



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS
LITERÁRIOS**



MARIA AUXILIADORA FERREIRA DA COSTA

**QUEM SOU EU?
O DISCURSO SOCIAL DE CHICO DA SILVA**

**MANAUS-AM
2017**

MARIA AUXILIADORA FERREIRA DA COSTA

**QUEM SOU EU?
O DISCURSO SOCIAL DE CHICO DA SILVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, para a defesa como requisito parcial para a aprovação do curso, sob orientação do professor Dr. Esteban Reyes Celedón.

ORIENTADOR: Professor Doutor Esteban Reyes Celedón

**MANAUS-AM
2017**

Ficha Catalográfica

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

C837q Costa, Maria Auxiliadora Ferreira da
Quem sou eu? O discurso social de Chico da Silva / Maria
Auxiliadora Ferreira da Costa. 2017
154 f.: 31 cm.

Orientador: Esteban Reyes Celedón
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Chico da Silva. 2. discurso social. 3. música popular brasileira.
4. bakhtiniana. I. Celedón, Esteban Reyes II. Universidade Federal
do Amazonas III. Título

COMISSÃO JULGADORA

Titulares:

1. Prof, Dr. Esteban Reyes Celedón (UFAM)
Presidente da banca e Orientador
2. Profa. Dra. Francisca de Lourdes Souza Louro (UEA)
Membro Titular
3. Profa. Dra. Valcicleia Pereira da Costa (UFAM)
Membro Titular

Dedico este trabalho à minha mãe Terezinha, que está presente em todos os momentos da minha vida; ao meu pai Francisco Ferreira (*in memoriam*), caboclo da Amazônia que trilhou não somente os caminhos da floresta, dos rios, mas da poesia; a Francisco Neto, meu esposo, pelo companheirismo; aos meus filhos Thiago, Lucas e Fagner, pela solidariedade; a minha filha Mírian, amiga e companheira; aos irmãos Amilcar, Gilmar, Arcângelo e Famílias e irmãs Marcela, Cristina, Peta e Famílias, às noras Caroline, Vanessa, Lívia; aos netinhos Clarice e Enzo (meus raios de luz), no qual, cada um, à sua maneira, contribuiu com a minha chegada; à Família muito amada; ao Chico da Silva, pela grandeza poética; aos professores da UFAM e UEA, responsáveis pelo meu crescimento intelectual; aos amigos, sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

Às instituições:

UFAM

SEDUC

FAPEAM

Escola Estadual Dom Gino Malvestio

À Secretária Angélica, pelo excelente trabalho em frente ao PPGL

À Graça Luzeiro, pela organização do texto

À Família

A Chico da Silva, Poeta memorável;

Ao dono da Luz: Deus.

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

(Mikhail Bakhtin)

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema “Quem sou eu? O discurso social de Chico da Silva”, sob uma perspectiva teórica voltada para a linha de pesquisa bakhtiniana tem como objetivo caracterizar as temáticas existentes no discurso social assumido por Chico da Silva em suas composições da música popular brasileira, identificando os temas predominantes, assim como a análise das canções que apresentam um discurso social e em qual contexto foi composta. Da mesma forma, a identificação dos diálogos em que o autor estabelece com enunciados de outros compositores acerca de temáticas relacionadas à solidão, à cidade, ao caboclo, ao sertanejo, às problemáticas sociais. A relevância desta pesquisa, voltada para a produção artística de Chico da Silva, poderá contribuir nas mais diversas áreas de estudo.

Palavras-Chave: Chico da Silva; música popular brasileira, discurso social; bakhtiniana.

ABSTRACT

This research has as its theme "Who am I? The social discourse of Chico da Silva ", from a theoretical perspective focused on the Bakhtinian line of research, aims to characterize the existing themes in the social discourse assumed by Chico da Silva in his compositions of Brazilian popular music, identifying the predominant themes, as well as The analysis of the songs that present a social discourse and in which context it was composed. In the same way, the identification of the dialogues in which the author establishes with statements of other composers about themes related to solitude, the city, the caboclo, the sertanejo, the social problems. The relevance of this research, focused on the artistic production of Chico da Silva, can contribute in the most diverse areas of study.

Keywords: Chico da Silva; Brazilian popular music, social discourse; Bakhtinian.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – A expressão da voz de Chico da Silva: Samba e Toada	15
1.1 Um vislumbre da Música Popular Brasileira	17
1.1.2 A música de expressão regional	24
1.1.3 Chico da Silva canta Samba	33
1.1.4 Temáticas cotidianas	34
1.1.5 O sujeito do discurso no Samba de Chico da Silva	43
1.1.6 A solidão na pós-modernidade no Samba de Chico da Silva	46
1.2 Chico da Silva canta Toada	49
1.2.1 Temáticas cotidianas	51
1.2.2 O sujeito do discurso na Toada de Chico da Silva	55
1.2.3 A solidão na pós-modernidade, na Toada de Chico da Silva	65
CAPÍTULO II – O diálogo entre textos e o posicionamento do sujeito	67
2.1 Quando os textos dialogam	68
2.2 Entre Chicos	75
CAPÍTULO III – Identidade	88
3.1 Sincretismo religioso como identidade, nas canções de Chico da Silva	89
3.2 Um olhar sobre a cidade	98
CAPÍTULO IV – Quem sou eu?	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	117
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

A Amazônia, em sua vasta extensão territorial, está composta pela mestiçagem étnica do índio (americano), branco (europeu), preto (africano), que deram origem ao caboclo, cafuzo, mulato. A partir da colonização (século XV), os diferentes grupos misturaram-se formatando a sociedade brasileira, que na sua totalidade, passou pelo processo de miscigenação.

A história contada nas rodas das fogueiras pelos habitantes das Américas, assim como, os dialetos trazidos pelos europeus, africanos, asiáticos, também formadores da nação latino-americana, contribuíram para a formação dos sujeitos e o processo de transformação do Brasil, constituído de vários brasis, não somente nos aspectos geográficos, políticos e econômicos, mas na linguagem, na cultura. Devido a supremacia políticoeconômica respaldada no poderio bélico (uso do arcabuz e da espada) em face às demais etnias, o colonizador europeu determinou as relações de classe e de poder.

No decorrer dos séculos, os brasileiros foram tomando consciência da Nação, a partir dos posicionamentos nos espaços estabelecidos pela relação social que tomava vulto, conforme o poder estabelecido. A posição de muitos poetas, escritores, compositores estava ligada ao registro do cotidiano, como forma de documentar tempos históricos, vivências, anseios e atos de rebeldia.

Chico da Silva, compositor de música popular brasileira, fez também os seus registros e trilhou por dois gêneros da canção, o samba e a toada de boi-bumbá com temáticas direcionadas para o sujeito, seu cotidiano e seus anseios. O discurso de suas composições está ligado à realidade social e por conta disso, a necessidade de análise deste discurso se fez presente ao desenvolver esta pesquisa, para entender o mundo dos sujeitos invisíveis que Chico da Silva expõe em seus versos e que habitam em suas canções. Sujeitos que geram e movimentam a economia deste país.

Desta maneira, em uma perspectiva teórico-metodológica direcionada para a linha de pesquisa bakhtiniana voltada para o dialogismo, no qual a interação sujeito e sociedade são elos da construção social e interação verbal, vistos por Bakhtin/Volochínov (2006), Bakhtin (2011, 2013) em que analiso o discurso nas

letras das canções de Chico da Silva, e a ideologia presente na linguagem artística de suas composições. O produto ideológico está contido no instrumento destas produções quando exponho os signos e as ideologias existentes. Analiso a realidade natural e social dos sujeitos a partir do *corpus* classificado para encontrar significações que podem ser verificadas na produção da linguagem utilizada pelo autor cuja obra é bem expressiva.

A obra musical de Chico da Silva começa a aparecer no final da década de 1970 do século XX, ganhando maior notoriedade nas décadas posteriores, pois o discurso não estava apenas ligado ao lirismo, mas às problemáticas sociais, percebidas nas letras que revelavam na época, o cotidiano do sujeito brasileiro, como também, as transformações que estavam ocorrendo no Brasil com o avanço de novas tecnologias, da informatização industrial e da mudança nas telecomunicações. O sistema político de exceção vigente, também era um grande problema para o Brasil e demais países, onde a censura pairava sobre tudo o que poderia ser considerado subversivo e, o Estado ditatorial, estava presente não somente no solo brasileiro, mas na América Latina. As mudanças estavam ocorrendo por conta das alianças econômicas, políticas e partidárias, sob a influência direta do capital estrangeiro, por intermédio dos empréstimos vultosos e aumento da dívida externa e interna brasileira, que resultavam num nível de pobreza alarmante, refletido nas classes menos favorecidas e na infiltração da cultura estadunidense e inglesa que atingiam os mais variados segmentos da sociedade. Tudo isso provocou nos escritores, poetas, compositores e demais artistas, um posicionamento na construção de suas obras.

Ao perceber que até o presente momento nenhuma pesquisa fora elaborada em relação ao discurso e à produção artística de Chico da Silva exponho como justificativa esta investigação, como forma de contribuir nas diversas áreas de estudo, tomando como base uma análise discursivamente dialógica.

O tema *Quem sou eu? O discurso social de Chico da Silva*, originou um problema a partir da seguinte pergunta: Como poderia ser caracterizado o discurso social nas canções de Chico da Silva? identifiquei o problema após a análise do *corpus* desta pesquisa nos gêneros samba e toada em que o compositor aborda as temáticas religiosas (Deus Menino; Boi de Carmo; São Benedito; A chuva); temáticas políticossociais/econômicas (A batuta; Pandeiro é o meu nome; Toada do cuirão; Os pescadores (heróis do rio); Tempo bom; A chegada; Os caboclos;

Vermelho) temáticas que abordam a identidade social, o lírico amoroso (Cantiga de Parintins; Domingo em Manaus; O amor está no ar; Amazonas). Assim, foi possível perceber os diferentes campos que transitam o discurso do compositor: o religioso, o político, o econômico/social e o lirismo amoroso. A partir desta resposta, a pesquisa ganhou substância para definir as temáticas sociais predominantes nestes discursos, mostrando a influência do contexto social e o estabelecimento do diálogo com as composições de outros autores.

No primeiro capítulo apresento Chico da Silva e sua trajetória artística, primeiramente, como compositor de samba e o sucesso obtido nas décadas de setenta e oitenta e depois, como compositor de toada regional de expressão amazonense em que deu ênfase à composição de toada para os bois-bumbás Caprichoso e Garantido da cidade de Parintins, no Amazonas.

Logo a seguir, apresento a história da música popular brasileira, tendo como base Tinhorão (2009; 2010), que numa retrospectiva histórica nos mostra a influência social da música portuguesa dos fados e lundus, que foram absorvidos e adaptados pelo povo brasileiro, assim como a evolução dos gêneros musicais e a influência social e política desenvolvidas no decorrer das décadas. Alvito (2013), também nos dá a sua contribuição, ao falar sobre o samba e a forma como este gênero musical, que vinha das classes populares, galgou seu espaço no meio fonográfico. As temáticas cotidianas estão respaldadas nas pesquisas de Cândido (2014) que percebe o homem como um ser cultural; Bosi (1992), que expõe a miscigenação étnica; Srour (2012), ressalta a globalização e a influência de determinados setores como determinantes da cultura social; Bakhtin (2011) ressalta o papel singular da linguagem nas comunicações.

Ao estudar *O sujeito do discurso no samba de Chico da Silva*, amparo-me em Bringel e Falcão (2015) para falar sobre Elis Regina, homenageada por Chico da Silva, em “A batuta”; Chauí (2005) para conceituar a ideologia como entendimento das desigualdades sociais; Bakhtin/Volochínov (2006) que aborda a ideologia nas relações sociais; Araújo (2004), que fala sobre o sujeito de discurso e o posicionamento deste sujeito;

Em relação à *Solidão da pós-modernidade no samba de Chico da Silva*, fica visível no discurso dos compositores, uma linguagem figurada, devido a censura, como no caso de *Pandeiro é o meu nome* (Silva/Venâncio, 1977), onde Paz (1982), justifica a utilização da metáfora como necessária para o poeta expor os seus

pensamentos mais íntimos. Em *Chico da Silva canta samba*, Rodrigues (2006) aborda a evolução do boi-bumbá; Paz (1982) define o poema e a poesia como entendimento do fazer poético; Gonçalves (2012) aborda a comercialização dos produtos extraídos pelos ribeirinhos (como a juta) e a importância para a economia local.

Para expor o sujeito do discurso na toada, observei a citação de Althusser (1970) sobre a influência dos aparelhos de Estado; Gregolin (2007) ao abordar o silenciamento do sujeito; Rosas (2006) que fala sobre a influência das ONGs na Amazônia; Srour (2012) ressalta a internacionalização dos processos produtivos e a influência sobre o sujeito; Em relação à *Solidão da pós-modernidade na toada*, destaco Mayrink (2014) que discorre sobre o ser solitário e faz a distinção do sujeito sozinho e o sujeito rejeitado pelo sistema social; Bauman (2007) fala sobre o progresso que gera medo ao sujeito causando-lhe receio de ser deixado para trás.

No segundo capítulo abordo *O diálogo entre os textos e o posicionamento do sujeito* amparada no posicionamento de Bakhtin (2006) que expõe a importância da comunicação na vida cotidiana; ao trabalhar o subtítulo *Quando os textos dialogam*, apropriei-me de excerto da literatura brasileira como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, *A terceira Margem*, de Benedicto Monteiro; das canções: *Rios de Promessas* de Ronaldo Barbosa; *Senhor da Maromba*, de Emérson Maia; *A cara do Brasil*, de Viáfara e Barreto, para trabalhar o dialogismo pautado nos ensinamentos de Bakhtin. No subtítulo *Entre Chicós*, embasei-me na visão bakhtiniana em que a palavra é social; Em Tatit (2014), que aborda a figuratização, e que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano; utilizei as temáticas das composições *A força que nunca seca* de Chico César e Vanessa da Mata, *Da Lama ao caos*, de Chico Science, para ilustrar a imagem do sertão e a migração do sujeito nordestino em paralelo à migração do nortista.

No terceiro capítulo, abordo a *Identidade*, no qual destaco a *identidade social do sujeito e sua cultura popular*, respaldada em Bosi (1992), que ressalta os meios de produção e as relações de poder que põem em marcha o ciclo cultural; *O sincretismo religioso como identidade nas canções de Chico da Silva*, em que Chaui (2005) nos diz que a religião é a atividade cultural mais antiga das sociedades; Eliade (1963) confirma que viver o mito implica numa experiência religiosa; Gentil (2005), expõe a importância dos rituais dos grupos étnicos indígenas; Lugarinho (2013) ressalta o mito como memória de um povo; Ribeiro (2010) em *Simbologias de*

um poder, expõe a Inquisição como uma instituição social num determinado período histórico; em *Um olhar sobre a cidade* Soares (2009) aborda as pequenas cidades e suas adversidades sociais; Gomes (2009) vê a cidade como multiplicadora de interações sociais; Ferreira (2003) observa o capitalismo e a influência da Zona Franca em relação às cidades e a migração dos sujeitos; Cascudo (2012) define o folclore brasileiro, o que serve de embasamento para entender os rituais e as festas populares.

No quarto capítulo, *Quem sou eu?* Abro um questionamento sobre Chico da Silva: Letrista? Poeta? Abordo a importância nas parcerias de suas composições. Apoio minhas considerações nas escrituras de Paz (1982) que define a comunhão poética e nos ensinamentos de Chauí (2005) ao abordar a importância da voz dos poetas.

E na conclusão desta pesquisa confirmo as temáticas abordadas nas canções de Chico da Silva, a partir dos estudos feitos nos capítulos anteriores, assim como, levanto a possibilidade de termos este compositor, no rol dos poetas.

CAPÍTULO 1 - A EXPRESSÃO DA VOZ DE CHICO DA SILVA: SAMBA E TOADA

*O brilho do meu canto tem o tom
e a expressão da minha cor
(Chico da Silva)*

Francisco Ferreira da Silva, conhecido no mundo artístico como Chico da Silva, nasceu no dia 08 de maio de 1945 no interior de Parintins/AM, região do rio Uaicurapá, próximo ao Rio Mamuru. Filho de Antonio Soares da Silva, cearense, descendente de portugueses e espanhóis e Edvirgem Ferreira da Silva, acreana, descendente de africanos. Seu pai, como muitos nordestinos arregimentados para trabalhar nos seringais da Amazônia foi designado para os seringais do Estado do Acre. Formou família, mas, devido às muitas dificuldades econômicas e sociais encontradas nesta região mudou-se para o município de Parintins, no Amazonas. A mãe faleceu quando o cantor estava com apenas três anos de idade e o pai, quando o menino completara dez anos. Órfão de pai e mãe, foi adotado pela professora Guajarina Nazaré Prestes, que cuidou de Chico da Silva como se fosse filho biológico. Hoje em dia, a cidade de Parintins possui a Escola Municipal Guajarina Prestes em homenagem a esta senhora, responsável pela educação de muitos parintinenses, e pela forma bondosa como acolhia os que precisavam de seus cuidados. O compositor sempre a considerou (e considera *in memoriam*) como mãe.

Por intermédio do bispo de Parintins, Dom Arcângelo Cérqua, Dona Guajarina toma conhecimento da Escola Técnica Federal de Manaus, e consegue encaminhar o seu filho para o internato após o mesmo fazer a Prova de Seleção para ingressar na instituição. A prova era obrigatória e poucos tinham acesso a esta escola. Era exclusiva e na época, somente para homens e com as vagas limitadas. Cursa o ginásio Industrial Básico. Torna-se Torneiro Mecânico por profissão, chegando a trabalhar na fábrica Walita por alguns anos.

À procura de melhoria de vida, viaja para o Sudeste. Em São Paulo, no ano de 1966, Chico da Silva começa a ter, verdadeiramente, contato com o samba, cantando nas noites paulistas como intérprete de muitos representantes do samba brasileiro. Em 1977 grava o primeiro LP “Samba: Quem sabe Diz...”, pela gravadora Polydor, a maioria das composições vêm com a sua assinatura, mas também, têm parcerias. A partir daí o sucesso ganha vulto por quase uma década compondo e

interpretando samba. Precisou parar por um período, devido a problema de saúde, porém, esse repouso involuntário o levou à outra linha de composição, a toada, a partir da década de 1990. As toadas regionais foram direcionadas para as agremiações folclóricas e culturais dos Bois-Bumbás Caprichoso e Garantido da cidade de Parintins/AM, cidade raiz do compositor.

Chico da Silva trilha na harmonia do samba e da toada através do lirismo amoroso, de fatos do cotidiano, das problemáticas sociais (político, econômico e social). Nas muitas canções imortalizadas faz a sua história no espaço musical, como “O amor está no ar”; “Bailarina”; “Tempo bom”; “Amazonas”; “O afazer”; “Missionário da Luz”; “Domingo em Manaus”; “Anseios”; “A batuta”, dentre tantas compostas pelo autor. Muitas de suas composições foram feitas em parceria e Chico da Silva, reconhece a importância e a relevância da contribuição dada por compositores como Venâncio Cavalcante de Albuquerque, o Venâncio, produtor e parceiro em várias composições além de “Pandeiro é meu nome”, “Água Doce”, mestre da metrificação e harmonia, com quem aprendeu a arte de compor; ao Marcos Santos, cuja parceria rendeu “Os pescadores (heróis dos rios)”, ao Amazonino Mendes, na parceria da composição “Os Caboclos” (não consta o nome de Amazonino Mendes no CD David Assayag, onde foi gravada a canção); Paulo Debétio, Arandas Júnior, dentre muitos que deixaram suas marcas em cada verso composto, transformados em música contribuindo assim, com o sucesso do compositor de música popular brasileira.

A discografia deste compositor e intérprete começou em 1977 com o LP “Samba: Quem sabe diz...”; “Samba também é vida (1978); Tudo Mudou (1979); Sonhos de Menino (1980); Os afazer (1981); Chico da Silva: Os grandes sucessos (1981); Samba na casa nossa (1982); Sambaterapia (1983); Chico da Silva: Samba na Hora H (1984); Minha História (1988); Sucesso de Ouro (sem ano de referência); Toada Amazônica (1996); O poeta e o versador (sem ano de referência); Chico da Silva: suas grandes toadas (sem ano de referência), assim como, contribuiu com toadas gravadas para as agremiações folclóricas e culturais do Boi-Bumbá Caprichoso e Boi-Bumbá Garantido de Parintins-Am.

Para trilhar nas composições do autor é preciso fazer um breve reconhecimento sobre a música popular brasileira e os gêneros samba e a toada de boi-bumbá.

1.1 UM VISLUMBRE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Os primeiros contatos que se têm registrados na história da música no Brasil, foram os de Pero Vaz de Caminha, na *Carta de Achamento*, relato da tentativa de comunicação entre os indígenas (naturais da terra) e os portugueses, como podemos ver no livro *Origens*, quando numa das apresentações, “Diogo Dias, homem gracioso e de prazer” ... Levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita”¹. As técnicas abordadas pelos portugueses para a aproximação desse grupo de pessoas totalmente desconhecidas para os europeus iam desde os presentes ao contato corporal, através da dança. Diogo Dias percebeu o divertimento que lhes causava utilizando-se da música como linguagem universal para estabelecer relações com os povos desta terra.

Ao longo da história, a música erudita pertenceu a grupos elitizados (o clero e a realeza). Aos poucos as classes menos favorecidas foram criando adaptações musicais, nascendo assim, a música popular. Para Diniz e Cunha, em “A República Cantada – do Choro a Funk”, a música ganhou o seu espaço cultural, numa resistência característica de um povo que retira das problemáticas sociais, elementos que aguçam o poder criativo:

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. (DINIZ E CUNHA, 2014, p. 05)

A música do povo agrega grupos peculiares da sociedade numa manifestação ousada e criativa, paradoxal, pois está voltada para os anseios da população e ao mesmo tempo pautada nas contradições sociais. Ao letrar a música, o compositor sabe o quanto é importante adaptar a música à letra, mas, também percebe a relevância do discurso e o direciona para o segmento social desejado. Tinhorão (2010, p. 275), em “A história social da música popular brasileira”, observa de que

¹ Fragmento retirado do livro *Origens*, (p.36-37), a *Carta de Achamento*, de Pero Vaz de Caminha, onde constam as crônicas dos navegantes.

forma as camadas mais pobres são “levadas pela natureza excludente da economia a viver por si, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros, e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si”. Cidades como São Paulo e Rio de Janeiro recebiam todos os dias muitos migrantes das demais regiões do país, que traziam na bagagem, não somente a vontade de prosperar na capital, como também, o referencial que criaram da cultura de suas localidades.

Ao lado dessas contribuições dos migrados nordestinos, os negros que formavam a maioria da classe baixa carioca saíam à ruas com seus grupos de cucumbis, afoxés e embaixadas, exclusivamente masculinos (sobrevivência de antigos autos negros mais desenvolvidos) e a partir de meados da década de 1880, com seus cordões compostos por valentões e capoeiras, ao lado de brancos e mulatos reunidos em blocos mais comportados, graças à presença de mulheres. (TINHORÃO, 2010, p. 279)

Da modinha de viola para os sons do batuque do tambor, os ritmos evoluíram, adquiriram formatos novos, chegaram transpondo as ruas, as cidades e fronteiras. Da contribuição dos trovadores², fados e Lundu, a participação popular ganhava vulto, como citado em *A música popular que surge na era da revolução*, conforme registra:

O surgimento no século XVIII, em Portugal, dos dois gêneros de música popular urbana baseados na novidade das síncopas repetidas da música afro-brasileira – o lundu e a modinha – construiu a evidência cultural de um fato igualmente novo ocorrido na história moderna: a ascensão das camadas populares ao plano da vida político-social. (TINHORÃO 2009, p. 09)

No Brasil, a música popular urbana das camadas populares começaram a aparecer através da contribuição cultural de diferentes sujeitos em que suas particularidades culturais foram matizadas pela confluência dos ritmos, da melodia e harmonia musical. Enquanto a elite brasileira no início do século XX curtia o *jazz* dançando o *fox-trot* norte-americano, importava a cultura estrangeira, o povo

² Nas cantigas de amor, de amigo de escárnio e de maldizer) à modinha - músicas com temáticas satíricas e posteriormente amorosas surgidas no século XVIII, em Portugal e Brasil; Fado: música popular portuguesa, no qual o lamento é sua característica marcante); Lundu: música de origem portuguesa, absorvida pelos brasileiros que incorpora o ritmo dos africanos.

construía novos ritmos sem preocupar-se com a censura do politicamente correto, como afirma Tinhorão, em *Crítica cheia de graça*:

Já o povo brasileiro, pelo contrário, nada tendo a ver com essas elites, em face de sua marginalização histórica em relação ao processo de gerência econômica e administração política da nação e seus bens, só tem que se envaidecer: sofrendo todas as dificuldades e injustiças que poderiam levá-lo a sucumbir, resiste; e mesmo sem acesso ao código oficial das informações, através da educação nas escolas, não apenas apresenta uma cultura própria, mas, afirma como original. (TINHORÃO, 2010, p. 83)

Num período em que o espaço da mulher estava reduzido à casa ao marido e filhos. Em uma sociedade extremamente castradora em relação à mulher, surge Chiquinha Gonzaga, que transgride os valores da época ao compor os seus versos, ao cantar num espaço estritamente masculino. Sobre a inovação introduzida por Chiquinha Gonzaga, Tinhorão (2010, p. 252), observa que: “Chiquinha Gonzaga compõe na virada do século XIX uma marcha com andamento adaptado à evolução dos cordões de Carnaval e que logo se transforma em um dos maiores sucessos da história da música de Carnaval em todo o Brasil: a marcha “Ó abre alas”. O morro também tão discriminado pela sociedade elitista da época, começa a apresentar as músicas que hoje são conhecidas como a nata da música popular, dentre os compositores consta Angenor de Oliveira, o Cartola, autor da imortal canção “As rosas não falam”. Componentes da classe média, também abraçam a música popular, dando ênfase ao samba. Em *Histórias do Samba*, o autor comenta que: “Noel Rosa foi um furacão criativo que passou pela música popular brasileira. Viveu apenas 26 anos, começou a compor aos 19 anos e deixou quase trezentas músicas, muitas delas eram sempre inscritas na memória da música brasileira” (ALVITO, 2013, p. 15).

A partir da metade do século XX, a instituição dos governos de exceção na América Latina, dando origem às perseguições, às guerras e guerrilhas que exibiam a miséria humana, representantes de todas as esferas, dentre eles, os artistas, começaram a protestar contra o abuso de poder. No espaço musical não foi diferente: Patativa do Assaré, cantava a beleza e as agruras do campo; Vandrê, Chico Buarque; Elis Regina e Chico da Silva, cantavam músicas em que o jogo de palavras continha de forma camuflada protestos e denúncias contra a opressão do sistema da época.

No final da década de 1950, Tom Jobim e Vinícius de Moraes começam a compor uma nova batida de samba mesclado ao jazz importado dos EUA, sob os acordes do violão de João Gilberto num estilo “o banquinho e o violão”, descrito nos versos da canção “Corcovado”, nas temáticas cotidianas da classe média brasileira em “A garota de Ipanema”, que eternizou a Bossa Nova.

Sobre a invasão introduzida pela Bossa Nova, Tinhorão observa que:

O violonista criador da nova batida – que acabaria configurando o movimento da chamada bossa nova, com o que a camada mais refinada da classe média se desvinculara, finalmente, da música do povo – era um baiano de Juazeiro chamado João Gilberto. Logo atraído para o círculo dos músicos amadores, João Gilberto começou a interpretar no seu estilo também muito pessoal as composições daqueles moços de Copacabana saturados de jazz e, em pouco tempo, estava criado o tipo híbrido de samba que se transformaria em moda-símbolo da juventude classe média do pós-guerra: o samba de bossa nova. (TINHORÃO, 2010, 328-329).

As parcerias de Aloysio de Oliveira, Billy Blanco, Carlos Lira, dentre outros, contribuíram também, para a ascensão do movimento, interpretado numa voz intimista, discreta, quase sussurrada, representada no primeiro momento na voz de Elizeth Cardoso.

Um novo movimento despontava nos finais da década de 1960 chamado Tropicalismo (ou Tropicália), que tinha como objetivo absorver as ideias externas conhecendo a sua essência e retirando somente o que era de interesse para o movimento para depois adaptá-las aos moldes da cultura popular e folclórica brasileira, o que foi aceito por artistas das várias áreas culturais. Na música, um grupo baiano composto por Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia, Gilberto Gil, Torquato Neto, como também, os *Mutantes*, foram os pioneiros em investir nas vozes, nos acordes das guitarras elétricas ao lado do violão e outros instrumentos musicais nacionais. Os temas utilizados estavam mesclados à música urbana, folclórica e a influência do pop internacional. Tinhorão (2010, p. 341) identifica os Tropicalistas como um grupo:

Alinhados com o pensamento expresso por seu líder Caetano Veloso, ‘Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas’, os Tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo

militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.

O sucesso foi imediato chamando a atenção da mídia e de outros artistas que se identificaram com o movimento. Ao miscigenar o som, a arte, a poesia, com “os pacotes tecnológicos” importados dos EUA e da Europa, os tropicalistas influenciaram também outros gêneros musicais, como o samba, por exemplo, que começou a adaptar-se a instrumentos elétricos para acompanhar a percussão (Chico da Silva e Venâncio, em 1979, ressaltam essas mudanças na música, *Tudo mudou*). Em 1968, sob o comando de Caetano Veloso, um recado foi enviado para os donos do poder: “É proibido proibir”. Só não contavam com o Ato Institucional nº 5, instaurado no dia 13 de dezembro de 1968, pelos militares, que dissolveu o grupo, cassou deputados e perseguiu todos os cidadãos contrários à ditadura militar considerados de esquerda (comunistas, como eram chamados pelos militares).

Uma das fortes tendências populares no âmbito musical foi o samba, muito bem aceito não somente nas camadas sociais menos favorecidas economicamente, mas aos poucos a classe média vai aceitando-o como música exótica composta com características brasileira, porém, com matizes africanas.

Nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, a migração de nordestinos, como os baianos dentre outros grupos, avolumavam a cidade do Rio de Janeiro. Apesar de as marchinhas de Carnaval estarem em voga, os nordestinos traziam em sua bagagem cultural os ranchos pastoris, com pastoras e pastores homenageando os Reis Magos, transformando, posteriormente, do santo ao profano os grupos de foliões no carnaval carioca. Os baianos, na grande maioria compostos de mulatos, e africanos³, trouxeram para os blocos carnavalesco o totemismo como observa Tinhorão em *História social da música popular brasileira*:

Numa sucessão incontável de personagens, viriam dos pastoris o personagem do velho (que no Carnaval passava à figura líder do “cordão do velho”) dos ranchos de Reis à burrinha, o boi e o “homem do bicho (o homem vestido de camisolão a carregar sobre a cabeça lagartos, jabotis e até cobras vivas, numa sobrevivência do totemismo africano). (TINHORÃO, 2010, p. 278-279)

³ Sequestrados do país de origem e com o fim da escravatura não puderam mais retornar para suas casas.

As rodas de batuque trazidas pelos africanos para homenagear os orixás, de repente começam a influenciar não somente os mulatos, mas os brancos pobres que agregavam-se ao grupo menos favorecidos da população. Esses grupos, apesar da perseguição do governo que não respeitava o Candomblé como religião africana e tratava os jogos de capoeira como atividade de desocupados, reuniam-se nas casas e quintais dos amigos que possuíam um melhor poder aquisitivo, como relata o autor:

Segundo lembrava João da Baiana (caçula carioca de uma família de onze irmãos baianos), as casa de baianas como sua mãe, Perciliana Maria Constança, a “Prisciliana de Santo Amaro”, de Amélia Silvana de Araújo, a “Tia Amélia” (mãe do famoso Donga, que assinaria “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba registrado como indicação expressa do gênero), de Tia Dadá, da Pedra do Sal (onde o compositor Caninha afirmava ter ouvido samba pela primeira vez) e, principalmente, a de Tia Ciata, da Rua Visconde de Itaúna, nº 17, vizinha da Praça Onze Junho, funcionavam até inícios da década de 1920 como verdadeiros centros de diversão popular. (TINHORÃO, 2010, p. 292)

São nesses espaços que os migrantes externos (africanos) e internos (nordestinos), extravasam todo o estresse do cotidiano, da desigualdade econômica e social entre o povão e as classes favorecidas. O autor também ressalta:

Esse tratamento de tias para as mulheres que se salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal (o que as credenciava a proteger recém-chegados, órfãos da vizinhança, e a promover festas em suas amplas casas), constituía uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro. (TINHORÃO, 2010 p. 292).

Essa prática não aconteceu somente do Rio de Janeiro, mas, em vários lugares do Brasil, as tias eram reconhecidas não somente nos terreiros de Candomblé, mas, nos barracões em que comemoravam a folia dos Reis, nos quintais em que ensaiavam a brincadeira de bumba-meu-boi, nas salas das tias onde se fazia as rodas de samba.

O samba foi ganhando o seu espaço, saindo do reduto dos quintais, das favelas que eram vistas com discriminação e preconceito pela classe elitizada e começa a ser considerado como mais um gênero da música popular brasileira.

Segundo Alvito (2013, p. 40), observa que “uma das primeiras músicas sobre a favela, ‘A favela vai abaixo’ é um documentário histórico que mostra como as camadas populares tinham no samba uma arma para combater os preconceitos e arbitrariedades”. Os compositores e moradores desciam do morro com o conhecimento cultural extraído das matrizes culturais miscigenadas cantando e dançando o novo ritmo que identificava um Brasil que fazia parte da pirâmide social menos favorecida.

No final da década de 1920 é aprovado o projeto do deputado Getúlio Vargas, que transformou em lei pelo Congresso Nacional a permissão da publicidade nos meios de comunicação, como registrado em *Histórias do Samba*:

Com a aprovação da lei no Congresso, passava a ser permitida a publicidade. Com isso as emissoras puderam se financiar e passaram a buscar meios de atrair a audiência. Aí é que entrava a música popular, principalmente o samba, deslançando todo um processo de comercialização [...]. O samba era uma obra aberta; a primeira parte era cantada como uma provocação em uma roda, convidando os outros sambistas a dialogarem com aquele tema, como hoje ainda ocorre no Partido-Alto.” (ALVITO, 2013, 30).

Com a aprovação desta lei, o presidente da época, Getúlio Vargas, segundo Tinhorão (2010, 315) a utiliza em benefício próprio para fazer publicidade de seu governo, com o programa “A Hora do Brasil”. Não somente Getúlio Vargas apropriou-se das emissoras de rádio e, posteriormente, da televisão para se auto promover como os demais presidentes também utilizaram-se desta prática.

O samba ficou registrado nas letras e vozes de Cartola, Adoniran Barbosa, Noel Rosa, Bezerra da Silva, Paulinho da Viola, Ataulfo Alves, Candeia, Nélon Cavaquinho, Ismael Silva, Mário Lago, Martinho da Vila, Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra, Chico Buarque, dentre muitos responsáveis pela formação deste gênero musical. Chico da Silva sofreu a influência destes compositores no final da década de 1960 e meados de 1970 ao cantar nas noites paulistas.

Em 1977 o compositor foi lançado no mercado fonográfico emplacando treze anos de sucesso compondo e cantando samba de raiz, samba “abolerado” e samba de bossa-nova. As variedades de gêneros musicais do século XX, influenciou o senso crítico de Chico, ao elaborar as suas canções.

Vários gêneros musicais foram sendo inseridos no contexto fonográfico. O rock nacional surgiu numa representação norte americana. O “iê-iê-iê” de Roberto

Carlos e Erasmo vinham do “*Yeah, Yeah, Yeah*” dos Beatles, como registrado por Tinhorão (2010, p. 355), “o aparecimento do iê-iê-iê de Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos, que reproduzia no Brasil, de forma empobrecida, a baladização do Rock’roll norte americano em sua versão europeia promovida pelo grupo inglês The Beatles”. A *Jovem Guarda*, como ficou conhecido este movimento, composto por Roberto Carlos, Vanderléia e Erasmo, cantava as canções voltadas para um público jovem, sem sentir a necessidade, o comprometimento de compor/cantar sobre tópicos político-sociais que poria em risco a carreira dos três artistas nestes anos de repressão e silenciamento.

No decorrer do século XX muitos gêneros musicais foram aparecendo e ganhando espaço na música popular brasileira, graças às “matrizes produtoras de modas comerciais - o reggae e o funk da virada das décadas de 1960-1970, o heavy metal, o punk e o new wave dos anos 70, e, já na década de 1980, o tecnopop, o break, o rap e o hip-hop”. (TINHORÃO, 2010, p.363). As bandas do chamado rock nacional começaram a ter mais visibilidade na mídia proporcionando para as produtoras um produto considerável de comercialização com a gravação do disco em vinil e posteriormente o CD e DVD.

A música sertaneja, considerada música de raiz ou música caipira abriu espaço no início do século XX nos sertões nordestinos, nas regiões sul, sudeste e centro-oeste, nas vozes de Inezita Barroso, Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, dentre muitos que cantavam a beleza romantizada da terra. Por volta da década de 1970 a 1980, Sérgio Reis (em, *O menino da porteira*) e Renato Teixeira (em, *Tocando em frente*) transformam-se em expressões da música sertaneja brasileira. Na década de 1980, as duplas sertanejas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, dentre outras, conquistam o público nacional, vendendo milhares de discos. Os cantores sertanejos que antes utilizavam-se da voz e violão passaram a usar o acordeom, e posteriormente, influenciados pela música estrangeira, introduziram a guitarra elétrica. Havia chegado o tempo do sertanejo universitário.

1.1.2 A música de expressão regional

A música de expressão regional, de certa forma, “abafada” pelos programas de comunicação aparece no Estado do Pará, na voz de Pinuca quando canta o Carimbó, (TINHORÃO, 2010). No Amazonas, a partir da década de setenta, surge

um novo gênero chamado de Toada de boi-bumbá. Ganha vulto a partir do Festival Folclórico de Parintins, como também, a partir das gravações em discos e shows internacionais nas décadas de oitenta e noventa interpretados por Chico da Silva, Zezinho Correa, Tony Medeiros, da Banda Carrapicho, Raízes Cabocla, Grupo Ajuri, Canto da Mata, dentre outros.

A toada ganha expressão a partir dos festivais folclóricos que aconteciam nos dias 28, 29 e 30 de junho, mudando, posteriormente, para as três últimas noites do último final de semana deste mesmo mês, conforme Lei 0336/2015⁴, com o objetivo de transformar a cidade num ponto turístico não somente do Amazonas, mas, do mundo. Para Saunier (2003, p. 199), “o folclore iniciou, certamente com os primeiros habitantes de nossa Ilha [...] As principais festas eram a dança da tucandeira ou tocandira, dos Mawé e Mundurucu”. Os ancestrais indígenas já incorporavam nos seus ritos o canto e instrumentos musicais como a flauta e troncos que produziam a percussão. Em 1966, o padre Augusto Gianola, coordenador da juventude católica, concebeu a ideia de criar o primeiro festival folclórico de Parintins, no Amazonas. Para isso, contou com a autorização do bispo Dom Arcângelo Cérqua.

Padre Augusto Gianola reuniu o grupo católico de Parintins, chamado *Juventude Alegre Católica – JAC* -, para organizar o primeiro festival folclórico da cidade, na quadra de esportes, anexa à Catedral Nossa Senhora do Carmo, área reservada para o lazer de quem participava do catecismo ou de grupos religiosos, com o objetivo de: 1) Aproximar os jovens à igreja; 2) Expandir o catolicismo, mesclando os ritos religiosos e folclóricos, como forma de aproximar os jovens da comunidade para as atividades da igreja. Era uma maneira de aproximação da igreja com os jovens da comunidade. O festival era constituído pela apresentação das pastorinhas trazidas da cidade e comunidades próximas, das danças dos pássaros, que vinham da zona rural, das quadrilhas, sob o comando de Xisto Pereira e culminava com a apresentação dos Bois-Bumbás Caprichoso e Garantido, sob a coordenação de Raimundo Muniz, segundo informações de Manoel José Lobato Teixeira, participante do movimento que deu início ao primeiro festival folclórico da cidade. A partir daí, a forma de competição entre os bois, tomou uma nova concepção e o festival começou a evoluir mais para a atividade relacionada ao boi-bumbá. A prefeitura assumiu o controle e as apresentações aconteceram em vários

⁴ Aprovada pela Câmara Municipal de Parintins e assinada pelo prefeito Frank Luiz da Cunha Garcia.

espaços da cidade: quadra do IPASEA, na Av. Jonathas Pedrosas (1975); na quadra do CCE – Comissão Central de Esportes⁵ (1976, 1977 e 1979); na antiga quadra onde hoje é o Clube Ilha Verde, localizada no final da Av. Amazonas (1978); no Estádio Tupy Cantanhede (1980 a 1982); em 1984, no tabladão, construído na Av. Nações Unidas chamado de Anfiteatro Messias Augusto das Neves, em homenagem ao radialista e vereador desta cidade (1983 a 1987); Em 1988, o então governador do Estado, Amazonino Armando Mendes construiu um novo centro cultural e lazer, substituindo o tabladão e em seu lugar surgiu o Centro Cultural e Esportivo Bumbódromo, onde acontece todos os anos o Festival Folclórico de Parintins.

É importante esclarecer que em Parintins, a brincadeira de boi-bumbá já acontecia desde o início do século XX, e resumia em caminhar pelas ruas, cantando as toadas até chegar às casas onde haviam acendido as fogueiras, logo a seguir encenavam o auto do boi. Segundo Vicente Salles em *O negro na formação da sociedade paraense*:

O boi-bumbá amazônico é indiscutivelmente um patrimônio cultural do negro e foi elaborado tal qual o bumba-meu-boi, no tempo da escravidão. Nele pode-se identificar remotas origens ibéricas[...] Foi um protesto contra a escravidão: farsa popular antiescravista. (SALLES, 2004 p. 32)

Os elementos da cultura africana estão presentes nos rituais do auto do boi. A figura dos negros Pai Francisco e Catirina representam os escravos. O amo do boi é branco, dono de fazenda e tem uma filha, a sinhazinha. Chico da Silva (2015)⁶ questiona a falta dos negros na festa de boi-bumbá:

Hoje mesmo, eu estava questionando o boi-bumbá. No boi-bumbá não tem um negro. É só branco. Inclusive, eles colocaram a sinhazinha que eu detesto a figura histórica da sinhazinha porque ela vem da Sinhá, sinhá era senhora de escravos, da escravidão, de senzala, quer dizer, foi o negro que criou o boi. Foi o negro que trouxe o boi. Então no Brasil, a senhora que é professora, a senhora sabe que o Brasil tem esse desencontro histórico cultural, eles não querem admitir a sua cultura, não assumem a sua cultura, certo? Com garra, com personalidade, sabe, sem medo, sem vergonha.

⁵ Parque das Castanholeiras, antigo Urubuzal, atualmente, conhecida como Quadra Poliesportiva Sílvio Miotto

⁶ Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

Na apresentação do boi-bumbá nos dias atuais, a presença do ritmo dos tambores africanos foram incorporados ao ritmo ameríndio, assim como os rituais, as danças. É preciso registrar que a presença do branco ainda é de domínio sobre os demais grupos.

Um dos fatores que mobiliza o festival e aproxima as pessoas é a toada de boi-bumbá, que move toda a apresentação dos itens na arena do bumbódromo. Segundo Adriano Aguiar, em *A reinvenção da toada*, os instrumentos utilizados para compor a toada estão divididos em membranofones e cordofones:

Em questão de instrumentos musicais, a toada dos Bois de Parintins tem como principal corpo percussivo e melódico os membranofones; tambor ou surdo, caixa ou caixinha e “repique”, acompanhados das palminhas, cheque-cheque e rocar, dão o “molho” durante a percussão. Passando para outro campo, o harmônico, ou melódico, temos os cordofones, o violão, o charango e o cuatro venezuelano”. (AGUIAR, 2015, 23).

As primeiras toadas foram construídas de forma singela, pueril, onde o compositor queria somente homenagear o auto do boi, pois havia ainda uma ligação muito forte com as origens nordestinas, no qual os participantes vestiam as cores azuis e branco do lado Caprichoso e vermelho e branco do lado Garantido. As toadas de desafio eram (e ainda são) um show à parte, em que estava presente toda a rivalidade entre os dois grupos brincantes. Desta forma, o autor de *A reinvenção da toada* registra que existe duas formas de composição: “o Processo de criação livre e o Processo de criação fundamentada”. O primeiro processo, está definido desta maneira:

As primeiras composições eram de conteúdo muito simples, uma poesia inspirada na essência da brincadeira do boi; toada essa que no máximo chegava a duas estrofes, sempre exaltando as cores do boi, a marujada, as morenas, os vaqueiros, os desafios e o próprio Auto do Boi; algumas chegavam até mencionar de maneira superficial um tímido discurso de preservação. (AGUIAR, 2015, p. 38)

Na década de sessenta do século passado, em 1966, começa a disputa valendo o título para os bois. As toadas estavam mais ligadas à inspiração do autor e não à pesquisa de um tema em si. O compositor escrevia versos curtos, melodiosos, com uma ou duas estrofes que identificavam algumas características do seu boi-bumbá. Neste período, o letrista compunha por amor ao boi. Não havia a

valorização dos itens individuais nas toadas, nem estavam voltadas para a preservação do meio ambiente, tampouco, direcionadas para um tema específico. O prazer e a recompensa estavam em ouvir a toada cantada pela galera nas noites do festival. Em *Boi-Bumbá: Evolução – livro reportagem sobre o Festival folclórico de Parintins*, de Allan Rodrigues, há uma passagem em que Odinéia Andrade, folclorista do Boi Caprichoso, esclarece como era o boi nos finais da década de 1960 e início da década de 1970:

-No boi só tinha os índios, a Marujada (ou batucada no Garantido), o reboleiro (tipo de palhaço), a sinhazinha (filha do dono da fazenda), o Pajé, o Pinto-piroca, o Bicho folharal, o Neguinho do campo grande (inventado por Jair Mendes). E mais tarde, nós (do Caprichoso) colocamos a Dona Aurora e o Gigante. (RODRIGUES, 2006, 81).

Nesta época havia grande relevância o auto do boi, com ênfase nas figuras folclóricas nordestinas. No final das décadas de setenta e início de oitenta ocorreram muitas mudanças: a figura do “doutor” foi substituída pelo Pajé da tribo e posteriormente, a figura da Rainha, pela Cunhã-Poranga (a mulher mais bonita), as princesas, pelas Rainha do Folclore e Porta-Estandarte, assim como, as primeiras alegorias começaram a ser construídas (sob o comando do artista Jair Mendes, alegorista do Boi Garantido, naquele momento).

A partir dos meados da década de 1980 a toada começa a evoluir nos versos, nas estrofes, nas temáticas específicas, no ritmo, harmonia e na introdução de novos instrumentos musicais como charango, teclado, saxofone, e outros aparelhos de percussão. Os bois, a essa altura, com itens específicos para serem julgados, sentem a necessidade da mudança e isso transforma-se num fator determinante para os compositores produzirem uma nova forma de desenvolver a toada, acrescentando novos ritmos, instrumentos e direcionando as suas composições para a temática escolhida pelo boi-bumbá para a apresentação daquele ano⁷. O compositor começa a pesquisar sobre o tema, sobre a cultura popular brasileira, dando ênfase à indígena, sobre a natureza amazônica e os povos em seu habitat e é nesse segundo momento dito por Adriano Aguiar, que, “a principal linha é a fundamentação teórica, em que a pesquisa dá suporte ao compositor no desenvolvimento da toada” (AGUIAR, 2015, p. 40). Desse modo, coube ao letrista o

⁷ O tema é escolhido pelo Conselho de arte de cada boi.

aprofundamento do conhecimento teórico nos livros dos folcloristas, na pesquisa apurada no campo da Antropologia social e a pesquisa de campo para o aprofundamento desse conhecimento necessário a sua composição..

A festa iniciou com a produção oral dos primeiros brincantes e o letrista foi se organizando dentro da associação na qual fazia parte ao comercializar os primeiros registros destas canções em fitas cassetes por preços simbólicos. Da fita para a gravação do vinil foi um grande salto para os compositores de toada de boi-bumbá. Ao falar sobre a toada, Rodrigues (2006, p. 197) constata que “o principal elemento de difusão do Festival de Parintins para além das fronteiras da Ilha foram as toadas”. Com a difusão deste novo ritmo dançante para outras cidades brasileiras, a toada ganhou ênfase e os compositores começaram a ser reconhecidos pelos apreciadores do novo gênero da música de expressão amazonense: a toada de boi-bumbá.

Chico da Silva no início da década de 1990 começa a compor toadas para o Boi Garantido e posteriormente para o Caprichoso, porém não estava satisfeito com a forma utilizada pelas associações para a comercialização das fitas cassetes gravadas para a divulgação das toadas:

-Quando cheguei a Parintins, o que mais tinha era menino vendendo fitas nas ruas. Eu também vi muita publicidade espalhada pela cidade, pelos patrocinadores do boi, como companhias de bebidas e órgãos públicos. Eu também li no jornal quanto de dinheiro estava entrando. Então pensei: “Poxa, isso aqui vai crescer e esse pessoal está faturando em cima das toadas, pois estão vendendo as fitas e os compositores não estão ganhando nada com isso”. Então eu decidi moralizar aquilo e disse que não faria mais nenhuma toada para nenhum boi se não me pagassem os direitos autorais (RODRIGUES, 2006, p. 207).

Chico da Silva, compositor e cantor inclui em suas composições temáticas que falam sobre o cotidiano em que o protagonista do discurso é o caboclo, produto da miscigenação étnica, muitas vezes explorado pelo patrão. Ele percebe a necessidade de organizar a classe dos compositores para o recebimento dos direitos autorais sobre as suas produções artísticas, cobrando das associações folclóricas, visto que, naquela fase em que o boi se apresentava com a ajuda dos brincantes e doações dos simpatizantes já havia passado. No final da década de oitenta e início de 1990, os dirigentes das associações tanto do Caprichoso, quanto do Garantido começaram a receber grandes somas dos patrocinadores e do próprio

governo do Estado para a apresentação dos bois nas três noites de festival. O posicionamento de Chico da Silva levou os outros compositores a requererem os seus direitos autorais e a partir daí, cada toada escolhida passava a compor o LP e depois o CD das associações folclóricas e os compositores dos bois Caprichoso e Garantido passaram a ser pagos pelas agremiações.

A toada de boi-bumbá, canção de expressão amazonense fez sucesso tanto em contexto nacional, quanto internacional, propagando as toadas de Chico da Silva, Braulino, Raimundo Dutra, Émerson Maia, José Carlos Portilho, Carlos Pato, Ronaldo Barbosa, Carlos Paulaim, Tadeu Garcia, Alceo Anselmo, Mailzon Mendes, Adriano Aguiar, Enéas Dias, Freddy Góes, Paulinho du Sagrado, Sílvio Camaleão, Hugo Levy, Simão Assayag, Demétrius Haidos, Geandro Pantoja, os irmãos Inaldo e Tony Medeiros, Ademar Azevedo, Demonteverde, Milka Maia, dentre tantos compositores que deixaram a sua marca na história do Festival Folclórico de Parintins.

Para dar forma à canção, o compositor pensa em uma série de elementos: 1) Nas palavras que irão dar suporte aos versos; 2) na música que irá compor; 3) Na linguagem que provoca o discurso cultural, econômico e político, apresentada no contexto social em que vivencia e compartilha suas ideias e suas relações sociais.

E para propagá-la é necessário o levantador de toada. Dentre os levantadores de toada (intérpretes destas canções), que deram as suas contribuições para as associações folclóricas, ficaram registrados: Paulinho Faria, David Assayag, Arlindo Jr, Robson Jr., Rey Azevedo, Klinger Araújo, Franco Costa, os irmãos Júnior e Israel Paulaim, Edilson Santana, Sebastião Junior.

O discurso de mundo de Chico da Silva, está determinado pelo contexto social apresentado na linguagem de suas composições. Fairclough (2001), em *Discurso e mudança social* ao falar sobre o discurso considera que o mesmo vai além da prática de representar o mundo mas depende da forma como as mesmas são postas, como assim determina:

Os eventos discursivos específicos variam em sua determinação estrutural segundo o domínio social particular ou o quadro institucional em que são gerados. Por outro lado, o discurso é socialmente constitutivo. [...] O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

O discurso é formador de mundo quando nasce da percepção do homem em relação às coisas deste mundo. Quando Chico da Silva pensa o **caboclo** associa no eu e no outro toda a realidade vivenciada num determinado contexto social e quando o compõe em versos as conjunturas políticas, econômica, psicossocial e emocional, mostra que o discurso não está fechado em si, mas, vinculado à comunidade, à sociedade da qual faz parte os seres que partilham e compartilham este contexto.

Como exposto na epígrafe, deste capítulo, Chico da Silva faz alusão à representação da cor vermelho, cor da paixão, da emoção, utiliza-se da sinestesia para dar a intensidade desejada ao jogo de palavras, / **“O brilho do meu canto tem o tom/ e a expressão da minha cor”**/ (SILVA, 1996). Ele mistura o som do batuque ao som da voz propiciando a expressão dos seus sentimentos, através do eu lírico e também, toda a ideologia e simbologia por detrás da cor. Sobre o seu processo de composição, Chico da Silva comenta:

Esse ano foi um ano assim, bem atípico mesmo, o Caprichoso acabou ganhando e eu estava lá na Baixa, porque minha mulher é da Baixa. Minha mulher nasceu bem em frente ao curral do Garantido, o antigo. Eu estava lá, ouvindo pelo rádio que o Caprichoso havia ganhado o festival. Eu ouvi: “Chama o Chico aí!” Quando olhei, aquela rua de frente ao Garantido ali da Baixa, estava apinhada. Estava tudo vermelho. Era gente que não acabava mais descendo em rumo ao curral, para brincar, pra se reunir lá, pra sair, pra fazer uma passeata. Eu indaguei: “Mas como? Ele não acabou de perder?” E fomos pra a festa. Eu achei aquilo muito bacana e me lembrei das pessoas saindo das suas casas. Me lembrei de jovens arrebatando outros jovens pra revolução, foi isso que eu me toquei: tudo tem uma história (SILVA, 2015).

Em Parintins, a Baixa do São José ficou reconhecida por ser o reduto do antigo curral do Boi Garantido. Área bem próxima às margens do Rio Amazonas e rio Macurany, onde os pescadores ainda hoje atracam as suas embarcações. Segundo o compositor, *Vermelho* surgiu a partir da comparação da revolução russa, onde os jovens empunhavam a bandeira do Socialismo, com os brincantes do Boi-bumbá Garantido, que empunhavam as bandeiras do boi e vestiam as camisas, avermelhando as ruas da Baixa do São José. Quando Chico da Silva (2015) compõe os versos *lo velho comunista se aliançou/ ao rubro do rubor do meu amor!*, ele faz uma crítica ao Comunismo, conforme o seu próprio comentário: “tem o lance do Comunismo a nível nacional que eu faço uma analogia, que é uma vergonha esse nosso comunismo”. Ao mesmo tempo que o autor critica as mudanças ideológicas dessa doutrina no Brasil, faz um trocadilho com “o rubro do rubor do meu amor”,

mostrando o rubro da vergonha “se aliançando” aos posicionamentos ideológicos do velho comunista⁸:

O próprio comunismo em si que acabou sendo uma grande vergonha no mundo todo, acabou caindo por terra. O que era um socialismo novo, que tinha 80 ou 90 anos e que era bom, eles divirtuaram “o velho comunista se aliançou ao rubro (que é o dinheiro) do rubor (que é a vergonha, constrangimento) do meu amor” o rubor do meu amor pega bem, mas é mais ou menos isso, é subjetivo isso aí. Eu brinquei com as palavras.

O mico ruboriza, envergonha. O rubor não deixa de ser uma espécie de constrangimento, que a gente chama de vergonha. (SILVA, 2015).

Esse brincar com as palavras levou ao questionamento sobre quem seria o “velho comunista”. Muitos acreditavam que fosse Amazonino Mendes, pelo seu engajamento político quando era mais jovem, o que foi descartado pelo próprio compositor. Em 1996, Fafá de Belém grava *Vermelho* colocando em evidência nacional e internacional a canção de Chico da Silva. A partir daí, esta toada foi cantada na arena do Bumbódromo de Parintins, nos palanques de esquerda em comícios, nas partidas de futebol, nas rádios e televisão. Serviu de apoio para o estudo das derivações prefixal e sufixal no livro didático do oitavo ano “Linguagem: criação e interação”, de Cássia G. de Souza e Márcia P. Cavéquia, em 2002.

Desta maneira, o discurso pelo qual transita o compositor na escritura dos versos está pautado em questões políticas, econômicas, mostrando as desigualdades sociais de um período não tão distante e ainda presentes na sociedade brasileira.

A produção artística de Chico da Silva analisada nesta dissertação, portanto, é de cunho social, caracterizada pela trajetória de vida do autor, não como uma biografia, mas como uma representação da realidade brasileira.

Chico da Silva usa a palavra para falar dos amores, anseios, temores, críticas, da religiosidade, das temáticas cotidianas, numa junção de letra ritmo e melodia que transforma-se em canções, muitas delas cantadas por décadas. Bakhtin e Volochínov, consideram a palavra inerente ao ser humano, pois, “o material privilegiado da comunicação na vida cotidiana é a palavra. É justamente nesse domínio que a conversação e suas formas discursivas se situam” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 35). É ela que une, separa, constrói, destrói e

⁸ Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

reconstrói o ato comunicativo que está presente no intercâmbio cultural da humanidade. Deste modo, o homem, ao perceber a emissão sonora da natureza, ajustou-a ao batuque ritualístico, à flauta de sons melódiosos, às primeiras adaptações dos instrumentos de cordas e aos seus primeiros acordes. Posteriormente, à junção de temas relevantes do seu cotidiano, utilizando a escrita e os símbolos para registrar as palavras e sons que constituiriam as composições. A Literatura registra, a partir do século XII, a influência dos trovadores nas cortes, assim como, os saltimbancos que popularizaram as cantigas, cujos versos eram feitos para serem cantados. O poeta foi-se adequando às mudanças dos estilos literários. No século XX, surge Chico da Silva, com o seu cancionário composto da música popular brasileira.

A produção artística de Chico da Silva está dividida, portanto, em dois momentos: Nos finais dos anos 1970 à década de 1980, o samba e a partir da década de 1990, a toada de boi-bumbá.

1.1 Chico da Silva canta samba

No início do século XX, o samba foi ganhando espaço, com a propagação nos programas de rádio, mais tarde, este espaço foi ampliado pelos programas de auditório na televisão.

A procedência deste gênero musical surgiu a partir dos povos africanos, num ritmo forte pontuado pelo batuque do tambor, em que a canção improvisada estava ligada às temáticas cotidianas:

De que é feito o samba? Qual seu DNA? O ponto de partida, o componente essencial, sem dúvida, é o batuque africano, vindo da região de Angola e do Congo, área de fala banta. Em 1880, o viajante português Alfredo Sarmiento já descrevia os batuques a que assistiu nessa região – regados a muito vinho de palma – como um “motim infernal” em que a “toada monótona das canções é repetida por todos os que tomam parte na dança e pelos espectadores”. Em suma, a boa e velha roda de samba, em que todos participam de alguma forma, seja tocando, dançando, cantando ou batendo na palma da mão [...] Sarmiento assinalava que a letra das canções “é sempre improvisada de momento”, ou seja, era uma espécie de partido-alto. Quanto aos temas, consistiam geralmente “na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou façanhas guerreiras”. (ALVITO, 2013, p. 122).

Nas culturas tradicionais africanas, segundo Alvito (2013, p. 122), “a cultura escrita ainda não havia penetrado”, dando espaço para cantar os acontecimentos sociais partilhados em sociedade. Assim, o samba atravessou o oceano na bagagem cultural dos povos africanos que fortaleceram, não somente a saudade da terra, mas o sincretismo religioso, ganhando força no batuque do tambor. As rodas de samba tomavam vulto em várias regiões brasileiras. O batuque na Bahia, em Pernambuco, Rio de Janeiro, assim como no Pará e Amazonas, deu suporte para as ramificações do samba⁹, e originaram uma variação de gêneros musicais, herança africana, que foram posteriormente, incorporados nas toadas de boi-bumbá, no carimbó, dentre outros, ritmos apreciados no Norte.

Chico da Silva, portanto, herdou do pai, Antonio Soares Silva, o gosto pelo samba, pois, o retirante cearense morou algum tempo no Rio de Janeiro e lá aprendeu a gostar do batuque do tambor. Essa influência musical paterna, o levou a compor samba e, posteriormente, a toada de boi-bumbá. A análise das letras de suas composições (e parcerias), neste capítulo, estão voltadas para o samba, gênero que projetou o artista no *ranking* fonográfico, sendo destaque por quase uma década, de discos mais vendidos no país.

1.1.1 Temáticas cotidianas

O cancionário¹⁰ de Chico da Silva fala sobre o cotidiano e para entender a transitoriedade do mesmo dentro da música, observam-se os elementos constitutivos da produção artística do compositor, no qual, “todos esses três elementos - conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2011, p. 262). Essa leitura dos elementos é importante para o entendimento do enunciado, visto que, ao relatar as temáticas relativas ao tempo vivido precisa do conhecimento sobre o contexto da época em que foi criada a composição. Daí nasce também a necessidade do discernimento desta cultura situada neste espaço de tempo, que nos remete às necessidades atemporais e que estão ligadas a um significado social:

⁹ Samba-canção; partido alto; pagode.

¹⁰ Está voltado para o gênero canção nos subgêneros samba e toada.

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade e o destino da obra está ligada a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CÂNDIDO, 2014, p. 35).

Essa necessidade de perceber o homem enquanto ser cultural está exposta nos mais variados segmentos das artes e, principalmente, nas canções populares. Ao abordar seus temas, Chico da Silva evidencia aspectos sociais individuais, mas que são também vivenciados pelo coletivo, no qual apresenta na sua variada discografia temas que abarcam segmentos da sociedade, que o projetou no campo fonográfico e midiático, interpretando/compondo canções que falam da realidade regional e ou universal. Essa concepção pode ser observada na canção “Deus menino”, centrada na religiosidade do povo brasileiro:

Deus menino

Viveu um menino pobre
 às margens do rio Salgadinho
 cresceu na ribanceira
 o homem santo de Cristo
 seu nome percorre veredas
 no sertão pernambucano
 Alagoas, Paraíba, Sergipe e Bahia
 O Ceará exalta o nome do seu filho
 mais querido, no altar dos santos divinos
 é um Deus menino jamais esquecido
 E quem é ele?
 É o padre Cícero Romão
 do Juazeiro do Norte
 Meu padrinho sua benção
 Foi a ele que muitas vezes
 Lampião se ajoelhou
 aos seus pés contou histórias
 pediu perdão e chorou
 Bendito seja o romeiro que na fé da oração
 exalta o santo padroeiro no samba
 no coco, no xote e baião (SILVA e DEBÉTIO, 1980).

O contexto apresentado na canção “Deus menino” de Chico da Silva e Debétio está situado na região Nordeste, onde a religião é marcante pela fé católica trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis, cujas imagens de santos e santas eram (e ainda são) cultuadas. A ideia de transformar o padre cearense

Cícero Romão Batista em santo milagreiro percorria por toda a região Nordeste no final do século XIX e posteriormente no século XX. Nos versos “o Ceará exalta o nome do seu filho/mais querido, no altar dos santos divinos”, o autor enfatiza o desejo de transformar a imagem de um padre carismático, político, que influenciou milhares de pessoas nos dogmas religiosos voltados ao catolicismo, e que levou estes fiés à peregrinação para a cidade de Juazeiro do Norte, devido aos milagres atribuídos a ele. A história do beato era decantada na canção e na prosa, como nos “repentes”, cordéis e, posteriormente, romances, como por exemplo, na obra de Lira Neto “Padre Cícero: Poder, fé e guerra no sertão”:

No Sábado de Aleluia, o sangue teria jorrado de novo da boca da beata Maria de Araújo. Numa das ocasiões, de tão abundante, chegara a atingir e embeber o corporal — o tecido branco e quadrangular sobre o qual se coloca o cálice com o vinho — e a patena, o pratinho de metal com as hóstias. Seria impossível, diante de tão insistentes e misteriosas manifestações, conter o êxtase coletivo. De imediato, uma palavra passou a ser voz corrente na região: milagre. Juazeiro transformara-se em chão sagrado. (NETO, Lira. 2009, p. 41)

Como narrado pelo autor, a hóstia em contato com a boca da beata jorrou sangue e fez com que os peregrinos acreditassem em ato divino, levando-os à comoção pública, milagre que foi atribuído a padre Cícero. O diálogo sobre o ato de fazer “milagre” é percebido na canção de Chico da Silva e Debétio, composto em 1980, tanto quanto no romance de Lira Neto escrito em 2009. Tanto a canção, quanto o romance tem como personagem central, padre Cícero Romão e seus feitos milagreiros. Chico da Silva, no intervalo de vinte e nove anos da produção textual de Lira Neto, já cantava no samba, a história do “Padim Padre Cícero”, como era conhecido nos sertões nordestino, mostrando as mazelas sociais que moldavam os homens do cangaço, assim como a imposição da igreja na formação da religiosidade dos sertanejos.

A escolha dos temas, nas composições de Chico da Silva observa os acontecimentos que marcaram época no solo brasileiro:

Sob o limiar da escrita tem vivido, desde o século XVI, uma cultura que se gestou em meio de um povo pobre e dominado. Em um espaço de raças cruzadas e populações de diversas origens a sua linguagem acabou ficando também mestiça, a tal ponto que hoje beira o anacronismo falar de cultura negra, ou de cultura indígena ou mesmo de cultura rústica em estado puro. (BOSI, 1992, p. 46)

Em vista disso, o compositor parintinense também direciona a sua arte de compor para esse viés cultural, observando essa mestiçagem brasileira que vai além de grupos étnicos. O letrista percebe que a vida e a arte são distintas, mas a obrigação do ato de construção as torna únicas. Bakhtin (2011, p. 34) expõe isso ao dizer que “arte e a vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. E essa singularidade é contemplada no fazer poético de Chico da Silva ao elaborar as letras de suas canções. A arte de compor os versos de uma canção está relacionada ao cantar a vida. Os temas vividos na realidade social são trabalhados artisticamente num jogo metaforicamente lapidados para o embelezamento das palavras, mas que cumprem uma função social. A mestiçagem da linguagem já abordada por Bosi, em *A dialética da colonização*, será tratada em *Tudo mudou* lançada em 1979, do século XX, quando os autores percebem as mudanças que estão acontecendo no final da década de 1970, devido ao progresso imposto pela globalização que dispara a rede capitalista nos mais variados segmentos da economia, da política, das telecomunicações, transportes, cultura e educação:

O centro nervoso da globalização econômica encontra-se no sistema de comunicações, em particular nas telecomunicações. E por quê? Porque a economia globalizada não corresponde à soma de todas as atividades econômicas que se processam no mundo, mas à parte que funciona em tempo real em âmbito planetário. Ainda que fosse pequena, seu peso específico a torna determinante, a ponto de afetar seriamente as economias nacionais. (SROUR, 2012, p. 63-64)

Os países ricos se impõem em relação aos mais pobres, principalmente, no que diz respeito à economia, ditando práticas e procedimentos mesmo que as disparidades sejam gritantes: a distribuição dos elementos que elevam os índices econômicos na Europa é diferente nos vários países africanos, asiáticos ou sul-americanos. A partir da ideia de uma economia globalizada, o planeta precisa estar globalizado para acompanhar as mudanças que estão acontecendo e cada país sente a necessidade de se ajustar para não ficar para trás. As mudanças sociais ocorridas neste período são abordadas nessa canção por Chico da Silva e Venâncio:

Tudo Mudou

Mudou, meu pandeiro de couro se modificou
 o progresso da arte o plastificou
 a viola de pinho se eletrificou
 Tudo mudou
 Mudou,
 já existe uma orquestra num só instrumento
 a ciência aniquila com nosso talento
 e o artista é que sofre com esse advento
 Tudo mudou
 Mudou,
 o idioma gritando, cadê meu capricho?
 é o pacas, é o puts
 é o pôw! - Falou bicho!
 pra cultura primária o esforço mudou
 o mental mudou
 não comunicou
 É o Brasil país que tem seu dialeto
 o Ok não é nosso, não é o concreto.
 a corruptela de “estar” ficaria mais certo
 Tudo mudou
 Mudou,
 o abraço não chora pra quem vai partir
 o adeus não conversa com que vai ficar
 o sorriso não fala pra quem vai sorrir
 Tudo mudou
 Mudou,
 o olhar não tem graça pra quem vai olhar
 só Deus desse mundo foi quem não mudou
 e o mundo de Deus ainda está no lugar
 mas o resto mudou e como mudou
 O menino profeta se enche de glória
 a ciência da vida perdeu a memória
 ou será que o amor vai sair da história
 Tudo mudou (SILVA; VENÂNCIO, 1979).

Nos primeiros versos, os autores sambistas percebem as mudanças provocadas nos instrumentos musicais: o pandeiro construído artesanalmente, ganha uma nova “roupagem plástica”, o violão ganha instrumentos elétricos para aumentar a propagação do som e toda uma orquestra pode ser encontrada no teclado do órgão computadorizado. A orquestra composta de homens e mulheres diminui ou desaparece. As bandas musicais começam a entrar em extinção. Músicos desempregados procurando adaptar-se às mudanças. Nos versos “já existe uma orquestra num só instrumento/a ciência aniquila com o nosso talento/ e o artista é que sofre com esse advento/” falam das mudanças culturais trazidas pelas inovações tecnológicas que apresentam duas características: de um lado, a praticidade trazida pelo progresso, do outro, o desemprego do artista causado pela perda de seu espaço no campo musical, artístico, devido a substituição do homem pela tecnologia. Nos versos “o idioma gritando, cadê meu capricho?/é o pacas, é o

puts/ é o pôw! falou bicho!/ pra cultura primária o esforço mudou/ o mental mudou/ não comunicou/, os letristas discutem a questão do idioma e a sua adaptação aos falares estrangeiros, às gírias inseridas nas mais variadas regiões brasileiras, a linguagem que sofre as variações dialetais pela intervenção cultural, principalmente de países que falam a língua inglesa. Na música, muitos intérpretes brasileiros gravavam em inglês, porque as gravadoras preferiam não envolver-se com a censura, assim como, a música estrangeira, principalmente, na língua inglesa, tinha uma grande aceitação no mercado fonográfico no Brasil. Surge Fábio Júnior, que usou dois nomes artísticos¹¹: Mark Davis e Uncle Jack; José Pereira da Silva, chamado de Christian e seu irmão Ralf, chamado de Don Elliot, dentre outros. O mercado norteamericano e inglês invadia o solo brasileiro, não somente no campo fonográfico, cultural, mas com suas multinacionais e políticas econômicas.

Os anos correspondentes à década de setenta são marcados no Brasil pela repressão dos governos de Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974), Ernesto Bekman Geisel (1974 a 1979) e governo de João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979 a 1985). Poetas, compositores e escritores sofreram retaliações por parte do Estado. O modelo de criação dos poetas para compor a sua poesia se fez no uso dos artifícios das metáforas, da polissemia, da intertextualidade, dentre outros, para trabalhar a palavra. Os compositores/letristas usaram os mesmos subterfúgios dos poetas na arte de compor seus versos. Em *Estética da criação Verbal*, Bakhtin, já se pronunciava sobre a adaptação de novas palavras, de novos estilos de construção da linguagem:

Quando nas linguagens, gírias e estilos começam a se fazer ouvir as vozes, estas deixam de ser meios exponenciais de expressão e se tornam expressão atual, realizada; a voz entrou nelas e passou a dominá-las. Elas estão chamadas a desempenhar o seu papel único e singular na comunicação discursiva (criadora) (BAKHTIN, 2011, p. 327).

No processo de mudança da linguagem, essas vozes ganham consistência. Foram tomando forma no dialeto brasileiro, principalmente pela imposição da mídia, através dos programas televisivos, nos programas de rádio e na literatura. Apesar da censura os poetas e letristas conseguiam passar a sua mensagem de denúncia, de contestação com a realidade vivida, ou apenas um desabafo. Usavam a arte para

¹¹ Informação retirada do blog "Na trilha do vinil..." - Brasileiros que cantavam em inglês.

mostrar a realidade. O receptor percebia esta mensagem através dos signos linguísticos: o poema, a composição, a pintura, dentre outras formas do fazer artístico, também direcionavam para capacidade de fazer uma leitura do que não estava exposto ali, a quem direcionava a mensagem e como ela provocaria a sociedade em uma tomada de atitude. A linguagem metafórica era utilizada para se esquivar da censura.

Ao utilizar essa linguagem camaleônica estes artistas da palavra procuravam assegurar a divulgação de suas produções num espaço literário e fonográfico extremamente censurado. Os poetas, romancistas e dramaturgos, neste período, fizeram isso para mostrar o seu trabalho, da mesma forma, os compositores que tiveram que driblar os censores para que seus vinis fossem produzidos e circulados nos meios de comunicação.

Os anos de 1970 foram pontuados pelas guerrilhas na América Latina, e conseqüentemente no Brasil atendendo ao clamor de liberdade. Período marcado pela violência, como está registrado no livro-documentário *Brasil: Nunca mais*:

Constata-se um círculo vicioso: a resistência armada intensifica suas ações e parte para os sequestros, exigindo em troca a libertação de presos políticos; a Junta Militar, por sua vez, adota as penas de morte e banimento, tornando mais duras as punições previstas na Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei nº 898), além de outorgar uma Constituição mais autoritária, que é batizada de Emenda Constitucional nº 01. O Congresso Nacional é reaberto apenas para referendar o nome do general Emílio Garrastazu Médici, indicado para a presidência da República, após uma luta surda nos quartéis. Sob o lema “Segurança e Desenvolvimento”, Médici dá início, em 30 de outubro de 1969, ao governo que representará o período mais absoluto de repressão, violência e supressão das liberdades civis de nossa história republicana. (BRASIL..., 1985, p. 63)

O contexto vivenciado por Chico da Silva e Debétio, neste período, foi de insegurança. Os anos vividos nesta década carregam o peso dos Atos Institucionais que vão sendo elaborados como justificativa do lema abordado pelos militares “Segurança e Desenvolvimento”, no qual a proposta de milagre econômico, postulado pelos governantes e partidários ao regime, não vingou. Os compositores expõem nos seus versos, “o abraço não chora pra quem vai partir/ o adeus não conversa com quem vai ficar/ o sorriso não fala pra quem vai sorrir/”, a personificação alegórica dos elementos *abraço*, *o adeus*, *o sorriso*, que substituem a figura do sujeito compondo o mundo da solidão imposta por um sistema elitista,

individualista e que ainda sofre influência de um regime ditatorial. A solidão está presumida nestes versos.

Esta década deu abertura para as novas tecnologias. Com a globalização, as multinacionais começam a investir na informatização e o mundo toma conhecimento do lançamento do primeiro microprocessador da Intel. O progresso chega acelerado, promovendo mudanças significativas na forma do homem agir.

A ciência, ganhando mais espaço através do aprimoramento da pesquisa, apresenta o primeiro bebê de proveta. A mídia dá a cobertura total ao fato. Parece ser a solução chegando pela manipulação artificial no laboratório, como a mais nova forma de gerar um filho. Neste contexto, Chico da Silva, percebe essas mudanças significativas desta década quando canta *Tudo mudou* (SILVA; VENÂNCIO, 1979).

Na década seguinte, sua canção como numa crônica, retrata por meio do eu lírico o cotidiano do menino que ainda brincava de forma lúdica e o brinquedo era partilhado no formato artesanal e as brincadeiras aconteciam em grupo, como se percebe nos primeiros versos de *Tempo Bom* (MOISÉS; JOÃO PAULO, 1981):

Daquele tempo de menino
ainda tenho no meu peito muita saudade
rodar pião, estilingue no pescoço e papagaio pra soltar

Mamãe me acordava cedo
menininho toma banho e vai se aprontar
vou ficar lhe vigiando e no caminho da escola
você vê se dá um jeito de não se sujar
E sempre com os meus amigos
uma chegada na lagoa não fazia mal
e não faltava um bate-bola no campinho
improvisado no quintal.

De tudo que chegou primeiro
minha primeira namorada se perdeu de mim
e só ficou minha viola, meu cavaco, meu pandeiro e tamborim!
Que tempo bom!
Que tempo bom, que não volta nunca mais

Na segunda estrofe do primeiro verso o eu lírico mostra a importância do cuidado da mãe com o filho para a necessidade de chegar limpo à escola. No segundo verso, desta mesma estrofe, entra em cena uma segunda voz, que expressa o cuidado com o menino representado nestes versos: “Menininho toma banho e vai se aprontar/ vou ficar lhe viajando e no caminho da escola/ você vê se dá um jeito de não se sujar/” (MOISÉS; JOÃO PAULO, 1981), não é o eu lírico que

fala, mas a mãe. Há vozes no texto de Chico da Silva, que dialogam numa compreensão social marcada pela interação verbal existente entre si:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 2014, p. 125)

O círculo bakhtiniano expõe o fenômeno social de enunciados como interação verbal, cujo discurso social faz parte desta relação com a língua. Ao colocar a voz da mãe, o compositor traz toda a exterioridade da vida cotidiana para a composição dos seus versos. A polifonia aparece na fala desta segunda voz, numa interação de vozes existentes no texto:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2013, p. 5)

A multiplicidade das vozes que compõe a canção, apesar de estarem interligadas – autor, eu lírico, mãe e o receptor que se identifica – são independentes. O eu lírico narra (pode ser lembranças da infância do letrista), mas ao expor a fala da mãe, dá uma magnitude de liderança à matriarca, como fortalecimento do discurso que impõe no verso. Assim, verifica-se o cuidado das mães na expressividade da linguagem cotidiana. Esse menino pode ser qualquer um. O receptor identifica-se com a canção. Logo a seguir, o eu lírico assume a fala nas duas últimas estrofes reafirmando o tempo bom das brincadeiras, e das fugidas até à lagoa com os amigos, assim como a lembrança da primeira namorada que já passou. “Tempo bom”, composta por Chico da Silva¹², foi doada pelo compositor para o seu filho Moisés e para João Paulo, filho do produtor Paulo Debétio, por isso que na autoria consta os nomes dos dois, que na época eram crianças:

¹² Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

Eu liguei para ele e falei: “Paulo, já escolhi a outra! Lembras daquela música ‘Tempo bom? Ele disse ‘Lembro’. “Pois é, vou botar ‘Tempo bom’. Como ele era muito meu amigo e nessa época o Moisés tinha quatro aninhos e o João Paulo, que é o filho deste meu produtor também tinha, eu peguei dei de parceria para os dois.(SILVA, 2015).

O compositor os presenteia com a composição que fala de uma realidade totalmente diferente de São Paulo, onde os meninos moram. As palavras articuladas para compor os versos de “Tempo bom” retratam as últimas décadas do século XX, ainda não vinculadas aos aparelhos eletrônicos no formato de brinquedos (os games, por exemplo) que estavam chegando. Estes eram produtos caros de uma tecnologia importada, que a maioria das crianças brasileiras não podia usufruir, devido ao elevado preço e eram filhos de pais assalariados¹³, ou filhos de autônomos, que trabalhavam na pesca ou no roçado. O cotidiano é explorado nas composições de Chico da Silva, retratando através dos seus versos a essência da vida: o ser humano e seus enfrentamentos do dia-a-dia.

1.1.2 O sujeito do discurso no samba de Chico da Silva

Quando direciona a letra de suas composições para o samba, o compositor encoberto pelo lirismo, pela subjetividade, denuncia elementos que formatam os sujeitos das suas composições: o amor ou a falta dele, a solidão, a presença da personificação ao utilizar os instrumentos musicais necessários para compor o samba, a presença da mulher brasileira, o sofrimento.

Ao compor “A batuta” Chico da Silva pensou em homenagear uma das grandes intérpretes da MPB: “A batuta é a Elis Regina. Pensa a batuta? Aquela varinha ali, que direciona a orquestra, a música. Que dá a leitura musical? Pois é, eu imaginei Elis Regina” (SILVA, 2015)¹⁴. Segundo o letrista, a sua personalidade forte chamou a sua atenção. O compositor, também ao elaborar os versos fez uma conexão com a sua vida, analisando de forma filosófica a sua existência enquanto compositor/cantor, como sujeito de sua história:

A Batuta

¹³ Grande parcela da população brasileira recebia um salário mínimo.

¹⁴ Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

Tirei dos meus anais
os meus melhores momentos passados com graça
Fiz dessa graça uma praça no meu coração
um encontro da multidão

Em cada olhar a pergunta final quem eu sou?
Não sou nem mesmo a metade daquilo que eu sou
Sou eu, sou eu

A candura do amor, um amigo seu
A batuta da orquestra, da festa, canção também sou eu
E quem sou eu?

Todo amor jogado fora
eu farei juntar-se ao meu

Minha voz não se disfarça, meu olhar não perde o brilho
isso enquanto eu me lembrar quem sou eu (SILVA, 1991)

O samba “A batuta” foi escrito no final da década de 1970, e gravado no CD *Lucilene Castro canta Chico da Silva*, em 1991. Composto com cinco estrofes e catorze versos livres. Como a canção foi elaborada para atender a um pedido de Elis Regina, Chico da Silva foi buscar na história de duas vivências: a da cantora homenageada e a do letrista. A arte de interpretar a MPB e a arte do letrista que estava iniciando a sua participação no mundo da música. Ao compor os versos, “Tirei dos meus anais/ os meus melhores momentos passados com graça/ fiz dessa graça uma praça no meu coração/um encontro da multidão/” Chico da Silva foi buscar nas suas histórias de vida a alegoria que representa a relação artista/palco/multidão, vivenciada pelos dois artistas.

Elis Regina mantinha uma presença de palco que chegava à comoção. O público a adorava. Sua personalidade forte transcendia à interpretação. Cantava com a alma, balançando o corpo como maestrina. Neste cantar, deixava a sua marca não somente sobre o lirismo, mas contra um regime que a sufocava. Da mesma forma, Chico da Silva, o letrista, utilizava-se dos artifícios artísticos para driblar a censura. Elis Regina viu muitos amigos saírem do país sob a pressão do Estado e assim, como toda essa angústia era despojada na atuação de palco, era também exposta na mídia, fazendo com que os seus atos fossem constantemente vigiados:

Elis foi diretamente investigada pelo DOPS, órgão de repressão da ditadura militar, e chegou a ser intimada para depor nesse departamento, devido a sua ligação musical com o movimento negro norte-americano (evidenciada pela gravação da canção

"Black is beautiful", em 1971) e por interpretar compositores tidos como subversivos. (BRINGEL e FALCÃO, 2015)

Nesse contexto brasileiro, os sujeitos precisavam trabalhar o grito reprimido na garganta, pois a medida do letrista já não se contentava somente com a escala musical. Na segunda estrofe, os versos "Em cada olhar a pergunta final quem eu sou?/ não sou nem mesmo a metade daquilo que eu sou/", há um questionamento filosófico que vai além dos versos criados. O eu lírico questiona a sua identidade no mundo e percebe-se um ser incompleto, um ser que não se conhece por inteiro. Essa falta de conhecimento o incomoda. A década de 1970 passava por grandes transformações em todos os setores e o sujeito para fazer parte desse processo globalizador tinha que adequar-se a ele. O Estado mascarava a realidade brasileira com seus aparatos ideológicos e midiático de que o Brasil era uno, sem perceber os vários Brasis mergulhados na miséria, analfabetismo e discriminação social. Segundo Chauí (2005, p. 175), "a função principal da ideologia é ocultar e dissimular as divisões sociais e políticas, dando-lhes aparência de indivisão social e de diferenças naturais entre os seres humanos". E isso estava marcado pelo regime ditatorial que não estava interessado em políticas públicas que atendesse a demanda populacional. A desigualdade das classes sociais era visível, principalmente nas regiões mais empobrecidas como Norte e Nordeste.

Nos próximos versos, o eu lírico conversa com o receptor e confirma o seu posicionamento diante da situação apresentada: é ele quem rege a sinfonia, o que é constatado no verso "A batuta da orquestra, da festa, canção também sou eu/". Nos últimos versos "Minha voz não se disfarça meu olhar não perde o brilho/ isso enquanto eu me lembrar quem sou eu/", o eu lírico, como o sujeito da canção confirma a sua personalidade diante da realidade que significa, no seu posicionamento diante da vida.

Ao trazer para o contexto da autoria, Chico da Silva expressa alegoricamente tudo o que Elis Regina foi, não somente pela presença de palco na arte de interpretar, mas na regência da voz e na personalidade forte, que se envolvia completamente com o que se propunha fazer. Da mesma forma, o autor toma para si os versos:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes ele também reflete e refrata uma

outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 2006, p. 29).

A ideologia presente nesta composição do letrista, expressa o pensamento existencial de conflitos externos e internos, como também, refrata a realidade do autor: O apogeu da década de 1980, que posteriormente, entra em declínio as composições voltadas para o samba.

Apesar de cantar e propagar sua mensagem, a voz física de Chico da Silva está perdendo a sua potência, o que vai ser detectado como um câncer na garganta. Devido ao seu problema de saúde, ele fica deprimido e estressado, mas a voz simbólica não se disfarça diante de seu posicionamento perante a sociedade, ao expor o produto de consumo que exporta, a produção intelectual e suas composições:

O sujeito de discurso não é a origem ou ponto de partida da articulação, nem aquele que ordena as palavras significativamente, portanto não é sujeito psicológico, intencional; não é sempre idêntico a si, pois o lugar vazio poderá ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes, lugar esse que pode ou não mudar. (ARAÚJO, 2004 p. 223).

A *batuta*, dá abertura para o posicionamento dos sujeitos, em que cabe o “eu lírico”, cabe a homenageada Elis, cabe ao Chico da Silva e fica em aberto para as várias significações este espaço dedicado ao sujeito, pelo compositor.

1.1.3 A solidão da pós-modernidade no samba de Chico da Silva

Ao sair do interior do Amazonas para morar primeiro em Manaus e depois em São Paulo, o compositor percebe que a solidão não é prerrogativa apenas dos habitantes das margens dos rios do interior amazônico, mas, da capital. Muito jovem, Chico da Silva vai estudar na Escola Técnica de Manaus, onde aprende a profissão de torneiro mecânico. Posteriormente viaja para São Paulo onde exerce esta profissão de dia e à noite toca e canta em bares para seu sustento. A sua percepção de solidão aparece na canção “Pandeiro é o meu nome”, composta em 1977. A personificação e o animismo estão presentes, porém os versos estão marcados pela metáfora ao comparar instrumentos musicais ao ser humano. O

modo de se ver e ver como o povo vivia naquele momento aparece em cada verso composto numa compreensão de que “a linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas. Diariamente as palavras chocam-se entre si e emitem chispas metálicas ou formam pares fosforescentes. O céu verbal se povoa sem cessar de novos astros” (PAZ, 1982, p. 42). Ao transformar todo o poema numa grande metáfora para burlar as restrições dos aparelhos ideológicos do Estado, o samba de Chico da Silva ganha as ruas e conseqüentemente, o povo:

Pandeiro é o meu nome

Falaram que meu companheiro
meu amigo surdo parece absurdo
apanha por tudo
ninguém canta samba sem ele apanhar

Não ouviram que o seu companheiro
amigo pandeiro
também tira coco do mesmo coqueiro
e apanha sorrindo pro povo cantar

Pandeiro não é absurdo mas é o meu nome
não me chamo surdo mas aguento fome
pandeiro não come mas pode apanhar

Ao povo que vibra na força do som brasileiro
não é só o surdo nem só o pandeiro
tem uma família tocando legal

Você cantando, tocando e batendo na gente
passando por tudo tão indiferente
não conhece a dor do instrumental

Batuqueiro ê, batuqueiro
cantando samba pode bater no pandeiro (SILVA; VENÂNCIO, 1977).

O discurso exposto nos versos diz respeito aos instrumentos de percussão - o surdo e o pandeiro -, que precisam apanhar para o povo cantar. O samba somente acontece quando se tira o som através das batidas destes aparelhos musicais, e se faz a leitura do enunciado. Quando percebe-se o que não está escrito, o que está por detrás do exposto, o sentido da palavra ganha outro efeito, pois “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos”. (BAKHTIN/VOLOSHÍNOV, 2007, p. 107). Em suas composições, Chico da Silva reaviva a história não tão distante de um momento conturbado pela vigilância política, sob o respaldo de uma bandeira de “ordem e progresso”. As pessoas consideradas suspeitas eram revistadas nas ruas pela

polícia e se resistissem ao abuso de poder, eram espancadas. Essas arbitrariedades aconteciam porque os espancados, molestados, geralmente, não possuíam poder aquisitivo para pleitear os seus direitos como cidadãos, sobretudo, os estudantes, negros, mendigos. Eram tempos difíceis para expressar opiniões, principalmente nas capitais, onde a solidão era companheira de quem precisava utilizar casas ou apartamentos batizados de “aparelhos”, como no caso dos militantes políticos. Solitários também, eram os presos nos porões do DOI-CODI e nos aparelhos da ditadura usados pelos inquisidores. Muita gente apanhou, como está registrado no depoimento de Adail Ivan de Lemos, estudante de medicina de 22 anos, dentre muitos outros que passaram por isso:

[...] Quando entrei na sala de jantar, minha mãe, sentada escrevendo à máquina, chorava em silêncio. Um pouco antes, por volta das 15:30h, meu irmão tinha sido preso enquanto estudava. Minutos depois começou a ser agredido fisicamente, no quarto de minha mãe, levando, segundo suas palavras, “um pau violento”. Socos, cuteladas, empurrões, seriam “café pequeno” perto do que viria mais tarde. Mas, ainda ali, separado da mãe por alguns metros, teve a sua cabeça soqueada contra a parede [...] (BRASIL NUNCA MAIS, 1990, p. 77-78)

No espaço ocupado pela mãe, a solidão está refletida na impotência que sente em relação ao sistema que impõe o medo, nas lágrimas incontinentes com a lembrança do filho brutalmente espancado, como também, ao imaginar o que viria depois, pois aquilo tinha sido apenas “café pequeno”. Para quem ela escrevia? Qual o conteúdo impresso no papel pelas teclas da máquina? Estaria relatando o fato, ou era a forma que havia utilizado para acalmar-se diante da tragédia? O depoente ao narrar o que havia acontecido ao irmão, utiliza-se do relato como mecanismo de defesa e de resistência, para denunciar toda a angústia sofrida pela família. Muitos lares foram invadidos pela dor, pela melancolia e pela depressão.

Nos versos “Não me chamo surdo, mas aguento fome/ pandeiro não come, mas pode apanhar/” novamente o autor recorre ao objeto e o ser humano. Num período em que o “milagre econômico”, já apontava para o fiasco, a classe dos trabalhadores passava fome. Não somente as garantias fundamentais do direito civil foram cerceadas pelos Atos Institucionais, mas o desemprego assolava o país nas grandes capitais e o descaso com as cidades do interior dos Estados, principalmente

no que dizia respeito à educação e saúde, provocava um descontentamento nacional.

Somente a classe média e a elite sentiam-se beneficiadas. Na estrofe seguinte o autor representa a posição do sujeito, enquanto um ser abandonado à própria sorte; “**você** cantando, tocando e batendo na gente/ passando por tudo **tão indiferente/ não conhece a dor do instrumental**” (Friso nosso), denuncia metaforicamente que representantes do poder (você = Estado) estavam indiferentes (insensíveis ao grande mal que causavam ao país), à dor de seu povo (o sujeito do discurso). O samba, representante da música brasileira no exterior era utilizado como propaganda turística: Brasil é o país do carnaval, da mulata, das belas praias e futebol.

A vigilância pontuada pela “disciplina e correção” contra os insurgentes não podia parar. A canção *Pandeiro é meu nome* é um enunciado social e abarca uma temática voltada para um período de homens e mulheres solitários, não por opção, mas por contingências de fatores que lhes fugiam ao alcance e lhes eram alheios às suas vontades. Ao destacar que “a enunciação é de natureza social”. Bakhtin/ Volochínov (2006, p. 111), contribui para a compreensão dos enunciados de Chico da Silva, que vai além do que foi dado, mas também, o que foi criado a partir de seus versos. A força motriz que está por trás da canção é histórica e para compreendê-la precisa compreender o contexto em que foi composta.

O sucesso de Chico da Silva, como compositor e intérprete de samba teve o seu apogeu na década de oitenta, marcando na história fonográfica brasileira suas canções. Posteriormente, direciona a produção artística para a toada de boi-bumbá, voltada para as composições de expressão amazonense.

1.2 Chico da Silva canta toada

A toada é um produto da mestiçagem dos povos que ocuparam a Amazônia. Os povos indígenas utilizavam o tambor construído com pele de animal adaptada a um pequeno tronco oco de madeira, em batidas intermitentes usadas nos rituais religiosos, nos rituais de guerra ou na comemoração da caça e pesca. Com a vinda dos africanos, o tambor também ganha projeção e o batuque executado por esse novo grupo étnico, sofre as transformações decorrente do lugar, ganhando também, os empréstimos da cultura musical do povo europeu e posteriormente o asiático.

Com o decorrer dos séculos as cidades foram tomando vulto, ganhando uma nova estrutura, assim como, seus habitantes ganharam o DNA da miscigenação, não somente relacionado à raça, mas à cultura.

As políticas governamentais voltadas para a Amazônia, no final do século XIX e início de XX, implantavam investimentos para a aceleração da economia, principalmente no que dizia respeito à extração e comercialização da borracha, como também, o povoamento da região. Com a promessa de prosperidade, ou fugindo da seca do sertão, retirantes de todo o Brasil, vieram para o Norte, contribuindo para o seu enriquecimento cultural:

Aos migrantes que não conseguiram ou desejaram voltar para casa, foram legadas as periferias das cidades, onde dividiam espaço em palhoças de taipa e chão batido de um só cômodo com índios destribalizados e caboclos. Foram nesses guetos com pessoas de diferentes culturas, reproduzidos em menor escala em cidades do interior, que, pouco a pouco, aconteceu a miscigenação cultural entre os nordestinos e os povos da Amazônia. Naquele caldeirão de cultura, o bumba-meu-boi originário do Maranhão, emergiu como boi-bumbá, uma manifestação folclórica distinta, que nasceu da fusão dos folguedos nordestinos com aspectos do *ethos cultural* da região com a valorização da natureza, elementos míticos dos povos indígenas e os usos, costumes e credences dos caboclos da Amazônia. (RODRIGUES, 2006, p.57).

O misto da miscigenação cultural que formou o nortista, tomou consistência na vinda dos migrantes para a Amazônia. Muitas famílias possuíam descendência nordestina e sulista, daí a influência não somente nos traços físicos, mas nas apreciações culturais que foram incorporadas também pela descendência indígena.

O batuque tomou forma e com ele veio a toada. Sons candenciados para letras de canções simples, pois, assim como nas rodas de samba, o povo do Norte cantava nas rodas de fogueira nas festas juninas de São Pedro e São João, numa manifestação popular.

Com todo esse legado e trazendo toda a experiência do samba, Chico da Silva percebe a importância em compor toadas com versos melódiosos para adaptá-los ao ritmo da canção, compartilhando com simplicidade as temáticas cotidianas para uma aproximação maior do público-alvo: as torcidas dos bumbás Caprichoso e Garantido. Por isso, decidiu em seus versos, expor os problemas sociais de um personagem tão sofrido, **o caboclo**, produto das desigualdades sociais, que ao mesmo tempo, para espantar a solidão, brinca com a sua realidade.

1.2.1 Temáticas cotidianas

Na década final dos anos de 1980, Chico da Silva, com problemas de saúde, deixa de cantar devido ao câncer alojado nas amídalas. Precisava de tratamento médico intensivo, de maneira que, o descanso era fundamental no combate à doença. Volta para o Amazonas e a partir daí, a pedido de Paulo Faria, apresentador do Boi-Bumbá Garantido, começa a compor toadas para esta Associação folclórica. Posteriormente, compõe também para a Associação cultural Boi-Bumbá Caprichoso.

A toada e a canção de expressão amazonense toma vulto e o compositor dedica-se a compor para as agremiações folclóricas e para os festivais da canção que aconteciam por toda a Amazônia. Como um divisor de águas, há uma ruptura na maneira de compor do letrista, não somente no que diz respeito aos subgêneros samba e toada, mas no conteúdo e no estilo da composição dos versos. No samba, o letrista trabalha com o jogo de palavras mais elaborado, pautado na linguagem metaforizada, sofrendo, também, a influência de suas parcerias. Esse cuidado de criação e do fazer poético diz respeito ao tempo de mordança em que viviam os produtores da arte no Brasil.

Em relação à toada, as temáticas voltadas para o cotidiano são compostas com mais simplicidade, pois a abertura política deixa margem para a liberdade de expressão. O compositor de toada de boi-bumbá, direciona os seus versos para serem apreendidos e cantados nas noites do festival. Ao introduzir na toada a linguagem oral, Chico da Silva aproxima-se de seus pares, os caboclos, os ribeirinhos, os pescadores, o interiorano. Desta forma, canta o cotidiano de maneira singela e mais objetiva. A sua preocupação maior é o discurso extraído da canção e não o esquema métrico em si. O enfoque maior é o Amazonas, especificamente Parintins, sua cidade natal:

Nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica – contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético (PAZ, 1982, p. 16)

Octavio Paz, em o *Arco e a Lira*, define o que é poema, o que é poesia e o fazer poético. Nem toda forma literária composta em estrofes e versos possuem poesia. Na canção não é diferente. Apesar de escrita em versos não é um poema, segundo alguns críticos literários, mas pode conter poesia. Quando o letrista, na sua criação toca a alma de outrem, está fazendo poesia:

A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. [...] O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. (PAZ, 1982, p. 17).

Além de ser “um organismo verbal”, o poema, assim como a canção tem como função não somente de encantar, mas de difundir a linguagem existente na comunicação que está além da língua. Ela está incorporada nos mínimos detalhes que compõe o elo comunicativo. A presença da linguagem oral é uma das características que marcam a canção deste letrista, que ao aproximar-se do dialeto regional, identifica o sujeito do lugar e conseqüentemente, também se identifica. Na *Toada do cuirão*¹⁵ (SILVA, 2013), composta no final da década de 1980, Chico da Silva estrutura as palavras para compor os versos estão mais ligados em mostrar os problemas sociais produzidos pela política progressista, organizando as temáticas abordadas nos versos que deveriam ser cantados:

É aprendendo a caçar, a pescar, nadar
que se cria um caboclo
no meio do mato, na beira do rio

A jucultura perdeu a estrutura e virou desafio
mas o tucumã, lá no campo é fartura e
ninguém faz plantio

Chegou, chegou o meu boi bumbá
expressão da cultura do povo da Ilha
delícia de chá, do santo capim, gostoso cará
Caba curumim, tem no abieiro, eu vou de pajurá

Boi Caprichoso é tradição, na arte de folcloriar
mas olha já, seu cuirão
a toada tá boa, eu só quero é brincar

¹⁵ Cuirão é o nome dado ao menino caboclo do norte da Amazônia.

Na primeira estrofe, o locutor expõe a forma como o “cuiirão” é criado através da aprendizagem da caça, da pesca, nadando, andando pelo mato e nas beiradas dos rios. Esse caboclo aprende a conviver em seu habitat. Representa o filho do varzeiro que aprende nos ensinamentos dos seus ancestrais as regras básicas de sobrevivência.

No verso “a juticultura perdeu a estrutura e virou desafio!” o locutor aborda uma grande fonte de renda da Amazônia, a juta¹⁶. No apogeu da fibra, a juticultura (arte de cultivar a juta para o comércio) movimentou a Amazônia, fazendo com que, municípios como Parintins, crescessem em função do plantio e comercialização deste produto¹⁷. Nesta época a economia do município era movimentada pela pecuária e pela comercialização da juta:

A juta envolvia o município por inteiro, por isso dava emprego para muita gente. As várzeas eram todas ocupadas com o plantio de juta, exceção apenas à pastagem de gado. Trabalhadores eram contratados, na época do corte de juta, para em seguida afogá-la na margem do rio a fim de facilitar a extração da fibra. (GONÇALVES, 2012, p. 65)

O trabalho na extração da fibra era muito lucrativo para empresários e suas fábricas têxteis, mas para o caboclo, o trabalho era árduo e pouco valorizado. Muitas mulheres ajudaram seus maridos, companheiros, filhos no plantio e na secagem da fibra. Muitas mulheres foram contratadas também, para fazer a secagem da fibra em Parintins. Os pontos de referências destas trabalhadoras eram em frente à COOPJUTA, na rua Rio Branco, ao lado do Colégio Nossa Senhora do Carmo ou em frente à Caçapava, na rua Silva Campos. Com o salário recebido por este trabalho elas cobriam as despesas domésticas.

A Fabril Juta foi responsável por muitos empregos na cidade: Francisco Castro Ferreira, Elson de Oliveira, Renato Barbosa de Souza, Maria do Carmo Cabral, foram dentre muitos anônimos, que contribuíram com a mão-de-obra barata, para o sustento da família e para elevar o capital por três décadas da referida companhia têxtil.

¹⁶ As sementes foram trazidas pelas mãos dos japoneses no início da década de 1930, numa parceria com o Governo de Getúlio Vargas, rompida no início da década de 1940, devido ao governo brasileiro aliar-se aos Estados Unidos, Inglaterra, Rússia e demais países aliados, contra os países que faziam parte do eixo: Japão, Alemanha e Itália. Muitos japoneses foram presos e suas terras foram leiloadas.

¹⁷ A Companhia Fabril de Juta de Parintins, a “Fabril Juta”, como ficou conhecida, estabeleceu-se no município na gestão do prefeito José Esteves, nos meados da década de 1960.

Chico da Silva traz para a toada um dos problemas sociais que aconteceu no início da década de 1980 em Parintins: o fechamento da Fabril Juta. Esse acontecimento derivou-se de possíveis causas: A fibra da juta perdia a cada dia o seu valor de mercado, pois países da Ásia, como a Índia, por exemplo, começavam a comercializar e exportar em larga escala a um preço mais em conta que o do Brasil; problemas relacionados à natureza no que diz respeito às enchentes e vazantes, que provocava a perda total da produção e conseqüentemente o abandono do plantio levando o caboclo, sem fonte de renda, a migrar para as cidades; o aparecimento de sacos e sacolas produzidos em polietileno, contribuíram para a retirada do mercado de parte dos sacos produzidos em fibra de juta. Os juiticultores e empresários que permaneceram nesta atividade enfrentaram verdadeiro desafio no cultivo e comercialização da fibra.

O desemprego tomou conta da zona rural e da urbana. Muitos desempregados tiveram que recorrer às outras atividades. Quando “a juiticultura perdeu a estrutura”, os sujeitos que participaram deste processo sentiram-se abandonados. O desassossego fez-se presente frente à miséria em relação à falta de emprego ao negar a oportunidade de uma vida melhor para estes desempregados. O caboclo ribeirinho e os da cidade estavam sós, entregues a um sistema capitalista que cobrava a sua produção diante da sociedade. As dependências físicas da grande Companhia Fabril Juta de Parintins situada na Rodovia Odovaldo Novo, foram vendidas para a Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Garantido ficando conhecida como Cidade Garantido. A fábrica de juta passou a ser fábrica de grandes metáforas da vida amazônica e muitos empregados e juiticultores que perderam o emprego, para sobreviverem, foram vender tucumã nas feiras ou nas margens dos rios das cidades.

Em suas composições, Chico da Silva dá ênfase à cultura local¹⁸ ao falar do “santo capim”, do “cará”, do abiu, que na falta de dinheiro para comprar os alimentos da cesta básica, o caboclo busca na natureza aplacar a fome da família. Chico da Silva folcloreia, mas, não esquece os entremeios solitários destes caboclos e essa linguagem refrata as muitas vivências não somente do eu lírico, mas do letrista, do interlocutor.

¹⁸ que nada mais é que o Capim Santo, muito utilizado pela tradição medicinal como um calmante natural; do “cará”, raiz de cor roxa utilizada no café da manhã do ribeirinho como um substituto do pão; do abiu, fruto do abieiro, muito apreciado pelos meninos da região, onde, essa árvore abriga, também, as casas de Caba-Curumim, inseto portador de um esporão poderoso.

1.2.2 O sujeito do discurso na toada de Chico da Silva

Na toada, os sujeitos fazem parte da paisagem amazônica. Às vezes, estanques, em outros momentos, sutil e até mesmo temerário, intermitente, mas demonstra a resistência do nortista. Ao analisar estes sujeitos, a sociedade em que estão inseridos, e o contexto vivenciado, a leitura de mundo destes sujeitos parece simples, mas está ligada a um sistema ideológico que disfarça as problemáticas sociais que os mesmos vivenciam.

“Os pescadores (heróis do rio)” foi gravada em vinil na década de 80 do século XX e em 2013, em CD, em comemoração aos cem anos de fundação do Boi-Bumbá Caprichoso. Está composta em quatro estrofes e dezessete versos. Os versos livres foram construídos para serem cantados dentro de uma tipologia narrativa, no qual o gênero canção foi direcionado para o subgênero toada de boi-bumbá. Esta toada ressalta o cotidiano ribeirinho, o espaço que ele ocupa no contexto discursivo da toada:

Os Pescadores (heróis do rio)

O rio manso a murmurar,
 numa rima de sol e luar,
 Lá vai Santarém, Porrotó, Luiz Gonzaga,
 Pamim, Zé Caiá,

Heróis do rio e do igapó,
 Histórias do meu Boi-bumbá.

Calafeta a canoa,
 Olha o arreio,
 Da vela não vai descuidar,
 Trabalhar dia e noite é bonito,
 O Pirralho precisa estudar
 Chegou São João, vem brincar,
 Joga a rede que peixe vai dar
 É junho, é festa, é Boi-Bumbá,
 Veste a fantasia de novo,
 O azul e branco é do povo,
 A poronga não pode apagar. (SILVA; SANTOS, 2013).

A toada tem como tema/título “Os pescadores (heróis do rio)”, homens que pescam para sobreviverem no contexto ribeirinho, numa relação do rio e do igapó com o pescador. Para esse trabalhador do rio, os instrumentos utilizados são importantes para o êxito da pescaria. A materialidade verbal é representada na canoa, nos arreios, na vela, na rede de pesca, na poronga, assim como está presente a simbologia existente ao comparar esses pescadores a heróis que

percorrem os caminhos de rios, pois precisam muito que o trabalho seja produtivo, que a pesca seja favorável para manter o estudo do filho. Como uma válvula de escape, a brincadeira de boi-bumbá, em junho, dará uma pausa ao trabalho árduo para festejar. Como característica do poema, a presença das figuras de estilo – o animismo e a personificação, que aparecem no verso “o rio manso a murmurar”. Observa-se também a reiteração dos fatos: “é junho, é festa, é boi-bumbá”, confirmando o período de festa. A presença das locuções verbais “não vai descuidar”, “precisa estudar”, vem brincar”, “vai dar”, “não pode apagar” e que são responsáveis pelos versos não somente marcam as sílabas mais fortes nestas estrofes, mas, que exprimem, também, uma continuidade de ação potencializando a realização do desejo deste sujeito, que é o lucro adquirido na pescaria para o estudo do filho e a brincadeira de boi-bumbá.

Para compreender o universo discursivo, é necessário conhecer a dimensão desta festa no interior do Amazonas e como ela age sobre os brincantes e torcedores. Para que haja a percepção do elo comunicativo entre o locutor e o receptor, é preciso conhecer as cores que são referências dos Bois-Bumbás: Caprichoso, azul e branco e seu adversário, Garantido, o vermelho e branco. Todos os elementos que significam o contexto fazem parte do discurso das toadas do folclore de Parintins, no Amazonas.

A exploração dos elementos da natureza e a posição de sujeito neste universo da enunciação ocupam um espaço relevante na construção do discurso. Bakhtin (2006, p. 30) evidencia que “todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra”. Como no caso da expressão “a poronga não pode apagar”, temos a palavra “poronga”¹⁹, instrumento muito utilizado pelos pescadores para iluminar os caminhos dos rios na escuridão. Neste caso, o enunciador utiliza-se do jogo de sentidos (a polissemia) ao falar do objeto: No primeiro momento, a “poronga” pode ser um instrumento para iluminar, no segundo pode ser um lume de esperança para os sujeitos da narrativa não desanimarem em frente aos enfrentamentos diários e o terceiro, acreditar na festa folclórica, ao vestir

¹⁹ Poronga: luz - misto de lampião e lamparina.

a camisa nas cores azul e branco. Assim, pode-se observar a forma de significar apresentada no contexto:

A abordagem do discurso não pode se dar somente a partir de um ponto de vista interno ou, ao contrário, de uma perspectiva exclusivamente externa. Excluir um dos polos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem. (BRAIT, 2012, p 23).

Desta maneira, a análise que se faz do enunciado deve dar conta do diálogo existente no discurso. O enunciador aponta os sujeitos que representam os pescadores da narrativa: “Lá vai Santarém, Porrotó/ Luiz Gonzaga, Pamim, Zé Caiá/”, figuras tradicionais da cidade de Parintins, transformadas em personagens da canção, numa exposição de suas atividades cotidianas e a brincadeira de boi-bumbá. Segundo o enunciador, esses pescadores são os protagonistas, pois é a partir deles que a produção enunciativa acontece. As relações dialógicas acontecem a partir da progressão do tema que já define quem são os pescadores que navegam na mansidão do rio e igapó vivenciando o “jogar de rede” durante o dia, no sol, e nas noites enluaradas, trabalhando muito para realizar o sonho de manter o estudo dos filhos e continuar torcedor de sua agremiação. Os pescadores são representantes de uma classe anônima. Desta forma, os compositores apropriam-se do enunciador para dizer que tudo o que compõe na narrativa está relacionada à história do boi azul e branco. E essa história é contada através da toada.

Ao ressaltar os pescadores como “heróis”, os letristas os transformam numa espécie de semideuses, dialogando com a mitologia. Heróis que enfrentam cotidianamente, os afazeres necessários na preparação de mais um dia de trabalho visando uma boa pescaria, sendo o esforço todo justificado porque o “pirralho precisa estudar”, daí a importância do trabalho executado, exposto no verso “trabalhar dia e noite é bonito”. Mas, a posição deste sujeito também é de anti-herói, pela fragilidade como fica assujeitado ao poder.

O discurso ideológico da classe capitalista dominante está presente nas décadas de 1970 e início de 1980 no que se refere a distinção entre a classe operária para a elite. Estudava quem tivesse condições de manter o filho na escola, principalmente, porque não existiam escolas públicas na zona rural, como é visto hoje em dia. No Amazonas existia somente a Universidade do Amazonas – UA. Posteriormente, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro UERJ implantou em

Parintins um centro universitário que não prosperou por muito tempo, devido ao descaso dos vereadores, prefeito e governador da época, que não assinaram o contrato de permanência neste município.

O êxodo rural foi visível provocando o inchaço populacional nas cidades, principalmente nas capitais e as famílias saíam de suas comunidades à procura de escolas para os filhos, de um emprego que lhes proporcionassem uma vida mais tranquila para prover o sustento familiar, assim como a assistência necessária encontrada nos postos de saúde e hospitais. Com essa migração, muitos ribeirinhos não retornavam mais. Deixavam de ser caboclos, para tornarem-se homens da cidade, o que para muitos, representava um grau maior na pirâmide das classes sociais. Para o governo vigente era viável investir nos cursos tecnicistas. A política do governo autoritário estava pautada na ideia de que a classe operária produzisse em larga escala para atender às multinacionais que investiam em mão-de-obra barata. Era preferível o investimento em cursos técnicos às universidades, por conseguinte, o Amazonas não possuía políticas públicas concretas que viabilizasse uma melhor qualidade de vida para os seus ribeirinhos.

Políticos organizavam os chamados currais eleitorais para manter-se sempre no poder amordaçando um possível ato de rebeldia. Por conta disso, o investimento na festa folclórica, sem as devidas prestações de contas por parte de governantes e presidentes das agremiações dos bois-bumbás, agiu como um amordaçamento de um povo oprimido pela pobreza, que ainda queria “vestir a camisa azul e branco” para brincar de boi-bumbá. Bakhtin posiciona-se ao dizer que:

A palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados (BAKHTIN, 2006, p. 40).

Ao utilizar a letra para mostrar o sujeito da canção, o compositor trabalha a palavra para falar do caboclo brasileiro e as transformações ocorridas no decorrer das décadas, quer em relação ao trabalho do mesmo, quer no desdobramento ideológico existente nela. Esse “herói”, de certa forma, trabalha com as ferramentas físicas e psicológicas que possui, pois sabe que nesses dias situados no contexto da canção, as palavras sussurradas ou não, poderiam despontar para novos rumos,

uma vez que, o sistema político e econômico queria sujeitos de produção em larga escala sem questionar os aparelhos de Estado:

O Estado é então e antes de mais aquilo a que os clássicos do marxismo chamaram o *aparelho de Estado*. Este termo compreende: não só o aparelho especializado (no sentido estrito) cuja existência e necessidade reconhecemos a partir das exigências da prática jurídica, isto é, a polícia, os tribunais, as prisões; mas também o exército, que (o proletariado pagou esta experiência com o seu sangue) intervém diretamente como força repressiva de apoio a última instância quando a polícia, e os seus corpos auxiliares especializados, são «ultrapassados pelos acontecimentos»; e acima deste conjunto o chefe do Estado, o governo e a administração. (ALTHUSSER, 1970, p. 31-32).

Nos meados de 1970 e início dos anos de 1980, os aparelhos de Estado exerciam uma influência excepcional sobre o povo brasileiro. O medo da insurreição era visível por meio da “fiscalização” de possíveis discursos que pudessem levar a uma posição contrária ao governo da época. Então, o compositor narrava o cotidiano em suas canções. Apesar de Chico da Silva compor toadas a partir do fim dos anos de 1980, a expressão de suas composições obedece ao mesmo estilo dos compositores da época, porém nas entrelinhas de seu verso, a exploração, o sofrimento do povo está contido no discurso (**trabalhar dia e noite é bonito/pirralho precisa estudar**). O homem trabalha dia e noite porque é preciso, faz-se necessário, pois a família depende do resultado de sua produção.

Os sujeitos das toadas ou composições de expressão amazonense de Chico da Silva são plurais, ocupam espaços rurais e urbanos, assim como um espaço social definido por necessidades financeiras, necessidades de compor um universo cultural ou apenas fazer parte de suas histórias. Há uma identificação de certa forma, inquietante, quando se percebe o não presumido no discurso de suas letras.

Pescadores e caboclos misturam-se numa anuência de sentidos, de compartilhamentos múltiplos, que o autor, com a sua sutileza, leva multidões a cantar, no ritmo da festividade, mas está lá, nas linhas e entrelinhas toda a luta exposta do caboclo²⁰ nortista.

Para falar dos caboclos que habitam às margens do rio, Chico da Silva compõe a canção “Os Caboclos”, que destaca o ribeirinho que planta, caça e pesca

²⁰ Caboclo, identificado no dicionário Houaiss (2009) é “o indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), de pele acobreada e cabelos negros e lisos”, como também o “caipira”. No Norte do Brasil a palavra, “caboclo”, está ligada ao homem do campo e dos rios. Muitas vezes colocada de forma pejorativa e preconceituosa, da herança europeia.

para sobreviver e vive em convívio com a natureza nem sempre de forma harmoniosa. Esta canção participou do VI FECAP de Parintins, em 1991, no qual Lucilene Castro competiu como intérprete, ganhando o troféu de “A melhor canção do Festival”:

Os caboclos

Ecologia,
Irmã do presente
irmã do futuro
mana minha gente
Caboclo varzeiro,
raça agonizante
animal distante
da nova espécie humana

Entre o branco e o índio
no isolamento
mas no teu testamento
caboclo faz parte do meu habitat
Um pedaço da terra
um amante das águas
um índio que não mata ,
um filho das árvores,
da selva, mar

Não pode pescar, caçar
precisa sobreviver
resgatar seu real valor
o caboclo pode ser

Amazônia,
verdade e farsa
ganha o apoio da mídia
mas o teu caboclo não pode morrer

O Amazonas fez mais água
com o choro dos caboclos

Se não tiver meu roçado patrão
não tem farinha pro pão (SILVA, 1997).

Canção de expressão amazonense composta no final da década de 1980 por Chico da Silva e Amazonino Armando Mendes²¹. Possui seis estrofes e vinte e nove versos. Letra construída para ser cantada, dentro de uma tipologia narrativa da

²¹ Segundo Chico da Silva, Amazonino Mendes recusou a parceria da canção. Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

canção regional, cujo tema/título “Os caboclos”²², fala de homens e mulheres produtos da miscigenação racial e cultural que habitam as zonas interioranas. Essa relação é passível de conflitos internos e externos ao expor a dicotomia preservação/natureza, sob o olhar midiático, cujo poder está vinculado ao capital:

No sistema capitalista, os trabalhadores produzem mercadorias (valores de troca) e seu sobretrabalho incorpora-se nelas. Não há uma separação clara, no espaço e no tempo entre o trabalho necessário para gerar meios de subsistência e o trabalho excedente para gerar sobreproduto (SROUR, 2012, p. 70)

Neste sistema, o que é levado em conta de forma primordial, é a força geradora do trabalho, mesmo após o horário completo de sua jornada diária pré-estabelecida entre empregador e empregado, mas, que está incorporada à produção *versus* trabalho. Os trabalhadores trabalham para o patrão, assim como trabalham para a sua subsistência.

Chico da Silva expõe o caboclo que agoniza tentando sobreviver, utilizando ainda as práticas de produção de subsistência desenvolvida pelos ancestrais indígenas, mas a mídia bate de frente colocando em questão a preservação da natureza. O caboclo aparece como mais uma figura neste contexto. Faz parte da paisagem rural.

Nos versos “Ecologia/ irmã do presente/ irmã do futuro/ mana minha gente/”, o compositor perfaz um caminho que vai da ideia de ecologia à forma como os caboclos varzeiros vivem em seu habitat. Ao identificar o vocábulo “ecologia” como “irmã” e “mana”²³, o locutor provoca a aproximação dos elementos vocabulares numa relação natureza/tempo/gente.

Observa-se, também, em “Os caboclos”, a metáfora contida nos versos “caboclo varzeiro/animal distante (compara o homem aos animais dito “irracionais”), caracterizando uma hipérbole nos versos. Em, “O Amazonas fez mais água/ com o choro dos caboclos/”, O autor enfatiza o sofrimento do ribeirinho. A presença do artigo indefinido nos versos, “Um pedaço da terra/ um amante das águas/ um índio que não mata, um filho das árvores/”, demonstra uma informação imprecisa de identificação no texto, pois poderia ser qualquer pedaço de terra ou qualquer sujeito

²² Segundo o autor, ele mudou o nome de “Caboclos” para “Sinfonia dos Caboclos”. Informação retirada da entrevista concedida a Maria Auxiliadora Ferreira da Costa, em 28 de outubro de 2015 – Manaus/Am. Brasil.

²³ Irmã, dentro da norma culta da língua e “mana”, no dialeto caboclo dos povos do Norte.

da ação no contexto deste habitat. O morfema “um”, provoca a musicalidade dos versos, transmitida pela assonância, que produz o formato de lamento.

Nos versos “Caboclo varzeiro / raça agonizante/ animal distante/ da nova espécie humana”, o letrista identifica o sujeito da sua canção: o caboclo varzeiro, aquele que também é chamado de ribeirinho, pois mora às margens do rio. Ele planta, cria, caça, pesca, mas quando o rio cresce com as chuvas, e invade as suas terras, constrói a palafita²⁴, os currais em cima do rio quando tem recursos para isso. Se não tem condições financeiras para construí-la, fecha a casa e faz a travessia do rio com a família a procura de terra firme. Ao discriminar o caboclo a uma “raça”, determina o grupo étnico existente na Amazônia e a identificação deste grupo está contido na miscigenação cultural identificada nos versos “Entre o branco e o índio/ no isolamento/”, determinante dos traços étnicos e culturais desse caboclo.

Uma grande parte desse grupo vai para as comunidades mais próximas ou cidades e não voltam mais para as suas terras. Outros resistem. Esse caboclo agonizante é considerado como “um animal distante da nova espécie humana”, porque está em extinção. As políticas públicas voltadas para o campo, no século XX, não atendiam aos anseios deste varzeiro, por falta de investimento real que beneficiasse a todos e não somente a uma minoria, assim como a falta de fiscalização mais severa para impedir o desvio de verbas destinadas para a implementação agrícola e investimentos na pecuária.

O Estado criava instituições para investir em nome do progresso e desenvolvimento da Amazônia, mas grande parte funcionava mais como propaganda estatal de um governo autoritário. Os centros urbanos recebiam grandiosos investimentos. Os maiores beneficiados eram as multinacionais. Uma parte subsidiando a Zona Franca de Manaus, outra, as demais regiões do Brasil, principalmente a região Sudeste. Em nome da integração nacional, todos os olhos midiáticos estavam voltados para a Amazônia.

Nos versos “Amazônia/ verdade e farsa/ ganha o apoio da mídia/ mas o teu caboclo não pode morrer/” o autor ressalta que a mídia exalta a preservação da Amazônia esquecendo que o varzeiro também tem a sua importância no contexto desta preservação para sobreviver e que as práticas que o caboclo utiliza para

²⁴ A maromba ou palafita, como é conhecida na Amazônia é um estrado construído de madeira tendo como pilares troncos de madeira-de-lei para dar suporte à estrutura da construção. Em cima desse estrado são construídos a casa e os currais para receber pessoas e animais durante a cheia dos rios.

manter a sua economia foi adquirida através dos ensinamentos de seus ancestrais. Essa herança o mantém vivo. O tema vai expondo este caboclo que só possui um pedaço de terra como herança, mas não pode caçar e nem pescar. Nos versos “Se não tiver meu roçado patrão/ não tem farinha pro pão/”, o locutor dialoga com o receptor. Ele questiona a proibição da prática utilizada para o plantio da mandioca. A queima do roçado. Os órgãos ambientais e a mídia exploram o fato, transformando-o muitas vezes, em vilão.

O discurso de preservação da Amazônia está ligado à verdade e a farsa pela mídia e o poder ideológico que está por trás dela. O caboclo que não planta não produz. O caboclo que não pesca ou não caça, não come. O pirarucu, o tracajá e a capivara já serviram de banquete para muitos vereadores, prefeitos, deputados, senadores, governadores e juízes na Amazônia.

O caboclo precisa do roçado para a produção da farinha e seus derivados. Num país capitalista, sem produção, não tem dinheiro e sem dinheiro, a miséria assola. O que é verdadeiro, o que é uma farsa é questionado pelo locutor. Nas décadas de 1980 e 1990 carregamentos de peixes foram exportados indiscriminadamente com o aval dos governos de estados. Está contida nos versos a denúncia de vários problemas político/sociais que faziam parte deste contexto na Amazônia e como eram tratados por alguns segmentos da sociedade, visível no formato ideológico proposto pelo discurso dos detentores do poder.

A canção original exposta no FECAP de 1991 foi modificada em 1997, ao ser gravado por David Assayag.

Não pode pescar, caçar
precisa sobreviver
o macaco tem mais valor
que o caboclo pode ter (SILVA, 1991).

No verso “o macaco tem mais valor/”, o autor direciona o discurso direciona para a forma como o varzeiro era tratado. A valorização do macaco, através de campanhas de preservação (a preservação na Amazônia do macaco sauim-de-coleira, na década de 1980), circulava em toda a mídia, enquanto o sujeito caboclo entrava em extinção por falta de apoio das estruturas governamentais que o afetava e obrigava a migrar para a cidade. Também foram retirados os três últimos versos desta canção:

Cadê meu Mitterrand?
Meu Sting?
O que faço do meu amanhã? (SILVA,1991).

Qual o interesse em mudar o verso e retirar os três últimos versos da canção? Segundo Gregolin (2007, p. 15), “em um momento histórico, há algumas ideias que devem ser enunciadas e outras que precisam ser caladas. Silenciamento e exposição são duas estratégias que controlam os sentidos e as verdades”. Chico da Silva colocou nos versos toda a tensão que existia no momento político brasileiro em relação à região amazônica, pois havia estrangeiros preocupados com a internacionalização da Amazônia, como o presidente francês François Mitterrand, que em 1989, comentou: “o Brasil precisa aceitar a soberania relativa sobre a Amazônia” (ROSAS, 2006). No mesmo ano, o cantor Sting participava do *I Encontro de Preservação dos Povos Indígenas do Xingu*, procurando divulgar na mídia a sua participação como ecologista em benefício da Amazônia. Sem falar na preocupação de “deputados, que defendiam a intervenção de organizações não governamentais” (ROSAS, 2006), abrindo portas na região, para o capital estrangeiro que viria atrelado à sujeição do povo brasileiro, como define Srour, em *Poder, cultura e ética nas organizações*, comenta que:

A internacionalização dos processos produtivos, bem como a dos mercados financeiro e comercial, transcende as fronteiras nacionais. De que forma? Pela migração dos fatores de produção e pela intensificação dos fluxos mundiais do comércio e dos ativos monetários. O processo tende a ocupar todo o espaço planetário e a formar um mercado e uma economia universais. Tais fatos o diferenciam em ampla medida de uma simples internacionalização. Mas não só: ganham em importância o fornecimento global (*global sourcing*), os produtos mundiais e o trabalho globalizado (SROUR, 2012, p. 63).

Com a internacionalização, a Amazônia estaria atrelada aos interesses de mercado de países acostumados a manipular, explorar e abusar de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Estes versos transformam-se numa denúncia explícita da forma como algumas instituições, a mídia e segmentos sociais falam em preservação, mas, esquecem do valor do caboclo varzeiro e sua luta diária pela sobrevivência.

O discurso ideológico presente nos versos mostra a necessidade de entendimento do contexto no qual foi composto, e a importância em expor esse pensamento numa linguagem artística, pois, através de artifícios simbólicos que, a essência da linguagem abre os caminhos para que o artista construa o seu pensamento através de sons, imagens, texto no qual expõe o seu discurso. Sobre o uso da Língua como expressão artística, Bakhtin (2011, p. 270) esclarece que: “a língua é deduzida da necessidade do homem de auto expressar-se, de objetivar-se. A essência da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou aquele caminho se reduz à criação espiritual do indivíduo”. Chico da Silva assim o fez, ao utilizar-se dos versos para cantar sobre um ser tão relegado das práticas governamentais: o **caboclo da Amazônia**.

O caboclo é forjado para a lida diária e em certos momentos apropria-se de mecanismo para resistir, para delimitar o seu espaço. O intérprete da canção, no ato da gravação foi aconselhado a silenciar, retirando os versos que poderiam causar algum desconforto ambientalista.

1.2.3 A solidão da pós-modernidade na toada de Chico da Silva

No decorrer de sua produção artística, fica registrada a solidão imposta pela modernidade nos sujeitos das canções de Chico da Silva. Essa solidão não é somente do caboclo ribeirinho que luta nas intempéries da natureza e no descaso de seus governantes em relação ao espaço que ele ocupa, mas do homem urbano que também sente o peso da solidão. Esta solidão, que acompanha o homem nos mais variados espaços ocupados, assim fica definido:

No labirinto humano, o solitário é aquele que se sente esquecido, rejeitado, sozinho – não necessariamente aquele que está isolado. Entre os mitos e confusões que fizeram carreira ao longo dos tempos, a indistinção entre isolamento e solidão é, talvez, o mais antigo e persistente. (MAYRINK, 2014, p. 11).

Por trás da paisagem bucólica que cristaliza o homem do campo, aparece uma “raça” do grupo, fruto da mistura de identidades, que foi subdividida da espécie humana, o caboclo varzeiro. Ilustrado nos versos do letrista, fica visível o ser solitário:

Caboclo varzeiro,

raça agonizante
animal distante
da nova espécie humana

Entre o branco e o índio
no isolamento
mas no teu testamento
caboclo faz parte do meu habitat (SILVA, 1997).

O caboclo sente-se esquecido e, de certa forma, sente-se, também, abandonado à própria sorte por um sistema capitalista de produção que para atender à celeridade imposta pelo progresso vem acompanhado das tecnologias inovadoras que, também, segrega homens e mulheres. Quem não se adapta ao sistema é deixado de lado. Isso dá abertura ao individualismo. O que antes era partilhado em comunidade, passa por um processo de individualização, no qual cada um cuida de seus interesses imediatos.

O progresso se transformou numa espécie de dança das cadeiras interminável e ininterrupta, na qual um momento de desatenção resulta na derrota irreversível e na exclusão irrevogável. Em vez de grandes expectativas e sonhos agradáveis, o “progresso” evoca uma insônia cheia de pesadelos de “ser deixado para trás” – de perder o trem ou cair da janela de um veículo em rápida aceleração (BAUMAN, 2007, p. 12-13).

À medida que o progresso avançava no século XX, palavras como informatização, globalização e terceirização, começaram a ecoar. No universo do caboclo, a ideia de “ser deixado para trás”, de certa forma, criou um caos na vida de homens e mulheres que precisavam adequar-se ao progresso. As doenças oportunistas, como a depressão, câncer, doenças vasculares, a ansiedade, dependências químicas tomaram força. Muitos morreram, outros tiveram que conviver com o problema muitas vezes isolados em sua solidão e outros, como resistência, reinventaram-se para se adequarem às mudanças trazidas pela modernização.

CAPÍTULO 2 - O DIÁLOGO ENTRE TEXTOS E O POSICIONAMENTO DO SUJEITO

O letrista não é considerado poeta para muitos críticos da literatura, mas, suas composições podem estar impregnadas de poesia não somente no lirismo dos versos, mas, também no discurso que emana dos mesmos. Paz define poema com “o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem; hoje; amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença”. (PAZ, 2012, p. 123). Quando se utiliza a canção para estar presente neste “ser e desejo de ser”, o letrista marca a sua presença no mundo. Assim como nas temáticas cotidianas, nos sujeitos do discurso e na solidão que permeia esses sujeitos expostos no cancionário de Chico da Silva, observa-se também que é uma fonte fértil para o diálogo com outros textos. O dialogismo existente nos enunciados está ligado à própria canção e sua formação textual, assim como nas próprias expressões extraídas do cotidiano ribeirinho, dos sertões, das cidades que dialogam não somente numa estrutura interna, mas que sobressaem numa relação discursiva:

Existe uma parte muito importante da comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da *comunicação na vida cotidiana*. Esse tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante. Por um lado, ela está diretamente vinculada aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas. (BAKTHIN, 2006, p. 35).

Nessa comunicação cotidiana é que surgem os primeiros sussurros de insatisfação. É através dela que um determinado grupo social começa a se manifestar contra os aparelhos de Estado. Muitos artistas, poetas e compositores dialogam entre si a partir de suas artes, para mostrar através da poesia lapidada no entendimento da realidade o que nem sempre é visível. A profissão do pescador ribeirinho, do retirante que fugiu da seca ou da enchente, frente a um sistema capitalista, muitas vezes torna-se invisível. A realidade vivenciada pelos mesmos, comprova o “enxergar”, mas, não “ver” de quem detém o poder, como podemos perceber neste capítulo.

2.1 Quando os textos dialogam

Existem muitos textos em tela, poesia e prosa que reportam a vida dos pescadores, e dialogando com outros textos, falam do trabalho árduo, da solidão, dos problemas sociais que afligem esse sujeito. Como exemplo deste diálogo com os “Pescadores (heróis do rio)”, de Chico da Silva e Marcos Santos, “Rios de promessas”, de Ronaldo Barbosa²⁵, que falam da vida deste homem que circula pelas estradas de rios:

Rios de promessas

O caboclo caniça a esperança
nas águas dos grandes rios
enfrentando os desafios

Sou um proeiro ribeirinho
sou um proeiro pescador

Pescador, pescador, pescador eu sou
Não estou sozinho, não estou sozinho

Eu sou esse rio, esse sol, essa terra
sou parte da selva, ela é parte de nós

Meu sonho caboclo
meu sangue caboclo
minha pele morena
meu grito calado
se embrenha no mato e se perde no ar

Proeiro pescador, proeiro pescador
Pescador eu sou (BARBOSA, 2013).

A toada acima foi escrita para ser cantada no ritmo da toada do boi-bumbá Caprichoso, possui seis estrofes, compostas em versos livres. O enunciador do discurso define o proeiro de sua embarcação: o caboclo. É ele quem conduz a canoa pelos caminhos dos rios onde “caniça a esperança”. São das águas dos rios que vem a esperança de ter alimento na mesa, de cuidar da família. O autor apropria-se do substantivo caniço, instrumento utilizado na pesca e o transforma em ação: ato de caniçar. Um trocadilho com a realidade ribeirinha que sempre espera dias melhores. *Os pescadores (heróis do rio)*, *Os caboclos* e *Rios de promessas*, dialogam, desse modo, a teoria bakhtiniana enfatiza que “dois enunciados alheios

²⁵ Ronaldo Barbosa, formado em Odontologia, pesquisador dos costumes indígenas. Compositor de toadas de Boi-Bumbá.

confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum” (BAKHTIN, 2011, p. 320). As relações dialógicas estão presentes nos textos numa relação de sentido, nas quais se percebem os sujeitos e toda a sua labuta cotidiana.

Nos versos “Meu sonho caboclo/ meu sangue caboclo/ minha pele morena/ meu grito calado/ se embrenha no mato e se perde no ar”, o autor enfatiza o sofrimento do caboclo agonizante que grita calado, porque não tem direito à voz e quando tenta “guitar” é calado pelos aparelhos ideológicos de Estado. Na prosa, também, podemos perceber esse canoeiro pescador, que enfrenta as tribulações diárias:

Já quando me avezei pela canoa gita, desapareceu pra mim essa questão de margens e ribanceiras cortantes. Os furos, os igarapés, os rios e os lagos uniram todos os caminhos andantes.[...]
(MONTEIRO, 1983, p. 31).

A relação de alteridade está presente nos enunciados, pois, tanto o pescador, o caboclo, o proeiro, o navegador em sua “canoa gita” abrindo e aproximando caminhos, únicos em suas vivências dialogam entre si no processo da enunciação do labor cotidiano. Bakhtin, ao trabalhar o dialogismo, compreendia que “todas as personagens e seus discursos são objetos da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos dos discursos das personagens e dos discursos do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas” (BAKHTIN, 2011, p. 322). Percebo essa relação não somente na materialidade histórica registrada nas vivências, nos instrumentos de trabalho e na forma de produção, mas no discurso ideológico construído a partir da memória deste homem que precisa de sua canoa para sobreviver, o filho precisa estudar; que precisa abrir caminhos nos rios ou fazer seu roçado para a produção da farinha e do pão, acompanhado do discurso capitalista que é preciso produzir. Os acessos que viabilizem uma melhoria de vida no campo são negados e sem a produção acordada entre patrão e empregado este sujeito é discriminado.

À medida que os enunciados se tocam, dialogam nas temáticas abordadas da canção composta em versos e na prosa a interdiscursividade é percebida, como no caso da temática sobre a migração. Neste fragmento de texto (um bilhete enviado

pelo administrador da fazenda para o vaqueiro Chico Bento) de *O quinze*, de Rachel de Queiroz, o sertanejo sofre com a seca que assola o nordeste:

Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de São José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor sofrer logo o prejuízo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço da fazenda. Sem mais, do compadre amigo...

Longamente ficou o vaqueiro olhando aquelas letras que exprimiam tanta desgraça. (QUEIROZ, 2012, p. 25-26) (Friso da autora).

Chico da Silva fala da migração do caboclo ribeirinho, varzeiro, Rachel de Queiroz da migração do vaqueiro sertanejo. Espaços distintos, mazelas sociais parecidas. Com o Nordeste abandonado por seus governantes, que não investem num sistema de abastecimento de água e com a falta de chuva, a seca assola o sertão. A patroa determina que seja feita a soltura do rebanho no dia de santo, na esperança do milagre, não chovendo, a ordem é soltar o gado e que o vaqueiro “tome rumo”, se ficar na fazenda não terá direito a nada. Como os bois soltos no campo, o vaqueiro é um rabisco na paisagem na estiagem. Na oposição existente entre a cheia e a estiagem sertaneja as dificuldades são estabelecidas pelos contextos vivenciados pelo sujeito: Rachel de Queiroz contempla as décadas iniciais do século XX, Chico da Silva as últimas décadas do mesmo século. Tanto o nortista, quanto o nordestino são sujeitos fortes, destemidos diante do trabalho árduo, mas muitos imaginam que estão entregues a um determinismo imposto pela manipulação de quem detém o poder. Todavia, o migrar de certa forma os liberta da posição de caboclo e vaqueiro. É o início da extinção destas posições de sujeitos que foi cunhada no banzeiro das enchentes dos rios amazônicos ou sob o sol causticante do Nordeste. É uma forma estratégica de resistência para sobreviver.

A ênfase nestes temas também aparece na toada “Senhor da Maromba”, de outro compositor, Emerson Maia, quando percebe o encontro dialógico entre os “Os pescadores (heróis dos rios)” e “Caboclos”, de Chico da Silva, assim como “Rios de promessas” de Ronaldo Barbosa, no que diz respeito ao espaço, tempo, o escape nas brincadeiras dos Bois-Bumbás, sujeitos às mazelas sociais, assim como a temática da migração abordada por Rachel de Queiroz. Porém, o que chama a atenção é que Emerson Maia, na escritura de seus versos procura mostrar com menos subterfúgio o sujeito de seu discurso:

Senhor da Maromba

Rei Rei Rei Rei Rei, caboclo Rei
 Rei do mato, Rei do campo, Rei do laço, caboclo Rei
 Rei dos lagos, Rei dos rios, Rei do arco
 Caboclo do Amazonas
 o Senhor da Maromba
 está em extinção, está em extinção
 Mosquito carapanã
 persegue até de manhã
 a cobra, o gavião a lhe aporrinhar
 Levanta de madrugada
 olha o espinhel não tem nada
 mas não esquenta
 é assim, desde curumim
 sua alegria é a fantasia
 Do seu Boi-Bumbá
 Boi Boi, Boi Boi Boi
 meu Boi-Bumbá
 Vem cá meu caboclo vem dançar
 Convida a morena pra brincar
 pra brincar de Boi-Bumbá
 Roda que roda e balança essa lança meu Rei
 vibra vive esse sonho de infância bonito
 és guerreiro, és vaqueiro do Boi Garantido
 Rei Rei Rei Rei Rei Caboclo Rei (MAIA, 1997).

Toada construída em vinte e quatro versos livres. Nos três primeiros versos o locutor já identifica o caboclo como Rei. A presença da letra “R”, (Rei) maiúscula não é por acaso. Ela identifica o sujeito como soberano do lugar, mas, serve também, para ironizar com o mesmo, pois mesmo sendo “Rei”, a sua labuta diária estressante prova que é a de subalterno, pois depende de um patrão ou de um sistema imposto pelos aparelhos de Estado. Bakhtin (2011, p. 367) enuncia que “a ironia existe em toda a parte – da ironia mínima, imperceptível, à ruidosa, limítrofe com o riso” e assim, Emerson Maia desenha seu “Caboclo Rei” na sutileza irônica da composição dos versos, assim como tece uma crítica da sua condição humana.

Nos versos “Caboclo do Amazonas/ o Senhor da Maromba/ está em extinção/”, há um paradoxo ao identificar o caboclo como o Senhor da Maromba, exaltando o dono da casa como o senhor absoluto, mas a luta pela sobrevivência é diária, pois do dia para a noite o rio engole tudo, as adversidades são muitas e na ausência dos súditos, constata o quanto está sozinho. O Senhor da Maromba depende do patrão, assim como do Estado. Essa luta sem retorno é um dos fatores que o leva a migrar. Na cidade, depois de algum tempo, nem sempre quer ser visto como caboclo devido a forma pejorativa como muitas vezes é encarado.

Na materialidade verbal dos versos “Mosquito carapanã/ persegue até de manhã/a cobra, o gavião a lhe aporrinhar²⁶/”, o autor utiliza-se dos mesmos para falar de uma realidade amazônica sem subterfúgios da linguagem. Com a chegada do ocaso, os carapanãs pegam carona à procura de sangue até o amanhecer; o caboclo desvia ou mata para proteger-se das surucucus, jararacas, sucurijus, dentre muitas espécies de cobras que habitam as matas e rios desta região; o gavião come os filhotes de galinhas que esse caboclo cria com muita dificuldade. E para completar a sua sina, quando vai olhar o espinhel que deixou no rio para apanhar o peixe, está vazio. Neste momento é só um caboclo entregue a sua realidade. Mas, como em “Os pescadores (heróis do rio)”, o locutor pensa com a felicidade dos que desafogam suas “aporrinhações” na brincadeira de Boi-Bumbá, a alegria de vestir a sua fantasia, que já não é mais a azul e branca, do Boi Caprichoso, mas a vermelha e branca do Boi-Bumbá Garantido, cujo sonho vivenciou desde menino. A simbologia da resistência está presente nesse vaqueiro que significa a sua história na arte de brincar o Boi-Bumbá.

Um artista como Chico da Silva, dentre muitos outros, tece as palavras a partir das realidades compartilhadas com seus pares. Os enunciados são construídos a partir da produção social de um povo. Cândido (2014, p. 40) considera que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”. O espaço ocupado pelo sujeito e como este sujeito se percebe dentro desta estrutura dialógica indica uma referência social. Surgem os questionamentos, as dúvidas, o seu posicionamento diante das injustiças sociais. A canção *A cara do Brasil*, retrata as temáticas abordadas nos textos acima analisados:

A cara do Brasil

Eu estava esparramado na rede
 Jeca urbanóide de papo pro ar
 me bateu a pergunta meio a esmo: na verdade o Brasil o que será?
 O Brasil é o homem que tem sede
 ou o que vive da seca do sertão?
 ou será que o Brasil dos dois é o mesmo
 o que vai e o que vem na contramão?
 O Brasil é um caboclo sem dinheiro
 procurando o doutor nalgum lugar
 ou será o professor Darcy Ribeiro

²⁶Informação retirada de Houaiss, *dicionário eletrônico de Língua Portuguesa*.

que fugiu do hospital pra se tratar?
 A gente é torto, igual
 Garrincha e Aleijadinho...
 Ninguém precisou consertar
 se não der certo, a gente se vira sozinho
 Decerto, então, nada vai dar
 O Brasil é o que tem talher de prata
 ou aquele que só come com a mão?
 ou será que o Brasil é o que não come
 o Brasil gordo na contradição?
 O Brasil que bate tambor de lata
 ou que bate carteira na estação?
 O Brasil é o lixo que consome
 ou tem nele o maná da criação?
 Brasil Mauro Silva, Dunga e Zinho
 que é Brasil zero a zero e campeão
 ou o Brasil que parou pelo caminho
 Zico, Sócrates, Júnior e Falcão
 A gente é torto...
 O Brasil é uma foto do Betinho
 ou um vídeo da Favela Naval?
 São os trens da alegria de Brasília
 ou os trens de subúrbio da Central?
 Brasil-Globo de Roberto Marinho?
 Brasil-bairro: garotos-candeal?
 Quem vê do Vidigal o mar e as ilhas
 ou quem das ilhas vê o Vidigal
 O Brasil alagado, palafita?
 Seco açude sangrado, chapadão?
 Ou será que é uma Avenida Paulista?
 Qual a cara da cara da Nação? (VIÁFORA; BARRETO, 1999).

Os letristas Celso Viáfora e Vicente Barreto, ao comporem “A cara do Brasil”, a seu modo, traçaram um possível diálogo com Chico da Silva e demais artistas analisados neste trabalho. Primeiramente, percebo a posição de sujeito dos pescadores, caboclos varzeiros, vaqueiro nordestino: o “Jeca urbanóide”, pode ser qualquer um dos migrantes que foram para a cidade.

A canção é composta na oposição dos sentidos. Quando os letristas fazem o questionamento “e o Brasil, o que será?”, fica visível a referência a um país de contradições, como está registrado nos versos “O Brasil é o homem que tem sede/ Ou o que vive da seca do sertão? Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo/O que vai e o que vem na contramão?/” Chico da Silva, em “Deus Menino”, já pedia as bênçãos para Juazeiro do Norte, Rachel de Queiroz já falava em *O quinze* do assujeitado e do sujeito patrão. No discurso de “A cara do Brasil”, os autores, representado pelo eu lírico observam essa contradição existente num Brasil que sofre as agruras da cheia, da seca, e o Brasil que convive com exploradores da miséria de um povo. E quando expressam em seus versos que “O Brasil é um

caboclo sem dinheiro/ Procurando o doutor nalgum lugar/ Ou será o professor Darcy Ribeiro/ Que fugiu do hospital pra se tratar?/”, o texto dialoga com os demais textos, no que diz respeito às necessidades sociais: o caboclo não tem dinheiro suficiente para pagar uma consulta particular. A falta de médico, principalmente, nas zonas rurais, nos sertões é uma realidade nacional. Assim como há uma precariedade nos hospitais públicos. Mas, o Brasil é de craques do futebol, é país de Aleijadinho, que vencendo as suas limitações deixaram marcas históricas.

No decorrer da canção, os letristas mostram o país da contradição: O Brasil que não come e o que está gordo. No verso “O Brasil que bate tambor de lata/ direciona para as danças populares do Norte e Nordeste, que vêm dialogar com a composição de Emerson Maia quando ele decanta “Roda que roda e balança essa lança meu Rei/ Vibra vive esse sonho de infância bonito/”, identifica que é na batida do tambor que o Brasil dança e esquece suas mazelas. Por outro lado, é o mesmo Brasil “que bate carteira na estação?” Percebe-se o conflito existente no enunciado. De um lado a festa e de outro a miséria, a violência vivenciada.

No dia a dia o contexto deve ser levado em consideração para o entendimento do discurso. Nos versos, “O Brasil de uma foto do Betinho/ ou um vídeo da Favela Naval?”, o sujeito em questão poderia ser qualquer um, mas é o Betinho (irmão de Henfil), responsável por uma campanha internacional contra a pobreza na década de 1980, vivenciada pelo Brasil faminto da Favela Naval, onde falta a atenção governamental. Nesse sentido, há necessidade de olhar o outro pelo viés da alteridade, quer seja através de uma foto do sociólogo ou de imagens de vídeo da comunidade.

Ao mesmo tempo, o enunciador identifica o Brasil como “trens da alegria de Brasília”. “Trem” é uma expressão regionalista de “quem não tem valor ou préstimo²⁷” e é uma representação metafórica da incapacidade de governar de muitos políticos em Brasília numa oposição aos “trens de subúrbio da Central do Brasil”, no qual, literalmente trafegam lotados todos os dias. A contradição entre um recurso comunicativo de um empreendimento que atinge o público em cadeia nacional (e internacional) como a Globo, em contraste com “a voz” dos garotos de Candeal, a voz dos guetos que expressa o quanto a dimensão dos contrastes é impactante.

²⁷ HOUAISS, Antonio. Dicionário Eletrônico de Língua Portuguesa

Os brasis dos contrastes: o olhar da favela para quem vive no litoral não é o mesmo de quem mora no litoral e levanta o olhar para a favela. Os versos “O Brasil alagado, palafita?/ Seco açude sangrado, chapadão?” dialogam de alguma forma com a realidade das composições de Chico da Silva e demais artistas analisados. A palavra “alagado” direciona para a construção da palafita. O sujeito precisa levantar a casa devido a cheia dos rios, por conseguinte, a temática da seca, que oprime tanto o nordestino quanto o nortista, assim como das demais regiões que passam por necessidades financeiras e os força a migrarem para a grande São Paulo, gerando os “Jecas urbanóides” onde se perdem no ir e vir da Avenida Paulista, construída pelo caldeirão da miscigenação brasileira. “A gente é torto.../ expressão usada pelo eu lírico para identificar os brasileiros que mesmo na contramão agarram-se no que possuem de melhor para resistir às adversidades da vida.

Nos discursos dos autores analisados há um entrelaçamento da materialidade verbal, identificado no objeto e nos discursos intencionalmente tecidos para posicionar o sujeito enquanto ser social. Bakhtin (2011, p. 329) mostra que “a relação com os enunciados dos outros não pode ser separada da relação com o objeto (porque sobre ele discutem, sobre ele concordam, nele as pessoas se tocam) nem da relação com o próprio falante”, desta forma, o objeto, o enunciado e o falante estão interligados numa relação interativa dos discursos. Há identificação simultânea dos textos, mesmo os escritos por diferentes autores, os enunciados dialogam entre si. Os sujeitos ganham forma e posicionamentos.

2.2 Entre Chicos

Na complexidade tecidual das palavras forjadas pelo letrista ao elaborar os versos adequando-os à melodia a ideologia está presente, na qual “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV. 2014, p. 42). Na visão bakhtiniana, a palavra é social e de suma importância na cadeia comunicativa de construção de uma sociedade.

Assim, “Entre Chicos” há uma ligação desta trama ideológica como uma percepção dialógica dos autores, personagens, fatos narrados dentro de um determinado contexto social.

A percepção das composições se faz a partir de um cotidiano relatado pelo olhar artístico e crítico do letrista e das personagens que tomam forma e voz nas tramas ideológicas de quem detém o poder ou de quem se sente subalterno diante deste poder. De Chico da Silva, com “Chegada (1982)”, Chico César, com “A força que nunca seca (1999)”, Chico Buarque, com “Apesar de você (1978)” e Chico Science, com “Da lama ao caos (1994)”, observa-se a semelhança de temáticas que aproximam-se e dialogam sobre o mesmo problema social.

A canção “Chegada” em formato de samba, de Chico da Silva e Argel Marzzani, composta em quatro estrofes e dezoito versos tem uma grande carga de subjetividade marcada pela presença do “eu lírico” que mistura-se à própria história do compositor. Ao subjetivar a canção o receptor também, de certa forma, sente-se ligado ao criador e personagem (eu) da canção, compactuando com o dito:

Chegada

Quem foi que disse que eu não chegava
se a minha meta era de chegar
Ora, não saí primeiro,
mas chegar já é vencer eu posso me orgulhar
Quem foi que disse que eu não vencia,
com a força de vontade minha de vencer
mesmo sendo por mania completar
a minha parte era o meu dever

Agora com um clima diferente
o meu mundo se modificou
A vida está mais perto
e o presente foi o tema que vingou, vingou

Agora vou sair no mundo afora
pra cantar um novo samba que saiu de mim
resultado de um tema
relegando a falsa sorte a chegada ao fim

Hoje o samba floresceu
nos caminhos da idade (SILVA; MARZZANI 1982).

A partir da inspiração cotidiana os letristas traçam as suas vivências na elaboração dos versos à medida que vai progredindo a construção das estrofes. Nos versos “Quem foi que disse que eu não chegava/ se a minha meta era de chegar/ora, não saí primeiro/ mas chegar já é vencer eu posso me orgulhar/”, o elemento dêitico da enunciação, “eu”, é o enunciador que mantém uma relação de

“aproximação ou distanciamento com o enunciado”. Neste caso, o “não chegar” opõe-se à “minha meta era de chegar/”, como Tatit, assim o expõe:

Existem diversos marcadores discursivos (pronomes, flexões verbais, advérbios) que ora distanciam, ora aproximam o enunciador do seu enunciado. Quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda (tu), o enunciador simula a sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. (TATIT, 2014, p. 35).

O “eu lírico” apresenta toda essa carga de subjetividade quando expõe uma meta já traçada. Questiona uma segunda pessoa que alega que essa meta não será concluída. Para o eu lírico o importante é a chegada, independente de ter saído mais tarde. O letrista projeta-se no enunciador.

Em uma época que produzir um disco não era algo fácil, principalmente, para Chico da Silva, menino pobre do interior do Amazonas, as barreiras foram superadas e ele pode constatar que havia chegado lá, no patamar da fama. Em 1977 grava o primeiro disco em vinil, tornando-se sucesso nacional.

Os versos seguintes vão além, ao enfatizar que “a força de vontade de vencer” o levou a cumprir o “dever de chegar”. A luta contra a pobreza, contra um regime elitista e repressor, contra o medo e a solidão imposta pela “cidade grande”, de certa forma o levou a resistir e perseverar frente às adversidades impostas. “Chegada” é uma grande metáfora da vida, que se apropria figurativamente do artifício da arte para falar sobre a realidade de gente que persistiu até conseguir alcançar os seus objetivos. Tatit (2014, p. 34) observa que, “a figurativização, processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano”. A voz do cotidiano está presente nas entrelinhas da composição. Quando o eu lírico expressa no verso, “Agora com o clima diferente/ o meu mundo se modificou/”, é possível perceber que os autores dão visibilidade às mudanças sociais que estavam vivenciando os compositores com a abertura política “lenta e gradual” que estava acontecendo no Brasil, favorecendo um novo olhar, uma nova perspectiva na vida dos cidadãos brasileiros. Os autores percebem a mudança e sente-se à vontade para cantar “um novo samba”, que não está pautado na sorte e sim no exercício da sua vontade de construção artística e ideológica. A partir daí o eu lírico ratifica o que o compositor/ intérprete quer dizer:

“Hoje o samba floresceu/nos caminhos da idade!”. A maturidade do samba se entrelaça à maturidade artística do compositor.

Essa consciência está arraigada não somente no arcabouço cultural de uma diversificada miscigenação étnica, mas também, na consciência política de uma sociedade que anseia pela democracia, pelo exercício da cidadania:

A consciência adquire forma e existência dos signos criados por um grupo organizado no curso de relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem o seu único abrigo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV. 2014, p. 36).

No instante em que a palavra no sentido figurado é trabalhada, o signo linguístico refrata toda a ideologia existente no dito. Quando o locutor diz “o samba floresceu” a ideia personificada da ação florescer reflete sobre a ideologia de que existe um ato de mudança que depende não somente de um, mas de vários fenômenos que favoreçam essa modificação, mesmo que o princípio seja uno.

Chico da Silva toma para si as questões relativas a determinados grupos sociais. É a sua forma de se representar no mundo. Canta o caboclo ribeirinho do Norte, canta a solidão do homem do Sudeste, canta o sertanejo do Nordeste. Nessas representações abarca questões sociais que transpassam os limites geográficos. Os versos “Quem foi que disse que eu não vencia,/ com a força de vontade minha de vencer/”, dialogam com “A força que nunca seca”, de Chico César, compositor paraibano, que apesar de usar uma forma diferente de compor a melodia, a representação do dito está amparada no cotidiano que dialoga sobre a mesma temática: a da resistência de um povo sofrido que luta com as suas armas, com a sua força de vontade para resistir às agruras impostas não somente pela região, mas por um sistema de produção composto de dominados e dominador:

A força que nunca seca

Já se pode ver ao longe
a senhora com a lata na cabeça
equilibrando a lata vesga
mais do que o corpo dita
que faz o equilíbrio cego

a lata não mostra
o corpo que entorta
pra lata ficar reta

Pra cada braço uma força
de força não geme uma nota
A lata só seca não leva
a água na estrada morta
E a força nunca seca
pra água que é tão pouca

E a força nunca seca
pra vida que é tão pouca (CÉSAR; MATA, 1999).

Tanto nos sertões brasileiros, quanto às margens dos rios, a imagem que ilustra a letra da canção é a mesma: a pobreza. Na aridez da terra provocada por longas estiagens, o solo por onde passa o leito do rio transforma-se em pedacinhos de um quebra-cabeça, que perturba, incomoda e traz sofrimento aos habitantes destes lugares. O poder público faz um tratamento minimizado à conta-gotas, pois é da miséria humana que muitos aparelhos ideológicos de Estado se sustentam.

A canção de Chico César e Vanessa da Mata, “A força que nunca seca”, está composta em três estrofes e dezesseis versos. Nos primeiros versos “Já se pode ver ao longe/ a senhora com a lata na cabeça/”, os letristas desenham a imagem de uma senhora do sertão que carrega uma lata na cabeça. Essa mulher carrega o produto da seca que pode ser a água que “sobrou” dos rios, dos açudes devido à estiagem ou a lata com a água “doada” pelos governantes, como uma ação política há muito tempo exercida pela administração pública. O advérbio “Já”, no início do enunciado, expõe a visão imediata desta senhora, que não é criança e nem uma jovem, mas chama a atenção no meio da paisagem árida. A imagem não é estática, confirmada no verso “equilibrando a lata vesga/”, em que no jogo figurativo das palavras “lata vesga *versus* “lata torta”, esta senhora (representação sertaneja) se adapta à situação de carregar a lata, ajustando o corpo para que a lata que contém o resultado de sua carência social não perca o equilíbrio. Quando os letristas versam “de força não geme uma nota/”, é latente o grande esforço, mas não há espaço para a dor, para as lágrimas. É preciso continuar na “estrada morta” – a vegetação seca na seca – pois, o objetivo dessa “força que nunca seca”, é a chegada, como Chico da Silva já expõe em suas canções.

O “caboclo” de Chico da Silva, o “sertanejo” de Chico César, a partir das suas necessidades, adaptam-se à realidade em que vivem, resistindo o quanto podem

nesta “vida tão pouca”, cujo sol, poeira, fome, sede e exploração junto à falta de políticas públicas apagam a beleza da vida, no qual a solidão provocada pelo esquecimento dos segmentos sociais mais expressivos que lhes proporcionem as bem feitorias e os ajustem a um contexto social nacional, faz com que se sintam deslocados do resto do país. Daí a migração de muitos nordestinos para outras regiões mais prósperas. Tanto o cancionista de Chico da Silva, quanto o de Chico César, explora a palavra como narrativa social dos esquecidos e essa “palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais” (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV. 2014, p. 42). É preciso destacar, que esse tipo de palavra pode trazer o peso da mudança, o peso da denúncia e que pode ser o “fio condutor”, como Bakhtin diz, para alicerçar a vontade de vencer, defender, ou manter seu *statu quo*.

Ao trazer Chico Buarque de Hollanda, carioca, compositor de “Apesar de você” para o diálogo com as composições de Chico da Silva e Chico César, os discursos que mais chamam a atenção vão-se entrelaçando nas canções que dialogam entre si ao abordarem temas voltados à opressão não somente econômica, mas a do cerceamento da liberdade. O letrista se arma dos versos, da poesia-canção para validar o pleno direito de auto expressar-se utilizando muitas vezes, o subterfúgio da palavra metafórica.

Toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante é acompanhada de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação.”
(BAKHTIN/VOLOCHÍNOV. 2014, p. 38).

Ao construir a canção, o letrista tem consciência que cada palavra escolhida para atender a métrica, a melodia e o discurso deve ter a força ideológica verbal para atingir o seu público alvo. A letra “Apesar de você²⁸” foi composta em 1970 sendo retirada de circulação e censurada no governo de Emílio Garrastazu Médici. Foi gravada somente em 1978, no final do governo de Ernesto Geisel:

²⁸ Gravada no antigo disco compacto 45 rpm.

Apesar de você

Hoje você é quem manda
falou, tá falado
não tem discussão
A minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pra o chão, viu

Você que inventou esse estado
e inventou de inventar
toda a escuridão
você que inventou o pecado
esqueceu-se de inventar
o perdão

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
Eu pergunto a você
onde vai se esconder
da enorme euforia
Como vai proibir
quando o galo insistir
em cantar
Água nova brotando
e a gente se amando
sem parar

Quando chegar o momento
esse meu sofrimento
vou cobrar com juro, juro
todo esse amor reprimido
esse grito contido
este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
de desinventar
Você vai pagar e é dobrado
cada lágrima rolada
nesse meu penar

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
Inda pago pra ver
o jardim florescer
qual você não queria
Você vai se amargar
vendo o dia raiar
sem lhe pedir licença
e eu vou morrer de rir
que esse dia há de vir
antes do que você pensa

Apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
Você vai ter que ver

a manhã renascer
 e esbanjar poesia
 Como vai se explicar
 vendo o céu clarear
 de repente, impunemente
 Como vai abafar
 nosso coro a cantar
 na sua frente

Apesar de você
 amanhã há de ser
 outro dia
 Você vai se dar mal
 Etc. e tal
 Lá lá lá lá laiá (BUARQUE, 1978)

O locutor direciona o discurso para alguém que detém o poder sobre a liberdade de expressão quando utiliza o pronome “você”, enfatizado na canção, quatorze vezes, para mostrar a relação existente entre o dominador e o dominado, como visto no primeiro verso, “Hoje você é quem manda!”. O advérbio “hoje” enfatiza o tempo presente, também projetado no verbo “mandar” que está na terceira pessoa do singular. A linguagem coloquial aparece exemplificada em “falou, tá falado/ e olhando pro chão!”, aproximando a marca da oralidade, do cotidiano.

Nesta primeira estrofe o locutor percebe que quem detém o poder não quer ser questionado. A subordinação a esse poder está exposta em “A minha gente hoje anda/ falando de lado/ e olhando pra o chão, viu?!” , manifestando o medo de expressar as suas ideias ou desejos. O “eu lírico” nos versos “Pandeiro é o meu nome”, “você cantando, tocando e batendo na gente/ passando por tudo tão indiferente!” também percebe “um você” que coordena as regras do sistema a seu modo e é preciso adaptar-se a esse momento político. Tanto o eu lírico de “Apesar de você”, quanto o de “Pandeiro é o meu nome”, se reconhece como “a gente”, o povo, que pode ser uma analogia ao período da ditadura militar. Essa relação de subordinação também se dá quando dialoga com “A força que nunca seca”, pois o locutor enfatiza “o corpo que entorta/ pra lata ficar reta!”, demonstrando que é preciso adaptar-se à realidade, mesmo sofrendo. Nos momentos de opressão, o ser humano “fala de lado (Chico Buarque)”, “apanha calado (Chico da Silva)” e “entorta o corpo (Chico César)”, esperando que nasça um novo amanhã.

Ao compor esta canção no período turbulento de 1970, Chico Buarque trabalha o enunciado voltado para o contexto, organizando os fios condutores dialógicos que são definidos a partir da realidade cotidiana, do poder (você) e de “a

gente” que recebe toda a ação deste poder caracterizada pelos verbos “inventar”, “esquecer”, exposto nos versos “Você que **inventou** esse estado/ **esqueceu-se** de inventar/ o perdão/”, exibindo em seu discurso o momento político representado pela “escuridão”, pelo “pecado”, que se contrapõe ao “perdão”.

Porém, o locutor vai também de encontro a essa ideia imposta pelo poder (você), ao utilizar o articulador do discurso “apesar” que abre a estrofe nos versos “Apesar de você/ amanhã há de ser/ outro dia/” imaginando que a situação a qual se encontra não é permanente. A “euforia”, “o galo cantando”, “a água brotando”, “a gente se amando” sem ter que pedir permissão são consequências desse “novo dia”, que também é abordado por Chico da Silva em “Chegada”, quando o “eu lírico” coloca “Agora com um clima diferente/ o meu mundo se modificou/”. Os enunciados falam de uma mudança, e essa mudança tão esperada não irá alterar somente o cotidiano, mas a história.

O locutor resistente, aguenta “o sofrimento”, “o amor reprimido”, “o grito contido” “o samba no escuro” “a tristeza” “ a lágrima rolada”, pelo opressor, na esperança da chegada do momento oportuno de libertar-se do jugo do autoritarismo. Ao “inventar a tristeza”, nos versos seguintes, “*Ora, tenha a fineza/ de desinventar/*” o neologismo “desinventar” foi criado para desfazer todo o mal causado pelo opressor. O locutor imagina que no novo dia quem lhe causou tanto mal “vai pagar dobrado” “com juro”, “vai se amargar ao ver o dia raiar”, “nos ver esbanjar poesia”, “ver o céu clarear”, “o coro cantar” e “vai se dar mal” mostrando que as novas ações provocadas pelas mudanças do sistema ensejam o desejo de punir do subjugado, estão presente nos enunciados. A crítica à ditadura militar está presente em cada verso, composto nos anos de chumbo, de Médici, como um fato de uma consciência coletiva que se viu cerceada de sua plena cidadania.

Seguindo geograficamente pelos caminhos da poesia, Chico da Silva discorre sobre o caboclo ribeirinho, o mesmo que migra para a cidade, como o próprio letrista assim o fez. Chico César percorre o sertão, representado pela senhora sertaneja. Chico Buarque está ligado mais ao cidadão da cidade, que pode ser não somente o sulista ou o natural do sudeste, mas, os nortistas e nordestinos migrantes que compõe o caldeirão da miscigenação, também outros povos que abrigam-se nessa grande cidade.

Da várzea (de Chico da Silva), ao mangue (de Chico Science) as composições dialogam com a temática social voltada para a pobreza desenhada em

formato de verso: nas dificuldades econômicas e sociais o homem da várzea e o homem do mangue procuram alternativas para a sobrevivência:

Da lama ao caos

Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar

Da lama ao caos, do caos a lama
o homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratú pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue e virou gabiru

Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
Peguei um balaio fui na feira roubar tomate e cebola
la passando uma véia e pegou a minha cenoura
"Aê minha véia deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia eu não consigo dormir"
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me desorganizando posso me organizar.

Da lama ao caos, do caos a lama
o homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos a lama
o homem roubado nunca se engana (SCIENCE, 1994).

Chico Science, como os demais Chicos aqui analisados utilizam-se da metáfora para produzir críticas sociais frente às injustiças que assolam as regiões brasileiras. Seu discurso está voltado para a região pernambucana, em busca de mudanças, visto que, no início da década de 1990, problemas econômicos, sociais e culturais assolavam a região, mas precisamente Recife e Olinda. Assim, criou-se o grupo Nação Zumbi e com ele, o movimento Manguebeat²⁹.

Na composição “Da lama ao caos”, a grande metáfora está no tema, pois compara o caranguejo do mangue (lama) ao homem (caos da cidade). O “eu lírico” nos primeiros versos “Posso sair daqui pra me organizar/ Posso sair daqui pra desorganizar/”, denotando que a necessidade em “sair” do espaço no qual ocupa

²⁹ Movimento criado para a valorização cultural brasileira em conformidade como outros gêneros estrangeiros (Rock, Soul, Hip hop, Música eletrônica), no qual o Maracatu ganhava uma nova visibilidade com a junção destes novos gêneros inseridos na batida do ritmo predominante da identidade pernambucana.

coloca duas alternativas: 1) “Sair para organizar” ou 2) “sair para desorganizar”. O habitante do mangue sente a necessidade de migrar para um espaço que o satisfaça, que lhe dê subsídios necessários para viver melhor, organizar-se dentro de um sistema pré-estabelecido pelas convenções sociais. Não encontrando este espaço, o homem/mulher desorganiza-se e vai de encontro a este sistema que segrega. Daí nasce as lutas sociais, as inovações culturais, a reinvenção do próprio ser humano. No verso “o homem roubado nunca se engana!” o locutor enfatiza que justamente pela apropriação indébita de sua vida através da exploração de seu trabalho, não esquece de tudo que tiraram para que pudesse existir com dignidade. Nas estrofes:

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu vi um chié andando devagar
 E um aratú pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue e virou gabiru (SCIENCE, 1994).

A temática da migração devido à seca está presente nesta metáfora. O letrista compara caranguejo a homens: Chié (Xié), caranguejo pequeno, sem tanta expressão, andando bem devagar, sem a pressa da “chegada”. O aratu, bem maior, mais visível vai e volta, sem saber o que realmente quer. Outro, migra para o sul e “vira gabiru”. Como alguns migrantes que ao chegar na cidade aperfeiçoam-se na arte da enganção. Cada um ao seu jeito utiliza-se do mecanismo da sobrevivência, pois a miséria assola o mangue e a fome desse grupo contrasta com a riqueza e ostentação das outras classes sociais. Nos versos “Ô Josué eu nunca vi tamanha desgraça/ Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça!” Chico Science tenta resgatar o pensamento de Josué de Castro³⁰, médico, cientista político, profundo conhecedor da geografia e antropologia, que nos seus romances *Homens e Caranguejos* e no seu livro científico *A geografia da fome*, evidencia que o grande problema da miséria social estava centrado na desigualdade econômica e social. Enquanto uma minoria alimentava-se muito bem, os demais passavam fome. A reforma agrária seria uma das formas de diminuir essa disparidade social.

³⁰ Josué de Castro, eleito deputado, foi pressionado a sair do país. Escolheu Paris para o seu leito de morte. Faleceu antes de receber a anistia. Tudo isso aconteceu porque seu discurso incomodava os donos de latifúndios, os patrões e o Estado. Não pode exercer o mandato de deputado, pois foi cassado em 1964, no primeiro Ato Institucional do Regime Militar.

Nas mesmas dificuldades apresentadas pelos demais “Chicos” trabalhados, Chico Science desenha numa concretude plástica uma realidade que atravessa décadas na linha do tempo. A miséria é o combustível da dominação, pois:

Quanto menos poderosa for uma pessoa menor o seu acesso às várias formas de escrita e fala. No fim das contas, os “sem-poder” “não tem nada a dizer”, literalmente, não têm com quem falar ou precisam ficar em silêncio quando pessoas mais poderosas falam” (DIJK, 2015, p. 44).

Assim, “os sem-poder”, seguem a trajetória vista no discurso de Chico da Silva quando fala do “caboclo varzeiro/ raça agonizante”, das pessoas poderosas ditas por Chico Buarque nos versos “Hoje você é quem manda/ falou, tá falado/ não tem discussão”, e na constatação de Chico César nos versos e “a força nunca seca/ pra vida que é tão pouca/”, na mesma linha do “homem-caranguejo” de Chico Science que, ao moldar-se ao que a sociedade lhe impõe, cria os seus próprios mecanismos de defesa para subsistir.

Nas décadas de 1960 a 1990, o inchaço populacional das capitais dos estados brasileiros aumentou, consideravelmente, devido a migração de uma população discriminada pelo Estado. Esses migrantes viviam na linha abaixo da pobreza e por isso, ao locomover-se para outras regiões, acreditavam numa melhoria de vida que atendesse aos anseios mais básicos: alimentação, saúde e educação. Nos versos de Science (1994):

Peguei um balaio fui na feira roubar tomate e cebola
la passando uma véia e pegou a minha cenoura
"Aê minha véia deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia eu não consigo dormir"
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar.

A intenção da ação é apresentada nos verbos “pegar” e “roubar” a comida para a sobrevivência. Uma situação real que não era individual, mas de um coletivo que passava fome. O locutor sabe que “com a barriga vazia eu não posso dormir” e “com o bucho mais cheio comecei a pensar”. O eu lírico representa o povo, que alimentado tem a capacidade de desorganizar o sistema para organizá-lo, de forma que corresponda aos anseios da população, pois é devido às disparidades sociais

em que somente a minoria (a elite) é privilegiada, pode-se perceber como as desigualdades estão estabelecidas. E ao fazer esse reconhecimento provoca a insubmissão, que toma vários formatos: migrações, manifestações populares, greves, panfletagens, guerrilhas, movimentos ditos subversivos.

A realidade vivenciada pela massa dominada em contraste com a elite dominadora está vinculada às várias ideologias que agem dentro de um sistema social que divide o opressor e o oprimido dentro da cadeia da enunciação, em que, segundo o escritor russo:

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Tanto Chico da Silva, Chico César, Chico Buarque e Chico Science, portanto, ao apropriarem-se das temáticas cotidianas de cunho social, transitam pelos mesmos enunciados empregados entre si, mas que também já foram usados por outrem, em espaços e tempos diferentes, pois na visão bakhtiniana, “o enunciado é um elo na cadeia de outros enunciados”, numa integração dialógica na qual se reflete a significação que o mesmo produz (e reproduz) e é neste elo comunicativo que as identidades são forjadas criando características especiais em cada sujeito das comunidades que fazem parte, assim como, determinante de semelhanças e diferenças entre si.

CAPÍTULO 3 – IDENTIDADE

Neste capítulo será tratada a identidade social do sujeito das composições de Chico da Silva, abordando o sincretismo religioso e a forma como o compositor enxerga a cidade e identifica este sujeito. O compositor utiliza-se das memórias pautadas no cotidiano, que estão presentes nas letras de suas canções. Ao relembrar os elementos da cultura popular que compõem o samba, desde os instrumentos musicais de percussão, o morro, a mulata, o sambista, até a toada que registra sua origem cabocla, cristalizada na canoa, no pescador ribeirinho, no rio, na religiosidade, na natureza amazônica e suas mazelas sociais, o autor percebe e significa esse valor nas canções, como identidades brasileiras de um povo com várias culturas, mas que adapta-se ao tempo e espaço como sujeito de sua história.

Todos os entendimentos abordados no discurso do letrista podem ser “determinados pelas condições sociais e econômicas da época” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2014, 160). Por conseguinte, é possível inferir que esta essência é substantificada não somente pelo ser em si, mas toda uma estrutura social externa que molda esse sujeito. Esse aprimoramento cultural definiu-se nas muitas informações adquiridas por todas as culturas que deram identidade ao povo brasileiro desde a colonização, num processo histórico imposto pelo sistema vigente, no qual em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi (1992, p.12) ressalta que “a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização”. O autor procura explicar de que forma a estratificação social das culturas absorvidas dos outros povos foram formatando o povo brasileiro em todos os segmentos sociais. Dentre as muitas culturas, Bosi exemplifica algumas que fazem parte das muitas manifestações em todo o Brasil:

Cultura, que é, de longe, a mais fecunda, logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao Candomblé, do samba-de-roda à festa do Divino, das Assembleias pentecostais à tenda de Umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão. (BOSI, 1992, p. 323).

O sincretismo cultural e religioso identifica a forma de pensar e agir dos habitantes das várias regiões do Brasil. Cada grupo social incorpora além da herança genética dos seus ancestrais, o DNA, também as transformações de uma sociedade que não é estanque, mas que absorve elementos para a formatação que identifica este ou aquele grupo, conforme a absorção das heranças socializadas. Para Chauí (1978, p. 252), “religião é a atividade cultural mais antiga e que existe em todas as culturas” confirmando que grupos étnicos ultramar, assim como os povos americanos possuíam religiões distintas, e absorveram legados culturais que foram com o decorrer do tempo adaptando-se ao sujeito e ao contexto vivenciado.

Em relação às cidades, Chico da Silva trafega das cidades interioranas à capital, escrevendo o cotidiano não somente do ribeirinho, mas do caboclo que contribuiu com o inchaço populacional das capitais brasileiras num processo de migração muito forte, principalmente, ocorrido em meados dos séculos XX, mas que iniciou muito antes. Para Salgueiro (2009, p. 19), “as migrações fazem parte das sociedades humanas desde o início e são uma constante na história urbana”, confirmando assim, o caldeirão cultural existente nas grandes capitais, no caso do continente americano, que vem acontecendo desde a colonização.

3.1 O sincretismo religioso como identidade nas canções de Chico da Silva

O homem, desde o princípio de sua organização social, acreditou em um poder superior e ao longo dos tempos adotou várias formas e modelos litúrgicos que prosperaram ou desapareceram no decorrer dos séculos. A religião é a crença no Divino (ou divindades) e está amparada nas doutrinas, nos cultos e rituais. O mito, segundo a definição do Houaiss (2000)³¹ é o “relato fantástico de tradição oral, protagonizado por seres que encarnam as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana”. Tanto o mito quanto a religião são marcadores culturais nos mais variados grupos étnicos. Elíade (1986, p. 37), em *O Sagrado e o profano*, ressalta que “Mundo deixa se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado”, identificando que o sagrado está ligado ao divino, às divindades, aos seus rituais, utensílios, e coisas marcadas como seres divinos ou um Ser Superior no universo. Em relação ao profano o autor observa que:

³¹ Dicionário eletrônico.

O espaço desconhecido que – estende para além do seu “mundo”, espaço não cosmizado porque não consagrado, simples extensão amorfa onde nenhuma orientação foi ainda projetada e, portanto, nenhuma estrutura se esclareceu ainda – este espaço profano representa para o homem religioso o não ser absoluto. (ELIADE, 1986, p. 38).

O profano está ligado às coisas do mundo obedecendo a um espaço denominado ao ser humano:

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana. (ELIADE, p. 19-20).

Esses espaços guardados como lugares santificados, de certa forma, identificam a humanidade do homem e sua fragilidade perante o sagrado. Assim, as religiões, seitas, cultos foram formatados e constituídos conforme crenças, mitos e rituais de cada grupo étnico. O homem interpretava no campo mítico, místico o que não conseguia entender ou explicar. Ao abordar “A experiência do sagrado e a instituição da religião”, no livro *Convite à Filosofia*, Marilena Chaui expõe a forma como nasce a crença no divino:

A percepção da realidade exterior como algo independente da ação humana, de uma ordem externa e de coisas de que podemos nos apossar para o uso ou de que devemos fugir porque são destrutivas nos conduz à crença em poderes superiores ao humano e à busca de meios para comunicar-nos com eles para que sejam propícios à nossa vida humana. Nasce, assim, a crença na(s) divindade(s). (CHAUI, 2005 p. 252).

As sociedades foram se organizando não somente no que dizia respeito ao social e político, mas às variadas religiões em que os rituais tornaram-se ícones de identificação de determinado povo. A partir da vontade humana em sentir a necessidade de acreditar em algo para explicar o que não conseguiam entender materialmente, foram nascendo inúmeras religiões como o Judaísmo, Islamismo, Cristianismo, o Budismo, a Umbanda, Candomblé dentre muitas, introduzidas nas mais variadas culturas mundiais, agregando com a colonização o Fetichismo religioso dos povos indígenas do continente americano, que também, utilizavam o

mito para explicar a origem da vida e da morte, assim como a posição do homem no universo. Segundo Mircea Eliade, em *Mito e realidade*, “Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana”(ELIADE, 1963, p.22), (Frisos do autor). Os povos ultramarinos relatavam a formação de seus deuses, do povo e a construção de seu mundo. Por meio de narrativas míticas, os povos indígenas faziam também a sua homilia, contada de geração em geração através dos mitos da criação e das origens e costumes de cada etnia. Os Sateré-Mawé, por exemplo, desenvolvem até os dias atuais o ritual da dança da tucandeira, que é um rito de passagem da infância para a idade adulta dos homens de sua tribo; na cultura Tukano, segundo Gentil (2005, p. 29) foi passado por gerações a origem da criadora Yepá, que foi o ponto de partida para a criação das coisas do mundo.

Da mesma forma, a literatura oral dos grupos étnicos africanos, falavam das entidades, dos seres espirituais, que guiavam os caminhos, portadores das forças do bem e do mal relatadas a partir das origens desses povos. Em *Uma Nau que me carrega*, Lugarinho expressa o seu posicionamento sobre o mito:

O mito é a fundação, a origem e o princípio de toda a Memória de um povo. Ao mito são agregadas as experiências quotidianas, o modo de organização doméstica e familiar, o poder político, a guerra, a religião, os hábitos de higiene e alimentação, enfim, toda a organização social. [...] terá a sua estrutura impressa no quotidiano por meio das práticas religiosas que, nos rituais promovem narrativas de fundo eminentemente sagrado, determinando a escolha deste ou daquele ato como resposta mais apropriada para uma dada exigência. (LUGARINHO, 2013, p. 24).

Ao agregar ao mito as experiências cotidianas, o homem criou uma estrutura social em que o mítico ganhava importância primordial nas sociedades e a proliferação destas ideias aconteciam de forma marcante por meio da memória, da arte, da literatura. Assim, as narrativas que começaram com a oralidade, no decorrer dos séculos foram sendo transcritas de formas variadas e muita coisa se perdeu no transcorrer da história. A influência dos europeus no Brasil e na América do Sul foi determinante para que os indígenas, em menos de dois séculos de exploração e abuso, se adaptassem (como forma de resistência) ao novo sistema imposto pelo colonizador e isso pode ser percebido por Patrícia Sampaio, em *Espelhos partidos: Etnia, legislação e desigualdade na Colônia*:

Se acompanharmos a lógica da administração colonial, o número de índios aldeados configura-se como um bom indicador da eficácia do projeto de transformar gentios em vassalos úteis (bem entendido, trabalhadores aplicados e pagantes de dízimos, a bem da felicidade geral do Estado). (SAMPAIO, 2012, p. 65).

No Brasil, o processo de aculturação religiosa foi imposto pelos jesuítas, pois os “gentios” precisavam absorver o deus cristão. No decurso da colonização, o culto às divindades e seus ritos foram sufocados pela religião cristã. Mesmo agora, os grupos étnicos que ainda procuram manter a cultura dos seus ancestrais, recebem a influência externa não somente no campo religioso, mas do Estado que dita as normas. O registro que ficou sobre a religiosidade indígena, no decorrer dos séculos, aparece na literatura, no folclore brasileiro ou foi incorporada aos rituais africanos, confirmados por Salles, em *O Negro na formação da sociedade paraense*:

Não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana na Amazônia. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim, nos vários aspectos do folclore regional. Todavia não se pode testemunhar a sobrevivência de um culto puramente africano, pelo menos no Pará, onde a incorporação de elementos católicos e dos chamados “encantados” indígenas gerou um batuque extremamente sincretizado, modernizado com a influência do candomblé baiano e da umbanda do Rio de Janeiro”. (SALLES, 2004, p. 18).

A adaptação dos grupos considerados minoria fez-se necessária frente as muitas dificuldades impostas pela sociedade que possuía os dogmas da fé, não aceitando a religiosidade dos indígenas, naturais da terra e dos africanos trazidos para a Amazônia. A igreja e a província não aceitavam a religião destes povos, pois “tanto a pajelança, herança indígena, como o batuque, contribuição do negro, tiveram de enfrentar através dos tempos a intolerância oficial e a consequente repressão policial” (SALLES, 2004, p. 19). Ainda hoje, certos rituais afro-brasileiros não são permitidos pela Constituição de 88, como o curandeirismo, por exemplo, embora o Art. 5º § VI da Constituição Federal reconheça a liberdade ao culto religiosos, ao sincretismo entre as muitas religiões, que foram adequando-se ao contexto social – algumas como exemplo de resistência, como no caso, a Umbanda.

No Brasil, muitos letristas escreveram composições para serem cantadas e umas das temáticas abordadas estava ligada à religiosidade do povo brasileiro. Com Chico da Silva não foi diferente, pois, ao escrever canções de boi-bumbá, direcionou

algumas composições para a religiosidade cristã, mais precisamente, a religião Católica, predominante na região Amazônica. Ao perceber a força da fé dos fiéis nos santos e santas da Igreja Católica, o compositor resolve explorar esse campo, juntando o santo e o profano, num paradoxo muito bem aceito nas comunidades da Amazônia.

Como a cidade de Parintins vivencia em grande parte, sua fé à Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, o compositor compôs a toada *Boi de Carmo* (SILVA, 1991), com a intenção de emocionar não somente a agremiação do Boi-Bumbá Garantido, os jurados, mas toda a comunidade católica que tinha acesso à canção. Também faz alusão aos habitantes da cidade, como podemos perceber nos seguintes versos:

Minha santa paz e amor
Nossa Senhora proteção de Parintins
Boi Garantido numa forma de oração
pela fé e gratidão
Ihe traz rosas e jasmins

Salve os caboclos
guerreiros Parintintins
valentes Tupinambás
que protegem teus jardins

Lá na fazenda a boiada tá gorda
e no terreiro curumins e cunhantás
alegremente correm prá lá e prá cá
dançando meu boi-bumbá
na pureza das manhãs

E aos domingos após missa na matriz
o meu povo está feliz
Salve irmãos e salve irmãs

Boi, boi, boi, boi, boi-bumbá
é boi de Carmo, de amor e de fé
da Baixa de São José (SILVA, 1991)

Canção composta com cinco estrofes cujos versos, na sua maioria foram construídos em sete sílabas mostram a singeleza da composição presente na forma simples de elaborar os versos, sem precisar de artifícios da linguagem, como os que o autor utilizou ao compor o samba no período do governo de exceção.

Com uma saudação à padroeira, Nossa Senhora do Carmo, o compositor começa a primeira estrofe, pedindo proteção ao boi do coração, Boi Garantido. Todos os anos, seus brincantes, prestam homenagem em frente à igreja da paróquia

da cidade, Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Nas demais estrofes Chico da Silva traz à baila as origens indígenas desse povo miscigenado que são descendentes das tribos Parintintin e Tupinambá, primeiros moradores da Ilha Tupinambarana, hoje Parintins, segundo Saunier (2003, p. 29), “os Parintintin habitavam a Serra de Parintins e os Tupinambá, perseguidos pelos europeus vieram do sul do Brasil em direção ao Peru e, devido, também, às perseguições dos espanhóis, parte deles voltaram posteriormente para o Brasil ocupando a Ilha Maracá, no arquipélago de Tupinambarana”. Como eram povos valentes, o compositor presta homenagem aos ancestrais guerreiros do povo de Parintins. Nos dias atuais, seus descendentes brincam as danças folclóricas cantando e homenageando os deuses de outrora, como também, rezam à santa pedindo a proteção divina.

Na composição *São Benedito* (SILVA, 1998), o artista trabalha com a figura central do santo padroeiro da Igreja São Benedito, em Parintins, próxima ao reduto da Família Monte Verde. Exalta São Benedito, mas a intenção é pedir a proteção divina para a Boi Garantido (o touro branco da brincadeira de boi-bumbá), por outro lado, enaltece o criador do boi, Lindolfo Monte Verde e demais brincantes ilustres:

Deixa eu cantar no teu mundo
 Deixa eu cantar no teu céu
 Anjo adorado da ilha
 Dos curumins, de Parintins
 Que Deus nos deu
 Santo Bené, Santo Bené
 Um santo meu
 São Benedito, abençoa nosso boi
 O Vavazinho fez toada em teu altar
 E Mestre Ambrósio improvisou pra te exaltar
 O Antonico chefe dos vaqueiros
 Convocou a vaqueirada pra seguir o santo guerreiro
 Por toda vida e por toda toada
 Mestre Lindolfo, o amo do boi
 Versador e cancionista, ordenou o Garantido
 A dançar no seu terreiro
 São Benedito negro santo protetor
 São Benedito mensageiro do amor
 São Benedito do boi Garantido
 O boi Garantido lhe faz um louvor (SILVA, 1998)

Canção composta para ser cantada como toada de boi-bumbá, em que Chico da Silva, identifica no seu título, “São Benedito”, padroeiro dos negros e dos serviçais, como forma de resgatar a origem de alguns personagens, descendentes de escravos, moradores da cidade de Parintins, homenageados na canção:

São Benedito, abençoa nosso boi
 O Vavazinho fez toada em teu altar
 E Mestre Ambrósio improvisou pra te exaltar
 O Antonico chefe dos vaqueiros
 Convocou a vaqueirada pra seguir o santo guerreiro
 Por toda vida e por toda toada
 Mestre Lindolfo, o amo do boi (SILVA, 1998)

Os sujeitos da canção eram pescadores, caboclos da região, que com o esforço diário realizado no trabalho pesqueiro, sustentaram os seus familiares. Lindolfo Monte Verde, “Mestre Lindolfo”, possuía o sangue miscigenado da união do avô, de descendência francesa e da avó, descendente de africanos traficados de Cabo Verde, que segundo Démonteverde e João Batista, em *Boi Garantido de Lindolfo*, foi o responsável brincadeira folclórica:

Dona Germana da Silva, uma ex-escrava, filha de um casal descendente de Cabo Verde na África, aportou na velha Tupinambarana por volta de 1820. Ainda com marcas impressas em seu corpo, após alguns anos casou-se com um jovem chamado Alexandre Monte Verde da Silva, descendente de uma humilde família tradicional francesa. Nascido em 20 de outubro de 1845. Tiveram uma única filha, seu nome Alexandrina Monte Verde da Silva [...] com um jovem chamado Marcelo, tiveram um único filho, seu nome Lindolfo Marinho da Silva, o qual viria ser chamado até o fim de sua vida “Lindolfo Monte Verde” (DÉMONTEVERDE e MONTEVERDE, 2003, p. 11).

A família Monte Verde ao escolher a Ilha Tupinambarana (hoje, Parintins), contribuiu não somente com a miscigenação étnica, mas com o legado cultural relacionado ao folclore brasileiro que alcançou proporções internacionais. Na bagagem cultural dos povos oriundos do continente africano, a absorção não somente da culinária, do vestuário ou da Língua contribuiu para a formação do povo brasileiro, assim como a apreciação musical, o gosto da batida do tambor, a cor carmim do batuque forte que substituía as vozes para não calar o homem escravo.

Chico da Silva percebe a relevância em letrar o culto ao santo negro, santo dos escravos, e das profissões consideradas humildes. Desse modo, relaciona a fé à brincadeira de boi-bumbá, como forma de valorizar parte da origem do fundador do Boi Garantido, Lindolfo Monte Verde, cuja contribuição cultural foi além da confecção do boi de pano, mas, assim como Vavazinho, Mestre Ambrósio e Antonico eram repentistas e percussionistas, criou e decantou os versos que ainda são entoados no curral do boi, espaço destinado para os ensaios da brincadeira folclórica.

Ao comporem dentro do gênero samba, *A chuva* (SILVA; PARÁ, 1982), os compositores não somente falaram sobre a religiosidade do povo nortista, mas da

miscigenação cultural, social existentes no cotidiano caboclo como estão representados na canção:

Chuva, ó chuva
 No começo do mundo no céu existia
 buraco de tudo onde sabia
 do Sol, do vento e da luz
 do frio e da chuva
 sem a chuva a terra não produz

Diz a lenda, diz a lenda
 que uma garça gigante que não se movia
 fechava os buracos da chuva
 e não chovia

Porém, ai porém
 um índio da tribo dos quaciquás
 pescou, ai pescou
 um peixe dourado
 jogou pra garça que se moveu
 e foi então que em toda terra choveu

Chove chuva, chove chuva
 Santa Clara clarear
 Chove chuva, chove chuva
 Santa Rita espalhar.

Oxumaré carrega as águas da terra
 pro palácio de Xangô
 que depois devolve a terra
 em forma de chuva
 Ó viuva, ò viuva
 se faz chuva com o sol
 ou se faz sol com a chuva

A briga de namorados
 são as chuvas de verão
 Chuva em dia de São João
 Santo Menino Mijão
 Chove forte logo passa
 e espanta a plantação

Ó meu Belém não chove menos chove mais
 a divina natureza faz chover nos seus anais (SILVA; PARÁ, 1982)

Ao homenagear a chuva, Chico da Silva e Brito Pará expressam a importância desse fenômeno natural para as regiões brasileiras que é ímpar para que o círculo da vida possa fluir em abundância na natureza. Nos versos “Um índio da tribo dos quaciquás/ pescou, aí pescou/ um peixe dourado/ jogou pra garça que se moveu/e foi então que em toda terra choveu/”, os autores recordam as lendas indígenas dos povos ameríndios que utilizavam a literatura oral para explicar os mitos e lendas do seu povo.

As divindades africanas também são lembradas nos versos “Oxumaré³² carrega as águas da terra/ pro palácio de Xangô/ que depois devolve a terra/ em forma de chuva/”. Ao lembrar os orixás, os letristas percebem a relevância cultural e religiosa dos ancestrais africanos que contribuíram com a religiosidade brasileira. Nos versos seguintes, a lembrança dos ditos populares quando se diz “sol e chuva, casamento da viúva” (autor desconhecido), versados de forma singela para lembrar os versos populares decantados nas rodas das brincadeiras. Posteriormente, a lembrança da cidade de Belém, no Pará., que todos os dias à tarde, é molhada pela chuva, como um capricho dos santos.

Os signos empregados pelos autores falam de uma Belém que chove todos os dias e, por isso, é abençoada; que é uma cidade (exemplo das cidades brasileiras) portadora de um patrimônio cultural, social e religioso expressivo. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin (2014, p.117), ao falar sobre questões como expressão e enunciação, expõe que, “ a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação”, confirmando desta forma, que toda atividade humana é social e por isso tudo está interligado. Quando Chico da Silva aproxima santos, deuses, orixás nas suas composições numa mesclagem étnica, fica visível o comprometimento do discurso em mostrar as sociedades formadoras da nação brasileira. Grupos que passaram pelo processo de aculturação, como os indígenas e africanos que tiveram que sufocar, em vários momentos da história seus ritos, suas crenças, devido a opressão dos colonizadores que detinham o poder. Os próprios europeus, que não comungavam da religião cristã, subjugados pelo poder do Clero, numa questão de sobrevivência, tiveram também que sufocar suas crenças, suas culturas, como visto em *Simbologias de um poder*:

A Inquisição, como instituição, organizou-se como uma imensa máquina burocrática para vigiar e punir, que necessitava de uma constante retroalimentação. Processos, denúncias, delações, torturas punições e mortes foram suas poderosas armas enquanto teve o respaldo do poder político e o controle total sobre as formas de pensar das sociedades ibéricas. Criada para combater primordialmente a *heresia judaica* e exterminar o judeu da sociedade em que vivera em relativa harmonia durante séculos, em certos momentos, muda o foco em direção a outras formas de resistência à imposição de um pensamento religioso único. O intuito era manter a

³² Segundo Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Oxumaré, também conhecido como Oxum-Marê é o “orixá do arco-íris, santo iorubano, ocupado em transportar água da terra para o ardente palácio das nuvens, onde reside Xangô” (CASCUDO, 2012, p. 513).

máquina punitiva sempre em funcionamento, beneficiando determinados segmentos do corpo clerical e do poder real. (RIBEIRO, 2010, p. 211).

Com a perseguição religiosa, muitos judeus transformaram-se em cristãos-novos, absorvendo o Cristianismo como dogma de fé, assim como, muitas pessoas da comunidade árabe radicados principalmente, na Península Ibérica fizeram o mesmo. Muitos desses sujeitos foram enviados para as colônias, como punição. Foi assim que o Brasil recebeu, também, uma variedade de culturas. Para Tinhorão, em *História social da música popular brasileira*, a imposição da cultura do dominador adequou-se para atingir seus propósitos: catequizar e evangelizar, os grupos étnicos que não falavam a Língua e nem conheciam o Deus europeu cristão, como observa o autor:

A verdade é que a semelhança entre a tradição de canto e dança tribal dos naturais da terra e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela participação coletiva, iria determinar a opção dos padres por esta forma, inclusive porque efetivamente era a que melhor se enquadrava aos propósitos da catequese e evangelização em massa. (TINHORÃO, 2010, p. 39).

Assim, as religiões foram adequando-se ao contexto social, conforme a evolução das cidades e as interferências internas e externas contribuíram, para o sincretismo religioso e cultural existente no país. A influência religiosa do povo dominado está presente como uma forma resistente de não deixar desaparecer o seu legado cultural, vistos nos rituais indígenas em suas comunidades ou em festas folclóricas; nos terreiros do candomblé (ou macumba como conhecido pela classe popular), nas sinagogas, dentre muitas que não deixaram morrer a identidade de seu povo.

3.2 Um olhar sobre a cidade

Nos anos finais do século XIX e no decorrer do século XX as cidades sofreram transformações expressivas devido ao progresso que chegava trazendo em sua bagagem as modificações culturais, econômicas, sociais e políticas. O mundo estava em constante mudança e a globalização acelerou este processo nos finais dos anos de 1990. As grandes capitais absorveram grandes contingentes de migrantes que saíam de suas regiões à procura de melhorias, principalmente, nas

áreas de educação e saúde. A busca por trabalho que pudesse assistir a família, foi um dos fatores que contribuiu com a dilatação populacional das cidades.

As pequenas cidades, social e politicamente desassistidas não conseguiam manter partes de seus habitantes, perdendo-os para a cidade grande. Soares, em *Pequenas cidades: uma revisão do tema*, ressalta que:

As pequenas cidades no Brasil, entendidas enquanto especialidades que compõem a totalidade do espaço brasileiro, na condição de partes integrantes e interagentes, são marcadas pela diversidade. Tal característica pode ser entendida a partir do contexto regional onde estão inseridas, pelos processos promotores de sua gênese bem como no conjunto de sua formação espacial. (SOARES, 2009, p. 123).

As especificidades das cidades pequenas na região Norte nos meados dos anos sessenta aos noventa estão marcadas pelo contexto social, pela localização geográfica e os fenômenos naturais provenientes da seca e da cheia do grande rio Amazonas e seus afluentes que afetavam (e ainda afetam) a produção agrícola e a pecuária, setores primários da economia nortista. Por conseguinte, a cidade faz parte da identidade de um povo, como pode-se analisar em *Buscando compreender as pequenas cidades*, que segundo Gomes (2009, p. 127), , “a cidade é multiplicadora de interações sociais, econômicas e culturais, onde o conjunto de relações de poder estabelecidas no seu espaço físico lhe dá conteúdo e forma” e desta maneira, as necessidades sociais dão aos sujeitos mecanismos essenciais que define as peculiaridades, apresentando que a mesma “se configura como um espaço de convergências de produtos e de informações e, portanto, um espaço importante na realização de trocas, sejam elas materiais ou não” (GOMES, 2009, p. 127). Assim, a cidade vai ganhando a sua identidade conforme as interações dos sujeitos que nela habitam, desde o processamento da economia, até o desenvolvimento do legado cultural de seu povo.

Uma das formas encontradas por Chico da Silva para falar dos lugares onde viveu, não somente na forma lírica, mas como narrativa das origens do caboclo ribeirinho ou do caboclo urbano ao deparar-se com as grandes cidades, está expressa nas composições. A realidade do ribeirinho é sempre lembrada nas toadas, porque o compositor, conhecedor da vida ribeirinha, nasceu no interior do município de Parintins e com a morte da mãe, seu pai o trouxe para a cidade, onde passou a viver uma outra realidade.

Em 1983, em parceria com o parintinense Freddy Góes, compôs *Cantiga de Parintins*, como fica registrado a autoria neste fragmento da entrevista de Chico da Silva:

Um dia me encontrei com o Fred, matamos saudade, abraçamos e tal e ficamos amigos, quer dizer, já éramos amigos, mas começamos a andar juntos. Ele trabalhava fazendo estágio no Diário da Noite e a gente quando se encontrava lembrava de Parintins. Ele me mostrou um poema. Um poema bem curtinho, praticamente uma sextilha. Aí eu digo a ele: “Cara, eu posso musicar?” Aí ele disse: “Pode, só que eu vou botar mais umas coisinhas aqui” Eu disse: “Não tem problema”. Eu peguei e fiz junto com ele, né? Saiu Cantiga de Parintins. Quando comecei a gravar samba, Chico da Silva era o menino de ouro da gravadora de samba do Rio de Janeiro na época. Era eu e a Alcione. Quando eu quis gravar toada todo mundo foi contra.[...] Então encontrei resistência “Que nada gravar boi, não sei o que...”. E eu: “Pô, deixa eu gravar pelo menos uma aí, diretor comercial”. Então, “Deixa ele gravar uma música de Parintins”. Eu gravei essa música de Parintins falando do boi, das pastorinhas, dos nossos costumes. Logo depois eu gravei a toada dos bois mesmo, já com autores de lá.[...] a gente botou uns tímpanos de orquestra mesmo, porque não tinha zabumba. Os caras não sabiam bater boi, eu não sabia passar pra eles, foi muito engraçado. Esse boi que tá aí hoje, a gente já previa. A gente já tinha visto lá atrás, o Freddy e eu. (SILVA, 2015)

Os letristas compuseram a canção, narrando a cultura da cidade em que nasceram, como podemos observar em *Cantiga de Parintins* (SILVA; FREDDY, 1983):

Na ilha tupinambarana nasceu Parintins
Que eu vou decantar
Parintins dos Parintintins
é o nome da tribo desse lugar

No seio da mata virgem
A pureza das araras
O som do silêncio morno
A maloca dos caiçaras

O canto da ariranha
Barranco do rio mar
O som rouco do remanso
O mormaço branco no ar

O cantar do miri miri
Mari mari e taperebá
O cheiro do muruci
O vinho de patauá
[...]
O lombo de Peixe-boi
Piracucu bem assado
Piracuí de bodó
Tucunaré moqueado

Manja onde a turma se esconde
A outra vai procurar
A tribo das Andirás

E a dança do tangará

Terra de Dona Siloca
 Pastoras e o meu boi bumbá
 A pesca da Piraíba
 Viração de tracajá (SILVA; FREDDY, 1983).

Em *Cantiga de Parintins*, os compositores valorizaram não somente as origens indígenas, a beleza natural do espaço, mas também, os aspectos econômicos e culturais da cidade. As árvores frutíferas são pródigas com o produtor que abastece a cidade com os frutos colhidos, e isso está exposto nos versos ao falar de “mari-mari e taperebá/ o cheiro do muruci/ o vinho de patauá”, frutos que são transformados em suco para serem comercializados. Decantam também, a importância do pescado para a produção e alimentação não somente do ribeirinho, mas dos sujeitos que compõem a cidade descritos nos versos “o lombo de Peixe-boi/ Pirarucu bem assado/ piracuí de Bodó/ Tucunaré moqueado”, muito apreciados na época, mas que nos fins dos anos de 1980, foi proibida a comercialização indiscriminada do pescado³³ por medo da extinção das espécies, como também a proibição da comercialização do Tracajá, lembrados nos versos “pesca da Piraíba/ viração de Tracajá”, hábitos comuns nas comunidades ribeirinhas. Na simplicidade dos versos, os compositores expõem um discurso social pautado na realidade dos sujeitos que mantém e movimentam a economia da região. Caboclos anônimos que vivenciam uma labuta diária.

Por outro lado, nos versos, “manja onde a turma se esconde/ a outra vai procurar/ A tribo das Andirá/ E a dança do tangará/ Terra de Dona Siloca/ pastoras e meu boi-bumbá”, os autores lembram das brincadeiras infantis, que ficaram no passado, assim como as festas populares: a pastorinha que Dona Siloca (mãe de Raimundinho Dutra, compositor do Boi-Bumbá Caprichoso) fundada nos meados do século XX, que não media esforços para abrir o seu barracão e homenagear o nascimento de Cristo, tendo o seu ápice na noite de Natal, concluindo as festividades no dia seis de janeiro, dia de todos os Reis.

³³ Hoje em dia, o Estado, através do órgão fiscalizador IBAMA criou o defeso para a proteção das espécies da bacia hidrográfica. A adaptação do pescador demorou a acontecer devido ao prazo de quatro meses de recesso (novembro a fevereiro) em que os mesmos não podiam pescar, pois, era o período da reprodução das espécies. Para que não passassem mais dificuldades, o governo instituiu o Seguro Defeso, como uma forma de suprir a falta de recursos deste período de distanciamento dos rios. Os empresários, donos de terra investiram em viveiros de peixes, e algumas espécies são criadas nestes viveiros para o consumo da população.

A brincadeira é conhecida também como pastoril, que Cascudo (2012, p. 356) define como constituída de “cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênçãos”. Essa louvação vinha de uma tradição ultramarina, muito utilizada pelos jesuítas para catequizar e evangelizar os grupos étnicos naturais das Américas, que apreciavam a música, o canto e a dança. Tinhorão, define a forma como os autos hieráticos transformaram-se em cultura popular:

Era início, no Brasil, das tradições herdeiras dos antigos autos hieráticos da Igreja medieval que, transformados depois nos vilancicos natalinos são cultivados com seus cantos e danças durante o século XVII, acabariam reaparecendo no Nordeste, já no século XIX, sob o nome de presépios e pastoris, e com seu caráter dramático transformado no esquema mais simples da divisão das pastoras em cordões (um azul e outro encarnado), para o duelo de danças ao som de loas. A mesma herança popular das dramatizações festivas, do nascimento de Cristo[...] e que da Bahia para o Sul estavam destinadas a originar os termos de ranchos de Reis, até sua paganização definitiva no Rio de Janeiro de fins do século XIX, onde se transformariam nos ranchos de Carnaval, cuja estrutura passaria, afinal, com suas alegorias e enredos, às escolas de samba. (TINHORÃO, 2010, p.43).

As pastorinhas introduzidas no Norte foram muito apreciadas nos municípios interioranos ao prestigiar o auto do Natal. De certa forma, elas também podem ter influenciado a festa folclórica de Parintins, visto que as duas agremiações na divisão das cores na cidade, instituíram o azul para o Boi-Bumbá Caprichoso e o vermelho para o Boi-Bumbá Garantido. Nesta conexão, Chico da Silva e Freddy Góes prestam homenagem à festa do boi-bumbá, que alegra o parintinense, que movimenta a economia regional, e que, apesar de camuflar os vários problemas sociais existentes por conta da manipulação de setores privados e políticos responsáveis pela fonte geradora da economia que move a cidade na promoção do evento, permite que estes compositores na singeleza dos versos, expressem as problemáticas sociais nem sempre visível, mas que estão lá, nas entrelinhas.

Em 1983, Chico da Silva compôs *Domingo em Manaus*, com a intenção de homenagear a capital do Estado do Amazonas. A estrutura dos versos nas estrofes não apresenta rimas externas fixas, mas, a força das sílabas tônicas internas, possuem uma linha melodiosa harmônica, característica dos versos utilizadas pelo autor para compor a canção, como podemos perceber na composição:

Domingo de Manaus

É um domingo de verão
Estou pensando em me banhar na ponta negra
Se não quiser eu posso dar uma chegadinha
No famoso Tarumã

Visito o Parque Dez e vou chegando
Até a Ponte da Bolívia
Menina quando entro nessa onda
Esqueço até o amanhã

Do Rio Negro de barquinho vou curtindo
O panorama da cidade
Areia branca e água preta e alvinegra
Dessas flores eu sou fã

Resolvi falar
Pra quem não visitou e conheceu Manaus
Tô dando a dica se resolve logo
Que tua alma vai sair do caos

A Zona Franca colorida e tentadora
Vai prender o forasteiro
Mas não esqueça de comprar a tua cuia
Pra tomar um tacacá

Convida a morena cor de jambo
Do sorriso mais brejeiro
Cuidado meu amigo, muita calma
Vai com jeito, devagar

Pela estrada colorida,
Pelas flores meu amor vai me levando
No Vivaldão eu vou pegar um futebol
E meu domingo completar (SILVA, 1983).

Chico da Silva descreve a cidade através do eu lírico em *Domingo em Manaus*, como representação de todos os apreciadores e frequentadores dos antigos balneários da cidade de Manaus, observado nos versos abaixo:

Estou pensando em me banhar na Ponta Negra
Se não quiser eu posso dar uma chegadinha
no famoso Tarumã
Visito o Parque Dez e vou chegando
até a Ponte da Bolívia (SILVA, 1983).

Na década de setenta e início de oitenta, a praia da Ponta Negra, os balneários do Tarumã, Parque Dez de Novembro e a Ponte da Bolívia eram espaços reservados para o lazer da população manauara, onde aos domingos, as famílias saíam a procura de um banho gelado nas águas dos rios ou igarapés desses espaços organizados pelo poder público ou pela comunidade, para relaxar depois de

uma semana e trabalho. Esta composição homenageia a cidade que nestas décadas serviam de cartão postal para o turismo de Manaus.

Com exceção da Ponta Negra, banhada pelo Rio Negro, onde partes das praias ainda são utilizadas para o uso dos banhistas, os demais não são mais utilizados devido a poluição dos igarapés, que antes forneciam a água límpida e corrente para o abastecimento destes balneários. O espaço da Manaus nos meados do século XX sofreu modificações expressivas, não somente em relação à sua geografia, mas às questões políticas, econômicas e sociais, diante da expansão periférica ocasionada pela construção de novos bairros.

Para Seabra (2009, p. 283), em *A geografia e a história das cidades*, “a cidade, ou o que dela resta, ou o que ela se torna, serve mais do nunca à formação do capital” e isso ficou visível com o sistema capitalista implantado nas cidades brasileiras. Em Manaus, com a abertura da Zona Franca, o processo migratório intensificou-se. A urbanização foi responsável por imensas áreas desmatadas, assim como, a falta de estrutura, de saneamento básico que possibilitou a contaminação dos igarapés que atravessam a cidade. Com o aceleração do progresso, o Estado abriu as portas para que as empresas estrangeiras trabalhassem em solo amazônico. Márcio Alexandre Ferreira, em *O desenvolvimento do Capitalismo em Manaus*, assim, exprime-se sobre a Zona Franca de Manaus:

Com o faturamento que chega a ser superior ou igual ao próprio PIB de alguns países da América do Sul, a Zona Franca de Manaus ainda não conseguiu ver todo o seu processo de acumulação de capital voltar-se para as principais atividades econômicas e sociais da região. Todo o dinheiro que entra vai sorrateiramente para o controle dos escritórios situados em São Paulo, que os repassa posteriormente à matriz no estrangeiro, via remessa de lucros (FERREIRA, 2003, p. 37-38).

Manaus borbilhava com a vinda dos migrantes e estrangeiros para a capital do Amazonas. O compositor denuncia o processo quando menciona em seus versos “A Zona Franca colorida e tentadora/ vai prender o forasteiro”/, mostrando a cidade como pólo industrial adequada para atender a demanda de sujeitos à procura de emprego, movimentando o comércio promissor ao turismo nacional e internacional. A cidade prosperava, não somente na área central, mas na ampliação de novos bairros, shopping, áreas de lazer. Porém, somente parte do faturamento ficaria dentro do Estado para atender as exigências sociais e econômicas tão necessárias para o enriquecimento da cidade.

Uma das culturas relacionadas à alimentação, é a cultura do tacacá, muito forte na região Norte. Devido ao desemprego - nem todos os migrantes conseguiam empregos nas fábricas da cidade -, os trabalhadores autônomos colocavam a banca de tacacá nas tardes manauaras para os apreciadores dessa iguaria, como exposto nos versos abaixo.

Mas não esqueça de comprar a tua cuia
Pra tomar um tacacá

Convida a morena cor de jambo
Do sorriso mais brejeiro
Cuidado meu amigo, muita calma
Vai com jeito, devagar (SILVA, 1983).

Com o turismo, muitos brasileiros e estrangeiros começam a frequentar Manaus. Juntando a vinda desses sujeitos com o desemprego que assola não somente o centro, mas a periferia, o incentivo clandestino à prostituição é iminente, causando um grande problema social, pois a prostituição infanto-juvenil toma vulto expressivo, transformando a cidade de Manaus (assim como, as capitais brasileiras em que o turismo é uma fonte de renda), como ponto de encontro para a referida prática.

Chico da Silva ao aplicar o termo “comprar a tua cuia” na prática de “tomar o tacacá”, utiliza-se da metáfora para avisar ao forasteiro em comprar o preservativo para a proteção no ato sexual³⁴. Da mesma maneira, no jogo das palavras, ao convidar a “morena cor de jambo”, produz uma forte expressão dos sentidos, utilizando outra forma de descrever a pele da mulher nortista, produto da mestiçagem da pele marrom avermelhada (parda) dos indígenas; preta, dos africanos; branca dos europeus, responsáveis pela miscigenação que dá a tonalidade escura à pele, parecida com a casca do jambo³⁵ maduro. O compositor apropria-se do “eu lírico” para advertir: “Cuidado meu amigo, muita calma/ vai com jeito, devagar”, expressa o receio em que parte dos turistas assediam ou são assediados pelas mulheres deste espaço, ocasionando um índice considerável de prostituição, doenças venéreas, gravidez (nem sempre desejada) assim como, abandono paterno, contribuindo com o aumento de crianças abandonadas ou vivendo na mais extrema pobreza.

³⁴ Muitas doenças sexualmente transmissíveis são trazidas e levadas pelo turismo sexual.

³⁵ Fruto gostoso muito apreciado no Amazonas.

E como o nortista, na sua maioria, gosta de futebol, o estádio Vivaldo Lima, o Vivaldão³⁶, é lembrado, como o ápice de um dia de domingo. Hoje em dia, este monumento esportivo é conhecido como Arena da Amazônia Vivaldo Lima, responsável por sediar as olimpíadas de 2014 e jogos dos campeonatos regionais e brasileiro.

A Manaus dos anos de 1950 a 1980, é lembrada com saudade pelos habitantes da época e apesar de muitos registros estarem guardados na memória deste povo, ainda é possível vislumbrar em alguns espaços, as ruínas do que um dia marcou a identidade e referência turística da cidade manauara.

³⁶ Localizado no sentido bairro–centro na rua principal, a Avenida Constantino Nery, ao lado esquerdo, Avenida Pedro Teixeira, ao lado direito a rua Lóris Cordovil e passando por trás, a rua Upanema

CAPÍTULO 4 - QUEM SOU EU?

Quem é Chico da Silva? Um letrista, um poeta? Nas composições de samba a influência dos parceiros tiveram a sua importância, não somente na estrutura da composição para entender o ritmo, a melodia, a métrica, mas na organização das temáticas abordadas para esquivar-se da censura. Venâncio foi seu grande mestre e parceiro nestas produções. Nas toadas de boi-bumbá o compositor, também precisou aprender a colocar a letra e a música em sintonia, contando com a parceria de Marcos Santos.

Os dois gêneros da canção utilizados pelo artista possuem ritmos diferentes, mas centralizam na força do tambor, da caixinha, da palminha (som produzido pelas batidas em dois pedaços de madeira), para a marcação de tempo dos acordes em comunhão com o que vai ser exposto em forma de canção. Octávio Paz em *o Arco e a Lira*, assim define a forma de comunhão poética:

O homem se traduz no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – abre-se à participação. A recitação poética é uma festa: uma Comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. (PAZ, 1982, 141).

Chico da Silva, alterna o seu discurso quando discorre sobre o cotidiano do homem urbano e as adversidades sociais que assolam os sujeitos de suas composições, a religiosidade do povo brasileiro e o lirismo amoroso, que evidencia o amor, a paixão deste mesmo sujeito. Nas entrelinhas da composição fica visível a imagem da autoria interpretada pelo sujeito lírico num mosaico da paisagem brasileira, vivenciada num cotidiano que ama e que sofre. O lirismo percebido na toada *o Amor está no ar* (SILVA, 1991) pode ser observado nos versos da canção:

1 Podem me prender e até me deportar
 2 Pra longe do seu coração mas nada irá nos separar
 3 Sem seu amor, a vida não é nada
 4 Não interessa o pôr-do-sol

5 Perto de você eu sou muito mais eu
 6 E nada não é tão vulgar, quanto parece sem você
 7 Só, só é mesmo impossível, fazer o sonho vir a luz

8 Eu sou seu amor e de você eu nunca vou me separar
 9 Me programei pra vida inteira não me interessar

10 Por outros sentimentos e carinhos que não sejam seus
11 O amor está no ar

12 Todo mundo quer ouvir a canção do seu olhar
13 Eu cantarei para toda essa nação
14 Eu cantarei para todo esse país
15 Só quero que você cante comigo para me fazer feliz

16 Sem seu amor, a vida não é nada
17 Não interessa o pôr-do-sol
18 Só, só é mesmo impossível
19 Fazer o sonho virar luz (SILVA, 1991)

Canção composta em cinco estrofes e dezenove versos polimétricos (rimas misturadas), com ênfase nos versos externos agudos, não somente para adaptar harmoniosamente o verso à música, mas para adequá-lo a uma imagem poética:

Podem me prender e até me deportar A 11s
Pra longe do seu coração mas nada irá nos separar A 16s
Sem seu amor, a vida não é nada B 10s
Não interessa o pôr-do-sol C 8s

Perto de você eu sou muito mais eu D 11s
E nada não é tão vulgar, quanto parece sem você E 16s
Só, só é mesmo impossível, fazer o sonho vir a luz F 16s

No segundo verso, o autor utiliza-se da rima interna para rimar com o primeiro verso e ao mesmo tempo, dar ênfase à rima externa: “Podem me prender e até me **deportar**/ Pra longe do seu coração mas nada **irá** nos **separar**”/ proporcionando o movimento rítmico desejado.

O terceiro e quarto versos obedecem ao mesmo esquema rítmico somente na rima interna:

Sem seu amor, a vida não é nada
Não interessa o pôr-do-sol

Na segunda estrofe as rimas são internas, no qual o sexto verso rima internamente com as rimas externas do primeiro e segundo versos da primeira estrofe: E nada não é tão **vulgar**, quanto parece sem você”/ (v.6).

O movimento rítmico acontece também nestes versos:

E nada não é tão vulgar, quanto parece sem você
Só, só é mesmo impossível, fazer o sonho vir a luz

A rima toante, imperfeita, acontece internamente na quebra do verso longo para dar o ritmo desejado.

Na terceira estrofe o autor apropria-se do recurso estilístico da assonância ao utilizar os ditongos para sustentar o ritmo interno e os sons melódicos dos versos:

Eu sou seu amor e de você eu nunca vou me separar
 Me programeei pra vida inteira não me interessar
 Por outros sentimentos e carinhos que não sejam seus
 O amor está no ar

O autor provoca assim, o efeito estilístico desejado, também no posicionamento da aliteração percebida pelo uso dos fonemas /s/ e /r/, que parte do desejo de imitar a propagação deste amor através dos sons fricativo, vibrante e sonoro emitidos por estes fonemas. Por conseguinte, o último verso da terceira estrofe rima com o primeiro da quarta estrofe.

Na quarta estrofe o autor utiliza-se novamente da rima interna do primeiro verso com a rima externa do segundo verso: “Todo mundo quer ouvir a **canção** do seu olhar/ Eu cantarei para toda essa **nação**”/, garantindo o ritmo dos mesmos.

Para Paz (1996, p. 13), em *Signos em rotação*, “o ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido”. A estrutura poética de *O amor está no ar* possui liberdade métrica, cuja finalidade é fornecer um sentido à temática abordada pelo autor. Chico da Silva recebe a influência de poetas como Thiago de Mello (2003, p. 61), exemplificado no excerto do poema *Não diga nada a ninguém*:

Afinal me descubro , não me assusto ,	A 10 s
não me cubro as vergonhas e me aceito	B 10 s
como um dia já longe me intuí,	C 9 s
um ser limitado e triste, [...]	D 8 s

Thiago de Mello, utiliza-se das rimas internas e misturadas para dar movimento rítmico ao seu poema, prática usada também pelo autor de *O amor está no ar*. Segundo Graça (1999, p. 10), “o poeta tem intuição poética, o que significa intuição da melodia, intuição do ritmo, intuição do poder descritivo de uma imagem”. Esse poder criativo está justamente amparado na estrutura dos versos e no jogo das palavras, das ideias, criadas pelo autor. Chico da Silva, apropria-se do paralelismo para dar ênfase ao discurso - cantar com o ser amado para ser feliz:

Eu cantarei para toda essa nação
 Eu cantarei para todo esse país
 Só quero que você cante comigo para me fazer feliz.

Na última estrofe o paralelismo também é trabalhado ao repetir os dois últimos versos da primeira estrofe e o terceiro da segunda estrofe:

Sem seu amor, a vida não é nada
 Não interessa o pôr-do-sol
 Só, só é mesmo impossível
 Fazer o sonho virar luz.

A liberdade dos versos livres ao utilizar as rimas internas e externas, proporcionam a harmonia poética, que é uma das características utilizadas pelos poetas modernistas e poetas contemporâneos.

O autor lança mão ao jogo de palavras:

Só, só é mesmo impossível, **fazer o sonho vir a luz** (v.7)
 Só, só é mesmo impossível (v.18)
Fazer o sonho virar luz (v.19)

Além de utilizar o paralelismo para evidenciar que sozinho é impossível o amor acontecer, o jogo de palavras aparece em “**fazer o sonho vir a luz**” - fazer que o amor fique em evidência, um *insight* -, “**Fazer o sonho virar luz**” – a concretização deste amor.

Na estrutura dos versos livres, articulados em rimas pobres direcionadas para o gênero da canção toada, *O amor está no ar*, pode ser declamado, analisado, interpretado em qualquer esfera da sociedade, pois expressa o sentimento do mundo:

Escutemos por um instante, a voz dos poetas, porque ela costuma exprimir o que chamamos de ‘sentimento do mundo’, isto é, o sentimento da velhice e da juventude perene do mundo, da grandeza e da pequenez dos humanos ou dos mortais (CHAUI, 2005, p. 30).

Esse sentimento aparece com muita intensidade na poesia de Chico da Silva, quando compõe “*O amor está no ar/ Todo mundo quer ouvir/ a canção do seu olhar*”, ou “*Só, só é mesmo impossível/ Fazer o sonho virar luz*”, versos que expressam o sentimento mais bonito do ser humano, o amor compartilhado, mas ao mesmo tempo, expressa a fragilidade do sujeito lírico perante a debilidade deste

sentimento. A percepção poética do compositor em relação aos sentimentos que integram a sociedade e que transformam o homem, a mulher em seres sociais está presente no discurso do autor, que sutilmente não define o gênero do eu lírico. Para Paz (1982, p. 141), “o poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Assim o exame do poema nos leva ao exame da experiência poética”. É baseado na experiência poética, que Chico da Silva pode ser considerado letrista, versador e também poeta. A identidade como poeta fez-se na escritura do poema-canção que faz parte da música popular, regional brasileira, como no caso de *Amazonas*, interpretado por Lucilene Castro:

1 Eu amo esses rios da selva
 2 nas suas restingas meus olhos passeiam
 3 o meu sangue nasce nas suas entranhas
 4 e nos seus mistérios meus sonhos vagueiam

5 E das suas águas sai meu alimento
 6 vida, fauna, flora o meu sacramento
 7 Filho dessa terra da cor morenez
 8 esse sol moreno queimou minha tez

9 Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro
 10 cunhantã viçosa, curumim sapeca
 11 eu amo essas coisas tão puras tão minhas
 12 gostosas farinhas do caldo do peixe
 13 O banzeiro e a canção, e o farto verão
 14 tudo isso me faz com que eu não te deixe

15 Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor
 16 Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor (SILVA, 1991).

Rimas polimétricas, com a predominância dos versos decassílabos e hendecassílabos, compostos em quatro estrofes e dezesseis versos. Na primeira estrofe está presente o jogo do ritmo e imagem. O fonema /m/, juntamente com o /n/ nos demais versos, apresentados como sinal de nasalização, produzem um efeito de sentido: as ondas do rio. As rimas externas aparecem no segundo e quarto versos.

Eu **AMo** esses rios da selva
 nas suas rest**TIN**gas meus olhos passel**IAM**
 o meu **SAN**gue nasce nas suas **ENtRAN**has
 e nos seus mistérios meus **SON**hos vaguel**IAM**

Há presença de sinestesia no segundo verso, “nas suas restingas meus olhos passeiam”/; o uso da metonímia “o meu sangue nasce nas suas entranhas”/ e a

personificação “*e nos seus mistérios meus sonhos vagueiam*”/, que evidencia a beleza estética dos versos ao arrumar as palavras numa linguagem figurada.

O espaço do versador está ocupado pelo eu lírico que utiliza a palavra para contar a sua história, a de seus pares, que habitam às margens ou transitam no grande rio Amazonas, provedor da vida dos caboclos ribeirinhos constatado nos versos:

E das suas águas sai meu alimento
 vida, fauna, flora o meu sacramento
 Filho dessa terra da cor morenez
 esse sol moreno queimou minha tez (SILVA,1991)

Para evidenciar a fartura do alimento, o autor faz uma enumeração dos elementos como um rito sagrado “*vida, fauna, flora o meu sacramento*”/, assim como, cria um neologismo para destacar a cor do caboclo que mora às margens do rio, personificando o astro sol, responsável pela cor morena: “*Filho dessa terra da cor morenez/ Esse sol moreno queimou minha tez*”/, corresponde ao sujeito pescador, agricultor, pecuarista, e demais profissões que enfrentam o sol da Amazônia e que possui o DNA da miscigenação. Esta estrofe é um quarteto composto em rimas emparelhadas.

Na terceira estrofe o sentido da miscigenação racial e cultural está presente na figura da “*cabocla cheirosa*”, do “*caboclo guerreiro*”, qualidades atribuídas para recordar ao nortista a sua origem. Da mesma forma, “*cunhantã viçosa, curumim sapeca*”/ o autor homenageia os indígenas ao usar as palavras do dialeto: “*cunhantã e curumim*” – no português, menina e menino -, com o intuito de lembrar as raízes do qual faz parte.

Cabocla cheirosa, caboclo guerreiro
 cunhantã viçosa, curumim sapeca
 eu amo essas coisas tão puras tão minhas
 gostosas farinhas do caldo do peixe
 O banzeiro e a canção, e o farto verão
 tudo isso me faz com que eu não te deixe (SILVA,1991)

As lembranças estão marcadas na cultura ancestral dos povos que habitaram (e ainda habitam) a Amazônia. A cultura da farinha move a economia amazonense, pois é uma prática dos moradores desta região comer o peixe com farinha. A caldeirada de peixe tem como um dos complementos obrigatórios, esta iguaria

retirada da farinha de mandioca. Nesta penúltima estrofe o autor volta a enfatizar o movimento das ondas no rio:

O **BAN**zeiro e a **CANÇÃO**, e o farto ve**RÃO**
tudo isso me faz **COM** que eu **NÃO** te deixe.

E conclui os versos utilizando a anáfora para enfatizar o amor pelo Amazonas.

Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor
Amazonas, Amazonas, Amazonas meu amor.

Os versos são desenvolvidos esteticamente como o poema assim o é, mas ganha um diferencial - o autor também pode musicá-lo, sem perder a sua essência maior: a poesia, o fazer poético, como é o caso de *O amor está no ar* e *Amazonas*. A ideia de pensar Chico da Silva, também como poeta, é pertinente, pois ao criar toda a estrutura de um poema para musicá-lo, o compositor trabalhou na construção das palavras proporcionando não somente o brilho estético e sonoro, mas o efeito de sentido que pretendia. O autor de *Como funciona a poesia*, destaca que:

Embora alguns críticos não considerem a letra de música como poema, aqui não vamos valorizar essa distinção tão estranha aos costumes culturais brasileiros. Basta lembrar que Manuel Bandeira, um de nossos quatro maiores poetas, dizia que *Tu pisavas nos astros distraída*, trecho de uma canção de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, era o mais belo verso da poesia brasileira. (GRAÇA, 1999, p. 20) (Friso do autor).

Manuel Bandeira, percebia a poesia no verso dos compositores. Ao classificá-lo como o “mais belo verso da poesia brasileira” colocava Orestes Barbosa e Sílvio Caldas na categoria dos poetas. Não tão diferente, a Academia sueca rendeu-se à poesia do compositor Bob Dylan criando um precedente para que um letrista, também possa ser considerado um poeta. Somente foi possível devido a sua produção artística que transitava entre o lirismo e as temáticas sociais. Como prêmio, Dylan recebeu o Nobel em Literatura 2016.

Ao anunciar o nome do ganhador do Nobel, Sara Danius (2016)³⁷, assim se reportou para justificar o prêmio dado pela academia a Dylan, lembrando os poetas gregos - o poeta épico e a poeta lírica -, que sobreviveram por séculos

³⁷ Fragmento retirado do site G1 Globo

através da arte poética: “Eles escreveram textos poéticos que foram feitos para serem ouvidos, declamados, muitas vezes com instrumentos [musicais], do mesmo jeito que Bob Dylan. Nós ainda lemos Homero e Safo, e apreciamos”. Assim como Dylan explora as problemáticas sociais no discurso de suas canções, utiliza-se do jogo das ideias e das palavras para produzir uma imagem estética em seus versos, Chico da Silva faz o mesmo, quer no samba ou na toada.

Letrista, poeta, Chico da Silva, portanto, registra nos anais da história musical brasileira, a sua forma de compor ao colocar elementos metafóricos na linguagem do samba para discorrer sobre as problemáticas sociais; como também, para falar do cotidiano do povo que sofre, mas que extravasa esse sofrimento nas festas populares; no lirismo que transcende a alma do poeta e faz com que a letra, o poema sejam uno, transformando-se em poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, provocada pelo objetivo geral de caracterizar o discurso social de Chico da Silva em suas composições, dispôs como objeto de estudo o discurso social deste autor. Partiu de uma abordagem dialógica para entender como este discurso estava caracterizado na canção, assim como o posicionamento deste artista diante do fazer poético e o espaço reservado a sua produção poética.

A produção artística de Chico está voltada para o sujeito que pode estar ambientado em qualquer espaço brasileiro. Observa-se uma multiplicidade de sentidos em relação ao discurso deste sujeito, caboclo, que lida com a terra e com o rio numa luta cotidiana para não deixar de existir. Segundo Bakhtin/Volochínov (2014, p. 46):

Para que o objeto pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições socioeconômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material.

No cancionário de Chico da Silva, objeto da pesquisa, foram identificados o caboclo pescador, o caboclo produtor, que além de pescar e caçar trabalha ainda na produção da farinha, prática de varzeiro; o caboclo brincante, que extravasa na brincadeira de boi-bumbá todos os seus sentimentos. Percebe-se no discurso dialógico da alteridade, o posicionamento do locutor e interlocutor, a solidão do mesmo, que luta diariamente para sobreviver, e a cada dia, sente-se invadido pela modernidade que se ampara a um sistema capitalista que segrega.

Os heróis dos rios enfrentam o sol, a chuva, as noites enluaradas, as noites tenebrosas para sustentar os filhos e mantê-los na escola. A festa do boi-bumbá é o paliativo para as suas dores e é no riso, no canto, no passo do bailado que esses anônimos extravasam a solidão, a miséria, os silenciamentos. O Estado investe na festa de boi-bumbá, como se fosse um grande picadeiro da alegria e o caboclo, quase em extinção, mesmo trabalhando arduamente o ano todo espera a festa do seu boi com ansiedade. Os governantes esperam, justamente a proximidade da festa para maquiarem a cidade, sede do evento; os recursos financeiros do Estado e dos patrocinadores mobilizam a economia local, o trabalho informal, o turismo.

Depois do riso, do canto, do bailado este caboclo volta para a sua solidão, invisibilidade ou esquecimento. Mas com todas as adversidades enfrentadas, encontra mecanismos de resistência. É um sobrevivente que se apega à réstia do lume da poronga: a esperança.

Mas para aquele que atravessou a caatinga, rastejou no mangue ou fez a travessia dos rios sua identidade gradativamente lhe será arrancada na urbanidade das cidades, pois terá que adaptar-se ao meio. Seu olhar já não será o mesmo devido às influências que sofreu para adequar-se à nova ordem social.

No discurso de Chico da Silva, percebe-se a identidade do sujeito através da religiosidade dos grupos étnicos que fazem parte da geografia amazônica. A influência da religião Católica ainda é bem expressiva, e isso favorece na escolha das temáticas abordadas ao escolher determinado santo (a) para render a sua homenagem.

Ao falar da cidade, o autor expõe o espaço cultural, político e econômico que o sujeito lírico habita. As mazelas sociais provocadas em nome do progresso, assim como, a saída do migrante da zona rural para a zona urbana foi responsável pelo inchaço populacional, contribuindo assim, para o aumento dos bairros periféricos, das favelas, da poluição dos rios e igarapés. Retrata também, a cultura, os costumes e tradição deste povo.

No término da análise do *corpus*, ousou chamar este artista amazonense de letrista, quando os seus versos somente têm sustentabilidade amparados pela melodia e de poeta, quando independentemente da melodia, os versos se sustentam, como no caso de *O amor está no ar*, *Amazonas*, dentre outras que fazem parte de seu cancionário. Cabe o(s) título(s) não somente pela escritura dos versos, que embelezam o poema, dotados de poesia e musicalidade, mas pelo discurso engajado com a sociedade. Também ousou dizer que a sua produção poética é uma difusora da cultura popular, devido ao compromisso social que Chico da Silva tem ao divulgar o cotidiano brasileiro e sua existência social.

A partir do exposto, portanto, fica aberto um precedente para novos estudos, quer no campo da literatura, artes, linguística, como nas demais áreas das ciências humanas e sociais, das produções poéticas deste autor.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adriano. **A reinvenção da toada**. São Paulo: Editora Nelpa, 2015.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Sousa Ramos. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fonte, 1970.
- ALVITO, Marcos. **História do Samba**. São Paulo: MATRIX, 2013.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Introdução à Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Parábola, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail/ VOLOCHÍNOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; tradução de Michel Lahud e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16ª edição. São Paulo: Hucitec, 2014.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Ronaldo. **Rios de Promessas**. As cem toadas da nossa história. Boi Caprichoso. Disco 3. Faixa 8. Manaus: Compact Disc Digital Áudio, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAIT, Beth; SILVA, Maria Cecília Souza e (Orgs). Texto ou discurso? In. BRAIT, Beth. **Perspectiva dialógica**. São Paulo: Contexto, 2012.
- Brasil: nunca mais**. Prefácio de Dom Evaristo Arns. 25ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.
- BRINGEL, Marcus e FALCÃO, Anderson. Edição Ana Maria Santana. **Elis Regina: 70 anos**. Disponível em <<http://www.etc.com.br/cultura/2015/03/elis-regina-70-anos>> Acesso em: 22 abr. 2015.
- BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. CD Chico Buarque. Faixa 11. Rio de Janeiro: Universal Music. 1978.

- CAMINHA, Pero Vaz. **Origens. Carta de Achamento**. Manaus: Editora Valer, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- CÉSAR, Chico. **A força que nunca seca**. Ibum Mama mundi. Faixa 6. Rio de Janeiro: MZA music, 1999.
- CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13 edição. São Paulo: ABDR Editora Afiliada. 2005.
- DÉMONTEVERDE; MONTE VERDE, João Batista. **Boi Garantido de Lindolfo**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- DIJK, Teun A. Van. **Discurso e poder**. Judith Hoffnagel, Karina Falcone (Org). 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- DINIZ, André; CUNHA, Diogo. **A República cantada – do Choro ao Funk**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2014.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1994.
- _____. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Izabel Magalhães, coordenadora da tradução, revisão técnica e prefácio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FERREIRA, Márcio Alexandre Moreira. **O desenvolvimento do capitalismo em Manaus**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.
- GRAÇA, Antonio Paulo. **Como funciona a poesia**. Manaus: Editora Valer, 1999.
- GENTIL, Gabriel dos Santos. **Povo Tukano – cultura, história e valores**. Manaus: EDUA, 2005.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades**. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo vol. 4n. 11 p. 11-25 nov. 2007. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/>> Acesso em 30 mar. 2016.
- HOUÍASS, Antonio. **Dicionário Eletrônico de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, versão 2009.

LUGARINHO, Mário César. **Uma nau que me carrega**: rotas da literariedade em Língua Portuguesa. Manaus, Am: UEA Edições, 2013.

MELLO, Thiago de. **De uma vez por todas**: verso e prosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

[MAIA, Emerson. **Senhor da Maromba**. CD Meu mundo verde. Faixa 7. Manaus: Amazonas Studios, 1997.](#)

MAYRINK, José Maria. **Solidão**. 1 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

MONTEIRO, Benedicto. **A Terceira Margem**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

NETO, Lira. **Padre Cícero**: Poder, fé e guerra no sertão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, José Aldemir de (org.) Cidades Brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. In. SALGUEIRO, Tereza Barata. **Mobilidade, novas demandas sociais e sustentabilidade urbana** (p.13 a 43). Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

_____. Cidades Brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. In. SEABRA, Odette Carvalho de Lima. **A Geografia e a História das cidades** (p.276 a 284). Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

_____. Cidades Brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. In. GOMES, Rita de Cássia da Conceição. **Buscando compreender as pequenas cidades** (p.125 a 137). Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

_____. Cidades Brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais. In. Soares, Beatriz Ribeiro. **Pequenas cidades**: uma revisão do tema (p.117 a 124). Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Org. e Rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. 95ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2012.

RIBEIRO, Benair Alcatraz Fernandes. **Simbologias de um poder**: arte e inquisição na Península Ibérica. São Paulo: Annablume, 2010.

RODRIGUES, Allan. **Boi-Bumbá: Evolução** – Livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Editora Valer, 2006.

ROSAS, Bruno Giovany de Miranda. **Soberania sobre a Amazônia Legal**. Revista Jus Navigandi, Teresina, ano 11, n. 1040, 7 maio 2006. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/8314>>. Acesso em: 30 mar, 2016.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SAMPAIO, Patrícia Melo. **Espelhos partidos**: etnia, legislação e desigualdade na Colônia. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012.

SAUNIER, Tonzinho. **Parintins**: Memória dos acontecimentos históricos. Manaus: Editora Valer, 2003.

SCIENCE, Chico. **Da lama ao caos**. LP Chico Science & Nação Zumbi: Da lama ao caos. Faixa 7. Sony Music. 1994.

SILVA, Chico da. **A batuta**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 2. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

_____. **Amazonas**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 8. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

_____. **Boi de Carmo**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 3. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

_____. **Domingo de Manaus**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 1. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

_____. **O amor está no ar**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 10. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

_____. **Os caboclos**. CD David Assayag. Faixa 6. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997.

_____. **Toada do cuirão**. As cem toadas da nossa história. Boi Caprichoso. Disco 3. Faixa 1. Manaus: Compact Disc Digital Áudio, 2013.

_____. **Tudo mudou**. LP Tudo mudou. Lado B. Faixa 1, Rio de Janeiro: Polydor, 1979.

_____. **Vermelho**. CD Pássaro Sonhador. Fafá de Belém. Faixa 1, Portugal: Columbia, 1996.

SILVA, Chico da; DEBÉTIO, Paulo. **Deus menino**. LP Sonho de menino. Lado A. Faixa 1, Rio de Janeiro: Polydor, 1980.

SILVA, Chico; Freddy. **Cantiga de Parintins**. Intérprete, CD Lucilene Castro canta Chico da Silva. Faixa 6. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda, 1991.

SILVA, Chico da; MARZZANI, Argel. **Chegada**. LP Samba na casa nossa. Lado B. Faixa 7, Rio de Janeiro: Polydor, 1982.

SILVA, Chico da; PARÁ. **A chuva**. LP Samba na casa nossa. Lado B. Faixa 1, Rio de Janeiro: Polydor, 1982.

SILVA, Chico da; SANTOS, Marcos. **Os pescadores (heróis do rio)**. As cem toadas da nossa história. Boi Caprichoso. Disco 2. Faixa 14. Manaus: Compact Disc Digital Áudio, 2013.

SILVA, Chico da; VENÂNCIO. **Pandeiro é o meu nome**. LP Samba: quem sabe diz. Lado B. Faixa 3, Rio de Janeiro: Polydor, 1977.

SROUR, Robert Henry. **Poder, Cultura e ética nas organizações**. 3 ed. Rio e Janeiro: Elsevier Editora Ltda. 2012.

TATIT, Luiz. **Ilusão enunciativa na canção**. Per Musi. Belo Horizonte, MG. Nº 29. 2014 (p. 33-38).

_____. **Elementos para a análise da canção popular**. Cadernos da Semiótica aplicada. Vol. 1, nº 2. São Paulo. 2003 (p. 7-24).

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da música popular brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora 34. 2010.

_____. **A música popular que surge na era da revolução**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Crítica cheia de graça**. São Paulo. Editora Empório do livro. 2010.

VIÁFORA, Celso; BARRETO, Vicente. **A cara do Brasil**. CD Ney Matogrosso: Vivo. Faixa 14. Rio de Janeiro: Universal Music, 1999.

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/bob-dylan-ganha-o-premio-nobel-de-literatura-2016.html>> Acesso em 07 fev. 2017.

<http://www.natrilhadovinil.blogspot.com.br/2009/12/brasileiros-que-cantavam-em-ingles.html>> Acesso em 27 mai 2015.

<http://www.vagalume.com.br/chico-da-silva/sao-benedito.html>> Acesso em: 27 mai. 2015.

ANEXOS

A DISCOGRAFIA DE CHICO DA SILVA

Os Álbuns:

Samba: Quem Sabe Diz... (LP - Álbum) Polydor, 1977

Lado A

1. O Barba Azul (Chico da Silva - Venâncio)
2. Será Que Tem? (Chico da Silva - Airton José)
3. Pandeiro É Meu Nome (Chico da Silva - Venâncio)
4. Lamento de Bamba (Chico da Silva - Antônio Tibério)
5. É Chato (Chico da Silva)
6. A Meia Noite (Chico da Silva)

Lado B

1. Belo Amanhecer (Chico da Silva)
2. A Volta Ao Mundo Em 30 Segundos (Chico da Silva - Venâncio)
3. Veja Lá Você (Chico da Silva)
4. Só O Samba Me Domina (Chico da Silva - Antônio Tibério)
5. O Tempo Passou (José Márcio)
6. 12. No Terreiro de Ossanha (Túlio Ricardo)

Samba também é vida (LP – Álbum) Polydor, 1978

Lado A

- 2 Chave (Chico da Silva/Venâncio)
- 3 Esquadrão do samba (Chico da Silva/Venâncio)
- 4 Convite Roberto Carlos (Chico da Silva)
- 5 Setembrino (Paulo Debétio/Paulinho Rezende)
- 6 Quem bate Aí? (Chico da Silva/Zezé Colmeia)
- 7 Amor sem juízo (Chico da Silva/Venâncio)

Lado B

- 2 Segura eu (Chico da Silva/ Paulo Debétio/Paulinho Rezende)
- 3 Diário de um boêmio (Chico da Silva)
- 4 Abraços de Noel (Chico da Silva)
- 5 Pra chatear (Chico da Silva)
- 6 Choramingo de saudade (Clóvis Cavalcanti/Wagner de Almeida)
- 7 Samba Também É Vida (Chico da Silva)

Tudo Mudou (LP - Álbum) Polydor, 1979

Lado A

1. É Preciso Muito Amor (Noca da Portela/Tião de Miracema)
2. Jurei (Chico da Silva/Joel Menezes)
3. Velho Estácio (Sidney da Conceição)
4. Tanto Amar (Chico da Silva/Antônio José)
5. Sentimento Doce (Chico da Silva)
6. A Dama do Vestido Mal Feito (Chico da Silva/Venâncio)

Lado B

1. Tudo Mudou (Chico da Silva/Venâncio)
2. O Recado Que Mamãe Mandou (Chico da Silva/Venâncio)

3. Desejos (Paulo Debétio/Carlos Colla)
4. Pão, Banana E Gafieira (Black Wilson/Venâncio)
5. A Lei do Samba (Chico da Silva/Venâncio)
6. Aquarela Amazonense (Chico da Silva/Venâncio)

Sonhos de menino (LP - Álbum) Polydor, 1980

Lado A

1. Deus Menino (Chico da Silva/Paulo Debétio)
2. Verbena (Chico da Silva/Ambrósio)
3. Flor Mulher (Serginho do Vau/Anízio Rocha)
4. Cadê Você (Chico da Silva/Venâncio)
5. Um Samba Tango Para Maria (Chico da Silva/Joel Menezes)
6. Breguelhegue (Chico da Silva/Jorge Machado)

Lado B

1. Sonhos de Amanhã (Chico da Silva/Antônio José)
2. Dinorá (Chico da Silva/Jorge Machado)
3. Festa da Ribeira (Arandas Júnior)
4. Hollyday On Night (Chico da Silva/Aloysio Motta)
5. Edição Esgotada (Paulo Debétio/Paulinho Rezende)
6. Meu Partido é Pessoal (Chico da Silva/Aloysio Motta)

Os Afazeres (LP - Álbum) Polydor, 1981

Lado A

1. Água Doce (Chico da Silva/Venâncio)
2. A Solidão Inundou Esta Cidade (Serginho do Vau/Anízio Rocha)
3. Tempo Bom (Chico da Silva doou para Moisés e João Paulo)
4. Pintando em Verde e Rosa (Sidney da Conceição)
5. Marcas (Chico da Silva/Arandas Júnior)
6. Prazeres (Chico da Silva/Venâncio)

Lado B

1. Os Afazeres (Chico da Silva)
2. Por Trás do Pano (Chico da Silva/Venâncio)
3. O Recado de láia (Chico da Silva/Zé Lima)
4. Sem Razão e Sem Vintém (Chico da Silva/Zé Lima)
5. Me Leva Contigo (Chico da Silva/Antônio José)
6. Cantiga de Parintins ((Chico da Silva/Freddy (Fred Góes)

Chico da Silva - Os Grandes Sucessos, 1981

Lado A

1. É Preciso Muito Amor
2. [Me](#) leva Contigo
3. Deus Menino
4. Pandeiro é Meu Nome
5. Convite a Roberto Carlos
6. Por Trás do Pano

7. Festa da Ribeira

Lado B

1. Tudo Mudou
2. Tempo Bom
3. Sonhos de Amanhã
4. Dinorá
5. Esquadrão do Samba
6. A Solidão Inundou Esta Cidade
7. O Barba Azul

Samba Na Casa Nossa (LP - Álbum) Polydor, 1982

Lado A

1. A Chuva (Chico da Silva/Brito Pará)
2. A Deus Pertence (Chico da Silva/Daniel/Venâncio)
3. A Lenda dos 7 Mares do Amor (Paulo Debétio/Paulinho Rezende)
4. Açucena (Chico da Silva)
5. Anseios (Chico da Silva)
6. Chalaça (Arandas Júnior/Alberto Fonseca)

Lado B

1. Chegada (Chico da Silva/Argel Mazzani)
2. Gatinha Menina (Chico da Silva)
3. [Na](#) Casa Nossa (Chico da Silva)
4. Revogar (Chico da Silva)
5. Sangue de Guerreiro (Dutra/Nélson)
6. Velha Mania (Alceu Maia/Rui Quaresma)

Sambaterapia (LP - Álbum) Polydor, 1983

Lado A

1. Mulher, mulher (Chico da Silva)
2. Domingo em Manaus (Chico da Silva)
3. Minha mulher fala muito (Chico da Silva/Anízio Rocha)
4. Falso amor sincero (Nélson Sargento)
5. O cavalo branco e o pássaro verde (Moisés)
6. Louca (Wilson Moreira/Ney Lópes)

Lado B

1. Amor de Raiz (Chico da Silva)
2. Sambaterapia (Chico da Silva)
3. O Direito do Homem (Chico da Silva)
4. Aquarela Amazônica (Chico da Silva/Jará)
5. Viver Outra Vez (Rogério Enóe/Alfredo Lucas)
6. Agoniza Mas Não Morre (Nélson Sargento)

Chico da Silva - Samba na Hora H, 1984

1. H de malandro
2. Tá queimando

3. Se existe amor
4. Corda poída
5. Faça de conta
6. No dia D
7. Beijo matinal
8. Zum zum zum
9. Dádiva
10. Meu tamborim

Minha História, 1988

1. Pandeiro é Meu Nome
2. Tempo Bom
3. Esquadrão do Samba
4. Deus Menino
5. É Preciso Muito Amor
6. Tudo Mudou
7. Convite à Roberto Carlos
8. O Barba Azul
9. Me Leva Contigo
10. Dinorá
11. A Solidão Inundou Esta Cidade
12. Festa da Ribeira
13. Por Trás do Pano
14. Sonhos de Amanhã

Missão de Cantar, 1988

1. Missão de Cantar
2. Pacote Economês
3. Sentimento Moderno
4. [No](#) Calor da Sensação
5. Muda o Disco Amor
6. Carimbó Japonês
7. Amor Teimoso
8. Maria da Lapa
9. Amor Sem Preconceito
10. Amigo do Peito
11. Por te Querer

Sucessos de Ouro vol 1 (sem definição de ano)

01. É preciso muito amor
02. Lamento de um bamba
03. Pandeiro é o meu nome
04. Que tempo bom
05. O barba azul

06. Castelo de amor
07. Esquadrão do samba
08. Segura eu
09. A meia noite
10. Cadê você
11. Será que tem
12. De tombar caminhão (participação de Benito de Paula)
13. Deus menino
14. Toada enluarada
15. Festa da ribeira
16. Pão, banana e gafeira
17. Amor sem juízo
18. Convite a Roberto Carlos
19. Flor mulher
20. Tudo mudou
21. Estrela
22. A chave
23. Chegada
24. Diário de um boêmio

Toada Amazônica (CD), 1996

01. Estrela
02. Rio Amazonas
03. Castelo de Amor
04. Toada Enluarada
05. Vou Correndo
06. Vermelho
07. Impossível viver sem ela
08. Cheiro de Mato
09. Batalha de Amor
10. Meu Boi Bonito
11. Sonhos Que Se Abraçam
12. Pandeiro é Meu Nome/Esquadrão do Samba/Sufoco

O poeta e o versador (qual ano?)

01. Gavião Real (Chico da Silva)
02. Paraponera (Chico da Silva/Amarildo Teixeira)
03. Mana Manaus (Chico da Silva)
04. O poeta o versador (Chico da Silva/A. Mendes)
05. Amor é o meu nome (Chico da Silva)
06. O laçador de Amor (Chico da Silva)
07. Azul (Chico da Silva)
08. Toada enluarada (Chico da Silva)
09. Bailarina (Chico da Silva)
10. Divina mania (Chico da Silva)
11. Toada do Cônsul (Chico da Silva/Marcos Santos)
12. Cunhã Jaqueline (Chico da Silva)
13. Sina de Caboclo (Chico da Silva/José Trigueiro)

14. Os amigos do boi (Chico da Silva)
15. Os amigos do Boi (Chico da Silva)

Chico da Silva: suas grandes toadas

1. Folgado de São João (Chico da Silva)
2. Dois pra lá, dois prá cá (Chico da Silva)
3. Raizes e um povo (Chico da Silva)
4. Explosão e amor (Chico da Silva)
5. Azul e branco (Chico da Silva)
6. Remadas (Chico da Silva)
7. Toada do cuirão (Chico da Silva)
8. Mãe natureza (Chico da Silva)
9. Boi do Carmo (Chico da Silva)
10. Meu boi bonito (Chico da Silva)
11. Toada de amor (Chico da Silva)
12. Cantiga de boi (Chico da Silva)
13. Campeão ou não (Chico da Silva)
14. Boi valente (Chico da Silva/Paulo Onça)
15. Escudeiro do meu boi-bumbá (Chico da Silva/Sílvio Camaleão)
16. Os pescadores (Chico da Silva/Marcos Santos)
17. Missionário da Luz (Chico da Silva)

As canções compostas, em parceria e/ou interpretadas por Chico da Silva³⁸

1. A batuta (Chico da Silva - 2000)
2. A chave (Chico da Silva/Venâncio - 1978)
3. A chuva (Chico da Silva/Brito Pará - 1982)
4. A dama do vestido mal feito (Chico da Silva/Venâncio - 1979)
5. A Deus pertence (Chico da Silva, Daniel/Venâncio - 1982)
6. A lei do samba (Chico da Silva/Venâncio - 1979)
7. A lenda dos 7 mares do amor (Paulo Debétio/Paulinho Rezende - 1982)
8. A meia noite (Chico da Silva - 1977)
9. A solidão inundou esta cidade (Serginho do Vau/Anísio - 1981)
10. A volta ao mundo em 30 segundos (Chico da Silva/Venâncio - 1977)
11. Abraços de Noel (Chico da Silva - 1978)
12. Açucena (Chico da Silva - 1982)
13. Agoniza mas não morre (Nelson Sargento - 1983)
14. Água doce (Chico da Silva/Venâncio - 1981)
15. Amazonas (Chico da Silva)
16. Amigo do peito (Chico da Silva - 1988)
17. Amor de raiz (Chico da Silva - 1983)
18. Amor é o meu nome (Chico da Silva)
19. Amor sem juízo (Chico da Silva/Venâncio - 1978)
20. Amor sem preconceito (Chico da Silva - 1988)
21. Amor teimoso (Chico da Silva - 1988)
22. Anseios (Chico da Silva - 1982)
23. Aquarela amazonense (Chico da Silva/Venâncio - 1979)
24. Aquarela Amazônica (Chico da Silva/Jará - 1983)

³⁸ Não foi possível colocar as datas em algumas composições, devido a dificuldade de encontrar a discografia completa de Chico da Silva. A Rádio Alvorada de Parintins, gentilmente, concedeu-me o acesso à sua coleção de discos, mas estava incompleta. O material coletado foi conseguido no meu acervo e de amigos.

25. Aromático (Chico da Silva – 1996)
26. Até (Chico da Silva – 2008)
27. Azul (Chico da Silva)
28. Azul e branco (Chico da Silva)
29. Bailarina (Chico da Silva - 1996)
30. Batalha de Amor (Chico da Silva - 1982)
31. Beijo matinal (Chico da Silva - 1984)
32. Belo Amanhecer (Chico da Silva - 1977)
33. Boi Bonito (Chico da Silva – 1991)
34. Boi de Carmo (Chico da Silva - 1991)
35. Boi valente (Chico da Silva/Paulo Onça)
36. Boieco da Baixa (Chico da Silva - 2004)
37. Breguelhegue (Chico a Silva/Jorge Machado - 1980)
38. Caboclo Caprichoso (Chico da Silva - 2007)
39. Cadê você (Chico da Silva/Venâncio - 1980)
40. Campeão ou não (Chico da Silva)
41. Cantiga de boi (Chico da Silva)
42. Cantiga de Parintins (Chico da Silva/Freddy (Fred Góes) - 1981)
43. Caprichoso de Fé (Chico da Silva – 2001)
44. Carimbó japonês (Chico da Silva - 1988)
45. Castelo de amor (Chico da Silva - 1996)
46. Chalaça (Arandas Júnior/Alberto Fonseca - 1982)
47. Chave (Chico da Silva - 1978)
48. Chegada (Chico da Silva/Argel Mazzani - 1982)
49. Cheiro de mato (Chico da Silva - 1996)
50. Contrário Pávulo (Chico da Silva – 2001)
51. Convite Roberto Carlos (Chico da Silva - 1978)
52. Corda poída (Chico da Silva - 1984)
53. Cunhã Jaqueline (Chico da Silva)
54. Dádiva (Chico da Silva - 1984)
55. De tombar caminhão (Chico da Silva/participação de Benito de Paula)
56. Desejos (Paulo Debétio/Carlos Colla - 1979)
57. Deus menino (Chico da Silva e Paulo Debétio - 1980)
58. Diário de um boêmio (Chico da Silva - 1978)
59. Dinorá (Chico da Silva/Jorge Machado - 1980)
60. Divina mania (Chico da Silva - 1994)
61. Dois pra lá, dois prá cá (Chico da Silva)
62. Domingo em Manaus (Chico da Silva - 1983)
63. É chato (Chico da Silva - 1977)
64. É preciso muito amor (Noca da Portela/Tião de Miracema - 1979)
65. Edição esgotada (Chico da Silva - 1980)
66. Escudeiro do meu boi-bumbá (Chico da Silva/Sílvio Camaleão)
67. Esquadrão do samba (Chico da Silva/Venâncio - 1978)
68. Estrela (Chico da Silva - 1996)
69. Explosão de amor (Chico da Silva)
70. Faça de conta (Chico da Silva - 1994)
71. Falso Amor Sincero (Nélson Sargento - 1983)
72. Festa da Raça (Chico da Silva - 1997)
73. Festa da Ribeira (Arandas Júnior - 1980)
74. Flor mulher (Chico da Silva - 1980)

75. Folgado de São João (Chico da Silva)
76. Garantido 2000 (Chico da Silva – 2000)
77. Garantido, a história e a lenda (Chico da Silva – 1995)
78. Gatinha menina (Chico da Silva - 1982)
79. Gavião Real (Chico da Silva)
80. H de malandro (Chico da Silva - 1984)
81. Hollyday on night (Chico da Silva/Aloysio Motta - 1980)
82. Impossível viver sem ela (Chico da Silva - 1996)
83. Jurei (Chico da Silva/Joel Menezes - 1979)
84. Juteiro (Chico da Silva)
85. Lamento de bamba (Chico da Silva/Antônio Tibério -1977)
86. Louca (Chico da Silva - 1983)
87. Mãe natureza (Chico da Silva)
88. Mana Manaus (Chico da Silva)
89. Marcas (Chico da Silva/Arandas Júnior - 1981)
90. Maria da Lapa (Chico da Silva - 1988)
91. Marujada de Guerra (Chico da Silva – 2001)
92. Me leva contigo (Chico da Silva/Antonio José - 1981)
93. Meu amor é Caprichoso (Chico da Silva/Silvana Silva/Andréa Sila – 2002)
94. Meu boi bonito (Chico da Silva - 1996)
95. Meu partido é pessoal (Chico da Silva/Aloysio Motta - 1980)
96. Meu tamborim (Chico da Silva - 1984)
97. Minha mulher fala muito (Chico da Silva/Anizio Rocha - 1983)
98. Missão de cantar (Chico da Silva - 1988)
99. Missionário da Luz (Chico da Silva)
100. Muda o disco amor (Chico da Silva - 1988)
101. Mulher, mulher (Chico da Silva - 1983)
102. [Na](#) casa nossa (Chico da Silva - 1982)
103. [No](#) calor da sensação (Chico da Silva - 1988)
104. No dia D (Chico da Silva - 1984)
105. No Terreiro de Ossanha (Túlio Ricardo -1977)
106. O amor está no ar (Chico da Silva – 2000)
107. O Barba Azul (Chico da Silva/Venâncio - 1988)
108. O cavalo branco e o pássaro verde (Chico da Silva - 1983)
109. O direito do homem (Chico da Silva - 1983)
110. O lançador de Amor (Chico da Silva)
111. O poeta o versador (Chico da Silva/A. Mendes)
112. O recado de láiá (Chico da Silva - 1981)
113. O recado que mamãe mandou (Chico da Silva/Venâncio - 1979)
114. O tempo passou (José Márcio - 1977)
115. Os afazeres (Chico da Silva - 1981)
116. Os amigos do boi (Chico da Silva)
117. Os Caboclos (Chico da Silva - 1991)
118. Os pescadores [Heróis do rio] (Chico da Silva/Marcos Santos)
119. Pacote economês (Chico da Silva - 1988)
120. Pandeiro é meu nome (Chico da Silva/Venâncio - 1977)
121. Pão, banana e gafeira (Black Wilson/Venâncio - 1979)
122. Paraponera (Chico da Silva/Amarildo Teixeira)
123. Pintando em Verde e Rosa (Sidney da Conceição - 1981)
124. Por te querer (Chico da Silva - 1988)

125. Por trás do pano (Chico da Silva/Venâncio - 1981)
126. Pra chatear (Chico da Silva - 1978)
127. Prazeres (Chico da Silva - 1981)
128. Quem bate aí? (Chico da Silva - 1978)
129. Quero mais (Tadeu Garcia/Chico da Silva – 1999)
130. Raizes e um povo (Chico da Silva)
131. Remadas (Chico da Silva)
132. Revogar (Chico da Silva - 1982)
133. Rio Amazonas (Chico da Silva - 1996)
134. Samba também é vida (Chico da Silva - 1978)
135. Sambaterapia (Chico da Silva/Venâncio - 1983)
136. Sangue de guerreiro (J. Dutra/Nélson Baixinho - 1982)
137. São Benedito (Chico da Silva – 1998)
138. Se existe amor (Chico da Silva - 1984)
139. Segura Eu (Chico da Silva - 1978)
140. Sem razão e sem vintém (Chico da Silva/Zé Lima - 1977)
141. Sentimento doce (Chico da Silva - 1979)
142. Sentimento moderno (Chico da Silva - 1988)
143. Ser Caprichoso (Chico da Silva/Carlos Rosca – 2002)
144. Será que tem? (Chico da Silva/Airton José - 1977)
145. Setembrino (Chico da Silva - 1978)
146. Sina de Caboclo(Chico da Silva/José Trigueiro)
147. Só o samba me domina (Chico da Silva/Antônio Tibério - 1977)
148. Sonho de Liberdade (Chico da Silva/Tadeu Garcia/Rosiane Novo – 1999)
149. Sonhos de amanhã (Chico da Silva/Antonio José - 1980)
150. Sonhos que se abraçam (Chico da Silva - 1996)
151. Sou Parintintin (Chico da Silva1998)
152. Sufoco (Chico da Silva/Antonio José)
153. Tá queimando (Chico da Silva - 1984)
154. Tanto amar (Chico da Silva/Antônio José - 1979)
155. Tempo bom (Chico da Silva 1981 – compôs e cedeu a autoria para Moisés, seu filho e João Paulo, filho de Paulo Debétio)
156. Toada de amor (Chico da Silva)
157. Toada do Cônsul (Chico da Silva/Marcos Santos)
158. Toada do cuirão (Chico da Silva)
159. Toada enluarada (Chico da Silva - 1996)
160. Toque e Clarins (Chico da Silva)
161. Tudo mudou (Chico da Silva/Venâncio - 1979)
162. Um beijo na palma da mão (Chico da Silva – 2000)
163. Um samba tango para Maria (Chico da Silva/Joel Menezes - 1980)
164. Universo Caprichoso (Chico da Silva – 2006)
165. Veja lá você (Chico da Silva - 1977)
166. Velha mania (Alceu Maia/Ruy Quaresma - 1982)
167. Velho Estácio (Sidney da Conceição - 1979)
168. Verbena (Chico da Silva/Ambrósio - 1980)
169. Vermelho (Chico da Silva/Venâncio - 1996)
170. Viver outra vez (Chico da Silva - 1983)
171. Vou correndo (Chico da Silva/Venâncio - 1996)
172. Zum zum zum (Chico da Silva - 1984)

ENTREVISTA: CHICO DA SILVA (Entrevista concedida pelo compositor em 28 de outubro de 2015, às 20h)

AUXILIADORA: Boa noite Chico. Gostaria de agradecer a você por nos receber. Sei que teu tempo é muito curto, pois és uma pessoa pública, muito requisitada, e te agradeço pela atenção e o carinho.

CHICO DA SILVA: De nada. A obrigação da gente é atender as pessoas que se interessam pela cultura, especialmente pelo trabalho da gente. Pelo o que a gente faz, que é de suma importância. Eu acho que essa é a grande herança, é o grande patrimônio da gente, então pra mim é uma honra, é um prestígio.

AUXILIADORA: Obrigada. Você tem uma relação das composições que você já fez? Tanto de toadas, como samba? Tens, assim, uma relação dessas músicas completas?

CHICO DA SILVA: Não, mas são bastante né? Eu teria que, no caso, acessar as editoras que eu tenho, umas três ou quatro editoras e nessas editoras eu tenho centenas numa, centenas noutras, dezenas noutras, mas eu acredito que eu tenho um total de gravadas, editadas, em torno de 340 músicas, entre toadas e sambas.

AUXILIADORA: Eu peguei alguma coisa na internet, mas identifiquei tuas composições até 2008. Continuaste produzindo, não foi? Tens composições depois disso?

CHICO DA SILVA: Claro, claro. Até 2008 você puxou, onde? Na internet?

AUXILIADORA: Na internet.

CHICO DA SILVA: É pouco o que consta lá no youtube.

AUXILIADORA: Peguei também nos CDs de samba e toadas de boi bumbá, que você...

CHICO DA SILVA: Eu tenho editora Warner Chapell, Universal Music são as duas principais, e depois tem outras menores e algumas que nem registradas estão ainda. Estão associadas. É diferente, porque do direito autoral vem das editoras e têm as associações que são ligadas. Por exemplo, as pessoas não editam mais, preferem associar as músicas às sociedades arrecadoras como a União Brasileira dos Compositores, ABC, SBACEM, SOCINPRO, SADEMBRA. Tudo o que diz respeito a arrecadação. Arrecadar os direitos autorais e elas acabam representando ali os seus direitos, independente das editoras do passado, né? Que era uma coisa, eles editavam, administravam e naquele tempo acabavam ficando com 25% do lucro das edições do que a música produzia, 75% do autor e assim por diante, agora tá mudando um pouco isso. Hoje, você grava, a autorização é quase que direta ao autor ou à sociedade que ele pertence e não à editora.

AUXILIADORA: Antes ficava muito amarrado à editora?

CHICO DA SILVA: Sim, você fica amarrado à editora.

AUXILIADORA: Quando você deixou de compor o samba e começou a compor música de expressão amazonense, no caso a Toada?

CHICO DA SILVA: Isso foi circunstancial, né? Porque eu tive um problema. Estava muito bem, minha carreira estava de vento em polpa como cantor de samba. Eu vivia no Rio de Janeiro, nessa época, e no final dos anos 80, na década de 80, mais precisamente no final de 88, eu tive um problema nas amídalas. Tive um edema nas amídalas. Trocando em miúdos, tive um câncer. Nas amídalas, na garganta, justamente no lugar onde não deveria acontecer. Interrompi minha carreira, tive que partir para um tratamento radical. Radioterapia. Depois desse tratamento (fiquei dois meses em tratamento), operei. Uma operação radical. Demorou cinco horas o esvaziamento total do glânglionar, pra poder extirpar o tumor que regrediu muito pouco. Tinha 8cm e só regrediu 3cm, portanto 5cm tive que tirar através de cirurgia. E nisso, fiquei sem a voz. Atrapalhou minha voz e eu fiquei quinze anos praticamente sem poder cantar. Foi nessa época que eu vim para Manaus, a conselho do meu médico, pois sou daqui do Amazonas, sou de Parintins e ele achou bom para a recuperação das minhas células essa viagem, porque o câncer tem origem nas células e isso seria ótimo para a minha recuperação. É engraçado isso, mas é verdade, é verdade como as células identificam a temperatura, o tempo, o local, a natureza, a sua origem, onde você nasceu e isso ajuda na recuperação. E eu vim pra cá. Ele disse “de onde você é? Podes voltar?” Voltei pra cá, para me recuperar e coincidentemente o boi estava começando a se movimentar a nível das festas aqui, né? No caso, aqui em Manaus, havia um grupo de Parintins, que foi formando uma confraria. Eles estavam brincando e tudo, e coincidentemente, eu estava por aqui, comecei a participar. Foi quando surgiram os movimentos: “Movimento Marujada” e o movimento “Os amigos do Garantido”. Eu participei justamente da criação desses dois movimentos. Eu impossibilitado de cantar, passei a compor Toada porque a minha origem era da Toada, embora eu já cantasse samba no Rio de Janeiro e meu pai morou no Rio muito tempo, era cearense mas ele foi pra lá.

AUXILIADORA: como era o nome do seu pai?

CHICO DA SILVA: Antonio. O meu grande entendimento, assim, musical, foi com as toadas de boi, né? Na pré-adolescência, na adolescência foi justamente nas toadas, já fazia algumas coisas passei então, a compor e aí eu comecei a mexer, comecei a fazer uma coisa assim pra época, uma coisa mais de vanguarda e comecei a falar um pouco mais das nossas tradições, dos nossos costumes, as pessoas tinham um pouco de receio, não sei, eu acredito

que até constrangimento também, de falar das nossas coisas caboclas, né? Fui lá e comecei a falar das nossas origens caboclas da nossa miscigenação, nossas coisas todas e acabou que isso aí foi crescendo e deu no que deu. Então, foi aí que surgiu o compositor de toadas.

AUXILIADORA: Tem uma música aqui, “A batuta”, que por sinal eu gosto muito, tem um momento que você fala “minha voz já não fala...” estava ligada ao teu problema de saúde?

CHICO DA SILVA: Tem uma história muito interessante, uma história assim, bonita até. A batuta é a Elis Regina. A batuta é a Elis. Pensa a batuta? Aquela varinha ali, que direciona ali a orquestra, a música, que dá a leitura musical? Pois é, eu imaginei a Elis Regina, por que? Porque ela era da minha gravadora na época e eu havia gravado uma música com a Alcione que fez muito sucesso, o “Pandeiro é meu nome” (“falaram que o meu companheiro...” – Chico cantarolando) e a Elis Regina gostava muito dessa música, ela era da minha gravadora e gostava muito. A Elis era uma pessoa, assim muito pessoal, com a personalidade muito forte. Ela não era muito de conversar, de dar muito papo para as pessoas. Conversei com ela algumas vezes e certa vez ela me pediu uma música. Ela disse assim: “- Olha, faz uma música pra mim.”. Só isso. Depois, numa outra oportunidade eu me encontrei com ela no aeroporto e a filha dela falou: “- Mamãe, olha o Chico da Silva!”. Ela estava numa leitura, e não deu a mínima. Ela disse: “- Ah! Tá”, e continuou lendo. Aí eu é que fui lá e: “- Oi Elis, tudo bem?” e também “- Oi Chico”, e voltou pra leitura. Era uma pessoa assim, mas por isso que eu acho que “A batuta” é tudo isso, né? Eu achava que toda essa personalidade, sabe, essa coisa muito particular. Que não faz firulas, que é muito autêntica, você entendeu? Eu gosto disso e todo aquele afã em torno dela, certo? Da Elis, aquela quase que unanimidade, então, quando ela me pediu a música, eu fiz. Nessa época eu estava trabalhando, Tinha uma banda que fazia show comigo e um violonista meu era maestro. Ele, um bom violonista, era maestro, escrevia e tocava somente quando a Elis não precisava dele. Quando ela precisava ele tinha que trabalhar com a Elis. Então, quando ela me pediu a música eu achei que ela nem ia se lembrar mais. Foi logo no início da minha carreira, aí o Rui Quaresma falou: “- Chico, a Elis tá cobrando a música dela”. Resolvi fazer “A batuta”, né? Tirei da minha história, fui na minha história [...]fiz dessa graça uma prece [...] em cada olhar a pergunta final, que eu sou?” (Chico cantarolando)

AUXILIADORA: É muito filosófica essa pergunta.

CHICO DA SILVA: Exatamente. É o caso dela né? Quem é ela? É essa a pergunta, quem eu sou. Como se fosse ela cantando, certo? Quem é essa mulher? Foi o que eu fiz, foi a pergunta que eu fiz, afinal, quem eu sou? Lalalala como é que é a segunda parte, você lembra? Tem a letra aí? Que eu esqueço, é muita letra, né? (Chico toca e canta “A batuta”)

AUXILIADORA: Eu acho a tua cara isso aí.

CHICO DA SILVA: Pois é, tudo bem. Esse “meu olhar não se disfarça” isso é uma coisa muito de psicologia, né? De psicanálise, porque uma vez eu sofri uma depressão muito grande mesmo, uma depressão braba mesmo, que o corpo pesava assim, parecia que eu estava com 100 quilos nos ombros, pesadão. Eu estava na praia, na Barra da Tijuca e no hotel que eu estava tinha um pronto socorro que ficava bem perto. Eu saí andando no hotel, apavorado, né? Em pânico. Quando cheguei lá, o médico estava dormindo. A enfermeira foi acordá-lo e ele veio. Um rapaz jovem e tudo e falou “- Como vai? Tudo bem?” A minha popularidade não estava ainda em alta. Eu estava iniciando a carreira. Ele falou: “- Senta aí”. Começou a conversar comigo. Então, ele perguntou meu nome, perguntou o nome dos meus pais, perguntou o nome da minha família, eu fui dizendo quantos anos tinha e tal, conversa vai, conversa vem eu estava bonzinho, certo? Esse “minha voz não se disfarça, meu olhar não perde o brilho, isto enquanto eu me lembrar quem sou eu...”, quer dizer, eu tô vivo.

AUXILIADORA: Essa música, eu analisei não pensando na Elis, mas pensando em você.

CHICO DA SILVA: Pois é, mas quando eu fiz foi pra Elis. Fiz pensando na Elis e olhando a minha vivência também, juntando uma com a outra, porque eu achava esse negócio, “- Ah, essa mulher é metida”. Não! A mulher não te deu a mínima é metida?, Você, quando tá dentro de você, você é você, ninguém pode, sabe, ir de encontro e discordar disso.

AUXILIADORA: Ela tinha a personalidade dela.

CHICO DA SILVA: Exatamente. “Isto enquanto eu me lembrar quem eu sou” eu sou eu. (Chico tocando e cantando “A batuta”). Aí vem também a coisa. Vem o lance que nós chamamos de, como é que fala? Que Jesus tinha muito, que Jesus tinha completo, 100%, que é o... Como é que é?

AUXILIADORA: Carisma?

CHICO DA SILVA: Não, não é o carisma, é quase igual. Que a gente não é a metade daquilo que a gente é, né? Especialmente em nível de pensar...

AUXILIADORA: Nós somos incompletos, né?

CHICO DA SILVA: É, não chegamos ainda no que deveríamos ser, a plenitude, não sou nem meio, eu sei que eu não sou...

AUXILIADORA: Nós somos humanos. Mas sabe o que penso? Quando analisei esse poema, inclusive vou apresentar agora na universidade fazendo uma comparação com Sophia Andresen a poeta portuguesa...

CHICO DA SILVA: Pois é, meu Deus!

AUXILIADORA: Aí eu coloquei esse questionamento como enquanto você se lembrar que é cantor, você está inteiro ali, sabe? Tá completo. Porque enquanto a gente se lembra de quem a gente é, a gente segue em frente, estás entendendo? Essa lembrança...

CHICO DA SILVA: É justamente isso...

AUXILIADORA: Porque o teu problema de voz, também, aquela coisa toda. Sabes quem és. Você é o Chico da Silva, estás entendendo? Tens o teu lugar.

CHICO DA SILVA: Exatamente. Eu sou real. Aquela frase “eu sou o que sou”.

AUXILIADORA: É, tens o teu lugar na história.

CHICO DA SILVA: A ideia é justamente isso... Não é a superficialidade não é a personalidade, bem forte, bem ali à flor da pele mesmo. Eu sou isso e tal. Hoje, por exemplo, tenho um neto, ele tem quatro anos de idade e quando ele chega do colégio vai almoçar. Hoje ele estava com a TV ligada, almoçando, então eu falei: “Pedro, pô, não dá. Ou você almoça ou você assiste televisão”. Aí ele: “ Tá, mas...”. Eu não sei o que houve fui lá e desliguei e ele começou a chorar. “Por que tu tá chorando, Pedro? O que houve?” Ele disse “Tudo bem, desliga a TV, mas pausa pra eu não perder o programa”. Então isso eu acho que é muito, sabe? Eu não posso tirar tudo dele, entendeu? A metade, pelo menos, 50%... Então essas coisas assim, não são nem mesmo a metade das coisas que eu sou e essa metade, mas essa metade tem um valor imensurável.

AUXILIADORA: É verdade. Tem uma força muito grande.

CHICO DA SILVA: Mas como é que você foi buscar “A batuta”? Porque eu não gravei. Foi a Lucilene quem gravou, né?

AUXILIADORA: Foi. “A batuta”. Uma coisa que achei estranha, porque tem “A cantiga de Parintins” e depois eu encontro “Festa na Ribeira”. A “Festa na Ribeira” e “Cantiga de Parintins” é a mesma letra, só que uma, isso aqui eu encontrei na internet né, uma foi composta por ti, Freddy Góes e depois aparece uma composição de Arandas Junior. Como é que funcionou isso aqui? Quem compôs a letra?

CHICO DA SILVA: A Festa na Ribeira” não é minha, é do Arandas. Eu fiz um clip com a Alcione. Então a Festa na Ribeira é isso. É a lavagem do Bonfim, lavagem das escadarias das igrejas. Uma festa bonita que tem até hoje.

AUXILIADORA: Cantiga de Parintins compuseste com o Freddy mesmo, né? Com o Freddy Góes?

CHICO DA SILVA: Sim, Cantiga de Parintins. O Freddy, nessa época, estudava em São Paulo, comunicação, na Cásper Líbero. Ele fazia faculdade de comunicação lá... Ele foi meu amigo de infância, lá de Parintins e a gente nunca podia imaginar que iríamos nos encontrar

lá. Eu trabalhava com uma estilista chamada Clarice Amaral. Uma das primeiras estilistas de nome feminino lá, porque tinham os homens que fizeram muito nome, mas ela foi uma das que fazia muito sucesso e ela me chamou para cantar nos desfiles dela. Então eu cantava até com as Ladies Donnay . Eram mais ou menos umas quatro moças que tocavam contrabaixo, bateria, guitarra.

Um dia me encontrei com o Freddy, matamos saudade, abraçamos e tal e ficamos amigos, quer dizer, já éramos amigos, mas começamos a andar juntos. Ele trabalhava fazendo estágio no Diário da Noite e a gente quando se encontrava lembrava de Parintins. Ele me mostrou um poema. Um poema bem curtinho, praticamente uma sextilha. Aí eu digo a ele: “Cara, eu posso musicar?” Aí ele disse: “Pode, só que eu vou botar mais umas coisinhas aqui” Eu disse: “Não tem problema”. Eu peguei e fiz junto com ele, né? Saiu Cantiga de Parintins. Quando comecei a gravar samba, Chico da Silva era o menino de ouro da gravadora de Samba do Rio de Janeiro na época. Era eu e a Alcione. Quando eu quis gravar toada todo mundo foi contra. A toada e a gente chama de cantiga, porque antigamente era cantiga, né? Então encontrei resistência “Que nada gravar boi, não sei o que...”. E eu: “Pô, deixa eu gravar pelo menos uma aí, diretor comercial”. Então, “Deixa ele gravar uma música de Parintins”. Eu gravei essa música de Parintins falando do boi, das pastorinhas, dos nossos costumes. Logo depois eu gravei a toada dos bois mesmo, já com autores de lá. Foi até interessante porque eu gravei com tímpano em vez de botar a zabumba, a gente botou uns tímpanos de orquestra mesmo, porque não tinha zabumba. Os caras não sabiam bater boi, eu não sabia passar pra eles, foi muito engraçado. Esse boi que tá aí hoje, a gente já previa. A gente já tinha visto lá atrás, o Freddy e eu.

CHICO DA SILVA: O historiador Antonio Loureiro, também previu o boi-bumbá do jeito que está hoje. Há muitos anos nos encontramos no Rio de Janeiro em Copacabana e eu já havia gravado uma toada de boi. Na época, os caras faziam toada de boi lá em Parintins baseadas no cordel. Aquela literatura em cordel, então era Lampião “O grande herói foi Lampião, foi homem de guerra até morrer...”(Chico cantarolando), pois é, isso faz parte da minha infância, então fiquei doido pra gravar isso. Eu, no auge da carreira vendia 400, 500 mil cópias de disco. Só Roberto Carlos estava acima de Chico da Silva em termo de venda de disco nessa época, Alcione, Clara Nunes, eram poucos, Martinho, Beth Carvalho. Era uma parada dura e os caras não queriam, e eu digo “-Vou cantar, quero cantar um pouco” e o que eles, malandros, para não me contrariarem, pra eu render bastante nas gravações, eles me davam essa colher de chá, apesar de terem uma barreira. Hoje, ainda tem a barreira. E olha o que a gente conseguiu colocar a Toada no mundo, que é o caso de Vermelho, Tic Tac, e

mesmo assim ainda existe essa barreira, porque o folclore, tudo que vem do folclore no Brasil, infelizmente existe uma barreira muito grande. Enquanto nos Estados Unidos é uma maravilha, eles fazem tudo, é uma democracia plena, legal. Hoje mesmo, eu estava questionando o boi-bumbá. No boi bumbá não tem um negro. É só branco. Inclusive, eles colocaram a sinhazinha que eu detesto a figura histórica da sinhazinha porque ela vem da sinhá, sinhá era senhora de escravos, da escravidão, de senzala, quer dizer, foi o negro que criou o boi. Foi o negro que trouxe o boi. Então no Brasil, a senhora que é professora, a senhora sabe que o Brasil tem esse desencontro histórico cultural, eles não querem admitir a sua cultura, não assumem a sua cultura, certo? Com garra, com personalidade, sabe, sem medo de, sem vergonha.

Quando eu fui falar em tucumã lá em Parintins o pessoal não queria não, acharam que não deveria, que não tinha nada a ver com boi. Quando eu fiz uma toada assim, “é aprendendo a caçar, a pescar...” “mas o tucumã ...” . Eu inclusive, já sugeri pra se criar o “Dia do tucumã”, porque o tucumã é uma fruta que nós temos aqui e que é incomparável no mundo todo. Não existe nem uma fruta no mundo que consiga alimentar toda uma população e uma geração desde uma criança. O ano todo, não falta e é uma fonte de alimentação ímpar, não existe outra igual. Você come um sanduíche de tucumã, tua fome já era porque tem tudo ali e no entanto as pessoas ainda tem um problema com isso.

AUXILIADORA: E nós somos apreciadores de tucumã.

CHICO DA SILVA: Aí eu queria criar o Dia do tucumã. Imagina o Dia do tucumã. Criar um tótem com um tucumanzeiro. Seria uma festa maravilhosa. Viria gente de todos os lugares, das cidades, dos interiores. Teríamos a Miss tucumã, o Mister tucumã, a taça tucumã. Seria uma festa linda em homenagem a uma das maiores frutas da região Norte. Não tem a da uva? Por que? Porque uva é vinho, é coisa de branco. É isso que eu falo...

AUXILIADORA: Vem lá da Europa...

CHICO DA SILVA: Vem lá da Europa... É dessas coisas que eu falo. Não é só a uva. Tem a maçã também, tem a maçã e tem outras frutas que não chegam aos pés do tucumã. Porque tucumã não tem plantio. Ele nasce lá e haja derrubar e mesmo assim ele continua crescendo, na rebeldia dele. Então essas coisas que eu brigo muito aqui com relação à cultura. Cultura é um negócio beleza. E eu agora tô meio me aposentando, mas eu ainda vou brigar pelo Dia do tucumã.

AUXILIADORA: Eu gostaria de ver esse dia.

CHICO DA SILVA: E eu queria assim que fosse um dia 13 assim porque é um dia bem misterioso...

AUXILIADORA: Uma sexta feira 13.

CHICO DA SILVA: Uma sexta feria 13, o dia do tucumã, numa época que ele tá bem florido assim, que tá dando bastante.

AUXILIADORA: Chico e em relação ao Diário de um Boêmio?

CHICO DA SILVA: Tem ligação com a minha vida. Direta. Isso aí é o seguinte: Eu estudei na Escola Técnica de Manaus. Fiz lá o ginásio industrial básico. Esse ginásio seria o fundamental hoje, a diferença é que era um fundamental fortíssimo, quase chegando ao curso médio ou mais, porque nós tínhamos língua, nós tínhamos francês, inglês, fundamental francês, inglês, física, química, ginásio industrial básico e além da profissão. Você terminava o ginásio em quatro anos e saia com uma profissão. Eu sou torneiro mecânico. Tenho a mesma profissão do Lula. A diferença é que eu acho que eu sou mais profissional do que ele, que ele nunca exerceu, talvez, a profissão dele e eu exerci. Trabalhei na Walita muito tempo. Pra você estudar na escola, especialmente aluno do interior, pra ganhar o internato e não só internato, mas também pra ingressar no ginásio, você fazia um vestibular com quatro provas, que eram duas eliminatórias, no caso matemática e português, fazia história, geográfica, matemática e português. Matemática e português eliminava, você entendeu? Pra poder você ingressar no ginásio da escola técnica fazia um pequeno vestibularzinho, né? Então eu fiz, eu vim lá de Parintins, fiz o vestibularzinho, passei e fiquei interno. Eram 80 alunos internos, todos do interior, escola federal, era uma mãe, não dá nem pra comparar. Era uma mãe. Imagine uma mãe. Tudo essa escola dava pra gente, tudo! Tudo que você pode imaginar, certo? Os alunos lá eram todos saudáveis, eram todos fortes. No futebol a gente ganhava de todo mundo, no atletismo também. A gente ganhava, de todos. A diferença era que eram machistas, só estudava homem, não estudava mulher né? Então, tinha uns caras um pouco rebeldes. Eu era aluno, por exemplo, interno, então, eu algumas vezes pulava o muro da escola pra fazer seresta, naquela época se fazia muita serenata, né? E eu não tocava violão. Até hoje eu não toco, eu só faço a harmonia. Mas Havia um rapaz chamado Vanderley que tocava muito violão e tinham dois cantores, então a gente chegava assim. A gente queria tocar pra uma namorada ou pra uma pretendente e a gente fazia as serenatas. Eu sou de uma época assim e eu levava o violão. Eu era o cara que levava o violão, porque eu gostava de levar o violão “aonde estava a boemia, lá estava eu”, por isso que eu digo “sempre levado pelo braço de um violão”, porque eu só seguro nele aqui, é por isso que ele tá te levando, não és tu que tá levando ele “sempre levado pelo braço de um violão”, então a ideia era essa, “Aonde estava a boemia...”, esses amores figurados são as pretensas namoradas, que hoje a juventude fala de paquera, né? Não, a paquera já é até atrasada hoje. Hoje em dia já é outra coisa, mas era mais

ou menos isso, né? Ficava ali, paquerando e tal. Então veio essa “... Hoje eu canto minha vida, meu destino, meus amores figurados e os pecados de um poeta abandonado, estou cantando meu passado recheado de ilusões..” eu ficava só nessa ilusão mesmo. Agora isso é verdadeiro “onde estava a boemia lá estava eu, sempre levado pelo braço de um violão até que veio a nostalgia pra fazer morada no meu coração...” agora a segunda parte eu já botei a Mangueira porque eu realmente sou fã da Mangueira desde aquela época né “canto, canto a canção que eu fiz pra ela numa linda primavera, estação primeira...” é um trocadilho “... minha musa era ela e por isso meu poema eu a ela dediquei...”. Diário de um boêmio. Também tem uma historinha, por isso que eu tenho sempre uma história, né? Todas elas.

Toda música tem uma história, tem vida. Eu digo que a música é um ser vivo e tal qual um ser humano. Tem aqueles mais ativos e os menos ativos. Tem os pró-ativos, os ativos... A mesma coisa é música. Uma vez eu me encontrei com o Peninha, que foi muito meu amigo na minha época de músico. Ele era meu amigão. Ele romântico, eu sambista, mas a gente andava muito juntos e ele tinha gravado Sozinho. Eu me encontrei com ele em São Paulo aí eu digo “Pô, Peninha, fala pra o Caetano pra ele gravar uma música minha cara, porque parece que tudo que ele toca vira ouro” essa “Sozinho” a menina tinha gravado, a Sandra de Sá, mas acabou acontecendo com o Caetano.

AUXILIADORA: A letra é dele a música que é sua né?

CHICO DA SILVA: É.

AUXILIADORA: Certo, e “Tempo bom”, por que consta os nomes de Moisés e João Paulo como autoria?

CHICO DA SILVA: Pois é, Moisés é meu filho.

AUXILIADORA: É teu filho?

CHICO DA SILVA: Sim. Olha só o que aconteceu com essa música...

AUXILIADORA: Então é Moisés Silva o sobrenome dele?

CHICO DA SILVA: É, mas como compositor só tá Moisés mesmo.

AUXILIADORA: É só Moisés que eu coloco?

CHICO DA SILVA: É, só Moisés. Moisés é meu filho, é paulista, mora lá no Piauí agora, em Floriano. Casado com uma professora também. Tem até um colégio. Nessa época eu fui gravar. Havia composto “Tempo bom” e o meu produtor Paulo Debétio, já tinha escolhido as 11 músicas. Faltava uma, aí ele disse: “Vai pensando numa aí”.

Eu liguei pra ele e falei: “Paulo, já escolhi a outra! Lembra daquela música “Tempo bom?” Ele disse “Lembro”. “Pois é, vou botar “Tempo bom”” . Como ele era muito meu amigo e

nessa época o Moisés tinha quatro aninhos e o João Paulo, que é o filho deste meu produtor também tinha, eu peguei e dei de parceria para os dois.

AUXILIADORA: Ah! Então nesse caso você a compôs e colocou o nome dos dois?

CHICO DA SILVA: Eu botei o nome dos dois.

AUXILIADORA: E não consta teu nome lá?

CHICO DA SILVA: Não. É dos dois. As mães assinaram. A mãe do Moisés e a mãe do João Paulo que era esposa do meu produtor. Na época que compuz “Tempo bom”, achava que tinha muito a ver com a criança que existiu em mim e tal, aí eu peguei. Pra presentear meu filho eu dei pra ele a música.

AUXILIADORA: E eu só lembro de Parintins, quando cantas. Parece que estás falando de Parintins...

CHICO DA SILVA: Mas é a minha cara, é a minha cara, porque minha mãe era professora Guajarina. A Guajarina é minha mãe.

AUXILIADORA: A dona Guajarina ali da Rio Branco?

CHICO DA SILVA: Sim. Na realidade é minha mãe de criação, porque eu sou órfão de pai e mãe. Quando meu pai morreu ela me adotou. Eu já era grandão, já tinha 10 anos e tudo. Eu só fui chamar ela de mãe 4 anos depois, sabe? Demorou pra chamar ela de mãe. Eu sou órfão. Minha mãe eu perdi com 3 anos, eu sou órfão de pai, de mãe com 3 e de pai com 10. A Guajarina que terminou de me criar. Ela inclusive tem até o nome de um colégio com o nome dela e tudo, pois é, eu fiz pra ela porque tudo isso “mamãe me acordava cedo, menininho toma banho pra se aprontar...” ela ria que só quando ela ouvia essa música, ela dizia “olha, eu fazia isso com ele mesmo”. Eu sou filho da Guajarina.

AUXILIADORA: Outra coisa, Pandeiro é meu nome, eu penso assim igual uma personificação. Trabalhas os instrumentos musicais como se fossem pessoas. Escreveste essa composição em 79. Tem alguma coisa a ver com ditadura militar?

CHICO DA SILVA: Tem. Você acertou legal. É uma declaração de amor ao surdo. Ele fala mais ou menos “meu surdo, parece absurdo...” Então eu falei pro meu parceiro, eu disse “Venâncio...”

AUXILIADORA: Venâncio?

CHICO DA SILVA: Venâncio foi o cara que me ensinou praticamente tudo assim que eu aprendi com o tempo de compor.

AUXILIADORA: Mas ele era Parintinense?

CHICO DA SILVA: Não, ele era pernambucano. Ele é o autor da música *O último pau de arara* “só deixo meu cariri no último pau de arara”. Ele já morreu. Disse a “Venâncio, tu já

reparou que essa declaração de amor ao surdo, o surdo apanha de baqueta, né? Mas o pandeiro lembra muito a época da ditadura militar quando a gente levava tapa na orelha”. A gente era estudante, o policial chegava assim “Vira pra parede!”, e se você, fizesse qualquer resistenciazinha, qualquer vacilo, que não virasse logo, você levava um tapa. Eu levei muitos tapas de policiais, de civis também. “Por que eu vou virar pra parede?” Pá! O tapa já rolava, né? Então “Meu surdo, parece absurdo...”. Resolvemos “falaram que o meu companheiro...” Pandeiro é meu nome, pandeiro é meu nome é o cidadão brasileiro...

AUXILIADORA: Que apanhava...

CHICO DA SILVA: Apanhava não, apanha até hoje... Até hoje apanha. Hoje apanha mais, mais do que no passado. Porque ainda temos uma ditadura. Hoje é uma ditadura direta com o apoio dos governos, da lei, da justiça. Nós não temos justiça. Nós vivemos praticamente numa anarquia total, não oficial, mas quase oficial porque a lei não funciona. Só se fala a nível de supremo tribunal. Aqui embaixo, onde deveria a lei funcionar, a base da base, não funciona. Porque pra você (ganhar um caso aqui) tem várias instâncias pra você chegar até lá. Isso é ditadura, entendeu? Essa é a pior de todas as ditaduras. Você não tem direitos. Os teus direitos só existem se tiveres dinheiro, entendeu? Essa é a pior de todas. Aquela não, era uma bem clara que você levava, apanhava mesmo, não podia falar, não podia chiar, não podia fazer nada. Hoje se ele falar alguma coisa e ele tiver muito bem caucado, com ele não acontece nada, mas com os parentes vai acontecer, entendeu? Olha o meu genro aqui, por exemplo, foi mexer com uma coisa. Ele trabalha com cartório. Queriam mandar ele lá pra Boca do Acre, pra fronteira. Queriam tirá-lo daqui da capital pra mandar lá pra fronteira. Isso é ditadura também. Então até hoje, se você fizer qualquer movimentozinho, aí de protesto e tudo, a polícia já tá lá pronta pra te bater. Isso é ditadura. Então, por isso que “pandeiro não é absurdo, mas é o meu nome, não me chamo surdo, escuto tudo, mas aguento fome...” porque o povo brasileiro continua passando fome. A gente anda pelo Brasil todo aí, a gente sabe, que continua aí na lixeira, pegando tudo. A bolsa família é uma fome, entendeu? Que 100 reais não dá pra alimentar os caras lá, mas dá pra manter ali aquele curral eleitoral e essa fome continua. “Você tocando, cantando e batendo na gente, passando por tudo tão indiferente não conhece a dor do instrumental...” só cantando samba pode bater no pandeiro “batuqueiro, oh, batuqueiro cantando samba pode bater no pandeiro..”, cantando samba. Fora isso não, tá? Aí nessa época ela ainda ficou, ela ficou ainda sob observação, mas governo estava quase em transição. Já estava abrindo... Foi em 77, ainda era o Geisel...

AUXILIADORA: E “Os Caboclos”? Eu assisti o festival da canção de Parintins onde a Lucilene Cabral cantou Os Caboclos. No final da canção dela haviam três versos que ela dizia

assim: “Cadê seu Miterrand/, meu Sting?/ O que que eu faço do meu amanhã?”. Por que você os tirou quando Lucilene Castro³⁹ gravou em 91? Por que tiraram esses versos?

CHICO DA SILVA: Eu não tirei os versos. Ela tirou os versos?

AUXILIADORA: Tirou. Não tem na composição gravada, não tem.

CHICO DA SILVA: Pois é. Eu não sei porque que ela tirou.

AUXILIADORA: Aqueles versos faziam o “tcham” da coisa...

CHICO DA SILVA: É. “Cadê meu Miterrand?” né? E meu Sting... Por que o caboclo ficou entre o branco e o índio. Ele não teve a proteção dos europeus, o Sting e tudo, que levou Raoni pra lá, as ONGs e tudo e o caboclo ficou isolado. Essa letra é do Amazonino com a minha parceria.

AUXILIADORA: Os caboclos?

CHICO DA SILVA: É, quando ele foi candidato ao senado ele me convidou pra ir com ele. A gente foi pra Nhamundá. Na volta, a gente veio na lancha, aí ele teve a ideia de falar sobre os caboclos. Esse “cadê o meu Miterrand? Cadê meu Sting?” é meu, entendeu? Mas eu não tirei. Não sei se foi o Davi que tirou, um negócio assim. Aí ele escreveu umas frases soltas, e eu complementei. Houve um festival em Parintins e os meninos começaram a me pedir letra, inclusive a Lucilene Castro. Aí eu digo “Ah, tenho uma letra aqui e tal, eu vou terminar”. Peguei uma letra, essa letra do Amazonino. Foi engraçado isso, pois o Amazonino era governador. Aí peguei, mandei a letra e foram lá defender e a música tirou em primeiro lugar. Aí o festival deu prêmio. Prêmio bom, rapaz... 45 mil, um negócio assim.

AUXILIADORA: Ei Chico, mas não leva o nome do Amazonino no CD, por que só aparece teu nome?

CHICO DA SILVA: O Amazonino pediu que não colocasse, mas eu tenho uma história pra contar sobre isso. Depois, não sei se colocaram o nome dele, quando os meninos pegaram “Olha, Chico nós ganhamos tanto” aí eu falei “olha dá tanto pra tanto, porque a música ganhou muitos prêmios e traz aí um pouco pra mim”. Parece que trouxeram 3 mil reais pra mim do que sobrou dos prêmios que a música ganhou. Então eu peguei a metade, fui levar pro Amazonino, ele estava jogando dominó na casa dele lá no Tarumã, aí eu falei “Olha...”, estava todo mundo lá, estava Omar, acho que nem vereador era, ainda não era nem vereador...

AUXILIADORA: É, foi em 85 esse festival.

³⁹ Na realidade quem gravou foi David Assayag e não Lucilene Castro. Ela apresentou esta canção em um dos festivais da canção da cidade de Parintins.

CHICO DA SILVA: É, aí eu digo bem assim: “Governador, tá aqui o nosso prêmio de “Os caboclos” (o nome na época era “Os caboclos”, depois eu mudei o nome pra Sinfonia dos Caboclos)...”

AUXILIADORA: Mas lá na gravação do CD da Lucilene ainda continua “Os caboclos”.

CHICO DA SILVA: “Os caboclos”. Aí ele saiu exibindo “Olha aí o prêmio da nossa música e tal”. Entendeu? Eu tenho outra música com ele também, mas essa aí ele escreveu 80% praticamente da letra e se eu fosse fazer uma gravação, uma gravação assim oficial mesmo, porque eu acho que foi uma gravação foi feita muito independente e amadora... Ele não queria que colocasse, apesar de ser dele.

AUXILIADORA: Mas e agora? Devo falar sobre isso?

CHICO DA SILVA: Pode falar. Pode falar que eu assino embaixo. É de Chico da Silva e Amazonino Mendes. A letra praticamente é quase toda dele.

AUXILIADORA: E por que não colocaram aqueles três últimos versos na gravação do CD?” Aquilo fechava com chave de ouro. Acho que foi aquilo, inclusive, que chamou a atenção dos jurados quando ela cantou ali.

CHICO DA SILVA: “Cadê meu Miterrand? Meu Sting? O que faço do meu amanhã?” E tá aí esse amanhã né? Que o caboclo continuam aí, desprotegido, mas agora com o advento nas faculdades do interior melhorou bastante. A UEA, né?

AUXILIADORA: E “Amazonas” é uma gravação tua?

CHICO DA SILVA: É, mas eu não gravei...

AUXILIADORA: Aliás, é uma composição tua né?

CHICO DA SILVA: Composição minha.

AUXILIADORA: É só tua mesmo?

CHICO DA SILVA: Só.

AUXILIADORA: É muito linda, né? Como te inspiraste para fazer tão bela essa canção?

CHICO DA SILVA: Essa aí foi viajando “eu amo esse rio...”. Essa daí eu fiz quando estava doente né? Quando estava recém operado. Vim pra cá e eu ia viajar pra Parintins, a gente ia de avião, aí eu resolvi fazer essa viagem com ela, minha esposa. Ela ainda bem jovem. Eu achava que eu ia morrer, que eu não ia superar, porque câncer é um negócio bravo, né? Sempre volta. Eu estava esperando a volta. Hoje eu já tenho uma sobrevida de 20 e poucos anos, mas nessa época era recente. Eu fiz esta composição pra mostrar todo o meu carinho e meu amor pelo Amazonas

AUXILIADORA: É linda, realmente.

CHICO DA SILVA: Já disse que toda música tem uma história, né? Eu pensei que eu realmente ia sucumbir com a doença, mas graças a Deus não voltou não.

AUXILIADORA: Olha, tu fostes abençoado. Foi uma benção muito grande essa música, uma declaração de amor. Foi uma benção, um presente que Deus te deu. “Missionário da Luz” compuseste em homenagem ao Valdir Viana? É uma composição só tua mesmo? Ou tem alguma parceria?

CHICO DA SILVA: Só minha. É eu tenho uma iniciação muito forte, muito grande, espiritual, né? Na época eu tava lendo um livro, toda a enciclopédia do André Luiz, que fez “O nosso lar”. É o primeiro livro dele, né? “Nosso Lar” é o primeiro livro que gerou o filme. São 17 livros escritos pelo espírito de André Luiz psicografado por um médium curitibano. Ele é médium e faz a psicografia. Aí eu tava lendo esse livro Missionário da Luz. Quem são os missionários? No passado com a medicina atrasada são os curandeiros, entendeu? E funcionava. Se bobear até mais do que hoje. O cara chegava ali botava uma reza, entendeu? Um chá, uma erva, esses são os missionários. No caso do Valdir Viana o lance dele era a espinha, coluna vertebral que chamamos hoje. O cara que engolia espinha, mordida de cobra, tudo ele fazia, desmentidura. Aí eu tinha gravado a santa, a toada da santa, né? Bom, eu sou do Caprichoso, sou oriundo do Caprichoso. Quando eu fiz a música da santa o pessoal lá do Caprichoso ficaram revoltados, porque eu sendo Caprichoso, e a Nossa Senhora do Carmo, não era ali a igreja dela, era ali onde é o Sagrado Coração de Jesus, no bairro do Caprichoso, né? A Nossa Senhora era de lá, ela que foi pro meio da cidade, mas aquele bairro se chama bairro do Carmo, bairro da Nossa Senhora do Carmo. Aquele bairro ali, onde tem a Rio Branco, Sá Peixoto, ali, pra lá é Francesa, mais pra cá, ali no meio, a Gomes de Castro e tudo é Nossa Senhora do Carmo o nome daquele bairro.

AUXILIADORA: Porque eles consideram só como centro ali, não especificam.

CHICO DA SILVA: É, mas é do Carmo, né? Ali pelo FSESP, ali pelo colégio, ali é do Carmo o nome daquele bairro ali, do Colégio Nossa Senhora do Carmo, bairro Nossa Senhora do Carmo. Então eles ficaram muito chateados aí o filho do Glaucio Gonçalves, o Afranio foi lá comigo “Pô, Chico precisamos fazer alguma coisa pra amenizar porque essa toada da santa acabou com o Caprichoso” nessa época eu tava lendo o livro Missionário da luz, aí procuramos um personagem. São José não dá porque fica engraçado. Lá em Parintins a santa fica bem no meio, né? E a família da santa, o Sagrado Coração de Jesus fica no lugar dela, lá em baixo, na igreja e o São José tá lá em cima, que o marido de Nossa Senhora, no reduto do Garantido. Em 91 eu fui contratado pelo Garantido pra fazer toadas, pela Rosiane Novo e pelo Tadeu Garcia. Tadeu trabalhava na superintendência do Branco do Brasil. A Rosiane era

fiscal ali na Fazenda. Então eles me pagavam em dólar na época. Eu já tinha saído do Caprichoso, então o pessoal do Caprichoso foi lá, me ofereceu dinheiro pra eu fazer toada.

Eu até liguei pro pessoal do Garantido na época “Olha, o pessoal do Caprichoso tá querendo que eu faça...” “Pode fazer, não tem problema não” o Garantido, hoje não é tanto, mas no passado era. Aí eu peguei. Comecei a pensar nas pessoas. Santo não vai dar, Jesus, também não sei o que e tal. Pensamos nas pessoas, aí o próprio Afranio, (seu Valdir é tio dele) disse: “O tio Valdir Viana” eu digo “É o homem!”. Eu tava lendo o Missionário da luz e mostrei pra ele “Olha o que eu tô lendo aqui, vamo fazer, esse vai ser o nome da toada”. E fiz “É abençoada a mão que cura...”. E foi mais ou menos isso.

AUXILIADORA: Muito legal. Agora vamos ao “Vermelho”. Como surgiu a ideia, assim, de brincar com as palavras? Porque vais trabalhando a palavra vermelho, alvorecer, o tom das cores. Vai trabalhando a estrutura da palavra mesmo..

CHICO DA SILVA: Eu boto até uma palavra russa, o vermelhusco. Surgiu justamente da ideia da revolução russa, me inspirei dali. Por isso é bom você ler bastante e um dia eu já sabia da evolução cultural do mal e uma vez fiquei lá em Parintins, já foi lá em Parintins no boi? Lá em Parintins tem uma coisa muito peculiar. Eu vivenciei os dois lados. O Caprichoso quando perde, não é mentira não, literalmente eles choram mesmo. E o Garantido não. O Garantido faz a maior festa como se tivesse ganho o festival. É mole ou você quer mais? E isso eu ainda não tinha vivenciado. Em 1994 fiz o “Gavião Real” “gavião real é um animal...”. Nesse ano, todo mundo achava que o Garantido ia ganhar e o Garantido podia ganhar. Acontece que o nosso gavião, o gavião do Garantido quebrou a asa. Foi, quebrou mesmo. Quando ele entrou quebrou a asa. O gavião do Caprichoso veio lindo e o do Garantido quebrado, perdemos ponto ali, com a asa quebrada e um outro erro do Paulinho Faria que é ecologicamente incorreto foi apedrejar o gavião. Que ideia ele teve! Era papel. Tudo bem que era papel, mas só de apedrejar já era uma tremenda falta. Tiraram ponto. Eu disse “Pô que ideia foi essa?” não sei quem deu essa ideia maluca, porque tem uma parte “voa gavião, vai caçar noutra chão...” mas aí eu sei que não deu certo. Nesse ano fui eu que fiz os rituais. Fiz o da “Parapanera”, né? Então, foi o ano do ritual. Esse ano foi um ano assim, bem atípico mesmo, o Caprichoso acabou ganhando e eu estava lá na Baixa, porque minha mulher é da Baixa, essa minha mulher nasceu bem em frente do curral do Garantido, o antigo. Eu estava lá na baixa, e ouvindo pelo rádio que o Caprichoso havia ganho o festival. Eu ouvi: “Chama o Chico aí!”. Quando olhei, aquela rua, de frente ao Garantido ali da baixa, estava apinhada. Estava vermelho tudo. Tudo era gente que não acabava mais descendo no rumo do curral, pra brincar, pra se reunir lá, pra sair pra fazer uma passeata e eu indaguei: “Mas como? Ele não

acabou de perder?” E fomos para a festa. Eu achei aquilo muito bacana e eu me lembrei das pessoas saindo das suas casas. Me lembrei de jovens arrebatando outros jovens pra revolução, foi isso que eu me toquei: tudo tem uma história. Aquilo ficou na minha mente 94, veio 95, não participei em 95, 96 o regional vermelho e branco me pediu uma toada. Eu era o produtor do Garantido. Me chamaram pra ser supervisor do disco do Garantido pra escolher as toadas e tudo e organizar a produção e eu ainda tinha uma incumbência: levar o Davi pra interpretar as toadas do Garantido. O Davi era do Caprichoso, assim como eu. Aí eu fui, contratei o Davi pra defender as músicas e no bolso levei o “Vermelho”. Nessa época eu tava estudando umas progressões harmonicas, de Almir Chediak e tinha uma progressão assim, eu fiz essa melodia e comecei a bolar a música “a cor do meu batuque tem o toque tem o som da minha voz...” . Fui no dicionário. Tenho um dicionário ilustrado, com cinco volumes, e é brasileiro. Fui estudar a cor vermelha e fui saber da origem, o que o vermelho (sucitou) em termos de muitas coisas, especialmente a simbologia do vermelho. Veio a revolução da Rússia de Lenin e Stalin, como foi que eles fizeram as cores da questão do comunismo né, aquela coisa do proletariado. Eles fizeram um ajuntamento de todas essas tonalidades pra dar uma tonalidade, o vermelhusco que é o vermelhão. É o grande vermelho, esse vermelho que aqui vimos como vermelhão do sangue. O sangue, logo que desce não é vermelho. Ele vai avermelhar depois, né? Ele vem preto, depois é que ele vai tomar essa tonalidade vermelha. E isso, toda essa coisa foi estudada. O vermelho da bandeira da Rússia é essa tonalidade de vermelhusco, tá tudo lá escrito no dicionário. Toda a história, né? Aí teve esse vermelhusco que é uma palavra russa mas que tá inserida no português.

AUXILIADORA: Agora não tinha também a ver com essa passagem política?

CHICO DA SILVA: Não. Aí tem o lance do comunismo a nível nacional que eu faço uma analogia, que é uma vergonha esse nosso comunismo, é um comunismo que, no caso o próprio Amazonino assumiu a bandeira, que hoje é o PPS que era o comunismo. Mudou com o Freire quando levou pro PPS – Partido Popular Socialista, né? Na realidade era o comunismo e esses dois comunismos nós tínhamos aqui, enfim e o próprio Niemayer que era um comunista (...) comunista de araque e o próprio comunismo em si que acabou sendo uma grande vergonha no mundo todo, acabou caindo por terra que era um socialismo novo que tinha aí 80 ou 90 anos e que era bom, mas eles divirtuaram “o velho comunista se aliou ao rubro (que é o dinheiro) do rubor (que é a vergonha, constrangimento) do meu amor” o rubor do meu amor pega bem, mas é mais ou menos isso, é subjetiva aí. Eu brinquei com as palavras e tudo, tem dessa subjetividade, certo? A explicação é essa, eu quis dizer isso, por

exemplo uma moça, uma jovem ou até uma senhora mesmo, mas principalmente uma jovem, ruboriza vermelha, né?

AUXILIADORA: A gente pode ter várias leituras da tua música...

CHICO DA SILVA: Várias leituras. O mico: ruboriza. Vergonha. O rubor não deixa de ser uma espécie de constrangimento, que a gente chama de vergonha. Tá toda vermelha e tal. É diferente, então eu quis associar isso também, que virou uma vergonha o comunismo.

AUXILIADORA: E em relação a questão da mudança de poder? Porque naquele momento sai o PSDB da jogada que é o Fernando Henrique e entra o Lula. Tinha alguma coisa a ver?

CHICO DA SILVA: Não porque foi feito antes.

AUXILIADORA: Mas não tinha nada a ver com essa passagem?

CHICO DA SILVA: “O velho comunista se aliançou” no caso é o vermelho, né? Eu falo a cor, mas aí eu estendo...

AUXILIADORA: Pensei no próprio Amazonino Mendes porque ele na época era governador. Tem alguma coisa a ver?

CHICO DA SILVA: “O velho comunista se aliançou ao rubro do rubor do meu amor...”. Não, não tem nada a ver.

AUXILIADORA: Qual é a música que te marcou mesmo? Aquela que você acha que fechou a tua carreira, que até hoje quando cantas ou quando escuta alguém cantar mexe contigo?

CHICO DA SILVA: Não sei, eu acho que Pandeiro é meu nome. Se bem que minha música como interprete não foi essa. Minha música como interprete é “é preciso muito amor para suportar essa mulher...” foi o maior sucesso. Mas Pandeiro é meu nome é a que mais me marcou.

AUXILIADORA: Você compôs para o Caprichoso, compôs para o Garantido, mas que sentimento sentes em relação a isso? Porque tu mesmo já falaste que és Caprichoso. Quando compões pro Garantido colocas somente o artista em evidência ou não dói um pouco na tua alma saber que aquela música vai bombar e que o Caprichoso pode perder por conta disso?

CHICO DA SILVA: É, você fez uma boa pergunta. O problema do Caprichoso, no meu caso, essa interação entre Caprichoso e eu e Garantido e eu é diferente. O Caprichoso não tem o mérito que o Garantido tem em termo de valorizar...

AUXILIADORA: Os compositores?

CHICO DA SILVA: Tudo. O Caprichoso ganhou agora, foi metida a mão, foi roubado mesmo, na cara de pau e é verdade, sabe, esse tipo de coisa. O Caprichoso não tem o mérito de valorizar as coisas, porque ele não podia aceitar isso. Ele tinha que valorizar o festival. Ele desvalorizou o festival. O pessoal que tá lá é um pessoal que não tem respeito pelas coisas do

boi. Então, veja só, agora vou já dar uma explicação. Eu devo ter, todo mundo acha que “Ah, porque não sei o que, as toadas do Garantido de Chico da Silva...” o mesmo amor, o mesmo carinho que eu faço as toadas para o Garantido eu fiz para o Caprichoso. A diferença que o Caprichoso não deu a mínima. Me diga uma toada de outro autor do Caprichoso que fez sucesso no Brasil? Nenhuma. Não é só eu. Não tem nenhuma toada do Caprichoso que passou ali de Belém. O Garantido valoriza. Agora, menos, mas o Garantido valoriza as toadas. Hoje está valorizando menos, mas já valorizou muito. O Caprichoso não. Eu tenho muitas toadas lindas. A primeira toada que eu fiz para o Caprichoso foi Azul. Caprichoso não deu a mínima. Nunca cantou. Você sabia que o Caprichoso tem uma toada que tocou no mundo todo e eles nunca tocaram dentro do Bumbódromo? Foi a toada que mudou toda a dinâmica da dança do boi, você que é de lá de Parintins, você sabe que mudou tudo. É a “Bailarina”. A “Bailarina” mudou a essência de dança do boi-bumbá. O Boi-bumbá era dois pra lá, dois pra cá. Bailarina fez o povo girar dançar, entendeu? “Uma linda menina virou bailarina...” “...ela caprichou e foi bom caprichar...” olha aí, ainda tem mais outro símbolo “a menina é estrela maior da fazenda do meu boi bumbá...” essa música nunca tocou. Aí eu penso “Então o problema não está em mim”. A bailarina foi sucesso. Só não foi mais porque o Caprichoso não valorizou. Bailarina foi gravada pelo Akundum, fez um sucesso nacional, tocou, foi gravada pelo Carrapicho. As duas toadas mais tocadas no mundo, pelo grupo Carrapicho foi Tic Tac e depois Bailarina. Bailarina chegou em primeiro lugar na Argentina, chegou em primeiro lugar no México, chegou em primeiro lugar na Guatemala, especialmente na América Central. Na Colômbia tocou muito, entendeu? Na Espanha. E felizmente, eu ganhei. Só não ganhei mais do Vermelho. Houve uma vez que eu estava, no Rio de Janeiro e estava precisando de grana. Estava duro. A gente está sempre precisando de dinheiro do direito autoral, no Brasil. Chegando em São Paulo, cheguei em plena Avenida São João e ouvi a Bailarina tocando “bailarina meu amor...” aí haja eu procurar e tudo, aquela multidão, mais de um milhão de gente passando. Cheguei e vi um cara que estava deitado vendendo buginganga e botou o carro ali, com o som alto a “Bailarina”. O Caprichoso nunca valorizou. O Caprichoso nunca tocou a “Bailarina” nem sequer dentro do Bumbódromo.

AUXILIADORA: É verdade, eu nunca ouvi mesmo.

CHICO DA SILVA: Nunca ouviu.

AUXILIADORA: Eu a conheço porque sou fã da tua música.

CHICO DA SILVA: E aí eu lhe pergunto, a “Bailarina” foi mais sucesso primeiro do que o Vermelho. Fez muito sucesso a Bailarina. A Bailarina foi responsável por muitas pessoas gostarem de boi. Tinha muita gente que não gostava de boi. As pessoas chegavam pra mim e

diziam. O boi era dançado assim. Quando surgiu a “Bailarina” lá na TVLândia, eles começaram dançando assim, botavam a mão aqui ou aqui “bailarina meu amor...” aí começou assim ou então assim, daí começou o movimento do boi, você entendeu? Começaram a bailar, na TVLândia, onde é a TVMol hoje, aquele shopping, né? Ali que era o boi bumbá. Então era ali que tocava. Cara, Bailarina foi um sucesso estrondoso, você se lembra disso. Caprichoso nunca tocou. Então o problema tá no Caprichoso, não em Chico da Silva e nos outros autores. Ainda vou mais longe, o Tic Tac fui eu quem botou o tic tac no Garantido. Ninguém queria o Tic tac porque eles achavam que o tic tac era relógio e não é relógio. Tic tac é a caixinha “tic tac tic tac tic tac” por isso diz “bate forte o tambor eu quero é tic tic tic tic tic tic” que é a caixinha. Eu tive que abrir os olhos deles lá, pra isso. “Ah!, mas barranca do Rio Amazonas...” pô, isso é muito lindo, cara. Pô “as barrancas do rio Amazonas, faz barrento meu rio” é muito lindo isso e eles não entenderam, porque a canção não falava do boi, nem do Garantido. Não fala. Aí eu botei, foi uma confusão danada para o Garantido tocar. Depois o Vermelho. Todo mundo era contra o Vermelho “que negócio de comunismo”, foram contra a Santa, tudo isso o Caprichoso, o Caprichoso foi contra a Santa, a Santa era do Caprichoso. Eles achavam que não tinha nada a ver com botar religiosidade no boi. Então o Caprichoso é isso. Eu fiz uma toada para o Caprichoso em 2000, eu fui contratado pelo Dodozinho que era o presidente pra eu ir pro Caprichoso aí eu fiz isso aqui ó “Vem brincando, evoluindo, progredindo, renovando meu boi...” pois é, foi toda a minha declaração de amor para o Caprichoso quando eu fui em 92. Eles não tocaram. Eles vieram tocar sabe quando? Em 2003. Por que? Porque eles não tinham toada pra competir com o Garantido. Garantido veio com Lamento de Raça, eles precisavam de uma toada, então eles usaram. Porque nesse ano que eu fui pra lá eu tinha feito Contrário pávulo né? “O contrário é só pavulagem..” fiz muita toada linda pro Caprichoso. Agora lá atrás, as toadas que eu fiz para Caprichoso lá atrás “a dança do negro, do branco e do índio...” , “meu amor faz pirraça da minha cachaça, do meu boi bumbá. Meu amor é contrário...” Pô! Toada lindíssima! Eu fiz muita toada linda para o Caprichoso, muitas! Olha outra aqui: “és o boi Caprichoso, bonito e formoso pra nos encantar...” . Muitas toadas lindas para o Caprichoso só que eles nunca tocam. “; “Marujada de guerra eu quero ouvir...”, “Boi Caprichoso em noite linda de São João...” Lindona! É minha também e eles não cantam. Eu fui agora no Centenário, que é uma mentira esse centenário. Eles não fizeram 100 anos coisa nenhuma, nenhum desses bois. Eles vão fazer. Um faz em 2024 o outro faz em 2025 o Caprichoso faz em 2024 e o Garantido em 2025, quando farão 100 anos.

AUXILIADORA: Será que eles vão festejar de novo?

CHICO DA SILVA: Eu acho que eles deveriam festejar de novo e dizer que o que eles festejaram foi os 100 anos da brincadeira como um todo, não dos bois. Mesmo porque, raciocine comigo, se o Lindolfo era de 1902, quantos anos ele tinha? Onze? Como é que ele criou o Garantido? O outro era de 1903. Era mais novo ainda, tinha 10 aninhos. Não tem como. Maior mentira! Uma vergonha o que fizeram. Eles estão acabando com o boi, entendeu? Eles me chamaram lá para o centenário do boi. A Márcia Baranda me mandou uma passagem, me botou no hotel. Me colocaram lá no Amazon River que é o melhor hotel da cidade. Fiquei lá com os meninos da Globo. Era uma sala VIP. Eu já detesto esse negócio de sala VIP. Quando eu cheguei na sala VIP, lá do Caprichoso, havia uma rapaziada da melhor qualidade que eu poderia sumir ali dentro. Primeiro, só dei uma olhada, não entrei. Quando eu fui entrar a moça “espere um momento”. Aí disse: “Olha o senhor tem que ir bem ali, para’quela coisa ali, onde está aquela multidão”. Aí eu digo, “Pô, mas eu não vou ficar ali. Eu não vou ver nada”. Neste momento estava entrando o Braga Neto, aí falou: “Oi Chico, sobe aqui comigo”. Eu peguei devolvi a sala VIP - “dá pra outra pessoa aí” - e fui com o Braga. Quando chegou lá em cima falaram pra mim que aquele baiano estava lá o Carlinhos Brown aí eu perguntei ao Braga “Veio fazer o que aqui?” “Ele vai se apresentar” “Vocês trouxeram o Carlinhos Brown pra cá?” “Trouwemos, isso é o Caprichoso”. Eu falei pra ele “o Carlinhos Brown trabalha a imagem. Carlinhos Brown, os recursos dele, artisticos é única e exclusivamente imagem. Ele vai roubar a imagem do Caprichoso todinha” e não deu outra. Ele entrou lá e acabou com o Caprichoso. Ele trabalha imagem. A imagem dele é só isso, todo mundo só quer ver o Carlinhos Brown. Você conhece alguma música dele? Ninguém conhece nenhuma música dele. Ele trabalha com a imagem. Não tenho nada contra, não é inveja, não é nada não. A única coisa que não dá pra entender é Chico da Silva, o cara que gravou a primeira toada de boi. Não precisava disso. Chico da Silva era a grande estrela da minha gravadora onde tinha Maria Betania, Gal, Caetano, Chico Buarque, Alcione. Chico era a grande estrela. Eu vou gravar toada pra reverenciar o meu boi e eu sou renegado a segundo plano por causa de seu Carlinhos Brown, lá da Bahia. Isso eu não vou admitir. Agora, eu aceito pois as pessoas são assim. Sabe quem estava do meu lado, sofrendo as mesmas consequências? Daniela Asayag. Eu falei “Pô Daniela, que papo mais furado” “É Chico, eles não se lembram”, então isso é o Caprichoso.

AUXILIADORA: É verdade. Cai no anonimato. No esquecimento.

CHICO DA SILVA: Sabe o que eu fiz? Eu saí, fui embora. Tenho 40 toadas lá, ganhei um montão de festivais lá, pelo Caprichoso, né? Ganhei em 90 quando o Garantido ia para o tri campeonato, com “Raizes de um povo”. Em 91 fui para o Garantido. Foi campeão com a

Santa. Saí de lá do Caprichoso, entendeu? Aí em 92, voltei para o Caprichoso. Fiz a toada do “Cônsul” e a “Bailarina” “olha o cônsul no laço, do passo...” Também verdadeiro sobre o consul da Nigéria e a consulesa. Saíamos dançando; o consul com ela e eu. A gente saia dançando. Aí depois eu fiz a toada e foi campeã em 1992. Em 93 voltei para o Garantido e fui ser campeão. Em 94 eu brinquei no Garantido, o Caprichoso foi também campeão. Em 95 não brinquei, em 96 no Garantido. Em 97 eu voltei para o Garantido com “Festa da Raça” e fomos campeões. Então, o que eu trabalhei, o que eu fiz por esse boi.

Garantido não, Garantido vou te dizer o que ele fez. “Chico, nós estamos mandando aí um costureiro pra medir tua roupa”. Chegou um rapaz, um costureiro. “Bora Chico, aí, eu vou fazer uma roupa maravilhosa” aí eu “Tá bom”. Eu já gostei né? Ficar mandando lá em casa o pessoal do Garantido, essa é a diferença. Bom, aí fizeram a roupa, fui experimentar, até guardei a roupa de lembrança, bonita a roupa. Fui pra lá e tal, me deu a calça e tudo, mandaram me entregar. Eu cheguei lá no Sambódromo, para o lançamento do DVD do Garantido de 100 anos. Havia duas moças lá, me receberam e me levaram num camarim especialmente para Chico da Silva e a minha família. O camarim tinha tudo o que a gente tinha direito. Tinha bebida, eu não bebo, mas a mulher bebe, frutas, comidas e tudo. Tinham vários camarins. Tinha um especial pra mim, um pro Emerson Maia, tinha outro para o Paulinho Farias. Todos tinham seus camarins no Garantido. Aí eles vieram, me trouxeram todo o cronograma do que eu ia fazer, as músicas que eu ia gravar. Tratamento VIP de primeira categoria. Isso que é tratamento VIP.

AUXILIADORA: É reconhecimento.

CHICO DA SILVA: Reconhecimento. Aí o menino veio, o Israel, veio trabalhar comigo o script, tudinho como é que ia ser, o que eu ia fazer, o que eu não ia fazer, um negócio lindo, maravilhoso. É muito significativo pra gente. Todos se sentiram muito felizes lá. O Emerson chorou, olha que o Emerson é um turrão. O Emerson é um cara que ele é muito sublime pra fazer música, mas ele não aguenta nem o barulho de carro aqui da cidade, só pra ti ter uma ideia. Ele prefere a casa dele, o silêncio lá da beira do rio. Olha só “prefiro o barulho do banheiro, do que o barulho do carro”. Esse é o Emerson, um cara turrão. Ele chorou emocionado. Agora vê se o Caprichoso levou o Ronaldo Barbosa. Que tratamento? Nenhum. Então isso é o Caprichoso. Agora, o Caprichoso é lindo, maravilhoso, é bonito, não vou deixar jamais de gostar do Caprichoso por causa disso, mas as pessoas que estão lá, estão completamente fora da história e outra, esse ano, aquele vídeo que rolou, daqueles dois rapazes esculhambando seu Monte Verde. Quando esculhambam o Monte Verde, estão esculhambando o festival. Mandando o Monte Verde sabe lá pra onde é a mesma coisa que

mandar eu, mandar todo mundo de Parintins. Porque o Monte Verde é o Garantido, é uma referência. É a metade da cidade, entendeu? Mas não, o Caprichoso aceitou aquilo como se fosse uma bandeira. É disso que estou falando. Não vai a lugar nenhum assim. É difícil. A cultura tem um poder muito grande, né? Ontem eu passei a noite, eu entrei no youtube e tal pra procurar fotos de Jesus Cristo aí eu achei um coisa lá com 100 mil fotos de Jesus e eu estava querendo escolher uma pra botar na capa do disco que eu vou fazer agora de natal. Eu gravei agora de tarde. Então a medida que eu to fazendo as escolhas eu estou viajando. Agora eu vou no Caprichoso. Eu sou apaixonado pelo Caprichoso, o boi, a figura do boi. Acho ele mais bonito que o Garantido. Eu acredito, isso é meu mesmo, eu acredito que a cultura é a mãe da educação. Toda a educação advém da cultura de um povo. Através da sua cultura que a educação se fortalece e se cria. Se você esquecer sua cultura, sua educação já era. Se você for nos Estados Unidos, em qualquer parte do mundo, não sei se você já foi, mas a primeira pergunta que vão chegar e perguntar pra você é “Como é que é lá? O que que vocês tem lá? Nós temos o rock, temos o country, temos a Disney e vocês?” “Eu tenho o boi-bumbá; eu tenho o rio Amazonas; tenho tucunaré; tenho o tambaqui; tenho o pirarucu e tenho o tucumã” é tua cultura, se não, você não tem identidade. Se você não tem identidade você é mal educado, a educação emancipa o homem. A educação que dá liberdade, emancipação. Por isso que diz “só a educação emancipa o homem e equilibra a sociedade”, mas a mãe da educação é a cultura. Então Parintins, essa cultura de Parintins, chegou ao mundo hoje. Você está assistindo o carnaval e está passando um carro alegórico de um artista de Parintins. Pode ser o Rossy que inclusive é um grande artista, ou outros. É por isso que eu digo, eu estou muito, preocupado com o que pode acontecer com o boi-bumbá, porque hoje se o boi-bumbá lá em Parintins cair numa mesmice como parece que tá acontecendo com FECANI, será ruim, sabe?.

AUXILIADORA: Chico, obrigada pelas informações. Posso utilizar esta entrevista na minha pesquisa?

CHICO DA SILVA: Pode, é um trabalho. Pra mim é um prazer enorme.