimentistas” estrangeiras. **A música de: História pública da música do Brasil**, v. 4, n. 1, 2022. Disponível em: <http://amusicade.com/amazon-river-1980-paulo-andre-barata/>. Acesso em 19 de agosto de 2022.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó e Brega: Indústria cultural e tradição na música popular do norte do Brasil. *Revista Estudos Amazônicos*. Vol. VI, nº 1 (2011). pp.149-177.

\_\_\_\_\_. Música do Norte: Intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (Anos 1960-1970). Dissertação de mestrado em História Social, Universidade Federal do Pará, 2008.

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

\_\_\_\_\_. Índios no Brasil: história, direitos e cidadania. 1ª edição. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Orgs.). Direitos dos povos indígenas em disputa. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. O futuro da questão indígena. **Estudos avançados.**, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 121-136, Apr. 1994. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340141994000100016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141994000100016&lng=en&nrm=iso)>. acessado em 14 de fevereiro de 2020. p.121-136.

DARNTON, Robert. O grande Massacre de Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal: 1986. p.142-144.

DARNTON, Robert. The symbolic element in History. Journal of Modern History, 1986.

DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DE CASTRO, Fábio Fonseca. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, p. 431-475, 2013.

DE OLIVEIRA, Ney Coe. O Brasil na Eco-92. **Revista Conjuntura Econômica**, v. 46, n. 5, p. 12-13, 1992.

DE OLIVEIRA, Leandro Dias. A geopolítica do desenvolvimento sustentável questão: reflexões sobre a conferência do Rio de Janeiro (ECO-92). **Simpósio de pós-graduação em Geografia do estado de São Paulo**, p. 137-147, 2008.

DE OLIVEIRA, Leandro Dias. A Geopolítica do Desenvolvimento Sustentável na CNUMAD-1992 (ECO-92): entre o local e o global, a tensão e a celebração. **Revista de Geopolítica**, v. 2, n. 1, p. 43-56, 2016.

DE SOUZA, Matilde. Transamazônica: integrar para não entregar. **Nova Revista Amazônica**, v. 8, n. 1, p. 133-152, 2020.

DUARTE, Regina Horta. História & Natureza. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FAJARDO, Raquel Z. Yrigoyen. Pluralismo jurídico y jurisdicción indígena en el horizonte del constitucionalismo pluralista. In: BALDI, César Augusto (org.). *Aprender desde o Sul*. p.35-57.

FAJARDO, Raquel Yrigoyen. Pluralismo Jurídico, derecho indígena y jurisdicción especial em los países andinos. *Revista EL OTRO DERECHO*, número 30. Junio de 2004. ILSA, Bogotá D.C., Colombia.

FEITOSA, Suênia Kdidiya Araújo. Recepção do movimento rorameira: identificação, apropriação e construção identitária. In: *Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre, 2017. pp. 3458-3469. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522198200.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198200.pdf)> Acesso em 04 de julho de 2007.

FERNANDES, Rosani de Fátima. Movimento Indígena: protagonismo e Conquista de Direitos. Educação Escolar Kykatejê: novos caminhos para aprender e ensinar. Dissertação (Mestrado)- UFPA/ICJ?PPGD, Belém. 2010.

FERREIRA, Maria Lucia. Liberdade e engajamento na obra de Roberto Carlos. *Revista Brasileira de Estudos da Canção* – ISSN 2238-1198. Natal, n.2, jul-dez 2012. p. 268-289. Disponível em < [www.rbec.ect.ufrn.br](http://www.rbec.ect.ufrn.br) > acesso em: 06 de janeiro de 2021.

FLEURI, Reinaldo Matias, in *Palestra Proferida no V Colóquio Internacional Paulo Freire -2005*.

FLEURY, Lorena Cândido; ALMEIDA, Jalcione. A construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte: conflito ambiental e o dilema do desenvolvimento. **Ambiente & Sociedade**, v. 16, p. 141-156, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GUZMÁN, D. Histórias de Brancos. Memória, historiografia dos índios Manao do Rio Negro (Sécs. XVII-XX). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 182 p. 1997.

HARRIS, Mark. “Sempre Ajeitando” (Always Adjusting): An Amazonian way of being in time. In: ADAM, Cristina *et al.* **Amazon peasant societies in a changing environment**. New York: Springer, 2008.

HARRIS, Mark. Santos, Encantados e Panema numa Comunidade Amazônica (mimeo). 2004.

HAUDENSCHILD, André. Alegria Selvagem: A Lírica da natureza na obra de Tom Jobim. Dissertação (Mestrado em Literatura). Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Santa Catarina, 2010. pp.122.

HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (11ª. Edição). São Paulo: DP&A.

HENRIQUE, Márcio Couto. *Sem Vieira Nem Pombal: índios na Amazônia do século XIX*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.

HIGA, Evandro. A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chaminé no Brasil e suas transformações estruturais. In: VII CONGRESO IASPM RAMA LATINO-AMERICANA. Havana, Cuba. 2006.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2008.

JUNIOR, Julio José Araujo. A Constituição de 1988 e os direitos indígenas: uma prática assimilacionista? In: CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha; BARBOSA, Samuel Rodrigues (Orgs.). *Direitos dos Povos Indígenas em Disputa*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

IKHONE, Uchenna. O Festival Nigeriano foi uma das maiores celebrações pan-africanistas – e o começo do fim do Shrine de Fela Kuti. Redbull.[S.I.]. 15 de setembro de 2018. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/dudus-playlist-festac-77>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

LIMA, Deborah. A construção histórica da categoria caboclo: Sobre estruturas e representações sociais no meio rural. In: *Novos Cadernos NAEA*, [S.I.], v.2, n. 2, mar. 2009. ISSN 2179-7536. Disponível em: < <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewArticle/107> >. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilo de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006. pp.15-25.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2015.

MEDEIROS, Luana Pantoja. A Paixão de Ajuricaba: um mergulho para a morte e um salto para imortalidade na literatura amazonense. *Sabedoria Política*. 2014. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/a-paix%C3%A3o-de-ajuricaba%3A-um-mergulho-para-a-morte-e-um-salto-para-imortalidade-na-literatura-amazonense/>

MONTEIRO, John M. Armas e armadilhas: história e resistência dos índios. In: NOVAES, Adauto. (org.) *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.

MORAES, Julia Thais de Assis; ARAUJO, Silvia Dettmer. Breve análise entre a constituição federal e a Institucionalização dos direitos fundamentais no contexto indígenas. In: **Revista Aporia Jurídica (online)**. Revista Jurídica do Curso de Direito da Faculdade CESCAGE. 8ª Edição. Vol. 1 (jul/dez-2017). p.228-240.

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

MUNDURUKU, Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990). São Paulo: Paulinas, 2012 – Coleção educação em foco. Série educação, história e cultura).

\_\_\_\_\_. Três reflexões sobre os povos indígenas e a Lei 11.645/08. Texto disponível em: <<http://fundacaoarapora.org.br/roitara/wp-content/uploads/2016/02/19-Daniel-Munduruku.pdf>> Acesso em 14 de novembro de 2019. pp.19-23.

MCCALLUM, Cecília. Comendo com Txai, comendo como Txai. A sexualização de relações étnicas na Amazônia Contemporânea. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 40, n. 1, p.104-147, 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S003477011997000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477011997000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 12 de Agosto de 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A Síncopa das Ideias. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um campo de Reflexão para a História Social. **Latin American Music Review**, p. 92-105, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. Canção Popular no Brasil. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2010.

NEVES, Ana Maria Felipini. *Um índio* conversa com os românticos: um exemplo de intertextualidade em Caetano Veloso (in indian talks to the romantics: an intertextuality case in caetano veloso). In: Anais do XXX GEL. Fundação de Ensino “Eurípides Soares da Rocha.

NOLETO, Rafael da S. “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no Feminino. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 30, 2014, p.64-75.

OLIVEIRA, João Pacheco de Oliveira. Muita terra pra pouco índio? Uma introdução (crítica) ao indigenismo e a atualização do preconceito. In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luíz Donizete Benzi (Orgs). **A Temática Indígena na História: Novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília – MEC/MARI/UNESCO, 1995. pp.60-81.

\_\_\_\_\_. Pardos, Mestiços ou Caboclos: Os índios nos censos nacionais no Brasil (1872-1980). **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 3, n.6, p.61-84, out. 1997.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O índio e o Mundo dos Brancos. 2ª Edição. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1972.

- PACE, Richard. Abuso científico do termo 'caboclo'? Dúvidas de representação e autoridade. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 1, p. 79-92, set-dez, 2006.
- PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PONTE, Zuleide Ximenes. Amazônia, projeto desenvolvimentista, dissimulação e barbárie. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal do Pará, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. O povo Brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v.3. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- RODRIGUES, Carmen Izabel. Caboclos na Amazônia: A identidade na diferença. *Novos Cadernos NAEA*, v. 9, n. 1, 2006, pp. 119-130.
- ROLLEMBERG, Denise. A ditadura civil-militar em tempo de radicalizações e barbárie. 1968-1974. Francisco Carlos Palomanes Martinho (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, pp. 141-152.
- SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SELLERS, Robert. *Sting: a biography*. London: Omnibus Press, 1989.
- SENRA, Estevão Benfica. Da Terra-floresta à Terra Indígena: A construção de um território político yanomami. **Confins. Revue franco-brésilienne de géographie/Revista franco-brasileira de geografia**, n. 53, 2021.
- SILVA, Edilson Mateus Costa da. Ruy, Paulo e Fafá: a identidade amazônica na canção paraense (1976-1980). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2010.
- SILVA, Flávio Garcia da. Impactos das apropriações à luz da Etnomusicologia: o caso do disco *Roots* da banda Sepultura. In: do V Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música e XIV Colóquio do Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO, n.5, 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p.367-378. ISSN: 2317 – 398X.
- SILVA, Flávio Garcia da. " Itsári", roots, raízes: um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte. 133f. 2019.
- SILVA, Jessica Carla. Roraima na década de 1980: O debate artístico e cultural. 2013. 81p. Monografia (Graduação em Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção Social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 1, n. 2, 2003.

THOMAZ, Omar. A Antropologia e o Mundo Contemporâneo: Cultura e Diversidade. In: A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Org. Aracy Lopes da Silva e Luís Donizete Benzi Grupioni — Brasília, MEC/MARI/UNESCO, 1995.p 424-441.

THOMPSON, P. *A voz do passado – História Oral*. 2. edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TURNER, Victor. Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar. Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2015.

VAINFAS, Ronaldo. Introdução In: A Heresia dos índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VIDAL, Silvia M. e ZUCCHI, Alberta. Efectos de las expansiones coloniales en las poblaciones indigenas del Noroeste Amazónico (1798-1830). *Colonial Latin American Review*, v. 8, n. 1, pp. 113-132, 1999.

VIOLA, Eduardo J. O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do ambientalismo à ecopolítica. Disponível em <  
<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/S5D00005.pdf> > Acesso em 15 de outubro de 2020.

ZHOURI, Andréa; HORIOZINTE-MG, Pampulha-Belo. O fantasma da internacionalização da Amazônia revisitado. **CEP**, v. 31, p. 901, 2002.