

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

IRENILZA GOMES CAVALCANTE

BACURAU E A MÚSICA NA FLORESTA

**Uma visão etnográfica da contribuição musical de Francisco Augusto Vieira Nunes
(Bacurau) para os movimentos sociais no Acre (1972-1993)**

Rio Branco – Acre

2014

IRENILZA GOMES CAVALCANTE

BACURAU E A MÚSICA NA FLORESTA

**Uma visão etnográfica da contribuição musical de Francisco Augusto Vieira Nunes
(Bacurau) para os movimentos sociais no Acre (1972-1993)**

Trabalho apresentado à Universidade Federal do
Acre como requisito parcial para obtenção do grau
de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. MsC.. Écio Rogério da Cunha

Rio Branco – AC

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

IRENILZA GOMES CAVALCANTE

BACURAU E A MÚSICA NA FLORESTA

**Uma visão etnográfica da contribuição musical de Francisco Augusto Vieira Nunes
(Bacurau) para os movimentos sociais no Acre (1972-1993)**

Esta monografia foi apresentada como trabalho de conclusão de Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre, sendo aprovado pela banca constituída pelo Professor Orientador e membros abaixo mencionados.

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. MsC. Écio Rogério da Cunha (Orientador)

Curso de Licenciatura em Música - Ufac

Prof. MsC. Domingos Aparecido Bueno (membro)

Curso de Licenciatura em Música - Ufac

Prof. Raildo Brito Barbosa (membro)

Curso de Licenciatura em Música - Ufac

Rio Branco – Acre, ____ de ____ 2014

A meus pais: Sebastiana Gomes
Cavalcante e Selmo Cavalcante.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e coragem que me concedeu durante todo o curso.

A minha família e familiares pela paciência e incentivo dedicados a mim.

Em especial à minha mãe Sebastiana Cavalcante e a meu pai Selmo Cavalcante, que, mesmo enfrentando muitas dificuldades, batalharam para que eu tivesse as oportunidades não alcançadas por eles.

A minha irmã Maria Iracilda Cavalcante Bonifácio, pela dedicação nos momentos mais difíceis, e por me ensinar a garimpar nos lugares certos, me apontando o norte.

A meu orientador, Écio Rogério da Cunha, uma figura marcante no cenário cultural do Acre.

Aos meus colegas de curso pela amizade, carinho e tolerância nos momentos mais difíceis e de exaustão.

Às pessoas que, carinhosamente, cederam horas do seu tempo para me ajudar com seus depoimentos, em especial, a Terezinha Prudêncio, que muito gentilmente abriu as portas da Casa de Memória Bacurau para a realização da pesquisa.

Ao Sr. Cláudio Luiz Ferreira, pelas valiosas informações e conversa acolhedora sobre a música na Colônia Souza Araújo.

Agradeço, com a mesma força os meus professores do Curso de Música da Universidade Federal do Acre que tanto estabeleceram, de forma clara, os diálogos objetivando o meu processo de aprendizagem, e de descobertas e trocas de saberes.

Enfim, a todos que direta e indiretamente contribuíram para a construção deste trabalho, fica o meu “muito obrigada”.

(...) -Liberdade, liberdade.

Cabeça erguida, voz, identidade;

Valeu a pena fazer a hora,

Colher o medo o doce fruto da coragem;

Valeu a pena escrever História

Com mãos podadas e abrir passagem-

Liberdade, liberdade.

Cabeça erguida, voz, identidade.

Trecho da música “Valeu a Pena”, de Bacurau. Música feita para homenagear os 10 anos do Morhan (Bacurau)

RESUMO

O presente trabalho versa sobre a contribuição da produção musical de Francisco Augusto Vieira Nunes, o Bacurau, observando a participação deste artista nos movimentos de defesa da floresta e na discussão da condição das classes marginalizadas no Estado do Acre, no período de 1970 a 1988. Uma das questões analisadas diz respeito à participação deste compositor no Festival Acreano de Música Popular - FAMP e a efervescência cultural no Acre nas décadas de 1970 e 1980. A pesquisa, de cunho qualitativo, foi realizada em duas etapas: a primeira, envolveu trabalho de campo, com visitas aos acervos históricos de Rio Branco e à Sala de Memória Bacurau; e a segunda, de cunho bibliográfico, envolveu a análise sociológica das letras das músicas de Francisco Augusto Vieira Nunes. Como fonte teórica principal, recorreremos às ideias de Lucy Green (1997), a fim de direcionar a análise sociológica das letras das músicas de Bacurau. Como resultado deste trabalho, encontramos uma produção musical riquíssima, que mostra toda a complexidade de atuação deste militante social em vários campos. Bacurau produziu músicas que falam sobre o cotidiano dos seringueiros e os conflitos de terras que se seguiram após a transformação dos seringais em fazendas agropecuárias; as desigualdades sociais e a necessidade de conscientização do povo; sobre a religiosidade do caboclo amazônico; a discriminação enfrentada pelos hansenianos; além de enfatizar em suas letras a temática do amor. Bacurau foi um músico que soube contar com singeleza e simplicidade seu contexto social e cultural, enriquecendo o fazer musical no Estado do Acre.

Palavras-chave: Bacurau, movimentos sociais, Sociologia da Música.

LISTA DE SIGLAS

AMAC – Associação dos Músicos do Acre
APA - Área de Proteção Ambiental
ASSECOM – Assessoria de Comunicação do Acre
CEBs - Comunidades Eclesiais de Base.
CEBRB - Colégio Estadual Barão do Rio Branco
Celam - Conselho Episcopal Latino-Americano
CESEME - Complexo Escolar do Ensino e Médio
ECAJA - Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos
FAB – Força Aérea Brasileira
FAMP – Festival Acreano de Música Popular
FEM - Fundação Elias Mansour
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
IDEA – Integration Dignity and Economic Advancement
LBA – Legião Brasileira de Assistência
MINC- Ministério da Cultura
Morhan - Movimento de Reintegração das Pessoas Atingidas pela Hanseníase
OMS - Organização Mundial da Saúde
PT - Partido dos Trabalhadores.
SESC – Serviço Social do Comércio
Ufac - Universidade Federal do Acre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O teatrólogo José Marques de Sousa, o Matias (ao centro, sentado), fundador do Teatro Barracão e criador do grupo “De Olho na Coisa”.....	26
Figura 2: Capa do Boletim <i>Nós, Irmãos</i> , mostrando trecho da letra campeã do I Festival de Música Religiosa da Prelazia do Acre e Purus.....	30
Figura 3: Festival de Praia do Amapá, 1983.....	31
Figura 4: Apresentação do Coral Universitário em um Núcleo do Morhan.....	43
Figura 5: Gregório Filho entregando o Prêmio de vencedor do FAMP 1988.....	46
Figura 6: Bacurau se apresentando no FAMP, em 1988, com a música “João Seringueiro”, ocasião em que recebeu o prêmio de 1º lugar.....	47
Figura 7: Cartaz com a Programação do FAMP de 1988.....	48
Figura 8: Manifestação do Morhan em frente à Assembleia Legislativa Acreana, em 1985	55
Figura 9: Capa do Livro de Catequese “O Caminho que Liberta”, em sua 5.ª edição.....	58
Figura 10: Comprovante de pagamento de direitos autorais de “Lapinha na Mata”.....	59
Figura 11: Encarte da fita K-7 Recados de Amor, uma produção da gravadora Acauã.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
A MÚSICA COMO FATOR SOCIAL.....	16
1.1 A construção social dos significados musicais.....	18
1.2 A música e as interações sociais	19
1.3 A efervescência Cultural no Acre durante os anos 1970-1980.....	23
CAPÍTULO 2	
BACURAU: VOZ E RESISTÊNCIA À MARGEM DA VIDA	28
2.1 No tempo dos festivais: música e resistência no Acre dos anos 1970 e 1980.....	28
2.2 Bacurau: um amazonense-acreano apaixonado pela vida.....	32
2.3 Música na Colônia Souza Araújo: as bandas e o caráter autodidata de Bacurau...	37
CAPÍTULO 3	
A MÚSICA E A LETRA: O FATOR SOCIAL NAS LETRAS DE BACURAU.....	44
3.1 O cotidiano do homem da floresta na letra de “João Seringueiro”.....	45
3.2 A massa que virou povo: resistência às desigualdades sociais na voz de Bacurau.	53
3.3 “Lapinha na Mata” e a religiosidade nas canções de Bacurau.....	57
3.4 Sorrir para a vida: um hino contra o preconceito.....	61
3.5 O Amor, a poesia e a noite	64
3.6 Bacurau e a música na floresta: a relação indivíduo-música.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERENCIAIS.....	81
ANEXOS.....	84

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar a produção musical de Francisco Augusto Vieira Nunes, o Bacurau, fundador do Movimento de Reintegração das Pessoas Atingidas pela Hanseníase (Morhan)¹, buscando perceber a música como forma de expressão de movimentos sociais acreanos no contexto da década de 1980.

De início, destacamos que o apelido “Bacurau” foi dado por um colega, quando o compositor ainda tinha 14 anos, em decorrência de ser este um pássaro de hábitos noturnos muito comum na cidade de Manicoré (AM), de onde Francisco Vieira era natural. Segundo o próprio Bacurau, em entrevista à Emissora de TV de São Bernardo do Campo (SP), antes de sua morte, em 1997, este é “um apelido genérico de quem nasce em Manicoré”, e quando foi para Porto Velho, recebeu esse apelido das pessoas que conheciam essa história (ACRE, 2005, p. 9).

O objetivo principal deste trabalho foi “analisar a contribuição da produção musical de Francisco Augusto Vieira Nunes, o Bacurau, observando a participação deste artista nos movimentos de defesa da floresta e na discussão da condição das classes marginalizadas no Estado do Acre”.

O foco do presente estudo será observar a contribuição deste artista que articulou nos espaços urbanos e nos espaços rurais da Amazônia acreana, isso de forma prioritária, as condições das classes marginalizadas no Estado do Acre. Bacurau discute, em sua obra, questões relevantes como a discriminação sofrida pela população mais carente e a defesa da floresta.

O autor teve importante participação no FAMP – Festival Acreano de Música Popular, recebendo o título de melhor intérprete, em 1988. Dessa forma, o aspecto que discuto no texto é a sua condição de doente de Mal de Hansen e como essa condição “à margem da vida” interfere na produção musical do compositor. Assim, estudar como se deu a contribuição deste autor para a música acreana constitui uma tarefa necessária, tendo em vista a incipiente produção sobre nossa memória musical.

A partir desta proposta de pesquisa, realizamos um levantamento sobre a vida e obra de Francisco Augusto Vieira Nunes, um compositor que apesar de ser natural do Amazonas

¹Bacurau descobriu que era portador de hanseníase aos dez anos de idade, mas, apesar da discriminação, não buscou isolamento e lutou para combater o preconceito contra a doença no país, fundando, em 1981, o Movimento de Reintegração das Pessoas Atingidas pela Hanseníase (Morhan).

tinha enorme estima pelo Estado do Acre e os seus seringueiros, colonos, ribeirinhos. Em suas letras, discorria sobre a realidade acreana na década de 1980, conflitos pela posse de terra, como também, apresentava crônicas do cotidiano do homem do campo. Escutar a música de Bacurau é, portanto, lembrar as raízes de grande parte da população acreana.

Durante o estudo, tivemos como norte duas questões: uma de ordem técnico-científica e a outra de natureza político-acadêmica. Pelo primeiro aspecto, esta investigação busca possibilitar que a instituição possua novos meios de informação acerca da cultura musical acreana. Analisando pelo segundo prisma, buscamos atingir não somente o interesse de profissionais da área da música, mas também historiadores e artistas de outras linguagens. Há algumas pesquisas na área de história sobre a atuação artística de Francisco Vieira Nunes, porém estas não destacam de forma detalhada a contribuição musical deste compositor.

A opção por escrever o Trabalho de Conclusão de Curso em vez de um recital ocorreu como forma de contribuir com informações sobre a história da música acreana. Nesse sentido, ressaltamos a importância da produção científica sobre temas do âmbito musical pelos próprios acadêmicos do Curso de Música Licenciatura. Há um divisor de águas entre os teóricos e práticos, é perceptível o caráter multidisciplinar, da prática, do ensino e da pesquisa em música. Se o aprofundamento sobre as questões musicais requer o diálogo com outras áreas de conhecimento, esta, certamente, necessita começar com a global de relação entre as quatro subáreas de música: composição, educação musical, musicologia e práticas interpretativas (AQUINO, 2014). Dessa forma, observam-se ainda muitas lacunas nos estudos musicais no cenário acreano. Logo, é imprescindível que surjam trabalhos sobre as questões musicais sob a ótica local.

Nesse sentido, é importante observar a necessidade de se desenvolverem estudos na área de música focados tanto na pesquisa quanto na prática. Assim, é necessário que a formação musical contemple essas duas vertentes, pois o músico precisa ter uma formação global, buscando um conhecimento que dialogue com outras áreas.

Diante disso, a relevância do presente estudo reside no fato de que a contribuição de Bacurau constitui tema ainda não devidamente investigado, sendo importante a produção de estudos que destaquem sua relevância para a história da música acreana. Aliado a isso, ressaltamos que a seleção do *corpus* e procedimentos metodológicos da pesquisa privilegiaram uma análise sociológica das letras das músicas de Bacurau, buscando analisá-las à luz do contexto histórico acreano da década de 1980.

Para tanto, tomamos como base teórica o pensamento de Lucy Green (1996), a fim de direcionar a análise sociológica das letras das músicas de Bacurau. Como fonte de apoio, trabalharemos com as noções de Rodolf Dieter-Kraemer (2000), com base em seu pensamento de que no campo música é preciso observar diversas dimensões, como sociológicas, filosóficas, antropológicas, pedagógicas, históricas, estéticas, psicológicas e musicais.

Para embasar o trabalho com fontes referentes à biografia de Bacurau, tomamos como fontes principais as obras: “À margem da vida”, de autoria do próprio Bacurau; o livro “Bacurau: uma vida, uma história”, de Daniel Klein (2005), e “Fragmentos da Cultura Acreana”, de Iris Célia Cabanelas Zanine (1989).

Esperamos, com este trabalho, ampliar os estudos sobre a memória musical acreana, a partir da contribuição deste importante compositor da música local. Bacurau não é digno de ser lembrado somente pela criação do Morhan, mas também por sua produção musical. Além de sua grande capacidade de liderança, era um homem culto porque lia muito, o que contribuiu significativamente para sua atuação como compositor. Sem dúvida, este foi um dos pioneiros da música no Acre.

Para a realização da presente pesquisa, dividimos os trabalhos em duas etapas: a primeira, envolveu trabalho de campo, com visitas aos acervos históricos de Rio Branco e da Sala de Memória Bacurau; e a segunda, de cunho bibliográfico, envolveu a análise sociológica das letras das músicas de Francisco Augusto Vieira Nunes.

A pesquisa nos Acervos trouxe como resultado um material riquíssimo, envolvendo grande quantidade de fotografias, músicas, poesias, manuscritos, matérias de jornais e documentos que contam várias facetas deste artista tão instigante.

No Patrimônio Histórico da Fundação Elias Mansour, buscamos informações sobre a biografia de Bacurau. Pesquisar sobre a vida e as canções de Bacurau se apresentou como uma tarefa muito desafiadora, pois suas histórias permeadas pela superação de tabus e preconceitos, implicaram, muitas vezes, uma ferrenha luta contra a marginalização e a invisibilidade.

A vida de Bacurau resume uma saga incessante na luta em defesa das pessoas atingidas pelo mal de Hansen. Segundo a Cartilha do Morhan redigida por Bacurau, esses sujeitos sociais são: “capazes de andar, de falar, de cantar, de pensar, de amar e outras coisas maravilhosas”. O que chama a atenção nesta fala do artista é a ênfase no verbo *cantar*, e sempre sorrir para a vida, como já dizia o artista em suas letras.

Bacurau tinha um ouvido aguçado e uma voz potente e harmoniosa. Apesar das dificuldades que enfrentou ao lado de seus familiares, conseguiu superar os obstáculos causados pela hanseníase. Sua educação musical se deu, em sua maior parte, na Igreja Católica, sendo iniciada pelos convites de seu irmão Zuza, que o levava para cantar em festas de rua. E quando seu irmão cansava de tocar o pistão, os seus forrós cantados com alegria enriqueciam as festas.

No primeiro momento, realizamos a coleta de dados nos arquivos da Sala de memória Bacurau, Patrimônio Histórico da Fundação Elias Mansour, Fundação Garibaldi Brasil, Museu da Borracha, em jornais, revistas que enfoquem a temática analisada. Em seguida, procedemos à audição e análise das músicas, a fim de definir que letras comporiam o *corpus* a ser analisado.

No Capítulo 1, tratamos sobre o fator social na música, destacando a importância do contexto cultural e das interações dos grupos sociais nas práticas musicais. A discussão teórica deste capítulo está pautada nos pressupostos teóricos de Lucy Green (1997), em sua obra *Pesquisa em sociologia da Educação Musical*.

No Capítulo 2, tratamos do contexto de efervescência cultural do Acre nos anos 1970-1980, destacando a formação de grupos de teatro, as primeiras produções cinematográficas, os Festivais Acreanos de Música Popular, dentre outras realizações que marcaram este rico momento artístico no Estado.

No Capítulo 3, iniciamos com um levantamento sobre a trajetória de Francisco Augusto Vieira Nunes, destacando sua atuação na política e nos movimentos sociais acreanos. Além disso, discutimos a participação de Bacurau na formação musical dos internos da Colônia Souza Araújo, instituição dedicada ao tratamento de hansenianos, em Rio Branco, Acre.

Ainda no Capítulo 3, discutimos aspectos relevantes da participação de Bacurau no Festival Acreano de Música Popular – FAMP e analisamos a produção musical desse compositor, em sintonia com a efervescência cultural no Acre da década de 1970 e 1980.

É importante destacar que neste trabalho, faremos uma análise apenas das letras das músicas. A análise musical no tocante a seus elementos constitutivos como: harmonia, tessitura, tonalidade, melodia, ritmo não será o foco do trabalho, pois nem todas as canções escolhidas para análise foram gravadas. A análise dos elementos musicais de todas as canções demandaria um outro esforço de pesquisa para recuperá-las, o que poderá ser feito em estudos futuros. Destacamos, ainda, que doravante, passaremos a tratar, neste trabalho, Francisco

Augusto Vieira Nunes simplesmente como “Bacurau”, que era como o compositor era conhecido.

Neste trabalho, portanto, o foco principal foi mostrar Bacurau como compositor. Em suas letras, podemos perceber a realidade social do Acre na década de 1970 e 1980, os conflitos pela posse de terra, enfocando de forma contundente e simples o cotidiano das pessoas humildes. Pretendemos, assim, dar maior visibilidade a um dos pioneiros da composição no Estado do Acre, trazendo à discussão toda a singeleza de suas canções e sua forma como militante na luta contra as desigualdades sociais.

CAPÍTULO 1:

A MÚSICA COMO FATOR SOCIAL

A presente pesquisa terá como embasamento teórico os estudos de Lucy Green (1997) uma estudiosa que analisa pelo viés conjunto música, cultura e sociedade. Para a autora, todo processo de significação musical é permeado pelas ideologias presentes nas relações sociais. Em sintonia com Philip Tagg (apud CUNHA; VELOSO, 2013) estudaremos as canções de Bacurau, considerando que a acepção da música está sujeita às biografias, à concepção de mundo, à opção ideológica, da formação musical.

Diante disso, consideramos pertinente partir das indicações de Lucy Green (1997) para traçar o contraponto entre as letras de Bacurau e o contexto acreano das décadas de 1970 e 1980. Como apoio, trabalharemos com os conceitos de Rudolf Dieter-Kraemer (2000), que considera que a pedagogia da música mantém relação direta com as “ciências humanas” e com a musicologia. Nesse sentido, o autor aponta que algumas áreas exercem influência sobre a prática pedagógico-musical, citando a importante relação entre música e sociologia.

Contudo, nos centraremos prioritariamente nos conceitos de Lucy Green em *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical* (1997). A autora defende que os significados musicais são socialmente e historicamente construídos, propondo uma reflexão sobre dois tipos de significado que os indivíduos atribuem à música: os significados *inerentes* (musicais) e os significados *delineados* (imagens e representações).

Nessa perspectiva, as ideologias musicais ocultam a condição social e histórica dos significados musicais uma vez que, na experiência musical, fazem com que os significados musicais inerentes pareçam próprios da “natureza autônoma e a-histórica da música”. Por outro lado, fazem com que os significados musicais delineados pareçam próprios da “natureza do gosto a-histórico” de cada indivíduo.

A relação indivíduo-música, para Green (1997), é o que fundamenta a experiência musical e ocorre no âmbito das práticas musicais (produção, distribuição e recepção) – é neste contexto que os significados emergem e/ou são atribuídos à música. Portanto, diferentes grupos sociais constroem seus significados a partir do uso da música em determinados contextos, práticas ou fatores associados à experiência musical.

Seja no caso dos significados inerentes ou em relação aos significados delineados, a autora enfatiza que aquilo que o indivíduo percebe é socialmente construído. Compreender a

influência que o meio cultural e as referências anteriores têm na forma como Bacurau compôs suas canções, desse modo, é condição para recompor este importante momento musical acreano.

1.1 A construção social dos significados musicais

Lucy Green (197) considera que existem dois níveis de significados musicais: os significados inerentes e significados delineados. Compreendem os significados inerentes, as relações de preceder ou suceder que as funções harmônicas estabelecem entre si, o ritmo, os gêneros musicais, o andamento, a tonalidade, as hierarquias entre pulso forte e pulso fraco, por exemplo, são relações sintáticas do discurso musical. São séries de sons que fazem referência uns aos outros na experiência temporal da música, que de alguma maneira se relacionam com a sua noção de ideologia musical.

De modo combinado, também são produzidos os significados musicais delineados, que extrapolam o material sonoro e expandem a significação da música para seu contexto social e cultural. Dentre alguns exemplos descritos por Green, está o uso do cromatismo na música do renascimento, usado com a intenção de significar tristeza ou angústia e, uma melodia em modo menor e em movimento descendente, para representar situações de tragédia.

Construídos individualmente, os significados musicais delineados são produzidos a partir da experiência social. A autora chama a atenção para o fato de que tanto os significados delineados quanto os inerentes, são construídos pelo ser social. A ideologia musical cumpre, assim, o papel de esconder a construção social do significado, de forma que o indivíduo entende que gosta de determinada música por que “faz parte do seu gosto pessoal” e compreende esse “gosto”, como se fosse autônomo (GREEN, 1997, p. 34). O gosto musical, desse modo, é entendido como expressão da essência do indivíduo e não como uma construção social. Green esclarece que:

Quando escutamos música, não podemos separar, inteiramente, nossas experiências de seus significados inerentes de uma maior ou menor consciência, do contexto social que acompanha a sua produção, distribuição ou recepção. (GREEN, 1997, p. 29).

Essa é a noção teórico que Green nos apresenta sobre ideologia e os significados musicais. Para ela, os significados musicais inerentes e os significados musicais delineados são inseparáveis no momento da experiência musical, pois são socialmente e historicamente construídos.

A ideologia tanto surge de nossa experiência musical, como também age de volta sobre nós e interfere na maneira como ouvimos música. A autora alerta para a necessidade do tratamento dialético dos dois tipos de significados.

Green se contrapõe à ideia de música como um fenômeno instável no tempo e de que sua existência está na consciência do ouvinte. Segundo a autora, essa concepção esconde que as estruturas musicais são historicamente construídas, socialmente compartilhadas e ensinadas a partir da cultura.

Ao constatar a existência dos significados musicais delineados, presentes no “contexto”, Green considera que, apesar de socialmente construídos, os significados podem ser compartilhados por toda uma sociedade, por grupos sociais no interior de uma sociedade ou podem ser construções individuais. Por exemplo, a evocação de determinado sentimento em uma pessoa ao ouvir determinada música, ao se lembrar de uma situação importante de sua vida, ao recordar alguém, são considerados significados delineados. Ao mesmo tempo, essa evocação é uma construção social, pois esse mesmo indivíduo é fruto de suas vivências em grupo.

1.2 A música e as interações sociais

Ao longo do tempo, a abordagem dos estudos musicais se prendeu prioritariamente aos elementos inerentes à música. Com o surgimento de estudos na área da Sociologia da Música, esta visão recebeu julgamentos por estar focada principalmente nos materiais sonoros.

Entretanto, a abordagem que privilegia o “contexto” também tem recebido críticas, pois muitos consideram que o verdadeiro objeto dos músicos – a música – tem sido relegada a um segundo plano. De acordo com Green (1997), se a música é tratada apenas em termos de seus elementos, isto sugere que os aspectos significativos da música não estão alistados com situações sociais específicas. Por outro lado, a autora mostra que se a música for somente ou principalmente tratada por referências à cultura, implica que a música está no emprego de seu contexto social, que o componente não tem significado em si mesmo, ambos se complementam.

Em sua análise, Lucy Green considera os significados atribuídos tanto individual quanto coletivamente:

Os contextos de produção, distribuição e o contexto de receptividade afetam a nossa compreensão musical. Estes contextos não são apenas meros aparatos extramusicais, mas também em vários graus, compõem uma parte do significado musical durante a experiência do ouvinte. (GREEN, 1997, p. 28-29).

As características peculiares e grupais são evidentes na memória cultural de um povo, uma vez que ao lembrar o passado, reconstituímos o tempo e formamos representações do que vivenciamos. O lembrar é um processo que se sucede dentro do tempo ou do espaço. Assim, a reconstituição do passado é uma recriação do vivido, num processo em que os fatos que foram vivenciados são trazidos à tona novamente, como uma forma refletir sobre o que se passou.

Se pensarmos na atuação de Bacurau enquanto músico, veremos que ele parte dos substratos de memória na criação de suas músicas. Conforme ele ia aprendendo, aplicava os novos conhecimentos relativos à música em suas composições. Assim, Bacurau pode ser considerado em muitos aspectos um autodidata, pois muito do que sabia de música aprendeu sozinho. Outros aspectos musicais, porém, aprendeu pela reelaboração da sua memória e com as pessoas que com ele conviviam.

É apropriada a observação de que o tempo da memória transcende o tempo vivido, uma vez que se sustenta nas informações preservadas no inconsciente do sujeito pesquisado, de forma parcial ou quase integral (LIMA, 2008, p. 74). O tempo do passado e o pesquisado se contrapõem e surge uma nova postura quando se estuda a vivência do sujeito pesquisado. O pesquisador, vivendo no tempo presente, também influencia a leitura que faz das vivências dos sujeitos pesquisados, uma vez que a memória que traz consigo possui uma infinidade de ideias.

Por outro lado, é bom lembrar que ao buscarmos dos sujeitos pesquisados informações sobre o passado, há muitos aspectos que são ocultados. Essas informações ocultadas, muitas vezes trazem angústia, dor, ansiedade, desgosto, por isso, não são dignas de serem lembradas.

Dessa forma, o “passado” não vivido se integra a cada pessoa que se identifica com as épocas, situações, em uma inserção na memória coletiva. Assim, para a escrita do Subcapítulo 3.2, que trata sobre a música na Colônia de Souza Araújo, alicerçamos a discussão nas ideias da teórica Lucy Green, que faz uma abordagem da música como uma prática social que é designada pelo “contexto” (GREEN, 1997).

De acordo com esta autora, a música é uma prática social e cultural e engloba manifestações e valores que são externos, ou seja, trata aspectos extramusicais ou a significação social dos contextos de produção, distribuição e recepção da música. Por essa concepção, o enfoque dos discursos está no sujeito, que ganha destaque e passa a ser visualizado como um sujeito ativo no fazer musical.

Nesse sentido, são as influências mútuas vividas na cultura que permitem o significado, a interpretação e a organização sonora. Para Green (1997), a música é um segmento da vida cotidiana e seus valores devem ser compreendidos dessa forma. Por este prisma, constatamos que qualquer análise musical está repleta de representações sociais, valores, julgamentos técnicos estéticos e práticas adquiridas nas interações com os grupos sociais (KRAEMER, 2000).

De acordo com as ideias de Lucy Green, as práticas musicais são resultantes das práticas sociais, pois é nas interações sociais que a música adquire características dos grupos que a formam. Assim, percebemos em cada música as diversas identidades sociais e culturais de quem as produz. Trazendo esses conceitos para o estudo sobre a produção musical de Bacurau, percebemos que é no cotidiano que o compositor constrói as suas identidades enquanto músico. Essa memória trata do urbano para o rural e do rural para o urbano.

Ao compreender as relações entre o indivíduo e a música no âmbito social, notamos que este se insere na prática social peculiar, com a relação entre as pessoas que tocam juntas e instigam diferenciações de um grupo para outro (Arroyo, 2002 p. 100), Os indivíduos e a música integram a cultura, mostram uma maneira de compreender a sociedade e como se dão as relações sociais que refletem nas identidades individuais nos diferentes contextos.

Assim, ao estudarmos o pensamento de Lucy Green, compreendemos que o conhecimento musical está inserido no contexto social e cultural. Desse modo, a relação das pessoas em determinado contexto é o que dá origem ao saber musical. Este saber leva os indivíduos a observar a vida cotidiana e criar novas músicas e novos conhecimentos musicais.

Dessa forma, a visão da Sociologia da Música que privilegia “o contexto” envolve a observação de manifestações que não compõem seus elementos estruturais da música, mas estão associados aos aspectos de significação social no âmbito de produção, distribuição e recepção. Esta abordagem, proposta por Green (1997) tem enfoque no indivíduo e considera que as práticas sociais resultam das interações coletivas.

Contudo, isso não significa que Green despreze os elementos estruturais da música para a compreensão dos significados musicais. A autora chama a atenção para a importância de se observar tanto a interação social como elemento do fazer musical, bem como os valores que são inerentes à música.

Ao compor suas músicas, Bacurau presentifica o passado a partir da memória construída ao longo de sua vida. Nesta reelaboração da memória, o tempo não é linear, mas se constrói na interposição de vários tempos e com as experiências que ele vive.

Bacurau não era um conhecedor dos elementos da teoria musical, porém o rádio o ambiente sócio-musical que o cercava foi fundamental para criar referências musicais. O fazer musical, portanto, nasce das interações sociais, nas quais surge a combinação das palavras, o sentido da organização sonora e o sentido do valor musical. Isso demonstra que a aprendizagem musical se dá no âmbito de práticas grupais, em que ocorre a troca de conhecimentos e experiências.

1.3 A efervescência cultural do Acre nos anos 1970-1980

O Acre, nas décadas de 1970 e 1980, vivenciou um período de ebulição cultural, mesmo estando isolado do restante do país. A insatisfação e a resistência do acreano estavam estampadas nas artes, em suas mais variadas manifestações. A música, o cinema, a literatura e o teatro dessa época expressavam nitidamente o desejo de mudança social por parte da população acreana.

Com o golpe militar de 1964, os brasileiros vivenciaram anos muito difíceis, marcados pelo cerceamento da liberdade por parte dos donos do poder. Nos anos 1970, a Ditadura Militar imperava no Brasil, trazendo ao Acre a instauração de um novo modelo econômico pautado na transformação dos seringais em grandes latifúndios e fazendas destinadas à agropecuária. Nessa época, os seringueiros se uniram contra a expropriação de suas terras, tendo nos “empates²” a expressão máxima da resistência.

Nos empates, vale destacar a participação brilhante das mulheres, somando-se aos trabalhadores em movimento contra a tomada dos seringais pelos migrantes do Centro-Sul que chegavam ao Acre, os ditos “paulistas”. As letras de Bacurau se inserem neste contexto, se erguendo como instrumento de reflexão sobre esse processo de ocupação das terras acreanas.

Apesar da falta de apoio aos produtores culturais e de quase tudo ser feito no “peito e na raça”, os artistas acreanos tinham como força motora para desencadear as agitações culturais, a insatisfação e o repúdio às desigualdades sociais. Para compreendermos o contexto em que Bacurau compõe suas canções, faremos, neste capítulo, uma abordagem panorâmica de diversas manifestações culturais no contexto acreano, destacando as realizações artísticas no rádio, cinema, teatro, artes visuais, literatura e música.

Na música e na literatura, o Rio Acre sempre figurou como uma fonte de inspiração. O poeta Renã Pontes (2008, p. 45) versa sobre essa relação intrínseca entre o acreano e o rio, definindo-o como: *Águas da felicidade (...) Quem beber destas águas/Não consegue te deixar.*

Em pouco mais de um século, o Acre presenciou duelos oriundos da chegada das levadas de seringueiros, sendo palco de conflitos territoriais entre brasileiros e bolivianos, ainda

² O empate é um movimento de resistência dos seringueiros que consiste em “empatar”, “impedir” a derrubada da floresta por meio do ajuntamento de homens, mulheres, crianças e anciãos com o objetivo de impedir a sua destruição. Muitas vezes, os empates chegavam a reunir vários seringueiros da comunidade que se colocavam na frente dos tratores prestes a derrubar a floresta.

nos primeiros anos do século XX. Derradeiro território a ser anexado ao Brasil, pelejou contra o próprio Brasil para se tornar parte do país, vivenciando momentos de bonança e crise da borracha, quando se observou o declínio da “febre” provocada pelo ouro negro. Nas décadas de 1970 e 1980, assistiu à venda desenfreada de suas florestas para grandes empresas com interesses e projetos agropecuários, levando os seringueiros a migrarem para as zonas “periféricas” de suas cidades.

À proporção que estas mudanças a se davam, em meio a relatos de guerras e conflitos mundiais, as manifestações culturais, tradições, hábitos e costumes da cidade foram se transformando e se concretizando. Por volta da década de 1950, as notícias e a música em seus mais diversos gêneros chegaram via rádio, pelas ondas da Difusora. As canções clássicas de domínio público chegavam, então, via rádio. Com o tempo, surgiram a Rádio Andirá, a Rádio Capital e outras que agrupavam várias pessoas em volta, interessadas em tomar conhecimento do que acontecia no país e no mundo (LUCENA, 2013).

As novidades chegavam também por via fluvial. Todo fim de mês, multidões se reuniam ao redor dos barcos que atracavam às margens dos rios acreanos ávidos pelas notícias que vinham por meio dos regatões, ou impressas nas páginas dos jornais e revistas que chegavam a um público restrito.

A atividade cinematográfica no Acre se inicia com a chegada de produtores italianos e lusos em Rio Branco. Estes trabalhavam com projeção simples, mudas, em preto-e-branco, exibidas ar livre e em alguns lugares confinados da cidade (LUCENA, 2013).

Segundo a historiadora Maria José Bezerra (1993), o cinema na capital acreana se insere no contexto do ápice da exploração da borracha. Portanto, desde as primeiras décadas do século XX, o cinema se fez notório entre os acreanos das classes abastadas, embora não tenha atingido o mesmo esplendor de Manaus (AM) e Belém (PA). Mas, logo várias salas de cinema surgiram, e, mesmo sendo produções de curta metragem, foi um dos marcos da tradição cultural da cidade.

Entre os espaços dedicados ao cinema em Rio Branco, podem ser citados o Elo de Ouro (1912), o Olymphía (1913), o Polyteana e o Ideal de cinema (ambos de 1916). Este último foi transformado no cinema Édén, em 1920, tornando-se um local destinado também a apresentações teatrais, musicais e encontros de intelectuais. Na mesma década, teve seu nome mudado para Cine Teatro Recreio (BEZERRA, 1993), um local que marcou a década de 1970, juntamente com o Cine Acre e o Cine Rio Branco, conhecido por sediar importantes eventos musicais da Capital.

Em 1976, foi então instituído o Cine Clube Aquiry, por artistas, jornalistas e professores da Ufac. Este foi considerado o primeiro Cineclube de Rio Branco, por possuir um regulamento, manter uma atividade sistemática e organizada de projeção de filmes e debates produtivos e instigantes após as exhibições (MACHADO, 2010, p. 14).

Segundo a pesquisadora Juliana Machado (2010), em estudo sobre o Cine Clube Aquiry, as apresentações se davam no auditório da Ufac/Centro (Colégio de Aplicação) e no Complexo Escolar do Ensino Médio (Ceseme), atual Colégio Estadual Barão do Rio Branco (CEBRB). Posteriormente, passaram a acontecer no Sesc e, depois, mudaram para bairros e colônias agrícolas. Persistiram até 1979, chegando a agregar até mais de 500 pessoas por sessão, unificando os circuitos tradicionais de exibição da época.

É importante destacar a participação produtiva do Estúdio Cinematográfico Amador de Jovens Acreanos (ECAJA), fundado em 1973. Concebido por Adalberto Queiroz, Tonivan (Antônio Evangelista) e João Manhães. Além da produção de filmes, o grupo se articulou e conquistou junto ao poder público, a criação do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação, o embrião da Fundação Cultural, a atual Fundação Elias Mansour - FEM.

O trio de jovens, autodidatas, ainda conseguiu um espaço para as suas reuniões, local que mais tarde se tornou a Fimoteca Acreana, na Biblioteca Pública Estadual. “Os Pássaros”, de Alfred Hitchcock, foi o filme que abriu o I Festival Acreano de Filme Super8, no auditório da Ufac/Centro, em 1979.

A movimentação articulada pelo cinema aqui no Acre reuniu vários artistas e foi fundamental para a articulação de outra área, o teatro. Observamos o início de uma articulação mais contundente no final dos anos 1960, impulsionada pela juventude que expressava a partir da arte todo o descontentamento com a realidade brasileira, representando tanto de textos literários de autores nacionais como internacionais (BEZERRA, 1993, p.66). No Acre, o teatro apresentou-se, nos anos 1970 e 1980, mais ligado às Comunidades Eclesiais de Base, com suas representações de teatro religioso e político.

Na década de 1970, a temática era praticamente a mesma das outras manifestações artísticas: os conflitos pela posse de terra. Nesse contexto, não podemos deixar de mencionar o nome do teatrólogo José Marques da Silva, o “Matias”, idealizador do grupo de Teatro “De olho na Coisa”. Inicialmente, o palco deste artista era a rua, posteriormente, foi conquistando o seu espaço e conseguiu o Tetro Barracão para fazer seus ensaios e apresentações. O local

onde foi construído este teatro seria destinado ao necrotério do Hospital Geral. Se fosse concretizado, na verdade, teria representado o “*necrotério do Teatro*”.



Figura 1: O teatrólogo José Marques de Sousa, o Matias (ao centro, sentado), fundador do Teatro Barracão e criador do grupo “De Olho na Coisa”.
Fonte: Patrimônio Histórico – FEM.

Outros grupos também se destacaram na década de 1970, como o Imagem, o Terra Norte Uniarte. Vale ressaltar, ainda a importante contribuição do Grupo de “Teatro Amador Brazinha”, do “Grupo Fragmentos”, que posteriormente se misturou ao grupo “Semente”, dos quais fez parte Écio Rogério da Cunha, Binho Marques, Marina Silva, J. Dourado, Henrique Silvestre, Betho Rocha, José Alício, entre outros (LUCENA, 2013, p. 141). Toda essa efervescência resultou na criação da Federação de Teatro do Acre (Fetac), em 1978. Os espetáculos teatrais tinham por palco escolas e clubes.

Além disso, em 1988, foi realizada a I mostra de dança do Acre, a Acredança, no Cine Teatro Recreio. Segundo um dos participantes deste palco de ebulição cultural, Dinho Gonçalves: “A gente queria dizer que a cultura brasileira não era somente o que os cariocas faziam e o que era reproduzido pela TV” (FARIAS, 2013). Nesta colocação, Dinho expressa que a arte acreana era feita com muita simplicidade e concebida de forma espontânea e singela, mas com muita criatividade.

Segundo Bezerra (1993), em meados dos anos 1970 se iniciam alguns trabalhos no campo das artes visuais, porém seu desenvolvimento se dá nos anos posteriores. As exposições se tornaram mais frequentes, com trabalhos que enfatizavam as imagens históricas, a paisagem amazônica, o dia a dia do seringueiro e o cotidiano rural.

O número de exposições aumentou expressivamente nos anos 1980, quando importantes prédios foram erguidos e/ou restaurados, como a Tentamen, o Cine Teatro Recreio. Posteriormente, com a construção do Teatro Plácido de Castro, em 1992, os artistas plásticos ganharam outro espaço para suas expor seus trabalhos. As salas de exposição também eram oferecidas pela Universidade Federal do Acre (Ufac) e Sesc. Na época, destacavam-se Francisco Di Gregório, Raul Velásquez, Dalmir Ferreira, Genésio Fernandes, Danilo De S’Acre, Hélio Melo, Jorge Rivasplata e outros.

As poesias eram declamadas nas praças e coretos, estando também presentes nas colunas dos jornais, como a “Contexto Cultural”, publicada no jornal *O Rio Branco*. De igual forma, estavam inseridos nestes espaços jornalísticos textos teatrais e letras de musicas. Já nos anos 1980, a poesia acreana também era expressa nos saraus denominados “Expoesias” e “Chuvas de Poesia”, realizados nas praças por Francys Mary (Bruxinha), Altino Machado, Fátima Almeida, Naylor George, Clodomir Monteiro, César Garcia, Silene Farias e Antônio Manoel.

No campo dos movimentos sociais, nessa época, merece destaque a atuação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que evidenciavam a influência da Igreja Católica como articuladora da atividade cultural no Acre. A colaboração dos adeptos da Teologia da Libertação foi, assim, fundamental para a organização dos movimentos populares e festivais artísticos, formando público crítico e receptivo, contribuindo com a produção de vários grupos teatrais e musicais, além de poetas e artistas plásticos. Além das CEBs, foi importante, nesse contexto, a participação na zona rural dos Sindicatos de Trabalhadores Rurais, e, nas cidades, os sindicatos de diversas categorias, que também se organizavam, como as lavadeiras e empregadas domésticas, os professores, os estudantes, entre tantos outros.

No campo da música, aconteciam os Festivais Acreanos de Música Popular, os FAMPs, além dos Festivais de Música da Igreja Católica e dos Festivais da Praia do Amapá, que serão melhor detalhados no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

BACURAU: VOZ E RESISTÊNCIA À MARGEM DA VIDA

2.1 No tempo dos festivais: música e resistência no Acre dos anos 1970 e 1980

A década de 1970 trouxe acontecimentos extremamente cruéis para a sociedade acreana. A implantação do modelo desenvolvimentista traçado pelos governantes militares para o Acre resultou na substituição dos seringais por grandes fazendas agropecuárias, trazendo mudanças drásticas para a população que habitava as florestas acreanas.

A partir de então, milhares de seringueiros foram expulsos de suas colocações, vindo principalmente para Rio Branco, formar os inúmeros bairros periféricos que abarrotavam em habitações precárias um povo sofrido em busca de melhores condições de vida.

Os que resistiram e permaneceram nas “novas fazendas” tiveram que enfrentar toda a violência dos jagunços nos intermináveis conflitos pela posse de terra que marcaram as décadas de 1970 e 1980.

Nesse contexto conturbado, a música se torna elemento importante na cidade de Rio Branco, pois vai refletir todo o descontentamento e protesto contra as duras condições de vida que vigoravam no Estado. Assim, resultaram da intensa movimentação cultural dos anos 1960, servindo como agregadores dos produtores culturais e da população ávida por mudanças.

Em 1969, aconteceu o primeiro festival de Rio Branco, organizado pelo jornalista Elzo Rodrigues. De acordo com Neves (1996), o palco desse marcante evento musical foi o Cine Rio Branco, tendo como concorrentes 162 músicas, o que comprova sua grande repercussão.

A disputa foi bastante acirrada, mas saiu vencedor um samba canção de Crescêncio Santana. O interessante é que houve, então, uma grande confusão, pois o resultado foi questionado pelo público, que preferiu a música de Chico Pop e seu irmão, defendida por uma parte do conjunto “Os Bárbaros” (NEVES, 1996). Intitulada “Do Mundo vou falar”, esta canção era claramente inspirada pelo sucesso da música de protesto de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”.

Em 1972, houve um grande Festival de Música na CIACRE, antiga CAGEACRE. Neves (1996) afirma que, em linhas gerais, apesar da enorme repercussão do Festival de 1969, durante a década de 1970 quase não se realizaram outros festivais de maior expressão. O historiador afirma que dentre as exceções está o Festival do Ceseme de 1976, que não teve uma continuidade.

Nos anos 1970, então, mesmo sem a ocorrência contínua dos festivais, a produção musical acreana manteve-se através da atividade dos conjuntos “Os Bárbaros”, “Os Mugs” e outros que surgiram, como “Os Signos”. Esses conjuntos continuavam suas apresentações em clubes de Rio Branco, como o Vasco da Gama, o Juventus e o Atlético Acreano. Além disso, se apresentavam em municípios do interior acreano e mesmo em outros Estados, como nas cidades de Porto Velho, Manaus e Cuiabá.

Nesse contexto, afirma NEVES (1996), houve uma modificação no repertório e os conjuntos passaram a ter como foco as músicas da “Jovem Guarda”, do cantor “Eduardo Araújo” e de “Renato e seus Blues Caps”. Como resultado produtivo dessas apresentações, “Os Bárbaros” ainda chegaram a gravar um compacto em Manaus, sendo seguidos pelo conjunto “Os Mugs”, mantendo o clima de disputa entre os dois grupos. A década de 1970 foi marcada por certa continuidade de muitos dos eventos que já vinham acontecendo. Exemplo disso eram os programas de auditório do Cine Rio Branco que mantinham um bom nível de popularidade e continuavam atraindo artistas iniciantes do interior do Acre.

Os anos 1970 trouxeram também a realização do I Festival de Música Religiosa, organizado pela Prelazia do Acre e Purus. O evento congregou cancionistas de várias Comunidades Eclesiais de Base que se formavam na capital acreana.

Na ocasião, se reuniram vários grupos e bandas independentes para apresentarem suas composições sobre o tema “Natal entre nós”. Sem dúvida, este primeiro festival foi um momento marcante na trajetória de Bacurau, tendo em vista que foi uma oportunidade para apresentar sua composição “Lapinha na Mata”, segunda colocada na disputa, para seu grupo de convivência.

Durante a realização do evento, em novembro de 1975, a euforia da torcida, a alegria e a solidariedade tomaram de conta dos participantes (Boletim *Nós, Irmãos*, ano IV, novembro de 1975). Apesar da relevância do evento, não se têm disponíveis áudios das gravações das músicas concorrentes, tendo em vista que o processo de gravação de músicas na época demandava muitos recursos.

As canções apresentadas neste I Festival de Música Religiosa tornaram-se conhecidas por várias Comunidades Eclesiais de Base, sendo entoadas em várias reuniões dos grupos de evangelização. Além disso, as letras concorrentes nesta primeira edição do evento foram retomadas no Boletim *Nós, Irmãos*, figurando na capa de edições posteriores, como mostra a figura a seguir:

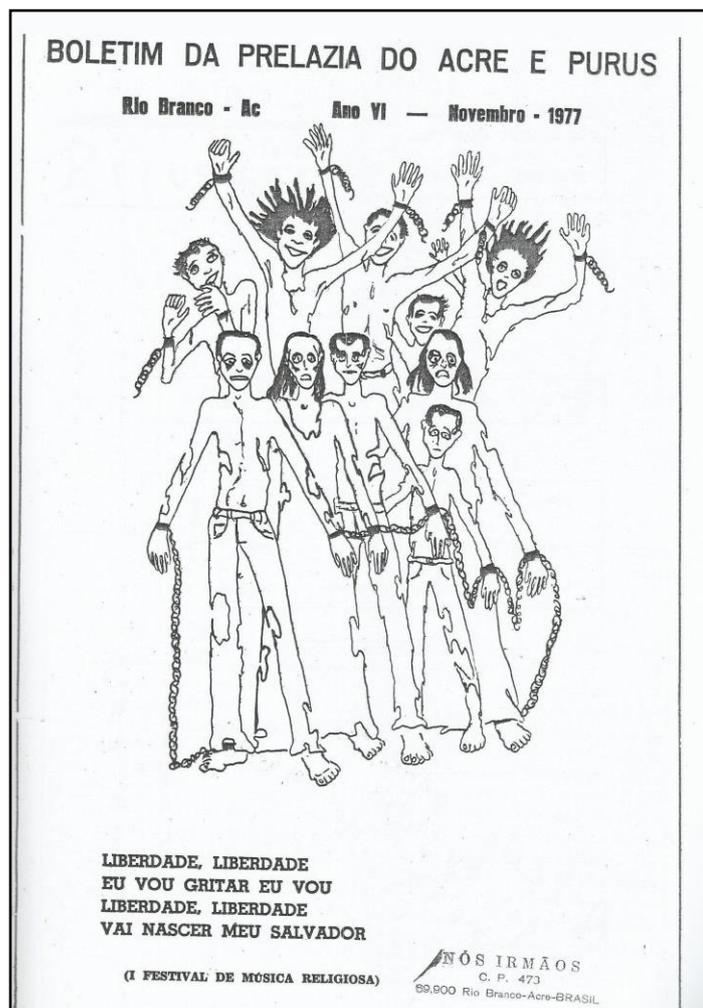


Figura 2: Capa do Boletim *Nós, Irmãos*, mostrando trecho da letra campeã do I Festival de Música Religiosa da Prelazia do Acre e Purus.

Fonte: Boletim *Nós, Irmãos*. Ano VI, novembro de 1977, p. 1.

O trecho transcrito acima pertence à canção “Nascimento da Liberdade”, vencedora do I Festival de Música da Igreja Católica, apresentado pela comunidade da Estação Experimental. A ilustração dos encarcerados acima relembra os temas discutidos nas Comunidades Eclesiais de Base durante as reuniões dos grupos de evangelização. A libertação dos oprimidos presente na cena remete também ao processo de conscientização sobre a

hanseníase que se tornava mais amplamente divulgado entre os membros das comunidades envolvidas na Teologia da Libertação.

O despontar dos anos 1980 trouxeram os Festivais Acreanos de Música Popular, os FAMPs, os Festivais do Amapá e os Festivais de Música da Igreja Católica. A música no Acre passava, então, a ser palco de canções de protesto e de grande engajamento político em sintonia com as outras esferas das artes.

O primeiro FAMP foi realizado por iniciativa de pessoas ligadas à Ufac, em 1980, na sede do Vasco da Gama. O evento obteve enorme repercussão, principalmente pela apresentação especial do cantor Sérgio Souto que, apesar de acreano, estava trabalhando sua carreira no Rio de Janeiro.

NEVES (1996) comenta que essa apresentação teve uma dupla importância, pois tanto demonstrava a possibilidade dos músicos acreanos conquistarem seus espaços na música popular brasileira, quanto se antecipava aos festivais da Shell e ao Festival dos Festivais do Acre (1985). Neste primeiro evento em que Sérgio Souto cantaria a canção “Minha Aldeia”, mesma música que já havia apresentado não-competitivamente no primeiro FAMP.

A realização dos FAMPs não aconteceu de forma contínua, ocorreu em 1980 e 1981, parou em 1982, tendo nova edição em 1983. Logo em seguida, há uma nova pausa por questões financeiras até 1985. Em 1988, ano de importantes mudanças no cenário acreano, o festival retorna com força total, em sua sexta edição, revelando o talento musical de Francisco Vieira Nunes, o Bacurau.

A partir de 1983 o movimento de efervescência musical iniciado pelo FAMP foi ampliado com o surgimento dos Festivais do Amapá.

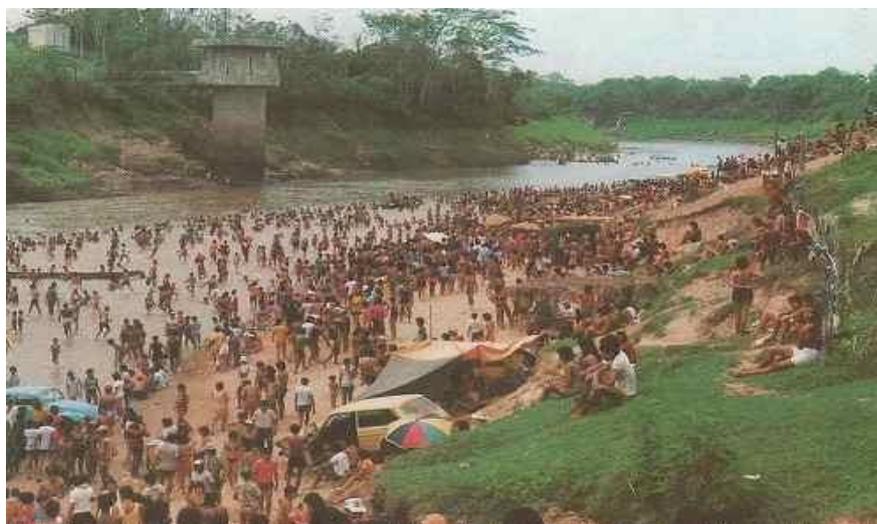


Figura 3: Festival de Praia do Amapá, 1983. Foto: Altair (ACRE, 1998).

Em 1988, a proposta do Festival de Som e Sol do Amapá foi também discutir a ecologia, além de temas como a violência e a produção artística. Além disso, buscou-se desenvolver o lazer envolvendo o rio, a partir de competições de natação, canoas, batelões. Um outro aspecto de reestruturação desse festival foi a promoção de shows com nomes expressivos da MPB, a mudança no processo de seleção dos músicos, objetivando garantir a qualidade do evento, bem como a melhor organização das barracas, estimulando a venda de comidas regionais e bebidas (ACRE, 1988, p. 12).

Dentre os artistas que se apresentavam no Festival do Amapá, podemos destacar Zezé di Camargo, ainda em tempos de luta para construir sua carreira. Com o passar dos anos, a área onde aconteceram os famosos Festivais de Praia do Amapá foi transformada em Área de Proteção Ambiental (APA). Em 26 de dezembro de 2005, esta importante área do entorno da cidade de Rio Branco foi institucionalizada como APA, com base em suas especiais características ambientais e históricas, um processo que resultou da força de mobilização de sua comunidade (Acre, 2014).

Assim, os anos 1980 foram palco de um Acre que tentava se reestruturar, que buscava, a partir da música, alento e força para suas lutas. Nesse contexto de efervescência artístico-cultural, as letras de Bacurau surgem como uma forma de protesto e resistência, mostrando que os a articulação dos grupos excluídos socialmente e economicamente tinha nas artes um grande porta-voz de suas batalhas.

2.2 Bacurau: um amazonense-acreano apaixonado pela vida

Situada estrategicamente entre Manaus e Porto Velho, às margens do rio Madeira, está a cidade de Manicoré³, terra natal de Francisco Augusto Vieira Nunes. Pertencente à mesorregião do Sul Amazonense e microrregião do Madeira, a cidade possui uma população estimada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 48.373 habitantes em 2012.

³O nome Manicoré, segundo Octaviano de Melo, na obra “Topônimo Amazonense” (1967, p. 94 e 96), provém de dois vocábulos Tupis – “mani” e “core”. O primeiro termo, refere-se a uma entidade divina adorada pelos índios que, segundo a lenda corrente, foi uma linda indígena venerada e adorada pelos seus parentes da etnia Anicoré; depois de morta passou a se constituir em santa invocada nas aflições e promotora das alegrias. O segundo, “core”, da mesma origem significa filho ou filha. Assim, reunidos formam a palavra Manicoré, cujo significado é “filho de deusa”.

Nessa pequena cidade, Bacurau viveu seus anos iniciais de vida. Como qualquer outra criança, brincava com toda a esperteza típica dos meninos interioranos. Aos 05 anos, sua professora o convida para ir ao quadro resolver um exercício, logo então a mesma nota que as mãos do menino estão inchadas (ZANINE, 1989). Discretamente, em um momento oportuno, a professora encaminha o menino à Unidade de Saúde da cidade. Mediante o resultado do exame, detectou-se a presença do temível bacilo de Hansen. Bacurau é, então, largado ali sozinho em meio àquele estabelecimento.

A partir daí Bacurau teria uma dura trajetória a enfrentar na luta contra a hanseníase. Apenas uma criança tendo que ser detido em prisão domiciliar por determinação da polícia sanitária, sendo impedido do seu direito de ir e vir, sofrendo discriminação juntamente com a família e, muitas vezes, sentido o gosto amargo da fome. Seu pai, então, é despedido da delegacia em que trabalhava. Em seguida, a sua padaria vai à falência e, a partir daí as portas se fecham.

Bacurau relata que, quando menino, achava muito bonito ver o pai João Antunes escrever com uma linda caneta de pena na escrivania. Assim, aprende a escrever em casa, com o apoio de familiares. O que mais gostava de fazer era pescar no Rio Madeira. Notamos que pescar às margens do Rio Acre é também uma atividade muito apreciada por grande parte dos acreanos. Naqueles momentos ímpares, Bacurau dedicava-se à reflexão e era assim mesmo que suas ideias fluíam.

Segundo Klein (2005), Bacurau chegou a Rio Branco, num avião da FAB, no dia 17 de outubro de 1957, ainda no Aeroporto Velho, com dezessete anos de idade. Havia tido alta do Hospital de Hanseníase de Porto Velho, onde passara três anos e veio em busca de sua mãe e seus irmãos que já habitavam aqui. Zuza, músico da banda (o Zuzinha do piston) foi buscá-lo no aeroporto. Consigo, trazia muitos sonhos: estudar, trabalhar e se formar em arquitetura, engenharia ou jornalismo.

As barreiras do preconceito, porém, impediram que ele sequer, de novo entrasse numa escola primária ou arranjasse um emprego. Foi trabalhar na construção “civil”, como servente de pedreiro, mas quando descobriram “a sua entidade” despediram-no. Foi, então, para as matas, ajudar como peão, na construção da BR-364.

Klein (2005) acrescenta que em 23 de junho de 1961, sem encontrar meios de subsistência e com a doença reativada, já que não tinha recebido o tratamento adequado, procurou se internar na Colônia Souza Araújo, com 21 anos. Ali chegou, “totalmente em condições”, ainda não tinha seus membros inferiores e superiores praticamente intactos.

Foram 16 anos de internação; ali trabalhou como enfermeiro, como professor (12 anos), foi secretário da administração, tomando conta das crianças internas (27 crianças) e atuou como prefeito da Colônia durante quatro anos.

A educação dos internos, adultos e crianças, foi a principal atividade de Bacurau na Colônia Souza Araújo. Poucas foram as pessoas que foram internadas ali e que não assistiram às suas aulas. A luta pela reintegração social das pessoas atingidas por essa doença esteve presente em todas as suas atividades educativas, procurando formar uma mentalidade otimista em todos os alunos e crianças de quem tomava conta.

Em 20 de janeiro de 1977, saiu de alta da Colônia Souza Araújo. Com uma determinação: ocupar o seu espaço dentro da sociedade e lutar para que todas as pessoas atingidas por este mal pudessem levar uma vida digna.

Em 17 de outubro de 1979, vinte e dois anos depois de sua chegada ao Acre, foi a São Paulo em busca de tratamento cirúrgico que possibilitasse voltar a andar, pois já estava de cadeira de rodas embora curado da doença. Ao passar parte considerável de sua juventude internado em hospitais-colônias, aos 34 anos, já cuidado, vai a São Paulo em busca de cirurgia reparadora para os pés, que mutilados pela doença o impediam de caminhar.

Em São Paulo fundou o Morhan, entidade que luta pelos direitos da pessoa portadora de hanseníase. O movimento fundado em 06 de junho de 1981, na cidade de Bauru – SP. Partindo da necessidade da existência de uma organização representadora dos direitos das pessoas atingidas pela hanseníase em São Paulo, unida com algumas pessoas voluntárias que sofriam os mesmos preconceitos por serem portadoras da doença surge essa entidade filantrópica.

O objetivo principal era levar à sociedade em geral, a imagem real da doença desvinculada daquela imagem distorcida, que causa uma posição de repugnância, ou promove subordinação, desconsiderando os interesses e as necessidades sociais do atingido pelo bacilo de Hansen.

Hoje, o Morhan atua em 20 estados da federação, com uma coordenação nacional, cinco regionais e sessenta e três núcleos. No Acre, o Morhan foi fundado em setembro de 1982, por Bacurau e um grupo de amigos que hoje prestam os seus serviços a quem deles necessita. A entidade possui quatro núcleos nas seguintes localidades: Rio Branco, Cruzeiro do Sul, Mâncio Lima e Vila Albert Sampaio.

A atuação da entidade consiste, sobretudo, na conscientização da população a respeito do que é na realidade a hanseníase, a forma de contágio, de tratamento, as

possibilidades de cura. A partir de informações, buscam barrar a rejeição existente na sociedade, resultante do desconhecimento em relação à doença. Esse processo educativo se dá através de palestras, cursos, difusão de materiais informativos, visitas a antigos hospitais-colônias levando apoio humano aos internos, entre outras atividades.

Hoje o Morhan é formado de aproximadamente cem núcleos no Brasil, dois dos quais estão no Acre: um em Cruzeiro do Sul e outro em Rio Branco que funciona na rua Quintino Bocaiúva n°. 210, coordenado pelo Sr. José Fernandes Barros de Souza e a Sra. Terezinha Prudêncio da Silva, viúva de Bacurau.

Bacurau durante muitos anos foi o coordenador Nacional do Movimento, mas o agravamento de um tumor no cérebro e outro no pulmão o fizeram deixar de exercer essa função, continuando mesmo assim a assessorar as atividades até que sua doença o deixasse completamente sem condições de prosseguir seus trabalhos.

Dentre as conquistas do Movimento, dos dezoito itens da Norma do Ministério da Saúde para o tratamento dessa doença, dezesseis foram tirados de seu Estatuto. A instituição tem cadeira no Conselho Nacional de Saúde, pertence ao Comitê Técnico Assessor do Ministério da Saúde, atua em vários Conselhos Municipais e Estaduais de Saúde e na Coordenação Nacional de Defesa das Pessoas Portadoras de Deficiência do Ministério da Justiça, espaço conquistado recentemente.

Ainda em 1983, graças ao impacto do Morhan, Bacurau foi convidado para compor como membro permanente do Conselho Nacional de Saúde. Nas primeiras eleições após o período de Ditadura Militar no Brasil, em 1986, se lança candidato a Deputado Federal constituinte pelo PT no Acre. Com cerca de 3 mil votos foi o candidato mais votado no Estado, não sendo eleito devido à representatividade ainda iniciante do Partido na época.

Em janeiro de 1988, a música “João Seringueiro”, de Bacurau, vence o Festival Acreano de Música Popular – FAMP. Ainda neste ano, vai a Brasília, por três vezes, levar as suas propostas para a Assembleia Constituinte. Como resultado de seu engajamento, o ativista consegue influenciar a redação final do art. 3º, inciso IV da Constituição Federal, ao defender a ampliação do sentido de preconceito no texto.

Bacurau lança-se novamente como candidato do PT, nas eleições de 1990, para o cargo de vereador. Apesar de ser conhecido pela sua ação política, não consegue novamente ser eleito. Mesmo não alcançando êxito na política partidária, se torna uma voz importante na defesa das pessoas excluídas socialmente. Assim, neste mesmo ano, obtém o reconhecimento merecido, ao receber o Prêmio Nacional Raoul Follereau, na cidade de Savona, na Itália. Este

prêmio é concedido a pessoas que se destacam nos movimentos sociais no mundo e pelo trabalho de promoção humana. O líder hanseniano percorre, então, 30 cidades italianas para proferir palestras sobre o Morhan e os problemas brasileiros.

Ainda na Itália, é recebido pelo Partido Comunista Italiano e encontra-se com o Papa João Paulo II. Na ocasião, entrega-lhe ao Sumo Pontífice da Igreja Católica um exemplar de “À Margem da Vida” e uma carta. Ao retornar ao Acre continua sua luta em prol dos hansenianos, sendo, em 1992, convidado pelo então Prefeito de Rio Branco Jorge Viana a trabalhar como coordenador no setor de dermatologia da Secretaria Municipal de Saúde. Neste cargo, Bacurau permaneceu até 1996.

Outra viagem internacional de grande importância na trajetória de Bacurau foi a Orlando, Flórida, nos Estados Unidos, em 1993, para participar do Congresso Internacional de Hanseníase. Na ocasião, Bacurau apresenta o artigo “Leproso: Uma Identidade Perversa”. O texto é pautado pelas discussões sobre as formações culturais que degeneram a identidade das pessoas tendo em vista a contração de doenças. Ainda em 1993, sente os primeiros sintomas da doença que será sua próxima batalha, o câncer.

Buscando confirmação para o diagnóstico de câncer no cérebro, Francisco Vieira Nunes segue para a cidade de São Bernardo, em São Paulo, no ano de 1995. Neste local, fica em estado grave, faz quimioterapia, sendo submetido a uma delicada cirurgia na cabeça. Seus amigos, então, se reúnem e realizam campanhas de doação para ajudar nas altas despesas do seu tratamento.

Mesmo apresentando graves sintomas da doença, em 1995, Bacurau ainda reúne forças para representar o Morhan na fundação da IDEA – Integration Dignity and Economic Advancement. Além disso, participa do Encontro Nacional do Morhan, em Fortaleza, ocasião em que se despede dos companheiros de luta.

No ano seguinte, ainda se recuperando de uma cirurgia, viaja para a China a convite do governo chinês. É bem recepcionado pelo público e pelos pacientes do Hospital Shaoxi, instituição dedicada ao tratamento de hansenianos, mas se estranha com as autoridades chinesas por perceber que estavam manipulando a tradução da sua fala.

Em seus últimos dias de vida, muito debilitado, concede entrevista em vídeo para Abrahim Farhat, numa realização promovida por uma Emissora de TV de São Bernardo, SP. Intitulada “Caboclo amazônico”, a produção se torna um verdadeiro testamento ideológico e humanitário. Bacurau falece em sua casa, no dia 12 de janeiro de 1997, tendo ao lado a companheira de toda uma vida, Terezinha Prudêncio da Silva.

É extremamente relevante a importância de Bacurau em todas as conquistas e realizações do Morhan e para a vida de todas as pessoas atingidas pela doença. Como fruto de sua luta de mais de 23 anos, muitos puderam conquistar espaços antes negados. Mesmo após sua morte, em 1997, o movimento continua vivo e com reais possibilidades de crescer ainda mais.

Além de sua importante contribuição para os movimentos sociais, Bacurau deixou um legado importantíssimo para a música acreana, como percebemos nas letras das canções “João Seringueiro”, “Já fui massa”, “Lapinha na Mata”, “Sorrir para a Vida” e “Quenga de Bebum”, que adiante serão apresentadas mais detalhadamente. Suas composições revelam a extrema sensibilidade de quem era apaixonado pela vida e conseguiu, mesmo com todo o preconceito que enfrentou, superar as dificuldades e estender a mão a quem precisava. No tópico a seguir, veremos, então, como se deu a atuação deste compositor para a música acreana.

2.3 Música na Colônia Souza Araújo: as bandas e o caráter autodidata de Bacurau

O princípio do século XX marca a história da hanseníase no Brasil pelo crescimento do número de leprosários. A ideia de aglutinar homens e mulheres que haviam contraído a hanseníase de uma região, isolando-lhes das outras pessoas, sem, todavia, oferecer-lhes concretas perspectivas de tratamento e cura, em outras palavras, sem possibilitar-lhes concretas condições de vida, demonstra que a sociedade brasileira, com a construção dos leprosários não visava curar/defender/proteger as pessoas que haviam contraído a doença e sim, proteger a sociedade contra quem contraiu a doença.

De acordo com Batista (2010, p. 94), as Colônias começaram a ser criadas no país no período pós-republicano. Oswaldo Cruz, médico sanitário lançou a ideia da criação de Colônias de “leprosos”, lugar onde homens e mulheres que haviam contraído a hanseníase deveriam ser isolados, tratados, além de poderem trabalhar na agropecuária ou em outros trabalhos relacionados às suas profissões, garantindo-lhes assim, uma fonte de renda.

Batista (2010, p. 94) acrescenta que as Colônias deveriam se tornar uma pequena cidade onde estariam presentes os elementos de vida necessários, onde houvesse lazer e edificações para acomodar escolas, bibliotecas, oficinas, comércio, fábricas, clubes etc. Essa ideia havia sido colocada com êxito na Europa, mas aqui não deu certo. As Colônias

funcionaram e em alguns estados continuam funcionando como um espaço adequado para se abandonar uma pessoa que contraiu a hanseníase, ainda continuam sendo uma “cidade-prisão”.

No Brasil decidiu-se que, enquanto não fossem estabelecidas as Colônias, as pessoas que estivessem com hanseníase seriam isoladas e supervisionadas em seus domicílios. Defendia-se assim o isolamento e o mesmo imperou em alguns Estados até a década de 70 do século XX. A hanseníase afligiu vários Estados, os governos/a sociedade civil organizada e não organizada procurando livrar-se da doença procuravam livrar-se das pessoas doentes, isolando-as.

No Acre não foi diferente. Em meados da década de 1920, no Acre, as pessoas acometidas pela hanseníase eram isoladas compulsoriamente. Conforme explicita Daniel Klein (2005), a partir do final da segunda década do século XX, várias instituições públicas e assistencialistas foram criadas para combater o Mal de Hansen.

Acrescenta Paulo Klein (2010, p. 62) que em 1927 foram criadas as “Ligas de Defesa Sanitária” para colaborar no isolamento dos hansenianos e promover o tratamento dessa doença, conforme matéria do Jornal rio-branquense *Folha do Acre*, de 10 de julho de 1927. O governador Hugo Carneiro empenhou-se na criação dessas “Ligas” em Rio Branco, Xapuri e Brasília.

Diante da epidemia de hanseníase, a medida tomada pela ação pública foi encarregar o pessoal da “Directoria de Hygiene”, juntamente com a polícia sanitária de isolar os doentes em suas próprias casas (KLEIN, 2010, p. 62). Em 1928, foi construído um leprosário em Rio Branco para alojar as pessoas atingidas pela hanseníase. Essa foi considerada uma construção importante pelo governo Hugo Carneiro porque a obra tinha ampla dimensão e permitia isolar os pacientes da hanseníase, vistos frequentemente perambulando pelas ruas de Rio Branco.

Posteriormente, o leprosário, atual Colônia Souza Araújo⁴, ascendeu à categoria de hospital de acolhimento, tornando-se então uma espécie de internato. Na época, os filhos eram arrancados dos pais ainda bebês sendo internados no Preventório, onde hoje funciona o Educandário Santa Margarida. Os pais eram então encaminhados à Colônia Souza Araújo, situada na BR-364, Km-10, em Rio Branco.

⁴O nome da Colônia homenageia o médico paranaense Heráclides César de Souza Araújo, que em 1927 fundou o Laboratório de Leprologia do Instituto Oswaldo Cruz (IOC). Pioneiro no estudo da hanseníase no Brasil, foi especialista em hanseníase clínica e experimental e desempenhou papel central na luta contra a doença no país, sendo responsável pela organização de um plano nacional de erradicação da hanseníase em 1933. Autor de dois compêndios que se tornaram clássicos no estudo da história da doença – *A história da lepra no Brasil* e *A lepra em 40 países* –, Souza Araújo foi presidente da International Leprosy Association de 1932 a 1953 e atuou como perito em hanseníase da Organização Mundial da Saúde (OMS) entre 1957 e 1962.

Conforme o *Dossiê Filhos Separados (Cadernos do Morhan, v. 8, p. 12)*, com a internação compulsória, tudo era deixado para trás, inclusive os filhos. As crianças eram retiradas do convívio dos pais e enviadas para instituições onde eram criadas de forma coletiva e sem cuidados específicos que garantissem uma infância junto ao seu grupo familiar. Ter hanseníase significava estar afastado de qualquer contato social e isolado em áreas distantes dos grandes centros, o controle clínico-dermatológico era responsável pela notificação e condução do doente para o internamento compulsório, a estrutura montada pela instituição fazia com que os portadores da doença ao saírem da colônia, portassem um estigma e discriminação até então desconhecidos.

Nos tempos do Acre Território, o tratamento da hanseníase passou por uma reformulação e ampliação, proporcionando melhorias na assistência. Antes, os hansenianos eram expurgados da sociedade e isolados, vivendo em condições precárias. Na colônia Souza Araújo, o Departamento de Saúde do Governo Territorial organizou um serviço específico para o tratamento da doença, que foi complementado com reformas do local. Com as melhorias neste estabelecimento, a Souza Araújo chegou a abrigar, em 1949, um contingente de 143 internos enfermos (KLEIN, 2010, p. 68).

Em 1957 foram instalados na Colônia os sistemas abastecimento de energia elétrica e de água (idem, p. 72). De acordo com informações do *Relatório Histórico* da Colônia Souza Araújo (ACRE, 1992), em tempos de crise de recursos na saúde pública, durante o governo de Jorge Kalume (1967-1971). A administração da entidade foi transferida para a Prelazia do Acre e Purus, que era a responsável pela Igreja Católica no Acre. O acordo feito pelo governo do Estado foi, então, o de dar a manutenção no local, o que não ocorreu satisfatoriamente. Apesar disso, durante a gestão da Prelazia, houve grandes melhorias no atendimento aos doentes.

Assim, aos poucos, os internos tiveram de aprender as formas de ocultamento de um passado que, se descoberto, poderia prejudicá-los. A partir de 1976, a política brasileira voltada para a Hanseníase se integra dentro do contexto dos serviços gerais de saúde. Mas na prática, o isolamento compulsório das pessoas acometidas de hanseníase perdurou até o ano de 1986 (Cadernos do Morhan, v. 8, p. 12).

Segundo o Coordenador do Morhan no Acre, Elson Dias: “Essas pessoas foram vítimas de um tratamento desumano e até a década de 70 ainda sofriam esse tipo de abuso” (SALES, Val. Morhan/Acre: 30 anos de luta em defesa dos direitos dos hansenianos. *Jornal*

Página 20, 28 set. 2012). O Coordenador afirma que uma das principais consequências do isolamento compulsório foi o rompimento familiar, para os filhos de pessoas com hanseníase.

Maria das Graças, irmã de Bacurau considera que o isolamento que havia nas colônias causava dor e sofrimento. As visitas de sua mãe quando ainda estava na Colônia de Porto Velho foram terríveis: “As visitas da mãe e os filhos sobreviventes eram feitos através de uma parede de vidro. Não podíamos tocar sequer no nosso irmão”. (KLEIN, 2005, p. 40).

Apesar do isolamento, a Colônia Souza Araújo foi onde Bacurau encontrou lugar propício para a aprendizagem musical. Em 1957, o compositor sai da colônia de Porto Velho e vem morar com o seu irmão Zuza, em Rio Branco, Acre.

Neste período tenta, sem sucesso, por quase quatro anos, arrumar um emprego. O preconceito contra os hansenianos se tornou um grande entrave para que este conseguisse seu espaço na sociedade. No dia 23 de junho de 1961, Bacurau toma a decisão de se internar na colônia Souza Araújo. Tinha, então, 21 anos de idade.

Antes de chegar à Souza Araújo, Bacurau já possuía uma vivência musical. Durante o período em que esteve hospedado na casa de seu irmão Zuza, aprendeu valiosas lições musicais. Ao falar sobre sua relação com a música, Bacurau afirma que a convivência com Zuza foi muito produtiva, pois este era um profundo conhecedor da área. Mirando-se no exemplo de seus dois irmãos mais velhos, Francisco Vieira afirma antes de se internar na Colônia Souza Araújo, aprendeu a ver na música um refrigério para seu sofrimento:

Eu me hospedei na casa dele (Zuza) um tempo, ele um pistonista de muita, de muita, muita, muito bom, né? Ele tocava muito e eu aprendi com ele um pouco, mas eu não sei ler música, eu sou, leio uma partitura, mas muito, muito, num, num, num, o que eu sei é fazer é música, né? Então eu pego um tema e desenvolvo e faço música, né? Faço música para religiosos, faço música de carnaval, faço todo tipo de música e já gravei, né? Tem músicas minhas que já foram gravadas de natal, música de natal tem lapinha na mata né? (ACRE, 2005, p. 14).

O Sr. Cláudio Luiz Ferreira, amigo de Bacurau e ex-Coordenador do Morhan, comenta que a música foi importantíssima para a reabilitação dos internos na Souza Araújo. Ao falar sobre sua trajetória na instituição, ele aponta marcas de um tempo triste e difícil:

Eu quando eu era interno lá, eu tinha doze anos de idade. Essa época aí foi uma época muito difícil, fui criado pelo primo. Eu era criado na casa do primo. Queriam me levar para casa pra trabalhar em casa. Então eu fui pra colônia chorando. Não andei 5km porque o comboieiro teve pena, aí o comboio pega e leva. Essa época não foi muito boa, mas logo me acostumei, né?

Foi se adaptando conhecendo novas pessoas, aí com pouco tempo já tinha as festinhas, bailes infantis, tinha muito menino lá, né? (Cláudio Ferreira, componente da Banda Dom Giocondo, Entrevista concedida à autora, no dia 06/01/2014).

Ao relembrar sua atuação na Colônia Souza Araújo, Cláudio Ferreira afirma que a música era o refrigerio para os internos:

Olha, eu acho que a única coisa da música no tratamento da hanseníase... A música servia para esquecer a nossa intenção, quando a gente tava naquela música, a gente nem lembrava, nem pensava que era doente. A música servia para esquecer. Só que na época, os tratamento era d'uma forma que, se você quisesse, fazia, se não quisesse, não fazia. A gente não ligava mais pr'aquilo, devido às informações. O que mais deixava a pessoa triste era as informações que foram passadas no começo: "Essa doença não tem cura, você vai ficar mutilado e vai morrer assim". Era essa a informação.(Cláudio Ferreira, componente da Banda Dom Giocondo, Entrevista concedida dia 06/01/2014).

Segundo Cláudio Luiz Ferreira, durante o período que esteve recluso na Colônia Souza Araújo foi criada uma Banda de Música chamada Dom Giocondo, em homenagem ao então Bispo da Prelazia Acre e Purus.

Esta foi idealizada pela enfermeira que prestava assistência na Colônia, uma italiana chamada Piarina. Relata o Sr. Cláudio Ferreira, que em uma dessas visitas, ao ver alguns instrumentos empoeirados no local, Piarina teve a ideia de criar o grupo musical. Mas, para a realização de tal feito era necessário angariar recursos.

Com a ajuda de alguns amigos, Piarina consegue reunir a quantia para a compra de outros instrumentos. Com o dinheiro arrecadado, foi em São Paulo e conseguiram comprar 1 Bateria, 2 sanfonas, 1 banjo, 1 cavaquinho, 2 violões, 1 afoxé, uma harpa, 2 agogôs, 1 cuíca, 2 castanholas, 1 triângulo, 1 vibrafone. Os internos que tinham as mãos ainda em bom estado tocavam instrumentos de corda, e os que tinham a mão mutilada tocavam percussão. Seu Cláudio fazia os tambores, com madeira de algodoeiro como relata na entrevista:

A nossa história do grupo até que é engraçada. A ideia... A primeira ideia... Lá, já tinha alguns instrumentos. Só que o moço que tomava de conta desses instrumentos, ele não gostava de passar (limpar) em todos os instrumentos. Aí, quando essa enfermeira chegou lá (D. Piarina), alguns desses instrumentos eram o violão e o pandeiro. Aí ela levou uma sanfona. Isso tudo foi ideia nossa. Aí, eu peguei, fiz um taco, desses tambor de algodoeiro, matava gato. Matei os gato, lá dentro, tirei o coro pra colocar nesse tambor.
(Cláudio Ferreira, Entrevista concedida dia 06/01/2014).

Cláudio Luiz Ferreira era quem ensaiava o grupo, juntamente com a Irmã Piarina. Os Componentes que integravam a banda eram: Raimundo Viana, Jesus Milton Vasconcelos, Antônio Dantas, Valdir Luiz de Almeida, Augustinho, Raimundo Ociano, Lázaro Cruz, João

Arruda, Sátiro Cunha, Francisco Rodrigues e Manoel Batista de Jesus, acompanhados do coral. Os ensaios ordinários se davam uma vez por semana, como afirmou Cláudio Ferreira: “Nós ensaiava uma vez por semana. Quando tinha assim missa muito solene, que tinha os cânticos novos da igreja, a gente ensaiava dois dias por semana pra preparar”.

Nos ensaios tinha até lista de chamada e, nas apresentações da banda, os músicos usavam um uniforme especial, composto por calça azul e blusa branca. Eles ensaiavam em torno de 4 a 5 músicas por encontro durante uma hora, todos os participantes eram frequentes pois já estavam na colônia. Conta seu Cláudio que nos ensaios Piarina perdia pulso (compasso) da música e a banda “desandava”, frisa ainda que ela não gostava de ser corrigida pelos músicos.

Eles saíam do confinamento de seus quartos, os ensaios se davam no corredor, faziam uma roda e tocavam. Eles não tocavam instrumento de sopro, pois a Irmã Piarina se preocupava com a saúde deles. Cláudio Luiz Ferreira, era quem ensaiava o grupo, juntamente com Piarina. Por iniciativa Prelazia do Acre-Purus, vários artistas de projeção nacional se apresentavam na Colônia Souza Araújo, tais como Luiz Gonzaga, Teixeirinha e Demônios da Garoa. Segundo o Sr. Cláudio Ferreira, uma visita ilustre recebida pelos internos da Colônia foi do cantor Roberto Carlos. Na ocasião, o cantor não chegou a se apresentar, pois não havia instrumentos no local.

Quando os ensaios não corriam como o esperado Bacurau participava dando palpites que faziam o ensaio fluir. Foi Bacurau quem criou o hino da banda, que era cantado em quase todas as apresentações. Na letra deste hino é possível ver a relação do compositor com o amor: “Viva a paz/Viva a união/Viva o amor”.

A música sempre esteve presente entre as pessoas atingidas pela hanseníase, dentro e fora da Colônia Souza Araújo. Quando eram promovidos eventos pelo Morhan, havia apresentações musicais. Na foto a seguir, vemos o Coral Universitário se apresentando em um Núcleo do Morhan:



Figura 4: Apresentação do Coral Universitário em um Núcleo do Morhan.
Acervo: Terezinha Prudêncio da Silva/Acervo Digital do Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM.

A música foi, portanto, um forte elemento de ressocialização dos internos da Colônia Souza Araújo, atuando como aspecto fundamental para o desenvolvimento da musicalidade de Bacurau. Os internos chegavam na Colônia, muitas vezes, sem ter passado por nenhum processo de alfabetização. Todas as atividades de lazer e entretenimento realizadas nesse espaço, como a música e o futebol, serviam para fazê-los esquecer por alguns momentos a dor do isolamento. Além disso, a música desenvolvia várias habilidades, como concentração, socialização e ativação da memória, autodisciplina e coordenação motora, tais elementos são fundamentais em qualquer fase da vida do ser humano.

A música se mostrou uma linguagem universal, que possibilita a relação subjetiva com o ser humano, capaz de gerar sentidos, ultrapassando os limites da expressão verbal. Passeia pelo espaço das emoções e possibilita a mobilização de conteúdos com os quais a comunicação verbal não é suficiente para lidar. A música foi, portanto, uma alternativa criativa e eficaz na diminuição do medo, angústia e desconfortos sofridos pelos enfermos internos na Colônia Souza Araújo.

CAPÍTULO 3:

A MÚSICA E A LETRA: O FATOR SOCIAL NAS CANÇÕES DE BACURAU

No primeiro Capítulo, discutimos as práticas sociais na música, nesta perspectiva, Bacurau vai compor suas canções a partir da sua leitura de mundo. A música é uma prática social é uma manifestação da experiência humana que considera o sujeito como integrado a um contexto social particular (GREEN, 1997). Sendo a música constituída social e culturalmente, envolve manifestações sociais inerentes a ela. Desse modo, não pode ser concebida exclusivamente a partir dos materiais sonoros, as matérias-primas que a constituem, como os significados inerentes. Lucy Green considera que é preciso voltar nossas atenções para o conjunto dos significados inerentes, mas, ao mesmo tempo, perceber a importância de observar também o que nos dizem os significados delineados.

A sociedade é constituída por diferentes grupos sociais e compreender a relação dos grupos sociais com a música é a própria história de uma sociedade. Cada indivíduo faz parte de vários grupos sociais. Dessa forma, ao escolhermos “analisar a contribuição da produção musical de Francisco Augusto Vieira Nunes para a música acreana e investigar a participação deste artista nos movimentos de defesa da floresta e na discussão da condição das classes marginalizadas no Estado do Acre”. Sua participação no FAMP/88 estava situada em um momento muito rico para os movimentos sociais de esquerda. Uma série de fatores ajudaram Bacurau a ganhar o primeiro lugar, como o forte apelo à mobilização social presente na letra da canção “João Seringueiro”, além do júri popular.

Buscamos selecionar dentro de seu repertório que músicas davam conta das várias facetas de atuação do compositor. A escolha das canções teve como objetivo mostrar o Bacurau militante político e dos movimentos sociais, como defensor da luta pela reintegração dos hansenianos, como amante e apaixonado pela esposa e pela família, como articulador religioso e, principalmente, como músico.

A análise das letras que apresentamos a seguir, portanto, teve como base a observação de cinco temáticas principais, que são: o “cotidiano do seringueiro”, “a religiosidade”, “a marginalização dos hansenianos”, “a resistência às desigualdades sociais” e “o amor”. Temos plena consciência de que seria impossível dar conta de toda a produção do artista em um

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, portanto, ressaltamos que a escolha apresentada buscou tratar o tema de forma didática, enfatizando os principais aspectos das vivências do compositor.

Assim, analisamos as letras de cinco canções: “João Seringueiro”, “Já fui massa”, “Lapinha na Mata”, “Sorrir para a Vida” e “Quenga de Bebum”. Escolhemos uma música como representante de cada temática exposta acima, na busca de trazer à discussão a contribuição e a diversidade musical da obra de Bacurau.

3.1 O cotidiano do homem da floresta na letra de “João Seringueiro”

Bacurau ficou conhecido principalmente por sua luta em defesa dos hansenianos, mas sua atuação na música revela uma face ainda não devidamente estudada do artista. Em suas letras, notamos a consciência de alguém que se preocupava com a situação de exploração a que muitas pessoas estavam submetidas.

A sua participação no FAMP de 1988 cantando “João Seringueiro” foi marcante, sendo eleita por unanimidade pelo júri popular como a canção campeã no meio das 12 finalistas. Em segundo lugar, ficou a composição “Vida Seringueira”, de Fernando Escócio, e, em 3º lugar, “Floresta” de Dinho Gonçalves. O FAMP 1988 destacou, ainda, Sônia Mubárac como melhor intérprete, cantando “Verde e amarelo”, de Manuel Barros. Como melhor arranjo, “Nossa Estrela”, de Bady e Antônio Casseb e, como revelação, Graça Gomes interpretando “Vai e vem”, de Dagoberto de Almeida.

Ao todo, concorreram 30 canções, que reafirmavam a qualidade da música acreana na busca de sua identidade. O público compareceu em peso desde a criança ao adulto no Ginásio Álvaro Dantas, estando sempre muito acalorado durante as três eliminatórias.

A sexta edição do Festival Acreano de Música Popular contou com o apoio do MINC, ASSECON, LBA, CELAN e SESC e teve como tema a defesa do meio ambiente: “os seringueiros se organizam e empreendem esforços na resistência à violência”. Os índios lutam em defesa de suas terras, da floresta os artistas acreanos associam-se a estas lutas através do seu canto, sua poesia e gritam juntos pela preservação do homem e da flora e da fauna amazônica.

A seguir, observamos o momento de entrega da premiação a Bacurau, no FAMP 1988:

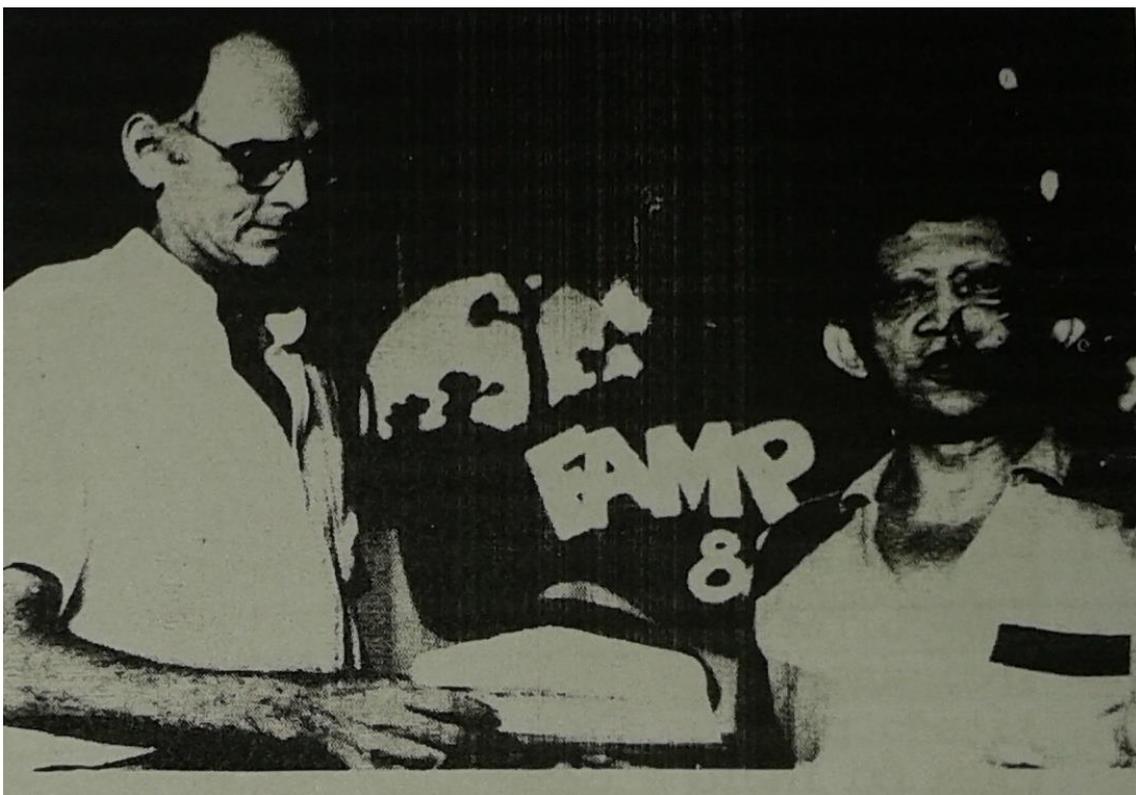


Figura 5: Gregório Filho entregando o Prêmio de vencedor do FAMP 1988 a Bacurau.

Bacurau sabia como concatenar as palavras organizadamente, com singeleza e simplicidade. Os versos que escreve na canção vencedora nos trazem à memória os valorosos seringueiros que se embrearam nas matas, atuando como soldados da borracha, driblando as intempéries das doenças como impaludismo, malária e outros temíveis obstáculos do chamado “inferno verde”, como bem caracterizou a região Amazônica o escritor Euclides da Cunha.

Segundo matéria do Jornal *A Gazeta*, publicada em 02 de fevereiro de 1988, a música “João Seringueiro” foi considerada a melhor tanto pela avaliação do júri popular, quanto do júri oficial. Mais que uma canção, é um protesto contra o capital selvagem depredador das florestas e em defesa do seringueiro que se organizam e empreendem esforços para colocarem resistência a essa violência.

Com base no princípio de que não existe memória sem documentação, a Comissão organizadora do FAMP possibilitou a vinda de um técnico do Rio de Janeiro, que documentou o evento para a gravação de um disco com as 12 finalistas, uma vez que no Estado do Acre não dispunha de estúdio de gravação.

Ao final daquela edição do FAMP, constatava-se que a música acreana existe e, como já diria o jornalista Chico Pop, ela está “como uma pedra a rolar”. A repercussão deste

trabalho resultou na divulgação com as muitas tiragens deste disco, suprimindo, assim, a falta de registro fonográfico.

A seguir, observamos uma fotografia da apresentação de Bacurau no FAMP 1988:



Figura 6: Bacurau se apresentando no FAMP, em 1988, com a música “João Seringueiro”, ocasião em que recebeu o prêmio de 1º lugar.

Fonte: Acervo Terezinha Prudêncio da Silva/Acervo Digital do Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural – FEM.

A letra de “João Seringueiro” reafirma o caráter inventivo de Bacurau. Em uma entrevista, concedida a Abrahin Farhat, o compositor fala sobre seus momentos de inspiração, sendo a maior parte deles vivenciados na Colônia Souza Araújo, o que denota a importância do ambiente propício para que as ideias fluíssem:

Fiz muitas músicas, muitas das músicas que eu fiz foi lá dentro da colônia, escrevi meus dois livros lá né? Que depois que eu sai não tive mais tempo de escrever e, e daí a minha lembrança de trabalho e que lá era um mundo igual os outros, né? (Francisco Vieira Nunes, em Entrevista a Abrahim Farhat. ACRE, 2005, p. 14).

Como observa Lucy Green (1988, p. 19), a relação do indivíduo com a música se dá na construção da experiência musical. Logo, o que os grupos sociais a que Bacurau pertencia cantavam, ouviam, tocavam e criavam era preponderante para definir a relação deste com a música.

No cartaz da programação do FAMP 1988, podemos observar que a temática motivadora do evento foi a “defesa da floresta”:



Figura 7: Cartaz com a Programação do FAMP de 1988.

É importante salientar que as discussões sobre a temática ambientalista e com foco nas lutas dos seringueiros ganhavam grande repercussão neste período. Se observarmos a letra da canção vencedora, notaremos que Bacurau tinha seus olhos atentos ao grande debate em vigor na época, o retorno às raízes identitárias acreanas e a preocupação com os sujeitos responsáveis pela preservação da floresta durante décadas: os seringueiros.

Nessa perspectiva, a canção “João Seringueiro”, então, apresenta-se emblemática, pois além de ter consagrado Bacurau como o vencedor do FAMP, em 1988, é apresentada ao público em um ano de grandes mudanças para o Acre. Foi em neste ano que os olhos do mundo inteiro se voltaram para o Estado devido ao assassinato do líder seringueiro Chico Mendes, em Xapuri.

Em sua primeira estrofe, Bacurau escreve:

João Seringueiro
Trabalha o ano inteiro
No meio da mata
Pra vida ganhar
Quando é fim de ano
Na vila chegando
Com roupa de missa
João vai farrear

“João” é provavelmente uma alcunha e representa a alegoria de muitos seringueiros, pois o personagem não possui características precisas. Sem sobrenome, representa todos os seringueiros que vivem na luta diária da exploração do látex.

Como percebemos, a canção versa sobre o cotidiano do seringueiro, destacando as relações de exploração a que estes sujeitos sociais estavam submetidos. O trabalho árduo e braçal era o seu meio de sobrevivência, somente ao findar o ano era que restava algum dinheiro para comprar trajes mais novos e se ter entretenimento com as atividades religiosas, seguidas dos momentos informais de festa, mesmo as circunstâncias sendo ruins.

No aspecto musical, a canção é composta com toda a simplicidade de alguém que se esforçou para aprender música, mesmo as circunstâncias sendo contrárias. Bacurau além de descrever o cotidiano do seringueiro, expõe a paisagem sonora⁵ do Acre na instrumentação usa chocalhos de sementes aludindo ao som que ouvimos ao adentrar som na floresta. Na parte estrutural, o compositor usa alternadamente o andamento lento e rápido para fazer o contraste entre as seções da música. Notamos que as nuances de dinâmica não são exploradas nesta música.

No desenvolvimento da música, o compositor usa poucas pausas, uma forma de transpor para a canção o ritmo de trabalho incessante do seringueiro. O compositor reproduz, ainda, com o uso dos pratos o som de terçado que era um dos instrumentos de trabalho do seringueiro, marcando musicalmente o ato de preparação para a lida. Além disso, os períodos das frases são longos, o refrão é escrito no tom menor e a as seções em modo maior.

Na segunda estrofe da canção, Bacurau retrata o momento de preparação do seringueiro para sair a enfrentar as intermináveis estradas de seringa e extrair o látex:

⁵*Paisagem sonora* é um som ou uma combinação de sons que vem ou surge de um ambiente imersivo. Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima, tais como água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem ter sido impressos tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade. É importante destacar, nesse contexto, a *marca sonora*, que se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo de determinado lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque estas tornam única a vida acústica da comunidade. (SCHAFER, 2011, p. 26-27).

São duas horas da madrugada
João Seringueiro já está de pé
Miga tabaco pra tabaqueira
Vai pra cozinha fazer café
Vai rachar lenha lá no terreiro,
Vai buscar água no igarapé
Menino acorda e choraminga
E a mulher grita “Te cala Zé!”

Antes de sair para sua luta diária, o trabalhador da floresta munia-se de sua espingarda para se prevenir caso encontrasse algum animal selvagem ou até mesmo para caçar. No caminho, para amenizar a escuridão, equipava-se com uma poronga⁶ fixada em sua cabeça, como observamos no seguinte trecho:

Leva a espingarda na bandoleira,
Leva o terçado no cinturão
Sobre a cabeça vai a poronga
Que vai rasgando a escuridão.

O seringueiro começava, então, a extrair o látex ainda pela madrugada, pois é bem cedo que as seringueiras produzem mais leite e o período de maior ocorrência de chuvas na Amazônia é à tarde. A música de Bacurau trata com precisão do cotidiano do seringueiro, trazendo à tona detalhes da lida diária destes trabalhadores:

No exercício da profissão, o trabalhador da floresta acorda muito cedo. Toma um café preto enquanto espera a carne de caça seca ou peixe escalado¹⁰ fritar em uma caçarola preta pela ação do fogo ardente expelida do fogão à lenha. Após colocar seu quebra-jejum em uma lata com farinha d’água, pega a poronga, a faca de cortar seringa, o balde, o paneiro, o encerado, o facão e o inseparável rifle ou espingarda, do qual provia seu alimento e sua proteção e, embrenha-se floresta adentro em busca do látex. (GALVÃO SILVA; COSTA SILVA, 2014, p. 09)

Francisco Vieira Nunes trata, ainda, de modo poético do trabalho de extração da seringa, afirmando que o seringueiro “Risca a madeira com a mão ligeira/E a seringueira *chora* no chão”. Neste trecho, o autor usa a metáfora, figura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos (CEIA, 2014).

Ao afirmar que a “seringueira chora” Bacurau expressa a relação afetiva dos trabalhadores da floresta com as árvores de onde retiram seu sustento. Mais que “metaforizar”

⁶ A *poronga* é uma lamparina usada pelos seringueiros, geralmente feita de lata, à base de querosene. Ela é encaixada em um suporte que, colocado na cabeça, deixa as mãos dos seringueiros livres e serve para iluminar as seringueiras na hora do corte, servindo, ainda, para iluminar e os caminhos na escuridão da floresta.

essa relação, Bacurau personifica a seringueira, atribuindo-lhe características dos homens, decorrentes da ênfase na capacidade de sofrer e se emocionar.

No trecho “Bicho se espanta, corre no mato/Corre com medo do ‘Bicho João’”, Bacurau faz uso de personificação, ao atribuir à seringueira características humanas (chorar), ao mesmo tempo em que atribui ao seringueiro características de animais (“Bicho João”). Isso denota uma relação harmoniosa entre o homem e a natureza, pois é como se um se transformasse no outro.

Bacurau prossegue sua música, narrando o laborioso processo de defumação da borracha:

Quando é de tarde, quase noitinha,
João seringueiro volta pro lar.
Mulher buchada tá lhe esperando
E a filharada vai lhe encontrar,
Bota o cavaco na fumaceira
Pega o princípio pra defumar
E é noite alta quando termina
Sua batalha do pão ganhar

Para realizar a defumação, era necessário aquecer até chegar ao ponto de coagular constituindo uma pele endurecida. Para a feitura deste processo, o seringueiro se utiliza de um bastão de madeira, sobre o qual despeja o látex e vai tornando lentamente na fumaça. Este pau fica pendurado sobre o forno, arredondado, fechado nos lados e aberto na parte superior.

Sempre girando a madeira e derramando o látex, vai-se formando uma bola de borracha, ou pela, chegando a pesar entre 30 e 50 quilos (ou 500 e 100 libras). O látex que derrama em volta do forno é envolvido em forma de prancha e é qualificado como sernamby rama. O látex que derrama em volta da seringueira é preparado em forma de queijo e é classificado como sernamby virgem.

Durante esse processo de defumação, os seringueiros estavam sujeitos a contrair doenças pulmonares, como a tuberculose, ou até mesmo ficarem cegos. Muitas vezes, acabavam morrendo por não terem acesso aos serviços médicos no interior da mata.

Na sequência, Bacurau um “romântico”, fala do amor vivenciado pelo seringueiro, que é esperado ansiosamente por sua amada.

Corpo cansado deita na rede
Já quase hora de levantar.
Mulher buchada deita do lado
E diz com os olhos que quer amar.
A meninada dorme pesado
Não (há) perigo de acordar...
João dorme amando, dorme sonhando

Que a sua vida vai melhora

A forma adocicada e suave como Francisco Vieira vê o final do dia de João nos faz lembrar que a memória, ao ser “presentificada” é reformulada conforme as experiências vividas pelos sujeitos (LIMA, 2008, p. 74). Pelos relatos históricos, os seringueiros não costumam ser pintado com cores tão sutis. A via dura no seringal e até mesmo o machismo presente nas relações entre homem e mulher parecem ser reformulados com o ar romântico narrado na música de Bacurau.

O compositor fala, ainda, do doloroso processo de transformação dos seringais acreanos em fazendas, com a chegada dos “paulistas⁷”:

Chega o jagunço, chega o grileiro
E a mata verde tomba no chão.
Sobe a fumaça, céu se embaça
E a mãe madeira vira carvão...
Troncos de luto, caro tributo,
Contam a história da ambição.
João seringueiro, o grande guerreiro,
Muda a barraca pra invasão.

Apesar de toda a dedicação do trabalho no seringal, o seringueiro era obrigado a sair das suas terras, uma vez que os jagunços chegavam armados e o expulsavam, juntamente com os grileiros. A floresta, então, era devastada e transformada em pastagens para os bois. Com isso, os seringueiros se dirigem às periferias das cidades, principalmente Rio Branco, surgindo, assim, grande parte dos bairros da capital.

Muitos seringueiros foram retirados a base da força das armas dos temíveis jagunços, que os expulsavam para dar lugar aos grandes fazendeiros. Neste processo, muitos trabalhadores da floresta se juntaram em um movimento de resistência denominado de “empates”, impedindo a derrubada das árvores. Além de afastar o sujeito de seu bem mais precioso, a floresta, os novos “donos da terra” tiraram a possibilidade de esses seringueiros continuarem habitando o chão que há tantos anos tinham como seu lar.

Na última estrofe de João Seringueiro, Bacurau mostra uma mudança na vida do seringueiro com a expulsão dos seringais. Agora, não mais se nota a religiosidade, pois ele não mais veste “roupa de missa”:

João Seringueiro
Trabalha o ano inteiro

⁷ O termo “paulistas” refere-se à forma como eram chamados de modo genérico os imigrantes do Centro-Sul do Brasil, que chegaram ao Acre, principalmente, nos anos 1970 e 1980, passaram a habitar os seringais que se tornaram fazendas pecuaristas.

No meio da mata
Pra vida ganhar.
Quando é fim de ano
Na vila chegando
João compra cachaça
E vai farrear...

O desfecho da narrativa da vida de João mostra uma mudança significativa em seu modo de vida, ao chegar na periferia da cidade, denominada “invasão”, na música. João não mais vai à igreja, simplesmente “compra cachaça/e vai farrear”. Ao relatar esse fato, Bacurau demonstra o violento processo de reconstrução da(s) identidade(s) dos seringueiros, que, ao serem expulsos de suas terras se deparam com uma vida difícil e condições precárias nas cidades. Provavelmente, João não mais vai à missa porque passa a encontrar na bebida apenas refúgio para sua dor.

3.2 A massa que virou povo: resistência às desigualdades sociais na voz de Bacurau

Bacurau foi um adepto das ideias de Karl Marx e do educador Paulo Freire. O contato com as ideias marxistas se deu ainda nas reuniões das Comunidades Eclesiais de Base. Já o conhecimento das ideias freireanas, surgiu nos tempos em que foi aluno e, depois, instrutor do Mobral.

A música “Já fui massa⁸” revela forte influência das ideias contidas na Teologia da Libertação, segundo a qual as Escrituras são explicadas através do sofrimento dos pobres. Estas ideias, de cunho marxista são marcantes por sua oposição ao capitalismo selvagem.

Se observarmos a fala de Bacurau, no trecho da entrevista que concedeu a Abraham Farhat, a seguir, notaremos forte influência desta visão freireana de libertação por meio da alfabetização:

Entrevistador – E como é que, é um menino que nunca foi á escola, né? Foi, só um diana escola, se tornou escritor?

⁸ É possível que a escolha do título da canção (Já fui massa), tenha suas raízes na fala de um trabalhador alfabetizado a partir de uma experiência idealizada por Paulo Freire, na cidade de Angicos, Rio Grande do Norte, em 1963. O referido trabalhador fecha seu discurso de formatura com as seguintes palavras: “Em outra hora, nós era massa. Hoje, já não somos massa, estamos sendo povo”.

Bacurau - Olha, é porque o saber não está só na escola, né? O saber da humanidade está caminhando em livros, né? Então eu, eu o difícil aprender, o custo foi aprender a lê, né? Mas isso eu aprendi muito, muito cedo, eu com sete anos eu já sabia ler. (ACRE, 2005, p. 14)

Isto prova que o saber não está só nas quatro paredes de uma sala de aula, mas também está nos livros. Bacurau possuía pouca bibliografia para estudo, porém tudo o que tinha era estudado por ele com muito desvelo como o ele mesmo afirma nesta *entrevista*: “O que caía nas minhas mãos eu devorava eu lia, né?”

Para ele, a leitura era algo prazeroso e a família foi fundamental para o seu aprendizado, que se deu por intermédio da interação com seus familiares. Ele estudou com seus pais e a irmã Maria das Graças era professora e trazia as tarefas de casa para ensiná-lo. O pai João Nunes era uma de suas principais referências, Bacurau afirma que vê-lo redigir textos na escrivania era um incentivo para escrever. Os primeiros textos eram boas tentativas para deixar registrada a sua saga em busca da conscientização da sociedade concernente à Hanseníase.

Concernente à parte técnica da escrita e à correção gramatical, Bacurau tinha uma grande percepção. Através da leitura em voz alta constatava se o emprego da pontuação estava correto.

Em 1978, Bacurau foi convidado pelo Ministério da Educação para participar da coleção “Prosadores do Mobral⁹”. Esta série foi criada para divulgar o Mobral e os livros eram escritos por antigos alunos do programa. Com isso, foi publicado “Chico Boi”, seu segundo livro, no início de 1979.

Os responsáveis pelo Mobral na Região Norte do Brasil decidiram lançar o livro em Manicoré. Em sua cidade natal, Bacurau e a equipe do Mobral foram recebidos com honras e comício. Este evento o marcou porque jamais esqueceu a ironia do poder público e a hipocrisia de muitas pessoas que o receberam. A mesma prefeitura que decretou sua prisão domiciliar na sua infância, agora o homenageava, e algumas pessoas que apertaram sua mão com sorrisos no lançamento de seu livro, ajudaram na sua expulsão da cidade quando ainda era uma criança (LUCENA, 2014).

⁹O MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização) foi um projeto do governo brasileiro, criado pela Lei nº 5.379, de 15 de dezembro de 1967, com o objetivo de oferecer alfabetização funcional de jovens e adultos. A ideia principal era “conduzir a pessoa humana a adquirir técnicas de leitura, escrita e cálculo como meio de integrá-la a sua comunidade, permitindo melhores condições de vida”. Criado e mantido pelo Regime Militar, durante anos, jovens e adultos frequentaram as aulas do MOBREAL, cujo objetivo era proporcionar alfabetização e letramento a pessoas com idade incompatível com a formação escolar adequada..

Bacurau foi um grande incentivador de sua comunidade. Sua atuação engajada resultou em um processo de tomada de posição entre os hansenianos enquanto sujeitos da própria história. A seguir, vemos uma manifestação do Movimento dos Hansenianos no centro de Rio Branco:



Figura 8: Manifestação do Morhan em frente à Assembleia Legislativa Acreana, em 1985.

Ao falar sobre suas composições, Francisco Vieira Nunes relata:

No disco natal de nossa gente da Editora Paulinas, tem uma música minha (Lapinha da Mata), tem uma música também minha cuja letra saiu no livro me disseram que saiu, no livro do Paulo Coelho que é, que é, a música é, é... (pausa para pensar) *Igreja povo que caminha*, né? Foi uma música que eu fiz para as Comunidades de Base, eu sou militante das Comunidades de Base, né? Que aliás foi quem me iniciou na, na questão política foi as comunidades de base que esse episódio na minha vida né? E foi valioso demais né? Foi onde eu fui, fui ouvir falar Marx foi nas comunidades eclesiais de base né? Foi uma ressurreição pra mim. Então eu fiz né? Aqui em Itaicí, eu vi um encontro das comunidades aqui em Itaicí em 81, né? Quando eu tava começando o Morhan aí nos fizemos à música *Igreja povo que caminha*, porque naquela reunião tava reunido líderes sindicais, é índios né? Lavadeiras, então nós fizemos essa música que fala da luta do povo, né? (ACRE, 2005, p. 14).

No artigo “Movimento Popular”, Bacurau expressa suas ideias sobre as desigualdades existentes na sociedade brasileira:

Num universo de 130 milhões de pessoas, é bom repetir, apenas 6,5 milhões detém o poder e as riquezas. Só esse resumo, já nos parece suficiente para constatar que a sociedade brasileira é vítima de uma injustiça tão grande, que a sua continuidade será aniquilamento da nossa dignidade como povo, porque as nossas vidas já estão sendo aniquiladas diariamente de forma prematura. (NUNES, Francisco Augusto Vieira. *Movimento Popular*. Disponível em: <http://www.casadebacurau.org.br/sala_memorial_acervo/documentos_de_militancia/>. Acesso em: 14 dez. 2013.)

A música “Já fui massa, hoje sou povo” inicia com o relato da opressão vivida pelos desfavorecidos socialmente:

Já fui massa, hoje sou povo
Gente de maior idade.
Já fui massa hoje sou povo,
Que luta pela liberdade. (BIS)

Já pensei com outro pensar
Jáfalei com outro falar
Já cantei com outro cantar
Já andei com outro andar

Nas duas primeiras estrofes, Bacurau convida a refletir sobre o passado. O compositor faz uso de três verbos de ação principais: “pensar”, “falar”, “cantar”, e “andar” para falar sobre tudo o que deixava de fazer por sua própria vontade.

Bacurau faz, em seguida, uma comparação entre o pensamento de outrora e o pensamento atual:

Hoje eu penso o meu pensar
Hoje eu falo o meu falar.
Hoje eu canto o meu cantar
Hoje eu ando o meu andar.

O compositor retrata um tempo em que não tinha consciência de seu estado de exploração. Antes, segundo ele, não agia por si só. Fazia apenas o que os poderosos queriam. Ao se “libertar” da cegueira da ignorância em relação ao próprio estado, finalmente consegue enxergar claramente a realidade:

Joguei a viseira fora,
O cabresto e o selim
Que os “Donos da Verdade”
Sempre colocaram em mim. (BIS)

Nesta estrofe, Bacurau retrata o processo de Libertação dos oprimidos. A “verdade absoluta” dos poderosos era impressa na mídia e aceita sem questionamento pela massa explorada. Era preciso se despojar do “cabresto e do selim” que ofuscavam a percepção da realidade social.

Neste segmento da música Bacurau faz uma comparação entre o presente e o passado enfatizando os verbos falar, andar, pensar, cantar, para ele cantar era a forma de gritar ai à sociedade a todo preconceito por causa da hanseníase, como afirma na entrevista cedida a Abraham Fahat no aniversário de quinze anos do Morhan.

Nesta música, Bacurau fala, portanto, da tomada de consciência do homem simples, do povo. De acordo com Daniel Klein (2005, p. 101), Bacurau não vê no mundo das pessoas humildes como os seringueiros, os bêbados das periferias, das donas-de-casa e de outros, um mundo desorganizado, formado por pessoas sem consciência e que não sabem distinguir as causas de seus males. A obra de Bacurau mostra que a vida do ser humano comum é uma vida consciente, cheia de momentos felizes, ambíguos, tristes, eróticos, enfim, permeada de momentos vividos em normalidade ativa.

3.3 “Lapinha na Mata” e a religiosidade nas canções de Bacurau

Em 1972, Bacurau compôs a música “Lapinha na Mata”. Esta música transformou-se em um cântico muito conhecido na Igreja Católica em todo o Brasil. Posteriormente, a Editora Irmãs Paulinas registrou a canção em vinil. Além desta, Bacurau teve várias músicas que são cantadas em celebrações e missas católicas.

Segundo o Padre Asfury, que conviveu com o Bacurau durante vários anos, ele tinha muita facilidade de compreender os textos bíblicos e expor os ensinamentos ao seu grupo. Nos anos 1970 foram promovidos alguns festivais de músicas religiosos, surge então a oportunidade de serem gravadas as composições de Bacurau, por intermédio da editora Paulinas:

Nesse período também foram realizados alguns festivais de músicas religiosas. Foi quando o Bacurau mostrou o outro lado da sua capacidade era

o de compor. Nós já sabíamos que ele cantava era muito afinado, e então surgiu a oportunidade de conhecê-lo como compositor. Foi quando ele ganhou o Festival com a música Lapinha na mata. Inclusive quando estávamos preparando as festividades dos dez anos da existência das nossas comunidades eclesiais de base, a gravadora Paulinas entrou em contato com o Dom Moacyr para saber se tinha alguém aqui não tinha músicas. Essa música do Bacurau gravada e em disco naquela época em vinil. (ASFURY, Padre Leôncio. In: Acre, 2005, p. 20).

A música “Lapinha na Mata” foi regravada diversas vezes. Em algumas regravações, o título da canção foi mudado para “Lapinha da Mata”. Em 1985, a canção passou a integrar o livro “O Caminho que Liberta”, publicado pelas Edições Loyola. A obra é usada na catequese de crianças, tendo sido reeditada várias vezes:

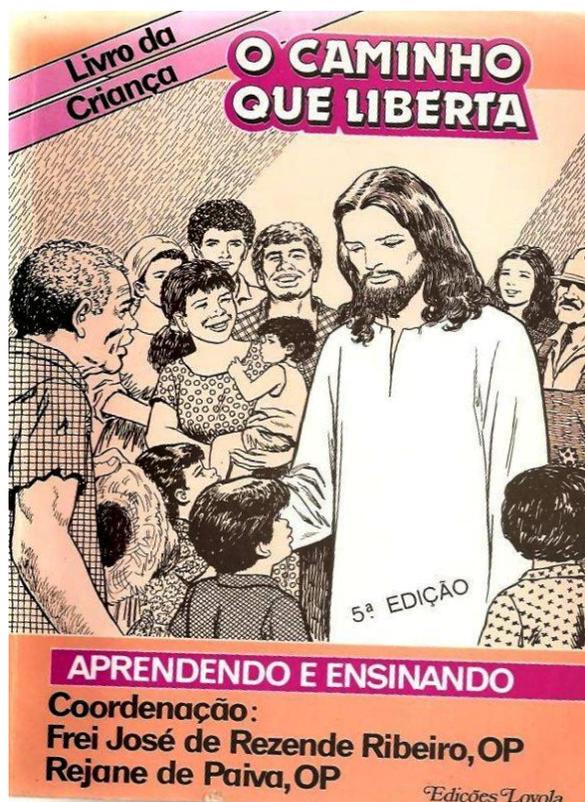


Figura 9: Capa do Livro de Catequese “O Caminho que Liberta”, em sua 5.ª edição. A obra contém publicada a canção “Lapinha na Mata”, de Bacurau (RIBEIRO; PAIVA, 1993).

Cerca de três meses depois da morte de Bacurau, a Sr.^a Terezinha Prudêncio recebe da produtora fonográfica da Editora Paulinas, o Instituto Alberione, valor referente aos

direitos autorais da música “Lapinha na Mata”. Abaixo, vemos o comprovante referente aos direitos de autor:

OBRA	PRODUTO	FAIXA	LD	QUANTIDADE	PR. VENDA	TAXA	%	VALOR DIREITO
LAPINHA DA MATA	06876.4	15/16		296	5,76	0,60	75,00	7,68
TOTAL A PAGAR								7,68

Figura 10: Comprovante de pagamento de direitos autorais de “Lapinha na Mata”.

Ao observarmos os significados inerentes desta música, observamos que está escrita em Mi maior, sendo pertencente ao gênero valsa. Escrita em compasso 6/8 (composto), o último compasso é uma anacruse, do compasso 1-4 é similar dos compassos 5-8, sendo considerado um período, sendo que intercala intervalos ascendentes e descendentes nos finais de frase. Usa um intervalo dissonante si-fa característica da música contemporânea, é desenvolvida em 4 frases de oito compassos. Em sua primeira estrofe, lemos:

Um dia numa lapinha
Um grande caso se deu,
Um garotinho bacana
De uma virgem nasceu.

Esta estrofe faz uma alusão ao nascimento de Jesus, o designando como um garoto *bacana*. Este termo não se refere a uma pessoa bem vestida ou despojada, que hoje é aplicado com um tom de gíria, mas sim, retrata um menino “meigo e amável”. O último da estrofe está em consonância com o trecho bíblico de Mateus 1:23: “Eis que a virgem conceberá e dará luz um filho, e chamá-lo-ão pelo nome de Emanuel que traduzido é Deus conosco”. Assim, vemos no Bacurau compositor traços de sua vivência enquanto ensinador do Evangelho e como militante das Comunidades Eclesiais de Base, conforme vemos neste trecho de sua entrevista a Abrahim Farhat:

... eu sou militante das Comunidades de Base, né? Que aliás foi quem me iniciou na, na questão política foi as comunidades de base que esse episódio na minha vida né?

E foi valioso demais, né? Foi onde eu fui, fui ouvir falar Marx foi nas Comunidades Eclesiais de Base, né? Foi uma ressurreição pra mim. (ACRE, 2005, p. 14).

Desde 1971, durante o período em que o Bispo Dom Giocondo era o Bispo da Prelazia do Acre e Purus, a Igreja Católica demarcava seu espaço nos movimentos populares acreanos. Quando o Bispo Dom Moacyr assume, se intensifica o trabalho iniciado anteriormente. As CEBs atuavam como elementos transformadores da consciência dos grupos sociais desfavorecidos economicamente. Nas reuniões, primava-se pela defesa dos ideais democráticos e de cooperação para o bem geral de toda a comunidade.

As leituras de Marx a que Bacurau se refere são exemplo do cuidado que os líderes das Comunidades Eclesiais de Base tinham na formação de seus membros. Era preciso fazê-los se sentirem incluídos, pertencentes aos movimentos sociais. A força religiosa os animava em prol do trabalho, da justiça social e de uma nova e uma nova sociedade, livre de preconceitos e desigualdades.

Na música em questão, Bacurau fala desse processo de exclusão social, que lava o seringueiro, morador de um lugar “bem longe, bem longe” a procurar em Jesus alento:

Aqui, bem longe, bem longe
Bem no meio da mata
Tem lugar para você, Jesus.
Na minha pobre barraca

O autor da ênfase dada à distância da mata, habitação do poeta, usando o recurso de repetição da expressão “bem longe”. Deixa, assim, explícita a localização da lapinha no verso “Bem no meio da mata”. O cenário então expresso na música é a floresta. O poeta relaciona a pobre barraca com a manjedoura onde Jesus nasceu:

A minha mesa é pobre,
Só tem feijão, água e sal,
Mas tem lugar para você, Jesus
Na noite do teu natal.

O garotinho bacana
Trouxe uma grande missão:
Libertar os irmãozinhos
De uma terrível prisão.

A minha barraca é cheinha
De filhos para sustentar,
Mas inda tem pra você, Jesus
Uma vaguinha em meu lar.

Meu leito é rede velha
Armada no canto da sala
Mas tem lugar para você, Jesus.
Na minha rede remendada.

Bacurau nos tempos em que ficava impossibilitado de andar por estar muito doente ficava no canto da sala, na letra ele diz “tem lugar para você Jesus”, esta frase enfatiza o convite a Jesus a vir trazer da cura da hanseníase que foi a sua busca incessante.

Sem dúvida, “Lapinha na Mata” é ainda hoje uma canção tão atual, pois trata da história da vida social, política, econômica e religiosa dos seringueiros. O convite para que Jesus venha à simples morada do seringueiro retrata o desejo dos humildes de receberem seu Salvador. Mostra, ainda, a felicidade de quem encontra, mesmo que seja na pobreza revelada no nascimento de Cristo, alguma semelhança com a vida dura nos seringais, nos bairros pobres, ou em qualquer outro lugar.

O músico expressa em seu canto a rica experiência da realidade vivida pelo seringueiro e sua identificação com Cristo. Nos versos de “Lapinha na Mata” vemos a singela expressão de sentimentos, da esperança em dias melhores, vemos a dor e o sofrimento do povo da floresta.

3.4 Sorrir para a vida: um hino contra o preconceito

Uma das maiores contribuições de Bacurau foi a organização do Movimento de Reintegração dos Hansenianos, o Morhan. Nascida em um contexto de angústia e eliminação, esta instituição que sempre fez parte da trajetória de Bacurau na sua luta em defesa de todos aqueles que foram atingidos pelo Mal de Hansen.

Surgiu como uma necessidade para que essas pessoas pudessem ter seu direito de ir e vir na sociedade, sem discriminações e principalmente sem medo da convivência com “os outros”. Sintetizando, Bacurau se articula com os três eixos do Morhan: luta contra a ignorância, pela reivindicação de direitos e pela promoção humana e social dos atingidos, resgatando sua cidadania e buscando espaços que possam ocupar com dignidade, vencendo o preconceito, considerado o maior obstáculo para a reintegração do doente e de sua família.

Bacurau compôs, em 1993, o hino do Morhan. A canção faz uma alusão aos hansenianos quando enfatiza na letra a expressão “tronco podado”, uma vez que a hanseníase não sendo tratada da forma correta causa mutilação dos membros:

Vamos sorrir para a vida,
Vamos sorrindo viver.
Se o tronco podado
Vida nova faz nascer...

Observamos o uso de personificação quando o autor associa a árvore podada à pessoa atingida pela hanseníase. Bacurau afirma a Abrahim Fahat que a música foi escrita para a hanseníase de forma indireta porque a hanseníase não é digna de uma música:

Entrevistador: Você fez alguma música que fala dessa sua trajetória de luta contra a hanseníase?

Bacurau: É tem né? Mas de forma não direta né? Porque a, a hanseníase não merece alguma música, a eu fiz uma né? Mas é, né? Né? Da hanseníase que um hanseniano é uma pessoa normal, conviver com ele não faz nenhum mal, fiz essa música e fiz uma música para os deficientes físicos né?

Na letra do hino do Morhan, vemos o processo de tomada de consciência que os hansenianos precisam tomar de si e de seus direitos:

Deficiente, você é gente.
Por isso tens um lugar
Na nave feita por Deus;
Deficiente vai, segue em frente.
Não deixa ninguém tomar
O espaço que é seu.

Bacurau nesta estrofe relaciona a nave ao mundo, no qual a pessoa deficiente era excluída. O músico já costumava dizer: “Ninguém me bota pra baixo”. E esta deveria ser a postura do excluído da sociedade, seja pela hanseníase, pela condição social ou qualquer outro motivo.

Bacurau na entrevista citada, ele usa um termo para dar mais ênfase a essa exclusão: “Eu já passei fome, eu já, eu já tive... fui escornado, né, da sociedade”. O termo escornado enfatizar de forma mais evidente a exclusão social dos deficientes.

Mas, não só de sofrimento fala o hino. Nele, o artista convida a sorrir para a vida, a erguer a cabeça e enfrentar com fé os desafios da exclusão:

Vamos sorrir para a vida,
Vamos sorrindo viver.
Se o tronco podado
Vida nova faz nascer...

Se tem barreira pra sua cadeira,
Não tem quem possa freiar
O homem que você é;
Se preconceitos ferem direitos
Mas tudo pode mudar
Se você lutar com fé.

Bacurau escreve que não há barreiras para aqueles que sofrem com a hanseníase. Mesmo que se chegue a perder os movimentos e se passe a viver em uma cadeira de rodas, com toda a limitação física, o importante é ser “o homem que você é”. Ao final, a saída apontada pelo compositor é a fé e a luta pelos direitos.

Segundo a pesquisadora do DPHC/FEM, Rejane Moura de Brito (ACRE, 2005), ao longo da história, todas as pessoas portadoras de algum tipo de doença que gera repugnância a outrem por temer ser atingida, passam por situações - por situações vexatórias que os deixam à margem da sociedade.

Uma de suas maiores conquistas no Acre foi a legalização do pagamento de uma pensão aos doentes que ficaram sem condições de trabalhar. O movimento possibilitou a reintegração desses sujeitos na sociedade, como percebemos na fala de uma pessoa atingida pela hanseníase: “Antes do Morhan eu andava de cabeça baixa, depois do MORHAN eu ando de cabeça erguida”.

O trabalho do Morhan é voltado também para o tratamento da doença, para que este não se resuma apenas a uma caça ao bacilo, mas que seja feito de forma global, clínico, psicológico, físico e social, capaz de proporcionar uma vida digna ao paciente ou ex-paciente.

O Hino do Morhan, portanto, é um grito que busca resgatar a identidade dessas pessoas, varrendo o estigma de “hanseniano” ou “leproso” e reconquistando o direito de ser chamado pelo próprio nome. Francisco Augusto Vieira Nunes soube o que foi sentir o preconceito e o desprezo na pele, por isso suas letras expressam todo o amor que tinha pela vida e a força de quem não se deixava abater com a exclusão.

3.5 O Amor, a poesia e a noite

Juntamente com a publicação deste trabalho fruto do FAMP, Bacurau gravou 10 músicas do seu compêndio, em um K-7 intitulado “Recados de Amor”. As músicas versavam sobre a desigualdade social e o amor, um elemento bastante presente nas canções de Bacurau, e, como já dizia este poeta: “o amor é cura para todos os males”.

Gravado pela Acauã Produções, o K-7 contava com a participação de ilustres músicos acreanos tendo na guitarra Geraldinho, Álamo Kário e Marcos Mendes, Teclado Nilton Castro, direção artística e gravação e mixagem de James Fernandes e Coordenação de Heloy de Castro, músicos que se destacavam neste cenário cultural. Abaixo, vemos a capa do K-7 gravado por Bacurau:



Figura 11: Encarte da fita K-7 Recados de Amor, uma produção da gravadora Acauã.

Como observamos na imagem acima, Bacurau aproveitava todas as oportunidades para conscientizar as pessoas sobre a necessidade de se conhecer a hanseníase e acreditar na forma do amor como “cura para todos os males”.

Na música que dá nome ao K-7 retrata todo o romantismo de Bacurau, sendo uma das canções que compôs para sua esposa Terezinha Prudêncio. Na canção, estão presentes elementos da natureza, como confidentes do amor do poeta:

Quando a luz do sol te aquecer,
Quando uma flor te sorrir de um jardim,
Quando o orvalho chorar sobre a grama,
Meu amor, se lembre de mim.

Pois também são mensagens de amor
Deste poeta que vive a sonhar,
Com teus olhos, tua boca, teu corpo...
Que me despertam o desejo de amar.

Na última estrofe, notamos o “desejo de amar” e a atmosfera sonhadora sempre presente nas letras românticas do poeta e músico.

Além de “Recado de Amor”, encontramos uma música extremamente poética no acervo da Casa Memória de Bacurau. Como muitas das canções do artista, esta não foi gravada. Devido a sua importância e teor poético, resolvemos analisá-la, mesmo sem nos determos sobre o teor dos significados inerentes (musicais), definidos por Lucy Green (1997).

Em “Quenga de Bebum”, Bacurau retoma toda a poesia do tempo em que cantava na noite riobranquense. Em uma linguagem cheia de simbolismos, retrata o dia, em seus vários momentos, desde o alvorecer, passando pelo entardecer, até a chegada da grande dama, “a noite”:

O sol derrama luz na sua Aurora
Para declarar o seu amor
Depois, quando a Aurora se chama Tarde
Pinta pra ela
No horizonte
Imensa tela

O poeta é o alvo das atenções de todos os amantes personificados: o Sol; a Lua e a Noite. Do astro-rei, o poeta recebe a luz que o aquece; da Lua, recebe o véu suave que o protege; da Noite, o orvalho que o refresca.

O ápice do poema é a chegada da noite, denominada pelo poeta de “quenga de bebum”, com toda a sua paixão a envolvê-lo, “chorando de amor pelas calçadas”.

Segundo os estudos de Daniel Klein (2005), Bacurau ficava por várias horas acordado escrevendo e trazendo os sons à poesia, assobiando, brincando e brincando com linguagem. Bacurau também é uma corujinha marron de hábitos noturnos, que se emprega para dar apelido a pessoas franzinas e de topete, possivelmente esta seria outra causa do seu apelido, uma vez que Bacurau também possuía essas características.

A lua cobre o poeta com véu suave
Para demonstrar sua paixão;
E a noite, quenga de bebum, apaixonada
Toda molhada,
Chora de amor
Pelas calçadas...

Como se nota na estrofe, Bacurau revela a identificação com a lua, sendo esta uma fonte de inspiração, além do sereno da noite que molha as calçadas.

Eu não tenho a luz
Do astro-rei pra te banhar,
Nem o véu da lua,
Nem o orvalho pra chorar,
Fiz esta canção para você
Pra dizer cantando,
_ EU TE AMO.

Na letra da música, o compositor denota com singeleza não ser o dono da luz do sol, nem o clarão da lua, nem o orvalho da noite, mas sim apenas a música em forma de poesia, como forma de declarar o seu amor. O poeta expressa um lirismo exacerbado ao musicar palavras para expressar o seu amor, incitando o leitor a pensar que se referia de uma meretriz que saia a noite, quando na verdade aludia à noite.

Bacurau se inspira em suas composições na ambiência rural uma vez que é submetido a essas mutações de ambientes, primeiro quando criança seu ambiente é somente sua residência, quando descobre a doença passa a ser internado na Colônia Abnether, saindo deste meio rural passa a morar na residência de seu irmão Zuza, em Rio Branco, depois passa a ser interno da Colônia Souza Araújo só saindo em 1977, a morar no meio urbano no Bairro Castelo Branco numa casa com pouca infraestrutura.

3.6 Bacurau e a música na floresta: a relação indivíduo-música

A compreensão da relação entre indivíduo e música no âmbito da Sociologia Musical implica o reconhecimento de que os significados musicais são socialmente construídos. Nesse sentido, é importante ressaltar que os significados musicais são “construídos e reconstruídos ao longo de trajetórias particulares de vida – de diferentes biografias musicais: os tipos de músicas que consomem, e/ou reproduzem de acordo com a classe social, grupo cultural, gênero e idade” (ARROYO, 1999, p. 343-344).

Ao observarmos o percurso de Bacurau enquanto músico, é possível notar as diferentes nuances de sua experiência musical mediada pelas práticas sociais que vivenciou a cada lugar que passava, transformando-se a cada novo grupo social com o qual convivia. A alternância entre os ambientes urbano e rural constitui, assim, um aspecto importante a ser analisado nesse contexto.

Bacurau foi um indivíduo marcado pela vida “em trânsito”, viveu seus primeiros anos em ambiente urbano, na cidade de Manicoré - Amazonas; aos treze anos migrou para o ambiente rural, sendo internado na Colônia de hansenianos Jayme Abenathar, em Porto Velho-Rondônia; por volta dos dezessete anos, mudou-se para a casa de seu irmão Zuza, em Rio Branco-Acre, retornando ao ambiente urbano; em 1961, internou-se na Colônia Souza Araújo, permanecendo naquele ambiente rural até 1977; por fim, migrou para a cidade de Rio Branco, onde permaneceu até seus últimos dias, em 1997.

Na Colônia Souza Araújo, Bacurau vivenciou intensamente sua experiência musical, aprofundando as lições que havia recebido de seu irmão Zuza do Piston. Nessa época, compôs várias canções, além de participar ativamente dos ensaios e apresentações da Banda Dom Giocondo, que animava os encontros da Comunidade Eclesial de Base na localidade. Ao relatar, em entrevista, essa fase de sua vida, Bacurau relembra com saudosismo as experiências na Colônia Souza Araújo:

Fiz muitas músicas, muitas das musicas que eu fiz foi lá dentro da colônia, escrevi meus dois livros lá né? Que **depois que eu saí não tive mais tempo de escrever e, e daí a minha lembrança de trabalho e que lá era um mundo igual os outros, né?** Lá as pessoas que iam pra lá cada uma, né? De família diferente, né? Mas que lá nos formava uma comunidade, né? **Muito humana, muito lá ninguém tinha, e lá ninguém tinha preconceito com ninguém, então disso a gente vivia livre né?** E, a minha recordação dá, dá, das colônias são muito boas, muito boas.
(Francisco Vieira Nunes, em Entrevista a Abraham Farhat. ACRE, 2005, p. 14).

Condenado ao isolamento, o músico encontrou no amor e na música as principais armas para enfrentar seus dramas pessoais. O espaço da colônia representava para Bacurau um lugar onde podia exercitar toda a sua criatividade, sendo um espaço de aceitação em que encontrou refúgio da discriminação que enfrentava na cidade:

Bom os melhores anos da minha vida foram na colônia né? Foi os melhores né? Da juventude e é como dizia, né? Na época, lá era meu mundo, é porque aqui fora, aqui fora não tinham me aceitado, né? Então com quatorze anos me internei e com dezessete saí, porque eu não suportava ficar lá dentro, fui tentar a vida fora não achei trabalho, não achei escola. É, as pessoas me rejeitando até com vinte e um anos eu tive que capitular, né? Voltei pra colônia. Aí veio Rio Branco, e aí com vinte e um anos de idade, né? Aí, eu resolvi que ali ia ser meu mundo, ia ser o meu espaço no planeta. Aí, lá foi que, aí fiz muito trabalho, né? Eu fui professor dentro da colônia, trabalhei de enfermagem, né? Me casei e fui prefeito da comunidade e se... Secretário de, de administração, **então, dentro da colônia eu, eu trabalhei, né?** (Francisco Vieira Nunes, em Entrevista a Abrahim Farhat. ACRE, 2005, p. 14, grifo nosso).

Preconceito, abandono e superação marcaram as vivências do cancionista na Souza Araújo. A colônia era um lugar descrito por Bacurau como aquele em que vivera os “melhores anos de sua vida”. Ali Bacurau se sentia aceito e útil, podendo trabalhar, estudar, dedicar-se à música, enfim podia usufruir de uma posição que lhe havia sido negada enquanto procurou viver na cidade.

Entretanto, notamos que a colônia era também um local de passagem, pois nas falas de Bacurau estava sempre presente a vontade de se reintegrar à sociedade, de conviver no meio dos não hansenianos, sendo aceito como era. Segundo ele, “o sonho de viver fora era uma coisa que não apagava nunca (...) Sempre me tive na colônia, mas nunca tive lá como uma moradia era um... meu espaço meu mundo, mas sempre lá dentro era como tivesse de forma provisória”. (ACRE, 2005, p. 14).

Bacurau permaneceu internado na Souza Araújo de 1961 a 1977, vivenciando o período de transição em que a colônia passou da administração do Departamento de Saúde do Território, para o Departamento de Saúde do Governo Estadual, com a elevação do Acre a Estado em 1962, e finalmente para a gestão da Igreja Católica¹⁰, em 1968. Com o despontar da década de 1970, por toda a cidade de Rio Branco e no interior eram implantadas as Comunidades Eclesiais de Base. Em dezembro de 1971, as CEBs passaram a contar com a circulação do Boletim Diocesano *Nós Irmãos*, um informativo da Prelazia do Acre e Purus,

¹⁰ Em 1968, o então Leprosário Souza Araújo passou a ser administrado pela Prelazia do Acre e Purus, passando por melhorias em suas instalações financiadas por verbas recebidas principalmente da Ordem dos Servos de Maria da Alemanha e da Itália.

cujo objetivo era “ser um elo de união entre todas as comunidades”, levando a todos as “notícias das comunidades de Brasília, Sena, Quinari, Boca do Acre, Leprosário, Xapuri, Experimental, etc.”.

Na primeira edição de *Nós Irmãos* foi noticiada o início dos trabalhos das CEBs na Souza Araújo:

É uma surpresa para muitos o aparecimento da comunidade de Base no leprosário. A Pia e as demais voluntárias estão também embaladas. Alguns monitores já estão aparecendo! Até na Cooperativa eles estão mandando brasa! Parabéns, o lugarzinho de vocês está aqui reservado. Mandem suas notícias!!! (Boletim *Nós Irmãos*. Rio Branco-AC. Ano I, n. 1, p. 6, dezembro de 1971).

Como observamos, a atuação da Prelazia do Acre e Purus na Colônia Souza Araújo foi um acontecimento que modificou as vivências dos internos, trazendo melhorias do ponto de vista da higiene, organização dos espaços e principalmente do ponto de vista da humanização. Sob o título “Um furo do *Nós Irmãos*”, o Boletim Diocesano noticiou, a partir de uma carta do Monitor José da Silva, algumas das mudanças ocorridas na Souza Araújo com a chegada das voluntárias italianas da ordem Servos de Maria:

EU FALO POR ELES. Em novembro completou 10 anos que aqui chegaram as famosas italianas, chegando também o amor, a paz, a alegria e a esperança. Tudo melhorou no que se diz humanidade. Houve mais carinho e amor para conosco, houve mais higiene e conforto para nós. Antes, nós vivíamos aqui jogados à própria sorte, sendo motivo de repulsa aos mais escrupulosos e motivo de dor para aqueles de bom coração, hoje sabemos que somos uma comunidade cristã penitente em desconto dos nossos pecados e dos nossos irmãos. Porém, antes de chegar estas abençoadas enfermeiras trazendo tudo de bom, nós vivíamos num sofrimento atroz, num verdadeiro inferno. Graças a Deus passaram-se aqueles tempos terríveis, e o Cristo teve compaixão e a coragem determinação da Dona Dária, misturado com o entusiasmo da Pia, formam a primeira parte do poema. Depois vem a Iolanda que para nós que a conhecemos é um verdadeiro exemplo daquela palavra da Bíblia - “Lembra-te de Deus nos dias da tua mocidade”, e finalmente aquela que pela sua dedicação e amor contagiou todo o hospital com aquela doçura que lhe é peculiar e que por isso é chamada “Mamãe Pierina”!!! (Boletim *Nós Irmãos*. Rio Branco-AC. Ano I, n. 11, p. 6, novembro de 1972).

Como percebemos na Carta acima, a atuação das enfermeiras italianas voluntárias na Colônia Souza Araújo trouxe um novo modelo de vivências aos internos. A realização de atividades de socialização foi um aspecto importante nessas mudanças. A chamada “Mamãe Pierina” citada no trecho acima foi uma das incentivadoras dessas atividades, ao tomar a música como elemento de integração dos hansenianos na localidade.

Em agosto de 1973, o *Boletim Nós Irmãos*, noticiou a consolidação da Comunidade Eclesial da Colônia Souza Araújo. Bacurau figurava entre os cinco monitores voluntários que deram início aos trabalhos evangelísticos na localidade. Com ele, se dispuseram ao trabalho

“Seu José Mota, Dona Maria Rosa, Antonio, Germano e Geraldo” (Boletim Nós, Irmãos, Ano II, n. 8, set. 1973, p. 8).

No Encontro Geral de Monitores e Agentes Pastorais das Comunidades Eclesiais de Base de Rio Branco, realizado em 11 de outubro de 1973, no salão da Colônia Souza Araújo, o Boletim *Nós, Irmãos* trouxe um comentário interessante sobre a descontração característica de Bacurau: “Vocês viram o Bacurau, o Lázaro e o Edilson na tarde dos festejos para o D. Moacyr? Esse pessoal é fogo! O povo todo não se aguentava mais de rir. Muito bem gente, é preciso dar para receber amor, não é verdade?”. (Boletim Nós, Irmãos. Ano II, n. 10, out. 1973, p. 9)

Juntamente com o Padre Asfury e a Irmã Isa, Bacurau comandou durante algum tempo o programa “Coragem, irmãos”, transmitido por intermédio de um alto-falante na Colônia Souza Araújo. A produção levava aos internos notícias do Boletim “Nós, Irmãos”, além da exposição de porções da Bíblia, seguidos comentários da aplicação do texto lido à vida cotidiana.

A audição de programas de rádio foi um aspecto que influenciou bastante a formação de Bacurau. Como não pôde frequentar escolas por causa do preconceito em torno da hanseníase, o músico buscou nas rádios informações sobre o que acontecia no mundo, além de ampliar seu repertório. Ao relatar suas experiências na Colônia Souza Araújo, Bacurau comenta sobre sua relação entre o rádio e sua formação, na década de 1970:

Hoje eu tenho um diploma só do primário, né? Que eu tirei estudando pelo rádio e também aqueles cursos de rádio me ajudaram bastantes eu dentro da colônia eu escutava muito rádio, eu conhecia mas da guerra do Vietnã do que qualquer um que morava na cidade (risos), porque eu escutava tudo, né? Escutava a Voz da América escutava a ... a ... a ... rádio Central de Moscou, escutava a ... Voz de Cuba, tudo falando sobre guerra do Vietnã. Parecia que eram duas guerras não uma dita. Escutava as notícias da Central de Moscou, era uma guerra. Escutava a Voz da América, era outra guerra (risos), cada uma com sua versão... (Francisco Vieira Nunes, em Entrevista a Abraham Farhat. ACRE, 2005, p. 14).

É interessante notar que o acesso a várias emissoras de rádio fez com que Bacurau tivesse uma formação muito mais crítica e reflexiva que muitos moradores da cidade, que, muitas vezes, dispunham apenas de uma versão dos fatos. É importante destacar, portanto, a influência do rádio tanto na formação de Bacurau enquanto liderança social atuante nas CEBs e no Movimento de Reintegração dos Hansenianos, como em sua formação musical.

Através de seu poder de influência e alcance, o rádio ao longo dos anos se estabeleceu como o mais forte parâmetro musical nacional, formador de opinião, hábitos e gosto musical. Enquanto meio de comunicação de massa, o rádio representa um espaço para a

apropriação e transmissão de saberes musicais (LUCCA, 2002). Nesse sentido, é válido observar o que o Sr. Cláudio Ferreira¹¹, músico autodidata que conviveu com Bacurau na Colônia Souza Araújo e componente da Banda Dom Giocondo, relata sobre a influência da rádio no gosto musical dos internos. Segundo ele, cantores como Waldick Soriano e Teixeirinha eram algumas das principais referências dos músicos na Colônia.

Cláudio Ferreira relata que seu gênero musical mais apreciado era o bolero, sendo necessário tocar apenas duas ou três vezes para apreender as músicas. O principal recurso para a aprendizagem da Banda Dom Giocondo era o áudio escutado no rádio e a letra que escreviam após a memorização das canções. Segundo Cláudio Ferreira, assim como ele, os músicos da Banda Dom Giocondo aprendiam com facilidade. Como exemplo, citou a Sra. Zenaide, primeira esposa de Bacurau, que costumava escrever as letras das canções para passar aos demais membros da banda, proporcionando assim uma constante troca de aprendizados.

Ao analisarmos a produção musical de Bacurau, percebemos uma forte influência do repertório de Teixeirinha. O amor e a solidariedade eram temáticas presentes nas canções que os internos costumavam ouvir e cantar. De acordo com o Sr. Cláudio Luiz Ferreira, um bom exemplo de canções de Teixeirinha que eram entoadas pela banda era *Um mundo de amor*, que versava sobre levar alegria aos pobres, cegos aleijados, uma letra bem condizente com a realidade dos hansenianos. No trecho inicial da canção, lemos:

Que bom se eu pudesse um dia levar alegria pra quem tem tristeza
Que se eu fosse mais que os nobres pra levar aos pobres o pão sobre a mesa
Quem bom seu pudesse sair fazer o surdo ouvir e mudo falar
Que bom se eu pudesse fazer o paralítico andar e correr
E o bom ceguinho eu fizesse enxergar. (Teixeirinha. *Um mundo de amor*.
Disponível em: <http://www.cifras.com.br/cifra/teixeirinha/um-mundo-de-amor>>.
Acesso em: 21 mar.2014).

Como notamos na letra da canção acima, os significados inerentes (musicais) são desenvolvidos nas relações do indivíduo com a música, sendo ensinados e aprendidos, tornando-se evidentes quando este consegue estabelecer relações entre os componentes musicais e o contexto em que vive. Nesse sentido, podemos afirmar que à medida que Bacurau ia adquirindo familiaridade com os elementos que constituem a música, ia estabelecendo novas experiências musicais. Os significados inerentes, portanto, emergiam a

¹¹ Cláudio Ferreira, componente da Banda Dom Giocondo, Entrevista concedida à autora, no dia 06/01/2014.

partir das interrelações convencionais dos materiais sonoros e a capacidade perceptiva do ouvinte (GREEN, 1997, p. 28).

Segundo o depoimento do Sr. Cláudio Luiz, durante sua vivência na Souza Araújo, ele chegou a confeccionar alguns tambores de madeira de compensado em vários tamanhos, sabendo que produziriam sons diferentes. Estes tambores deram origem a uma bateria improvisada que o grupo Dom Giocondo usava em suas apresentações na Catedral Nossa Senhora de Nazaré, situada no Centro de Rio Branco.

Os músicos da Banda Dom Giocondo utilizavam em suas apresentações os instrumentos disponíveis em seu ambiente. Isolados das facilidades e recursos musicais presentes na cidade, eles usaram toda a sua criatividade para construir seus próprios instrumentos. Cláudio Ferreira conta como confeccionou os instrumentos da banda, usando apenas poucos recursos e muita criatividade:

Eram três tambores, um pequeno, um médio e um grande. Eu fazia um tambor maior. Eu fazia um tambor e experimentava. Fazia um menor, já sabia que ia dar som diferente. Aí eu organizava um com o outro. De madeira. Aí a banda sempre levava estes instrumentos velhos pra lá (Catedral). (...) Levaram uns pratos daqueles pratos grandes, daqueles pratos *tah tah*. Eu guardei esses pratos, eu tinha guardado. Eu tinha um... Eu peguei um tambor, aí peguei uma haste assim e botei um prato pendurado pra fazer a manobra. Aí deu certo. Com essa bateria velha era que nós ia cantar na Catedral. Aí foi que a dona Pierina disse: “Olha Cláudio, nós vamos arrumar nossos instrumentos”. (Cláudio Ferreira, componente da Banda Dom Giocondo, Entrevista concedida à autora, no dia 06/01/2014).

Diante do empenho dos internos da Souza Araújo, a enfermeira prestava assistência no local, Irmã Pierina, articulou-se com um grupo de amigos, conseguindo doações com as quais foi possível adquirir uma bateria nova para a banda. A partir de então, as apresentações na Catedral passaram a representar alguns dos raros momentos em que Bacurau e os músicos da Banda Dom Giocondo podiam transpor os muros da Souza Araújo, sendo bem recebidos pelas pessoas de fora da Colônia.

Nos ensaios, podiam exercitar a socialização e esquecer por alguns momentos a dor do isolamento, compartilhando uns com os outros sua aprendizagem musical. Os músicos usavam uma técnica pouco convencional nos ensaios, eles tocavam simultaneamente com o coral. Não havia trabalhos de técnica vocal antecedendo os ensaios, que se davam de forma coletiva. A banda não ensaiava separada do coral, como afirma Cláudio Luiz:

A letra era por conta do grupo, do coral, nós se preocupava só com a tonalidade e o ritmo. Aí o coral se preocupava com a letra. As músicas da igreja não tinham ensaios individuais, era só naquele treino ali... Naquele, as músicas tudo que ia ser cantada 1ª, 2ª, 3ª, 4ª. Aí, quando ela (Irmã Pierina) fazia o sinal entrava e o coral já estava com a letra das músicas. (Cláudio Ferreira, componente da Banda Dom Giocondo, Entrevista concedida à autora, no dia 06/01/2014).

Segundo Figueiredo (2006, p. 8), “todo ensaio é um ritual que passa sempre por várias etapas, algumas presentes em todos os coros e outras diferentes. Pode haver o momento do vocalize, do trabalho corporal, do aprendizado de uma peça nova, do “ensaio” de uma obra já conhecida, do intervalo para lanche ou confraternização, dos ‘avisos paroquiais’, etc.”. O tom autodidata estava sempre presente nos ensaios do Coral e da Banda da Comunidade Souza Araújo. Embora não dispusessem de conhecimento técnico dos ritos e práticas de ensaio coral, visto que os instrumentistas não ensaiavam as músicas previamente para então se juntar aos coristas, o entrosamento entre eles ia se afinando a cada encontro.

Nesse processo de vivência musical na Colônia Souza Araújo, vale destacar a participação dos internos nos festivais de música da Igreja Católica. Na primeira edição do festival, Bacurau apresentou sua composição “Lapinha na Mata”, que conseguiu a segunda colocação no evento. Sobre este Festival de Música Religiosa, realizado em 1975, o Boletim *Nós Irmãos* noticiou:

No dia 19/11 realizou-se o I FESTIVAL DE MÚSICA RELIGIOSA, promovido pela igreja do Acre e Purus com a finalidade de estimular a gente a criar algo de original em âmbito religioso. O tema central desse primeveiro Festival foi “NATAL ENTRE NÓS” visando a festa próxima do Natal. O sucesso foi total. A canção vencedora sob o título “NASCIMENTO DA LIBERDADE”, apresentada pelo grupo juvenil da Experimental agradou até “arrepia” (como alguém comentou). O grupo de Souza Araújo colocou-se em segundo lugar, com a canção “Uma Lapinha na mata”. (Boletim *Nós, Irmãos*. Ano IV, novembro de 1975, p. 5).

Após a realização do Festival, o Boletim *Nós, Irmãos* informou que as canções vencedoras passavam a fazer parte dos programas de preparação para o Natal das Comunidades Eclesiais de Base de Rio Branco. A canção “Lapinha na Mata” passou, a partir de então, a ser amplamente conhecida, tanto na comunidade acreana quanto no âmbito nacional.

Ainda em 1976, aos 37 anos, Bacurau percebeu que poderia viver, definitivamente, fora das colônias. Sua saída representaria a possibilidade de lutar por sua vida em sociedade com respeito e dignidade. Após anos de atuação na Comunidade de Base da Souza Araújo, o Boletim *Nós, Irmãos* noticia o momento de despedida de Bacurau:

Esta comunidade fez um encontrão no dia 08 de janeiro, em homenagem à viagem da irmã Sílvia e também a retirada dos nossos irmãos monitores: Bacurau, Raimunda Coelho e Fernando. Nossa comunidade está sentindo a falta dos nossos monitores e da irmã Sílvia, que tanta coordenava nossos trabalhos (sic). (Boletim *Nós, Irmãos*. Ano VI, janeiro de 1977, p. 5).

Em janeiro de 1977, Bacurau saiu da Souza Araújo, juntamente com sua segunda esposa, que conhecera na colônia, a Sr.^a Tereza Prudêncio. A nova moradia do casal situava-se no conjunto Castelo Branco, em Rio Branco. Em um lugar alagadiço, precário e afastado do centro da cidade, Bacurau e Terezinha recomeçavam a vida, naquele 20 de janeiro de 1977.

Provavelmente, além do preconceito, alguns dos primeiros desafios que tiveram que enfrentar tenham sido as chuvas, a lama e as dificuldades de acesso, comuns no Acre nos primeiros meses do ano. É interessante nota que a participação de Bacurau na Colônia era tão dinâmica que em anos posteriores o Boletim Diocesano continuou noticiando a saudade que os internos que permaneceram na comunidade sentiam dele:

Nós, da Comunidade do Hospital da Colônia Souza Araújo sentimos bastante a saída de várias famílias que participaram de nossos grupos, **como seja o nosso irmão Bacurau**. (Boletim *Nós, Irmãos*. Ano VII, dezembro de 1978, p. 10, grifo nosso).

A despeito desta colônia está despovoada com a saída das famílias em condições, nós **sentimos falta de nosso irmão Bacurau que era um animador dos grupos**, mas agradecemos a Deus e aos irmãos pela libertação dos doentes em condições, morarem fora de espontânea vontade. (sic). (Boletim *Nós, Irmãos*. Ano VIII, julho de 1979, p. 13).

A saída de Bacurau e de diversas famílias da Souza Araújo no final dos anos 1970 foi possível porque, seguindo uma tendência mundial, a política de controle da hanseníase no Brasil passava por reformulações, deixando-se de recorrer ao isolamento compulsório para se incentivar o tratamento domiciliar. O Acre, que há anos mantinha a política de confinamento, passava, então, a adotar um regime de transição semiaberto.

Ao relatar esse momento de saída da Souza Araújo, Bacurau afirma: “Eu vi que eu tinha um amparo legal para sair do meu cárcere e viver em liberdade¹²”. E, apesar do preconceito ainda imperar, as pessoas possuíam mais informações sobre a doença, sendo bem mais tolerantes do que na época de sua infância e adolescência.

¹² NUNES, Francisco Augusto Vieira. **A vida fora das colônias**. Disponível em: <http://www.casadebacurau.org.br/home/vida_fora_das_colonias>. Acesso em: 21 mar. 2014).

Nesse novo movimento de “migração”, mudaria também sua relação com a música, tendo em vista que o engajamento na luta pelos hansenianos, a necessidade de trabalhar e a busca por tratamento médico fora do Estado do Acre ocupariam quase todo o tempo do músico.

Apesar das mudanças, Bacurau continuou reservando um tempo especial para suas composições. Conta sua esposa, Terezinha Prudêncio, que ele preferia escrever deitado de bruços na cama do casal, outras vezes, aproveitava o banho para compor, ou sentado em sua cadeira predileta. Passava várias noites acordado, lendo, escrevendo suas poesias, para, depois, musicá-las. É interessante notar que o processo de criação musical vivenciado por Bacurau tinha como base a composição “de ouvido”:

... **escrevo de ouvido como... um músico que toca sem conhecer música, eu aprendi escrever de ouvido.** Então escrevo e leio, se a ... se a ... leitura me agrada tá bom! E a vírgula essas coisas assim eu nunca me... me... me preocupei muito com as regras, né? A vírgula eu boto, depois eu leio pela... pelo som da leitura ela tá no lugar certo, então nunca me preocupei. (Francisco Vieira Nunes, em Entrevista a Abrahim Farhat. ACRE, 2005, p. 14, grifo nosso).

De todos os aspectos envolvidos no processo de aprendizagem da música popular, o “escrever e tocar de ouvido”, denominado processo aural, é considerado o mais importante. Segundo Feichas (apud COUTO, 2009, p. 96), é através dele que os músicos adquirem o conhecimento e as habilidades musicais, sendo importante nesse processo a improvisação, pois é a partir dela que os músicos escolhem algumas ideias e nelas trabalham até que surja uma canção ou padrões para serem utilizados em composições.

Nesse contexto, é importante retornar ao relato de Bacurau sobre seu processo de criação musical: “**aprendi escrever de ouvido.** Então escrevo e leio, se a ... se a ... leitura me agrada tá bom!”. Notamos, por essa declaração, que a aprendizagem se dava num processo gradual, primeiro Bacurau ouvia músicas que considerava relevantes para sua criação musical, em sequência escrevia as letras, sendo que estas eram compostas de acordo com a apreciação feita anteriormente.

Além disso, é válido observar que as letras que compunha geralmente se relacionavam com alguma situação do contexto social que vivenciava. Só depois que escrevia as canções, Bacurau musicava as letras. Dessa forma, Bacurau ia ampliando seu repertório e criando suas composições, organizando as palavras de modo que o texto estivesse em sintonia com os elementos da música.

O ambiente dos ensaios em grupo durante o período de internação na Souza Araújo, somado à aprendizagem ao lado do seu irmão Zuza foram imprescindíveis para a construção de seu processo de aprendizagem. Isso porque quando o indivíduo se apresenta em público e toca em grupo pode crescer musicalmente, uma vez que há troca de experiências.

A respeito desse processo, Ana Carolina Couto (2009, p.100) afirma que “a aprendizagem musical em grupo também fornece um ambiente favorável ao desenvolvimento da criatividade tanto individual quanto coletiva”. Para esta autora, na aprendizagem informal, a criatividade é bastante desenvolvida, pois não há a figura de um professor que supervisione o trabalho por possuir habilidades superiores.

O “aprender de ouvido” descrito por Bacurau envolve “criar, atuar, lembrar e ensinar músicas sem o uso de notação escrita” (LILLIESTAM apud COUTO, 2009, p. 96). A participação do indivíduo em atividades como copiar músicas de ouvido de gravações ou observar e imitar colegas e parentes representa um dos mecanismos pelos quais os músicos populares adquirem suas capacidades para improvisar e criar. Além disso, por meio dessas práticas aurais, o indivíduo desenvolve o ouvido harmônico, rítmico e melódico. Nesse contexto, o ato de assoviar, por exemplo, constitui um dos mecanismos usados por Bacurau para dar vida musical aos textos que escrevia, conferindo-lhes melodia.

Como notamos, a partir de sua trajetória marcada pelas idas e vindas, Bacurau foi construindo sua aprendizagem musical. A dedicação à luta pela reintegração dos hansenianos e sua atuação política e social são elementos que estão presentes nas composições que marcaram os anos em que residiu na cidade de Rio Branco. Nas duas décadas em que viveu na capital acreana, Bacurau aproveitou os intervalos entre uma viagem e outra para cuidar de seu tratamento de câncer a fim de divulgar sua produção musical, seja a partir de sua participação no FAMP ou na interação com as Comunidades Eclesiais de base.

Sua relação com a música é perceptível em toda a sua caminhada, seja enquanto líder de Morhan, na militância política, na convivência com as pessoas marginalizadas. Bacurau foi um homem simples, com defeitos e qualidades, conflitos e sonhos. Nas palavras de Daniel Klein, realmente um “Chico de meu Deus”. Sendo assim, refletir sobre a produção musical deste artista e as implicações de seu contexto social no processo de criação de suas canções é uma forma de contribuir para o conhecimento da história da música no Acre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O centro da presente investigação foi fazer um levantamento acerca da trajetória de Bacurau, destacando sua atuação na política e nos movimentos sociais acreanos, identificando os limites de sua participação na formação musical dos internos da Colônia Souza Araújo, instituição dedicada ao tratamento de hansenianos na cidade de Rio Branco-Acre. Além disso, buscamos abalizar aspectos relevantes da participação da no Festival Acreano de Música Popular – FAMP e investigar sua produção musical, em sintonia com a efervescência cultural do Acre no período de 1970 a 1993.

A respeito da “Música como fator social”, aspecto discutido no primeiro capítulo, observamos que os significados musicais são construídos socialmente. Nas palavras de Lucy Green (1997), a música envolve significados inerentes e delineados e a forma como reagimos a eles, caracterizam nossas experiências musicais. Os significados inerentes proporcionam a experimentação de materiais da música, marcando um estudo da música por suas características próprias; os significados delineados, por sua vez, dizem respeito às relações socioculturais e o estudo de elementos externos à música, como o contexto que permite o aparecimento das canções.

Nesse sentido, a análise segundo a abordagem a Sociologia Musical requer um esforço de se observar tanto os significados inerentes quanto os delineados. Não se deve prestigiar um dos tipos de significado em detrimento do outro. A análise musical não deve ser parcial, observando apenas um aspecto, pois eles são complementares. Assim, o que Lucy Green defende é que os dois aspectos do significado musical operam em toda experiência musical, sendo impossível separá-los totalmente.

Nessa perspectiva, buscamos perceber, na análise das letras de Bacurau tanto os aspectos inerentes à música quanto o contexto sociocultural que serve como suporte para a produção musical analisada. Por se tratar de um trabalho de graduação, e de uma pesquisa que pretendemos continuar em nível de Especialização e Mestrado, neste primeiro momento, buscamos focalizar os significados inerentes e delineados nas canções de Bacurau, dando ênfase maior ao segundo aspecto, o contexto em que as músicas foram criadas. Essa escolha se deu principalmente porque muitas das músicas de Bacurau não foram gravadas, existindo apenas o registro das letras.

A análise com ênfase nos aspectos intrinsecamente musicais, diante disso, vai requerer um trabalho mais aprofundado de levantamento e catalogação de todas as canções, acompanhado do registro da notação musical das canções que não possuem gravação. Acreditamos que a continuidade deste trabalho em nível de Pós-Graduação será o momento oportuno para se registrar e analisar a produção musical de Bacurau, visto que suas canções revelam um importante momento da música no Acre.

A efervescência cultural foi um marco nesse contexto acreano dos anos 1970-1980. Mesmo o Acre estando isolado do restante do país pelo distanciamento geográfico, a falta de estradas ou, muitas vezes até pela falta de comunicação, os acreanos conseguiram manifestar toda a sua insatisfação com as desigualdades e conflitos sociais desse período através das artes.

A música, o cinema, a literatura e o teatro dessa época expressavam o anseio por mudança social por parte da população acreana. No auge dos conflitos de terras, expulsão de seringueiros de suas colocações para a implantação da pecuária, a migração em massa desses trabalhadores para as “periferias” das cidades, principalmente Rio Branco, a música foi uma forma de alçar a voz e gritar contra as injustiças e por dias melhores. No tocante à atuação de Bacurau, observamos que sua voz de resistência foi um forte elemento de articulação dos hansenianos contra a discriminação que enfrentavam na sociedade.

Percebemos, ainda, que a contribuição de Bacurau para a música acreana se insere em um contexto de grande efervescência cultural que marcou o Acre nas décadas de 1970 e 1980, o chamado “tempo dos festivais”. Os significados inerentes presentes nas canções de Bacurau, portanto, refletem este momento em que música, movimentos sociais e resistência se encontram, proporcionando criações belíssimas, que hoje ajudam a contar a história da música no Acre.

Bacurau foi um amazonense-acreano apaixonado pela vida, sua trajetória mostra a luta pela superação do estigma da hanseníase e em prol da reintegração dos hansenianos. Sem dúvida, as passagens pelas Colônias Jaime Abenather, em Porto Velho, e Souza Araújo, em Rio Branco, foram fundamentais para que Bacurau não apenas descobrisse sua aptidão musical, mas também conseguisse articular o Movimento de Reintegração dos Hansenianos, o Morhan. Sua luta venceu os limites do isolamento, contribuindo para tornar possível uma nova atitude da sociedade em relação aos hansenianos e levando a estes o sentido do respeito e da dignidade por tantas décadas esquecidos no abandono das Colônias e Asilos.

No período de isolamento e internação na Souza Araújo, Bacurau vivenciou intensamente a música, exercitando as lições que aprendera com seu irmão Zuza do Piston. Na convivência com os demais internos, principalmente com os músicos da Banda Dom Giocondo, existente na colônia, o aspecto autodidata de Bacurau veio à tona. O “aprender de ouvido” foi um aspecto que, a cada dia de internação, fazia surgir gritos em forma de canção sobre temas que trazem à tona o cotidiano do homem da floresta.

Ao observarmos o fator social nas letras de Bacurau, percebemos cinco temas principais: o cotidiano do homem da floresta, presente na letra da canção “João Seringueiro”; a resistência às desigualdades sociais, observada na música “Já fui massa, hoje sou povo”, a religiosidade, na canção “Lapinha na Mata”; o amor pela vida e a luta pela reintegração dos hansenianos e contra o preconceito na canção “Sorrir para a vida”; o amor e a poesia, presentes na música “Quenga de bebum”, na qual Bacurau retoma todo lirismo e boemia do tempo em que cantava na noite rio-branquense.

Finalmente, ao discutirmos a relação indivíduo-música nas canções de Bacurau, notamos que a constante necessidade de migrar trouxe às canções do artista as marcas de uma vida “em trânsito”, entre os ambientes rural e urbano. As idas e vindas entre as cidades e as colônias de hansenianos em que esteve internado proporcionaram a criação de estratégias para vencer o preconceito e unir os hansenianos em torno de uma luta comum. Para tanto, a música teve um papel importantíssimo, visto que foi através dela que Bacurau pôde levar ao mundo suas ideias.

Há muito ainda que se pesquisar nesta área, por isso, nosso intuito é dar continuidade à investigação aqui iniciada. No campo da música acreana há vários artistas, acreanos ou que fizeram do Estado sua terra, conhecidos até mesmo internacionalmente. É o caso, por exemplo, de João Donato, que é natural de Rio Branco, mas foi morar ainda criança no Rio de Janeiro, tendo compartilhado da vida musical de Tom Jobim em algumas apresentações.

Buscar a origem da música acreana é uma tarefa complexa, visto que ela tem influências nordestinas, dos cultos místicos, da cultura indígena, possuindo características múltiplas e de diversas cores. Segundo o jornalista Chico Pop, “a origem da música é o homem”. A musicalidade, portanto, constitui elemento privilegiado na configuração da tradição e das relações sociais. Para compreendermos essa colocação do jornalista, basta lembrarmos que a música no período medieval, quando a escrita ainda não estava popularizada, se perpetuava através da oralidade.

Neste lugar tão isolado do país como era o Acre nos anos 1970 e 1980, não podia ser diferente, os registros fonográficos são poucos, tendo em vista as dificuldades de se realizar gravações de músicas pela falta de estúdios fonográficos. Entretanto, restaram os relatos orais e o rico conhecimento das pessoas que fizeram, e algumas que ainda fazem, música neste lugar.

Os estudos na área da música acreana estão apenas começando. O Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Acre ainda é recente, tendo sido iniciado em 2006. Até o presente momento, os alunos e professores têm produzido trabalhos interessantíssimos sobre a música no Acre, isso implica que tudo que se tem produzido sobre o assunto é novo e que há muito ainda o que pesquisar nesta área. Em vista disso, é importante ressaltar que o presente trabalho é uma proposta introdutória de análise sobre como os indivíduos apreendem sua experiência musical.

Esperamos, portanto, que este trabalho contribua para ampliar o conhecimento dos significados musicais inseridos nas letras das canções de Bacurau. Neste trabalho, o foco principal foi mostrar Bacurau enquanto compositor e articulador dos movimentos sociais acreanos. Em suas composições, podemos perceber a realidade social do Acre nos efervescentes anos 1970 e 1980, os conflitos pela posse de terra, o cotidiano das pessoas humildes.

Reforçamos que o presente estudo não esgota as possibilidades de análise e que nossa proposta foi fazer um diálogo entre Música, Sociologia e História. Nessa perspectiva, buscamos com este trabalho dar maior visibilidade a um dos pioneiros da composição no Estado do Acre, trazendo à discussão a singeleza e a profundidade de suas canções.

REFERÊNCIAS

- ACRE. Fundação Elias Mansour. **Revista Bacurau: uma história de vida**. Rio Branco: FEM, 2005.
- ACRE. Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil. **Revista Registro Musical: Livro de Músicas, Velha Guarda, Tribos Urbanas**. Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil/MINc/Printac, 1998.
- ACRE. Hospital do Acre. Relatório Colônia Souza Araújo (Hospital do Acre). Rio Branco, SESACRE, 1992.
- ALVES, Antônio. **Arqueologia do Recente- Livro Três**. Artigo em geral. Rio Branco: Valcir, 2004.
- ARROYO, Margarete. Representações sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese (Doutorado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ARROYO, Margarete. (2002). Mundos musicais locais e educação musical. Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS. V. 13, Nº 20, p. 95-121.
- ASFURY, Padre. Um homem digno e transparente. In: ACRE. Fundação Elias Mansour. **Revista Bacurau: uma história de vida**. Rio Branco: FEM, 2005.
- BATISTA, Ruimar. Hospital Colônia do Carpina (Parnaíba – Piauí). In: **Cadernos do Morhan/Projeto Acervo**. V. 6, Morhan, 2010, p. 93-99.
- BEZERRA, Maria José. **Álbum da cidade de Rio Branco - A marca de um tempo: história do povo e cultura**. Rio Branco: Globo, 1993.
- CORDEIRO, Ozi. **Revista Cultural**. Fundação de Desenvolvimento de Recursos Humanos da Cultura e do Desporto do Estado do Acre. Rio Branco: F.D.R.H.C.D., 1988.
- FIALHO, Vânia Malagutti. **Festival de Música Estudantil de Guarulhos: Um palco de aprendizagens e práticas musicais-XXI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**. Perinópolis- Goiás 2013.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Organização Eduardo Lakschevitz. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da Educação Musical. Trad. Oscar Dourado. In: **V Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical**. Londrina, Paraná, 1996.
- KLEIN, Daniel da Silva. **A conquista de Rio Branco: movimentos comunitários e direitos humanos na capital acreana de 1970 a 2000**. Belém: Paka0Tatu, 2009.
- KLEIN, Daniel da Silva. **Bacurau uma vida, uma história**. Brasília, 2005.
- KRAEMER, Rudolf Dieter. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico- musical**. Trad. Jusamara Souza. Em Pauta. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50–73, 2000.

LIMA, Reginâmio Bonifácio de. **Memórias de Velhos: Sobre terras e Gentes**. Rio Branco: Boni, 2008.

LUCCA, Sílvia de. **O produto musical nas rádios brasileiras e aspectos de sua influência - um panorama atual paulistano**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

LUCENA, Giselle. **Do Chico ao Pop: jornalismo e cultura no Acre**- Rio Branco: Observatório da Diversidade Cultural, 2013.

MACHADO, Juliana Barros de Paula. **O mundo através da projeção: Um breve histórico do Cineclubes Aquiry**. Monografia. Universidade Federal do Acre – Ufac, 2010.

MELLO, Octaviano. **Topônimos Amazonenses**: nomes das cidades amazonenses, sua origem e significação. Série Torquato Tapajós. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1967.

NAZARÉ, Jorge; MARGARIDO, Sílvia; S'ACRE, Danilo; NEVES, Marcos Vinícius. **Revista Registro Musical**: Livro de Músicas, Velha Guarda, Tribos Urbanas. Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil/MINc/Printac, 1998.

NEVES, Marcos Vinícius. Uma Breve história da música no (Vale do) Acre II. In: NAZARÉ, Jorge; MARGARIDO, Sílvia; S'ACRE, Danilo; NEVES, Marcos Vinícius. **Revista Registro Musical**: Livro de Músicas, Velha Guarda, Tribos Urbanas. Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil/MINc/Printac, 1998.

PONTES, Renã Leite. In: ACRE. Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil. (Org.). *Nova Literatura Acreana*. Rio Branco, 2008, p. 45.

RIBEIRO, José de Rezende; PAIVA, Rejane. **O Caminho que Liberta**. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 26-27.

VERAS, João. **Canções Acreanas Songbook**. Rio Branco Acre- 2000.

ZANINE, Iris Célia Cabanelas. **Fragmentos da Cultura Acreana**. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1989.

DISCOGRAFIA ANALISADA

NUNES, Francisco Alves Vieira. Sorrir para a vida. **Recado de Amor**. Faixa 05, lado A, Acauã Produções. s/d. 1, Fita K-7.

NUNES, Francisco Alves Vieira. Já fui massa. **Recado de Amor**. Faixa 03, lado B, Acauã Produções. s/d. 1, Fita K-7.

NUNES, Francisco Alves Vieira. João Seringueiro. **Recado de Amor**. Faixa 01, lado B, Acauã Produções. s/d. 1, Fita K-7.

NUNES, Francisco Alves Vieira. Lapinha na Mata. **CD O Canto das Comunidades**. Faixa 15. COMEP, 2002.

NUNES, Francisco Alves Vieira. **Quenga de Bebum**. Disponível em: <http://www.casadebacurau.org.br/sala_memorial_acervo/literatura/>. Acesso em: 29 dez. 2013.

Sites:

<http://www.casadebacurau.org.br>

APA do Lago do Amapá. Disponível em: <<http://uc.socioambiental.org/uc/3893>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

AQUINO, Felipe Avellar de. **Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e Propostas.** Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/9/files/OPUS_9_Aquino.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.

CEIA, Carlos. **Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.** Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1571&Itemid=2>. Acesso em: 09 jan. 2014.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. In: **Opus – Revista da ANPPOM.** > 15. N. 2, dez. 2009. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.2/files/OPUS_15_2_full.pdf>. Acesso em 22 mar. 2014.

CUNHA, Écio Rogério da; VELOSO, Francisco Osvandilson Dourado. **Os temas de Da Costa: estudo das letras de Da Costa.** Disponível em: http://media.wix.com/ugd/4611dd_831268de0b5e5ee411f2107b8da10eb3.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2014.

GALVÃO SILVA, Antônio; COSTA SILVA, Josué da. Seringueiros na Amazônia. Disponível em: <http://www.neer.com.br/anais/NEER-2/Trabalhos_NEER/Ordemalfabetica/Microsoft%20Word%20-%20AntonioCarlosGalvaodaSilva.ED2V.pdf>. Acesso em 06 jan. 2014.

FARIAS, Rose. **Nosso jeito de viver e fazer cultura.** Disponível em: <<http://www.agencia.ac.gov.br/noticias/acre/nosso-jeito-de-viver-e-fazer-cultura>>. Acesso em: 29 dez. 2013.

LUCENA, Pitter. Bacurau e o eleitor pai dégua. Disponível em: <<http://rettip.blogspot.com.br/2008/12/bacurau-e-o-eleitor-pai-dgua.html>>. Acesso em 04 jan. 2014.

Sobre Souza Araújo. Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/ioc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=379&sid=32>>. Acesso em 04 jan. 2014.

ANEXOS
LETRAS DAS MÚSICAS ANALISADAS

João Seringueiro

(Bacurau)

João Seringueiro

Trabalha o ano inteiro

No meio da mata

Pra vida ganhar

Quando é fim de ano

Na vila chegando

Com roupa de missa

João vai farrear

São duas horas da madrugada

João Seringueiro já está de pé

Miga tabaco pra tabaqueira

Vai pra cozinha fazer café

Vai rachar lenha lá no terreiro,

Vai buscar água no igarapé

Menino acorda e choraminga

E a mulher grita “Te cala Zé!”

Leva a espingarda na bandoleira,

Leva o terçado no cinturão

Sobre a cabeça vai a poronga

Que vai rasgando a escuridão

Risca a madeira com a mão ligeira

E a seringueira chora no chão

Bicho se espanta, corre no mato,

Corre com medo do “Bicho João”

Quando é de tarde, quase noitinha,
João seringueiro volta pro lar.
Mulher buchada tá lhe esperando
E a filharada vai lhe encontrar,
Bota o cavaco na fumaceira
Pega o princípio pra defumar
E é noite alta quando termina
Sua batalha do pão ganhar

Corpo cansado deita na rede
Já quase hora de levantar.
Mulher buchada deita do lado
E diz com os olhos que quer amar.
A meninada dorme pesado
Não (há) perigo de acordar...
João dorme amando, dorme sonhando
Que a sua vida vai melhorar...

Chega o jagunço, chega o grileiro
E a mata verde tomba no chão.
Sobe a fumaça, céu se embaça
E a mãe madeira vira carvão...
Troncos de luto, caro tributo,
Contam a história da ambição.
João seringueiro, o grande guerreiro,
Muda a barraca pra invasão...

João Seringueiro
Trabalha o ano inteiro
No meio da mata
Pra vida ganhar.

Quando é fim de ano
Na vila chegando
João compra cachaça
E vai farrear...

Já fui massa

(Bacurau)

Já fui massa, hoje sou povo

Gente de maior idade.

Já fui massa hoje sou povo,

Que luta pela liberdade. (BIS)

Já pensei com outro pensar

Já falei com outro falar

Já cantei com outro cantar

Já andei com outro andar

Hoje eu penso o meu pensar

Hoje eu falo o meu falar.

Hoje eu canto o meu cantar

Hoje eu ando o meu andar.

Joguei a viseira fora,

O cabresto e o selim

Que os “Donos da Verdade”

Sempre colocaram em mim. (BIS)

Lapinha na Mata

Bacurau

Um dia numa lapinha
Um grande caso se deu
Um garotinho bacana
De uma virgem nasceu,

Aqui, bem longe, bem longe,
Bem no meio da mata,
Tem lugar pra você Jesus,
Na minha pobre barraca. (BIS)

A minha mesa é pobre,
Só tem feijão água e sal,
Mas tem lugar pra você Jesus,
Na noite do seu Natal...

O garotinho bacana
Trouxe uma grande missão,
Libertar seus irmãozinhos,
De uma grande prisão,

A minha barraca é cheinha,
De filhos pra sustentar,

Mas ainda tem pra você, Jesus,
Uma vaguinha em meu lar.

Meu leito é uma rede velha
Armada no canto da sala
Mas tem lugar pra você, Jesus,
Na minha rede remendada.

Sorrir para a vida

Bacurau

Vamos sorrir para a vida,

Vamos sorrindo viver.

Se o tronco podado

Vida nova faz nascer...

Deficiente, você é gente.

Por isso tens um lugar

Na nave feita por Deus;

Deficiente vai, segue em frente.

Não deixa ninguém tomar

O espaço que é seu.

Vamos sorrir para a vida,

Vamos sorrindo viver.

Se o tronco podado

Vida nova faz nascer...

Se tem barreira pra sua cadeira,

Não tem quem possa freiar

O homem que você é;

Se preconceitos ferem direitos

Mas tudo pode mudar

Se você lutar com fé.

Recados de Amor

(Bacurau)

Amor,
Quando ouvires um passarinho cantando
Por favor, se lembre de mim.
Pois é um recado que eu mando
Dizendo que eu te amo,
Que te adoro... e coisas assim...

Meu bem,
Quando a brisa soprar leve o teu rosto,
Outra vez se lembre de mim,
Pois é um carinho que eu mando
Lembrando que eu te sonho,
Que eu te quero e a resposta é sim.

Quando a luz do sol te aquecer,
Quando uma flor te sorrir de um jardim,
Quando o orvalho chorar sobre a grama,
Meu amor, se lembre de mim.

Pois também são mensagens de amor
Deste poeta que vive a sonhar,
Com teus olhos, tua boca, teu corpo...
Que me despertam o desejo de amar.

Quenga de Bebum

Bacurau

O sol derrama luz na sua Aurora
Para declarar o seu amor
Depois, quando a Aurora se chama Tarde
Pinta pra ela
No horizonte
Imensa tela

A lua cobre o poeta com véu suave
Para demonstrar sua paixão;
E a noite, quenga de bebum, apaixonada
Toda molhada,
Chora de amor
Pelas calçadas...

Eu não tenho a luz
Do astro-rei pra te banhar,
Nem o véu da lua,
Nem o orvalho pra chorar,
Fiz esta canção para você
Pra dizer cantando,
_ EU TE AMO.