

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE ARTES VISUAIS**

ADRIANA NASCIMENTO LIMA

**(DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES NOS “QUINTAIS
DA AMAZÔNIA”: ANÁLISE SEMIÓTICA DA MÚSICA
“SENTINELA NORTE”**

**MACAPÁ – AP
2017**



ADRIANA NASCIMENTO LIMA

**(DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES NOS “QUINTAIS DA
AMAZÔNIA”: ANÁLISE SEMIÓTICA DA MÚSICA
“SENTINELA NORTE”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao colegiado de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), como requisito final para obtenção do título de graduação em Licenciatura Plena em Artes Visuais sob orientação do Prof. Dr. Benedito Rostan Costa Martins.

MACAPÁ – AP
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

306

L732d Lima, Adriana Nascimento.

(Des)construindo identidades nos “quintais da Amazônia”:
análise semiótica da música “ Sentinela Nortente” / Adriana
Nascimento Lima; orientador, Benedito Rostan Costa Martins. --
Macapá, 2017.

72 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) –
Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação do
Curso de Artes Visuais.

ADRIANA NASCIMENTO LIMA

(DES) CONSTRUINDO IDENTIDADES NOS “QUINTAIS DA AMAZÔNIA”: ANÁLISE SEMIÓTICA DA MÚSICA “SENTINELA NORTENTE”

Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica ADRIANA NASCIMENTO LIMA, apresentado ao colegiado de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em Artes Visuais.

Aprovada em _____, de _____ de _____.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Benedito Rostan Costa Martins
Universidade Federal do Amapá
Orientador

Prof^ª. Msc. Maria de Fátima Garcia dos Santos
Universidade Federal do Amapá
Membro - Titular

Prof. Dr. Joaquim Cesar da Veiga Netto
Universidade Federal do Amapá
Membro - Titular

DEDICATÓRIA

Dedico a Deus o meu criador que é detentor de todo conhecimento e sabedoria. “Pois a sabedoria entrará em seu coração, e o conhecimento será agradável à sua alma” (PV 2:10). É a sua maravilhosa graça que me possibilita viver e experimentar os melhores momentos em todas as etapas da minha vida, a graduação, é um destes momentos em que sinto-me eternamente grata por tão grande amor.

Ao Meu amado, Denilson Freitas, por me fazer entrar no seu mundo de particularidades em nossas “viagens” de idas e vindas para casa, vez por outra guardando a paisagem ao som da nossa música popular. Foram suas inquietações com as letras das canções que me impulsionaram e possibilitaram ler os traços da originalidade e da criatividade dos compositores. Amo partilhar a vida com você.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre enxergaram nos estudos um caminho para se vencer na vida. Acredito que esse sempre foi um desejo deles ver um dos filhos se formando e seguir uma carreira profissional.

Ao Prof. Dr. Rostan Martins que sempre se mostrou interessado nesta pesquisa. Obrigada pelo precioso tempo que disponibilizou para orientação durante o processo de pesquisa. Por presentear-me com os livros de sua autoria e mais ainda obrigada pela confiança, solicitude, paciência e incentivo.

A Osmar Júnior, por nos presentear com suas belíssimas composições. Suas canções nos inspiram a se posicionar como verdadeiros “Sentinelas”.

A Jerônima Guedes que nos meus 15 anos de idade acolheu-me em sua casa tratando-me como uma filha. Devo a ela essa conquista, pois, sempre me incentivou dando todo apoio afetivo, material e financeiro. A qual serei eternamente grata.

RESUMO

Já há algum tempo a música amapaense vem sendo reconhecida dentro de um contexto de resistência e luta pela identidade cultural da Amazônia e conseqüentemente pela identidade amapaense que constantemente sofre com a influência da indústria moderna, sendo as novas tecnologias os tentáculos que não somente mudam a geografia de um lugar como transformam as relações dos homens e deste com a natureza. Conhecer a música amapaense e mais, especificamente, as canções do poeta Osmar Júnior nos faz refletir sobre essas transformações que engendram novas identidades e promovem choques culturais. Inserida no campo da semiótica, a análise da música “Sentinela Nortente” de Osmar Júnior busca resgatar o mesmo sentimento produzido pelo autor na época de criação da canção que fomentou o Movimento Costa Norte e edificou uma história do Amapá e da Amazônia contada através da música. Os signos identificados ao longo da análise são fundamentais para reconhecermos nossa cultura e antigas identidades. Significados e significantes são produzidos, reordenados e transformados à medida que um novo olhar é direcionado para compor uma análise semiótica das estruturas que compõem nossas riquezas que *brilham em outras coroas* deixando apenas *restos de fé no fim do Brasil*.

Palavras-chave: Música. Semiótica. Identidade. Cultura. Sentinela Nortente.

ABSTRACT

There is already some time the music amapaense has been recognized inside of a resistance context and fight by the cultural identity of the Amazonian and consequently for the identity amapaense that constantly suffers with the influence of the modern industry, being the new technologies the tentacles that not only they change the geography of a place as they transform the men's relationships and of this with the nature. To know the music amapaense and plus, specifically, the poet's Osmar Júnior songs make to contemplate on us those transformations that engender new identities and they promote culture shocks. Inserted in the field of the semiotics, the analysis of Osmar Júnior's music "Sentry Nortente" looks for to rescue the same feeling produced by the author at that time of creation of the song that fomented the North coast movement and built an Amapá and Amazonia story told through music. The Signs identified throughout the analysis are fundamental to recognize our culture and Old identities. Meanings and signifiers are produced, reordered and transformed a with a new look directed to compose a semiotic analysis of the structures that make's up our riches that shine on other crowns leaving only remnants of faith in the end of Brazil.

Keywords: Music. Semiotic. Identity. Culture. Sentry Nortente.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Osmar Júnior	17
Figura 2 - Osmar Júnior e Adriana Lima.....	19
Figura 3 - Osmar Júnior e Amadeu Cavalcante.....	21
Figura 4 – Frame da música “Sentinela Nortente”	29
Figura 5 – Frame da música “Dos Quintais do Brasil”	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 SEMIÓTICA - CONHECIMENTOS GERAIS.....	11
2 A MÚSICA E SUA LINGUAGEM.....	13
2.1 Charles Sanders Peirce.....	14
3 UM SENTINELA NO AMAPÁ.....	16
4 SIGNOS, SIGNIFICADOS E SENTIDOS DE “SENTINELA NORTENTE.....	21
4.1 Classificações dos Signos.....	21
4.2 Categorias Universais.....	22
4.2.1 Primeiridade.....	22
4.2.2 Secundidade.....	23
4.2.3 Terceiridade.....	24
4.3 ÍCONE, ÍNDICE E SÍMBOLO.....	25
4.3.1 Ícone.....	25
4.3.2 Índice.....	25
4.3.3 Símbolo.....	26
4.4 SENTINELA NORTENTE.....	26
5 UMA KIZOMBA CULTURAL.....	39
6 (DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES NOS QUINTAIS DA AMAZÔNIA.....	45
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
8 REFERÊNCIAS.....	58
APÊNDICE	61

INTRODUÇÃO

A música possui meandros pelos quais a análise de seus aspectos variam nas curvas sinuosas da composição, de sua melodia, ritmo, sua historicidade, ou seja, navegar pelo oceano de uma canção requer sair da superfície dos mares e adentrar nas mais profundas riquezas de sua significação, daí a necessidade de atentarmos para o seu caráter abstrato, subjetivo que forçosamente tendemos a captar pelos nossos sentidos.

Através dos sentidos buscamos significados, pois a música não somente nos foi entregue como objeto de contemplação, mas sua análise vai além de sentimentos, ela nos fornece instrumentos de captação de uma realidade que permanece escondida quando apenas nos deslumbramos ao som, ao arpejo, aos arranjos, as tríades e harmonia de uma canção. Captar essas realidades faz parte de uma reflexão necessária para entendermos o que esses arranjos, harmonias, característicos de toda e qualquer música estão nos comunicando. Como a música se oferece como uma linguagem para entendermos um contexto social, político, econômico e cultural? O que ela fala sobre a cultura ou identidade de um povo?

Os meios de comunicação de massa pelos quais a música reverbera essas indagações são apropriados pela indústria fonográfica formando uma rede abrangente que leva história, diversidades, conflitos, sentimentos, levados ao redor do mundo formando um rol inspirador para a criação artística, seja na arte, cinema, fotografia e no caso específico deste estudo, a música.

Entender o emaranhado criado pela linguagem musical requer estudos e teorias que na semiótica de Charles Sanders Peirce encontramos instrumentos de análise dos signos que envolvem essa forma de comunicação, ou seja, em Peirce percebemos que a música é recheada de signos em seu trânsito comunicativo. A análise desses signos nos remetem a ideia motriz que esta pesquisa propõe e que está diretamente relacionada às inquietações que surgiram ao som de um fragmento de palavras carregadas de significado e sentido que após uma escuta e outra deixavam de ser comum, pressuposto que nos leva ao objeto desta pesquisa que é analisar a letra da música “sentinela Nortente” e ir além daquilo que se mostra aparente. É identificar na composição, os signos, significados e sentidos nas subjetividades do texto.

Partindo para o capítulo I (Semiótica – Conhecimentos Gerais) expomos os marcos que fundamentam a teoria semiótica, sua defesa como linguagem alternativa e muito mais abrangente que a linguística, surgindo como ciência de toda e qualquer linguagem. Neste capítulo nos servimos de base dos escritos sobre semiótica da autora Santaella (2012).

No capítulo II - (A música e sua linguagem), coloca em pauta a música enquanto linguagem bem como considerações a respeito de Charles Sanders Peirce com o auxílio de autores como Martinez (1991); Santaella (2005) e Peirce (1983).

O capítulo III – (Um Sentinela no Amapá), trata sobre as características peculiares da Identidade do músico e compositor Osmar Júnior. Apresentamos algumas falas concedidas em entrevista sobre sua carreira e sua criação artística. Para dar sustentabilidade a este capítulo utilizamos referências de Pignatari (2005); Campos (2007); Sanches & Sarges (2014).

O capítulo IV – (Signos, significados e sentidos de “Sentinela Nortente”), partimos para um breve estudo sobre as classificações dos signos, atravessando as categorias universais de Peirce enriquecendo mais ainda com os conceitos de Fontanille (2015); Santaella (2012); Peirce (2012); o que contribuiu para dar sustentabilidade na sequência do capítulo onde a análise semiótica sobre a música “Sentinela Nortente” carrega consigo além de signos, uma grande quantidade de significados e sentidos que se encontram de modo subjetivo nas entrelinhas de todo o seu conteúdo. Para potencializar a pesquisa no que concerne ao contexto histórico que antecede a música acrescentamos a fala de Napolitano (2002) e mais ainda para fomentar e enriquecer sobre um resumo da história da cabanagem, já que o compositor afirma em suas palavras que “Sentinela Nortente” é uma resistência cabana pertencente as suas particularidades de poeta, apresentamos as citações de Ricci (2007). O dicionário Aurélio é um importante suporte para descrever os significados de alguns signos.

No capítulo V – (Uma Kizomba Cultural), enfatizamos a percepção da cultura predominante percebida em diversas canções amapaenses, seus usos e costumes que formam sua identidade. A relevância é dada a construção das identidades percebidas nas músicas de alguns cantores amapaenses. Para isso alguns teóricos como Orlandi (1990); Ulmann (1991) discorrem sobre identidade; outros teóricos como Woodward (2000) e Hall (2000) também contribuem com estas percepções que se tornam presentes nessa festa de costumes, ou seja, nessa Kizomba cultural.

Por fim o capítulo VI – ((Des) Construindo Identidades nos Quintais da Amazônia) expomos as ideias em torno de uma identidade que foge das características comumente sugeridas como que fixadas ou herdadas pelo convívio com a natureza e com as relações em sociedade para chegarmos às considerações de Canclini (2013) sobre hibridismo cultural, fundamentando as intenções de retirar o involucro sobre o qual paira as noções de identidade e cultura nas abordagens de Orlandi (1991), quando trata sobre o processo civilizatório e, também dos estudos sobre cultura (Hall, 2000) e identidade (Ulmann, 1991).

Por fim, esperamos que este trabalho venha contribuir para o estudo deste tema, pelo qual pensemos em avançar sobre a análise da linguagem da música e seus efeitos sociais na construção de identidades híbridas em estudos posteriores.

1 SEMIÓTICA - CONHECIMENTOS GERAIS.

Como se lê o mundo diante de tantas linguagens? A semiótica é um dos caminhos que nos permite abrir a mente para fazermos essa leitura que nos possibilita olhar, enxergar, refletir e opinar.

A semiótica é uma disciplina que não pode ser descrita em uma única definição, esse argumento é bem aceitável quando nos atentamos para as palavras de Santaella (2012, p.11-12) quando se refere ao ato de definir fenômenos, ignorando a dinamicidade do conhecimento “Toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam”. Dissertando sobre as origens da semiótica Santaella (2012, p. 13) afirma que “O século XX viu nascer e testemunhou o crescimento de duas ciências da linguagem. Uma delas foi a Linguística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem”.

Por muito tempo acreditou-se que a linguística era a forma de comunicação mais importante e de primeira ordem, por ser considerada língua nativa, e materna, mas isso se deu por um condicionamento histórico que levou a este tipo de pensamento. E se fossemos levar em consideração este pensamento estaríamos invalidando todo um desenvolvimento histórico que envolve as primeiras formas de comunicação que existiam antes da língua.

[...] em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos "primitivas", danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cenografia etc. E, quando consideramos a linguagem verbal escrita, esta também não conheceu apenas o modo de codificação alfabética criado e estabelecido no Ocidente a partir dos gregos. Há outras formas de codificação escrita, diferentes da linguagem alfabeticamente articulada, tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho. (SANTAELLA, 2012. p. 15-16)

Em resumo o homem é tanto produtor quanto receptor dessa variedade de linguagens que ele cria e recebe. Essa vasta gama de linguagens invade o nosso dia-a-dia, muitas vezes sem que tenhamos percebido, seja através dos meios de comunicação ou do sistema de produção de linguagens. “É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em

nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem[...]" (SANTAELLA, 2012. p. 14).

Percebe-se que é sempre por uma necessidade de se comunicar que o homem cria novas formas, novos modos de se expressar. E a linguagem mais comum que utilizamos é a verbal seja através de texto, seja através da fala quando transmitimos informações. "Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem". (SANTAELLA, 2012. p. 14).

A outra forma é a linguagem não-verbal que é feita por simbologia. Daí dizermos que a linguística é bem limitada, pois tem como seu objeto de estudo a língua (portuguesa, indígena, francesa, etc...), que é considerada uma forma de comunicação, diferente da semiótica que tem como seu objeto de estudo toda e qualquer forma de comunicação, seja verbal e não verbal, sendo considerada ilimitada. Apesar de ser muito mais abrangente que a linguística, a semiótica possui um campo vasto, mas não indefinido, pois, busca suas fontes na antropologia, geografia, linguística, historiografia inseridas num rol de áreas do conhecimento que esparsa seu raio de ação à limites outrora não imaginados.

De acordo com Santaella (2012, p. 19) "A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis [...]". Quando fazemos uma análise semiótica nos utilizamos do sistema de signos, primeiro nós desconstruímos para novamente construir seja qual for o nosso objeto de estudo. Desse modo o estudo pode ir além de uma análise superficial dando ao receptor novas possibilidades de leitura, pois deixou de ser comum e ganhou um novo significado e sentido.

Para a semiótica todo texto possui um significado e um sentido, ambos tem conceitos completamente distintos. O significado tem a ver com a razão, a consciência. É o mesmo para todos nós, "[...] é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente. O significado de um pensamento ou signo é um outro pensamento" (SANTAELLA, 2012. p. 81). O sentido é individual, pois depende do contexto (eu, aqui, agora); ou seja, depende dos personagens, da espacialidade e da temporalidade, está atrelado as emoções, ao coração (as sensações tátil, híbrida, gustativa, olfativa, auditiva, etc..). "[...] O sentido é, em primeiro lugar, uma direção: [...] tendem a algo. [...] O sentido é, afinal, a matéria amorfa da qual se ocupa a semiótica, que se esforça para organiza-lá e torna-lá inteligível" (FONTANILLE, 2015. p. 31).

Considerando que a semiótica tem como objetivo analisar toda e qualquer forma de comunicação já existentes e as que ainda estão por ser criadas. Vamos buscar conhecer Peirce

um dos precursores, considerado pai da semiótica; compreender o que é o signo, suas classificações conhecendo as categorias universais das quais se busca uma reflexão sobre a linguagem musical que se quer desenvolver mais adiante.

2. A MÚSICA E SUA LINGUAGEM.

A história da música sempre teve um certo paralelismo com a história da sociedade e seu desenvolvimento tecnológico. À medida que o homem desenvolveu técnicas para se relacionar uns com os outros a música também sofreu modificações na sua linguagem e meio ao qual utilizamos para a comunicação. Essas modificações facilitaram o intercâmbio cultural entre várias nações, pois o meio tecnológico rompeu fronteiras entre as diferentes culturas e, estabeleceu novas formas de comunicação e linguagem. “A primeira questão, básica para a semiótica musical, coloca em pauta a música enquanto linguagem” (MARTINEZ, 1991, p. 11). Segundo Santaella (2004, p. 160): “Só há comunicação quando algo é intercambiado de um lugar a outro”. Quando se trata de música o intercâmbio nos dias de hoje é intenso. “Qualquer investigação musical é necessariamente semiótica, pois o único modo de conhecer a realidade é através dos signos e da semiose” (MARTINEZ, 2001, p.188).

As conclusões que podem ser extraídas disso parecem óbvias: (a) não há comunicação sem intercâmbio de algum tipo de conteúdo; (b) todo conteúdo se expressa em uma mensagem; (c) toda mensagem encarna-se em signos; (d) não há intercâmbio de mensagens sem um canal de transporte. Todos esses aspectos são aqueles que revelam, em um nível básico, as inter-relações entre comunicação e semiótica (SANTAELLA, 2004, p.160).

De acordo com Santaella (2005, p. 97): “São inúmeros os estudos que colocam em discussão se a música pode ser considerada como uma linguagem”. Ao longo do tempo, vários estudos tem se proposto ao tema, principalmente a partir da década de 1950 com as influências do estruturalismo linguístico e suas influências no campo semiológico nas décadas que se sucederam onde os conceitos linguísticos se expandiram para vários ramos da comunicação humana, ou seja, deixou de se restringir apenas ao campo da linguagem verbal.

Em síntese: existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistema sociais e históricos de representação do mundo (SANTAELLA, 2004, p.11).

Quando leva em consideração os signos, especificamente sobre os índices, ícones e símbolos, Santaella (2005, p. 103) discorre sobre as matrizes da linguagem e pensamento, onde a linguagem verbal está relacionada a questão do símbolo, a visual ao índice e o virtual ao símbolo, identificando a música dentro do espectro da linguagem virtual. Quando a autora se refere à música como linguagem virtual está na verdade levando ao pressuposto da iconicidade, pois, como já vimos, um ícone representa algo, quase a coisa real, nas palavras de Peirce:

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres quer ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo. (PEIRCE, 2012, p. 52).

Nos estudos sobre Peirce, os ícones estão sempre ligados à imagens o que gera certa surpresa quando se diz que a sonoridade está sob a dominância do ícone. A compreensão da tricotomia peirceana costuma ser enfraquecida pela tendência a um conceito hermético do ícone apenas como mera semelhança com seu objeto, ou seja, os escritos de Peirce sobre o ícone vão além dessa característica do ícone com seu objeto, passando pela “possibilidade, acaso, indeterminação, indefinição, vagueza, espontaneidade, presentidade, imediaticidade, potencialidade, qualidade, sentimento, incerteza, conjectura, hipótese [...] No caso do signo icônico, o que sustenta sua relação com o objeto, está em uma mera qualidade” (SANTAELLA, 2005, p. 104). Qualidade esta que no seu aprofundamento didático nos revela o complexo substrato em que se ramifica essa característica. Em resumo, dizer que o signo icônico é uma mera qualidade é comparar à simples análise de capa de um livro, seu conteúdo nos fornece os instrumentos para verdadeiramente apreendê-lo.

2.1 CHARLES SANDERS PEIRCE

Peirce foi um gênio, durante os seus tempos de vida teve pouco reconhecimento do seu trabalho. Nasceu em Cambridge, Massachusetts, contribuiu para a filosofia e a ciência, pesquisando em diversas áreas do conhecimento, entre elas: a Lógica, a Metafísica, a Matemática, a Geodésia, etc. Foi influenciado por seu pai, Benjamim Peirce, um matemático respeitado e também por Kant a quem deveu substancial influência terminológica. Com onze anos, escreveu uma História da Química e, aos vinte e três anos, uma Teoria Química da

Interpretação. A obra de Peirce catalogada ultrapassa 90.000 páginas, composta de ensaios, artigos em periódicos e, em sua maior parte, manuscritos.

Para Peirce “a vida da ciência reside na vontade de conhecer.” (PEIRCE, 1983, p. 140). Não via a ciência e suas relações como algo estanque, sistemático a ponto de poder ser estocado, pois quando chegasse nesse nível seria uma ciência morta. Tal ideia o levou a apresentar dois grandes ramos da ciência: as Ciências Teóricas e as Ciências Aplicadas. Onde uma complementa a outra nas suas necessidades.

A semiótica para Peirce estaria dentro do campo das ciências teórico-normativas:

Em suma, a ética apoia-se numa doutrina que, sem considerar o que deva ser nossa conduta, divide os estados idealmente possíveis das coisas em duas classes, admiráveis e inadmiráveis, e empenha-se em definir precisamente o que é que constitui a admirabilidade de um real. [...] Chamo esta investigação de Estética, porque se diz geralmente que as três ciências normativas são lógica, ética e estética, [...]. É evidentemente a [estética] a ciência normativa básica que se deve apoiar a ética, que por seu turno sobrepujada pela doutrina da lógica. (PEIRCE, 1983, p. 14)

Objeto de nosso estudo, a semiótica ou lógica abarca os processos cognitivos dos quais impera as leis e generalizações que envolvem os signos. A experiência, forma pela qual o ser humano apreende os métodos, normas e procedimentos de manipulação dos signos traz à luz a construção do pensamento de Peirce sobre o estudo dos signos.

A música (sem texto, instrumental) é essencialmente icônica, porque se refere apenas aos dados acústicos, ou seja, à sua própria materialidade, não havendo nada externo à qual se vincule, somente se reportando às suas próprias qualidades. Expondo essas características, Santaella de forma objetiva e didática nos apresenta a iconicidade presente na música:

A proeminência dos caracteres qualitativos do som e extensivamente da música impõe-se por si mesma [...] O som é airoso, ligeiro, fugaz [...] a qualidade primordial do som, sua evanescência [...] a música é o único tipo de manifestação sígnica que pode se apresentar predominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia tão pura que chega sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção ou lei ou regras que nela se atualizam (SANTAELLA, 2005, p. 105).

A obra musical é ícone, pois é um existente particular onde estão presentes as qualidades acústicas e, também é um índice quando levamos em consideração o contexto histórico social que a música está inserida. Os sistemas que a sociedade produz através do meio tecnológico e teoriza sobre a música faz parte da terceiridade musical, do seu símbolo.

Para Santaella (2005, p. 106) a onipresença das três categorias postulada por Peirce nesse sistema musical é marcante ainda que uma ou outra categoria seja mais preponderante dependendo do objeto de análise.

3. UM SENTINELA NO AMAPÁ

Figura 1– Osmar Junior



Fonte: (BARBOSA, 2017)¹

Músico, compositor, poeta, cronista e produtor cultural, são características peculiares que firmam a identidade de Osmar Júnior Gonçalves de Castro, nascido e criado no bairro do Laginho na cidade de Macapá em 14 de junho de 1963.

¹ Disponível em: <<http://www.cleberbarbosa.net/2017/01/musica-portugal-recebe-o-cantor.html>>

A partir dos seus treze e quatorze anos se encantou-se pelos livros de lenda até que chegou nas lendas nortistas “Uirapuru”, “Bem-te-vi”, “Cobra grande”, “Curupira”, dentre outras que lhe influenciaram mais tarde a compor belíssimas músicas com uma linguagem totalmente poética, ressaltando a Amazônia e o nortista. Segundo Osmar Júnior (2017) toda essa paixão pela música teve influência da sua mãe que era professora bibliotecária. E sem imaginar através desta profissão possibilitou o artista a ter contato desde cedo com livros.

A partir dos seus quatorze anos de idade, foi estudar violão com o Maestro Oscar Santos considerado um dos pioneiros da música do Estado. Mas não parou por aí, com o tempo aperfeiçoou sua técnica tocando além de violão, guitarra elétrica e contrabaixo, dentre outros instrumentos.

Me apaixonei pelo violão, fiz aula com o mestre Oscar Santos depois fui conhecer as mesas de chorinho que na minha época era muito comum, as serestas. Foi um processo normal, só acho que não foi muito normal eu ter tido consciência muito cedo da identidade Amazonida e seus problemas sociais. Muito cedo eu quis usar isso tudo pra chegar em algum lugar e até hoje eu sou assim. Sou um cara que se eu chegar em algum cenário, quero chegar como um cantador político social, ou seja, um cara que faz poesia e faz música e que é defensor do meio ambiente e também luta contra qualquer tipo de injustiça social ou exploração pela Amazônia, não quero chegar em qualquer que seja o lugar e ser o playboy ou alguém que descobriu um ritmo, [...] se tiverem que me aceitar um dia é como o poeta da Amazônia mesmo e mais ainda do Amapá, porque, isso aqui pra mim é um País (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 61 do Apêndice desta monografia).

O músico e compositor vê no Amapá e na Amazônia o lugar que contém sua matéria-prima, sua poesia, sua linguagem, sua riqueza cultural. Reconhece suas origens e tem a satisfação de propagar suas histórias e a de outros. Antes de se tornar conhecido, o músico chegou a integrar várias bandas locais. A partir dos seus vinte anos ingressou em uma das bandas mais conhecidas da cidade de Macapá, Banda Placa, onde ficou por um tempo, até decidir seguir carreira solo. Participou inclusive de festivais universitários e comerciais. A partir daí ganhou notoriedade, visto que suas composições já se apresentavam nos moldes de cunho totalmente político-sócio-cultural, com temas retratando poeticamente a Amazônia, apresentados na década de 1980. Sanches & Sarges falando sobre a projeção de Osmar Júnior e da sua relação com a natureza que mudou o nosso ver o ambiente afirmam que:

Não demorou muito para que ficasse conhecido por suas composições com temas exaltando a Amazônia, que foram apresentadas em festivais universitários e comerciais dos anos 1980. Criou o grupo “Nós”, conhecido como Movimento Costa Norte, influenciando toda uma geração e mudando o contexto da música amapaense junto com grandes nomes da música amapaense, tais como: Amadeu Cavalcante, Val Milhomem, Zé Miguel, Rambold Campos e outros (SANCHES & SARGES, 2014. p. 340).

Ao referir-se a tal assunto, Osmar Júnior (2017, p. 72 do Apêndice desta monografia), diz: “Os festivais apareciam e nós sempre estávamos lá. [...], minhas composições estavam guardadas para um momento certo. [...] sempre soube que um dia eu iria poder me expressar”. O músico relata que vê ao ver Pinduca e Zé Ramalho grandes compositores e músicos passou a acreditar no regionalismo e acredita até hoje.

Em entrevista concedida no dia 04 de julho de 2017, Osmar Júnior fala desse período dos festivais, sobre Sentinela Nortente e de onde vem tanta inspiração para as suas músicas - poemas.



Figura 2 - Osmar Junior e Adriana Lima

Fonte: O autor (2017)²

O período de transição entre regime militar e a democracia, foi o que impulsionou o músico a inovar ao produzir suas próprias canções, o que lhe rendeu novos projetos e novas parcerias com vários músicos.

No final da década de 70 o músico e alguns artistas começaram a produzir suas próprias músicas influenciados por diversas paisagens e realidades. Daí surge um projeto estratégico e consciente considerado o embrião, Movimento Costa Norte. O movimento foi fundado por Osmar Júnior, Zé Miguel, Amadeu Cavalcante, Val Milhomem, e teve a participação de outros músicos. O Movimento Costa Norte seria neste caso a grande mola propulsora para alavancar sua carreira e de outros artistas, pois, tinha como característica chamar a atenção dos gestores para a

² Registro fotográfico da entrevista concedida a Adriana Nascimento Lima. Macapá, 04 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia].

preservação ambiental bem como tornar conhecida a cultura amapaense através da música. O compositor afirma que o Movimento Costa Norte é uma espécie de crônica do Amapá que já era mais que a música de raiz, já era as adaptações, as mesclagens, as incisões de paisagismo, de ritmo e de literatura amapaense. E “Sentinela Nortente” foi o primeiro disco do Movimento, composição de Osmar Júnior, interpretada e eternizada na voz de Amadeu Cavalcante.

Sentinela Nortente é a parte do Amapá no final dos anos 70 que tratava de criar uma identidade cultural e que na verdade é muito difícil de se criar porque nós temos essa coisa da autenticidade muito ligada ao africano, ao indígena, que praticamente fala as mesmas linguagens artísticas (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 60 do apêndice desta monografia).

Osmar Júnior é conhecido como poetinha do Amapá, pois, suas letras são verdadeiros poemas. “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. [...] O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo” (PIGNATARI, 2005.p. 12). E o compositor cria e recria suas histórias em cada música que compõe como ele mesmo afirma quando diz ser algumas músicas particularidades suas.

Conforme Campos (2007, p. 9) na faixa de proposta da música popular Osmar Júnior é o verdadeiro “músico-inventor”. Aquele que segundo Ferreira (1999), “inventa, fez uma descoberta ou criou coisa nova, industrializável”. Esse conceito se aplica perfeitamente aos principais protagonistas das músicas de qualidade que se produziam na década de 60,70 e 80. Baseado nesta citação de Augusto Campos perguntamos se Osmar Júnior se considerava um “músico – inventor”, ao que ele diz:

É interessante essa questão dos trovadores porque se eu quisesse mandar um recado para o rei o cantador iria se daria mal. Era o garoto de recado e não mudou muito. Eram poetas, mandavam recado, criticavam, contavam histórias. Mas as coisas mudaram porque a música é capitalista no Brasil (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 72 do Apêndice desta monografia).

O que se percebe em relação a esta fala do artista e que se torna evidente nos dias atuais é que não se produzem mais música acreditando plenamente que se está criando uma pérola, mas sim um produto para agradar um mercado que se evidencia cada vez mais competitivo.

Ainda segundo Campos (2007. p. 20), “os trovadores provençais eram poetas-músicos, compunham poemas e melodias. Quando não interpretavam eles próprios, as suas composições, as faziam interpretar por cantores profissionais”. É interessante atentarmos para esta citação quando percebemos que a maioria das composições de Osmar Júnior são

interpretadas principalmente na voz de Amadeu Cavalcante. O interprete é detentor dos direitos autorais das dez composições do Cd de “Sentinela Nortente” projetado para o Movimento Costa Norte.

Figura 3 - Osmar Junior e Amadeu Cavalcante



Fonte: (Tavares, 2010)³

Suas músicas possuem uma estrutura diferente e uma história com lógica própria, de gênero híbrido que nos remetem a tantas outras interpretações e experiências. Suas obras são reconhecidas e ultrapassam fronteiras regionais e internacionais.

Osmar já fez shows em favor da preservação ecológica na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, em favor do Movimento Universitário, em Belém e no Rio de Janeiro, nas décadas de 80 e 90 na Itália, devido ao seu interesse pelo Trovadorismo no Teatro. Tem músicas lançadas na Áustria, Alemanha, França e Suíça. (SANCHES; SARGES, 2014, p. 341).

Segundo Osmar Júnior (2017) não é tarefa fácil chegar em outro país como Alemanha e Itália e defender uma música carregada de história que ninguém conhece e principalmente cantando em Português.

Atualmente o músico dedica a carreira em novos projetos a exemplo de “Índiéra” seu mais novo projeto onde trata da invasão do capitalismo no Amapá, no que se refere ao povo

³ Disponível em: < <http://eltonvaletavares.blogspot.com.br/2010/07/>>

indígena. Conforme Osmar Júnior (2017) são quatro clipes que está sendo lançado ainda este ano, embora já tenha uns dois anos de produção. É uma denúncia das agressões ao meio ambiente no Amapá e do estranho silêncio das autoridades.

4 SIGNOS, SIGNIFICADOS E SENTIDOS DE “SENTINELA NORTENTE”

A semiótica facilita nossa compreensão com relação ao processo social no qual estão inseridos diversos signos. Tais signos nos possibilitam inúmeras significações que necessitam de compreensão de forma particular para consequentemente serem inseridas em um contexto mais amplo. É o que acontece com uma simples música, cada indivíduo ao entrar em contato com a canção tem uma experiência única, tem uma percepção diferente daquele que a desenvolveu.

Por ser uma disciplina que estuda a teoria dos signos a Semiótica também nos incentiva a sairmos do estágio de primeiridade onde a percepção esta no estado de manipulação das ideias e nos impulsiona a avançarmos para o estágio de inteligibilidade, ou seja, propõe nos ressignificar cada frase, cada signo.

4.1 Classificações do Signo

O mundo em que vivemos é regido por um imenso sistema de signos semióticos que estão presentes em nosso dia-a-dia, esses signos tem como principal função, comunicar. O ser humano o tempo todo se apropria de signos para transmitir a mensagem seja através do corpo, dos meios de comunicação, da internet (redes sociais), etc; e essa mensagem na maioria das vezes está carregada de significado e sentido. “O mundo é um signo, o homem é um signo, diz Peirce, mas esse sentido que se difundiu ao nosso redor e em nós mesmos só produz uma significação se ele é atualizado pelo discurso, isto é, por um ato inaugural de enunciação” (FONTANNILLE, 2015. p. 57).

Todo signo tem um caminho a ser traçado na mente do seu interpretante:

Signo – significante – significado - sentido
--

O signo é composto segundo Saussure, por duas faces o significante e o significado. O significante é definido como uma “imagem acústica” e o significado, como uma “imagem conceitual” (FONTANNILLE, 2015. p. 36). Como o próprio conceito sugerido por Saussure, o primeiro faz referência aos fenômenos como sendo entidades independentes, enquanto que o

segundo é fruto de uma constante arbitrariedade que dá vida ao que é inanimado produzindo choques conceituais.

Para Peirce (1983, p. 73) “um signo possui três referências: primeiro, é signo para algum pensamento que o interpreta; segundo, é signo para algum objeto que se lhe equivale nesse pensamento; terceiro, é signo sob algum aspecto ou qualidade que o liga ao seu objeto”.

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim - é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é o seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas para roupa mais diáfana (PEIRCE, 1983, p. 93).

Peirce procurou elaborar e reelaborar sua concepção de signo diversas vezes, pois não se trata de um fenômeno estanque nem se reduziria a um mero produto da razão humana. Santaella, (2004, p.12-13), menciona esses equívocos e denuncia tais conclusões afirmando que Peirce “estava conscientemente abaixando o nível de abstração lógica da definição porque, na angústia de não conseguir se fazer entender por seus contemporâneos, viu-se na contingência de comprometer o rigor teórico na tentativa de se comunicar”.

Peirce também afirma que um signo perfeito cria tríades de forma dinâmica e indefinidas e que o processo de mediação é a característica por excelência desse percurso infinito, ou seja, um signo que se liga ao seu objeto pelas qualidades sensoriais criando uma secundidade para um interpretante iniciar um processo interminável para a terceiridade o qual se cria um ciclo para o conhecimento. Para Peirce “se a série é interrompida, o signo, por enquanto, não corresponde ao caráter significativo perfeito”. (PEIRCE, 2012, p. 28). Se o ciclo quebrar então não haverá processos de transição entre as categorias universais para o surgimento de novos signos.

4.2 Categorias universais

4.2.1 Primeiridade

Segundo Santaella (2012, p. 66) “Nossa vida inteira está no presente. Mas, quando perguntamos sobre o que está lá, nossa pergunta vem sempre muito tarde”. Por esse fenômeno dá-se o entendimento, o significado. É onde acontece a manipulação,

através da compreensão superficial de um texto, grosso modo, tudo que passa a ser pensado saiu de um estado inicial de mero significante, ou primeira experiência passando a ser objeto de um interpretante. “O primeiro (Primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior” (SANTAELLA, 2012, p. 68-69). É a qualidade da consciência imediata, percepção espontânea. “Qualidade de sensação é a verdadeira representante psíquica da primeira categoria do imediato em sua imediaticidade, do presente em sua presentidade” (PEIRCE, 1983, p. 18).

Santaella (2012, p. 69) dissertando sobre a primeiridade nos apresenta uma simples analogia para entendermos a tricotomia peirceana: “O que é o mundo para uma criança em idade tenra, antes que ela tenha estabelecido quaisquer distinções, ou se tornado consciente de sua própria existência? Isso é primeiro, presente, imediato, fresco, novo, iniciante, original, espontâneo, livre, vivido e evanescente”.

“A ideia do instante presente que, exista ou não esse instante, é naturalmente concebida como um ponto no tempo, ponto no qual nenhum pensamento se pode colocar e do qual nenhum pormenor se pode isolar, é uma ideia de Primariedade.” (PEIRCE, 1972, p. 137). Tal ideia se relaciona diretamente com os sentidos, sem aquela percepção mediada pela razão, apenas uma noção de presentidade não pensada.

4.2.2 Secundidade

Trata-se de um processo de ação e reação, causa e efeito. Enquanto na primeiridade o sentimento não é analisado, apenas sentido, pura possibilidade, na secundidade o pensamento – conhecimento adquirido – entra em ação para registrar o sentimento. Na consciência esse fenômeno ocorre pela reflexão; interpretação dos fatos. É quando o indivíduo sai do campo da manipulação e torna-se um sujeito que, lê, compreende, interpreta, e reflete sobre qualquer conteúdo abordado. São forças que nos obrigam a pensar pela ação e reação entre o objeto e seu signo.

Existe algo que resiste a nossa permanência no estado qualitativo, da simples contemplação, do puro sentir, gerando conflitos que segundo Santaella (2012, p. 73) são inerentes à matéria e não ao sentimento. Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. “A factualidade do existir (Secundidade) está nessa corporificação material” (SANTAELLA, 2012, p.73).

É a categoria que nos submete cotidianamente ao devir do confronto que geralmente causa mudanças através do choque com alguma coisa, das surpresas, do inesperado, entretanto quando tal sentido é refletido em termos de juízos de valor, já estamos no campo da terceiridade.

4.2.3 Terceiridade

É o fenômeno que leva o interpretante a ter opinião, a dar sentido, a julgar e avaliar (sim ou não; gosto ou não gosto). “Compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento” (SANTAELLA, 2012. p. 80). Toda arbitrariedade entre objetos e pensamentos é fruto da terceiridade que produzirá um ciclo de primeiridade, secundidade e terceiridade *ad aeternum*. Tal processo cria leis e convenções que desembocarão nos ícones, índices e símbolos que iremos tratar adiante.

Para definir mais apropriadamente o conceito de terceiridade, recorre-se à definição geral dada por Peirce (1972, p. 136): “Terceiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro”.

Resumindo as três categorias universais de Peirce, Silveira (2007) relata os diferentes estágios que perpassam os signos, desde sua potencialidade e existência até sua convenção como lei e reflexo do pensamento. Em suas Palavras:

Três **modos** distintos de ser apresentam-se à mente: a potencialidade, que Peirce denominará Primeiridade, presente naquilo que é livre, novo, espontâneo e casual; a existência ou fatualidade, denominada por Peirce Secundidade, característica do esforço, da resistência, da ação e reação, da alteridade – como presença do outro –, da negação e da existência; e, por fim, a generalidade, denominada por Peirce Terceiridade, característica do contínuo, do pensamento e da lei. (SILVEIRA, 2007, p. 41).

Quando estabelecemos relações entre dois objetos ou fenômenos e a partir disso formulamos leis e convenções dessa relação estamos marcadamente trabalhando com a terceiridade. A interdisciplinaridade, quando se trata de educação é um exemplo disso, pois parte-se de um conhecimento adquirido em constante diálogo com um segundo para formular um terceiro.

Para Santaella (2005, p. 43) “o signo é um primeiro, o objeto um segundo e, o interpretante um terceiro”, ou seja, a razão de ser da terceiridade está naquele que interpreta tanto o signo como seu objeto, produzindo sínteses que vão servir de primeiridade e secundidade para uma outra análise num processo infinito de sínteses e antíteses.

4.3 Ícone, Índice e Símbolo

As noções de ícone, índice e símbolo estão intimamente ligadas às três categorias universais de Peirce.

4.3.1 Ícone

Representante, quase a coisa real. É a representação do objeto, mantém uma relação de proximidade sensorial ou emotiva entre o signo. “Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um Objeto daquele tipo.” (PEIRCE, 1972, p. 101). Segundo Santaella (2012, p. 100) os ícones tem alto poder de sugestão, uma qualidade de substituição para qualquer coisa que a ele se assemelhe. Nas suas palavras:

Quando nos detemos, por exemplo, na contemplação das oscilantes formas das nuvens, de repente nos flagramos comparando aquelas formas com imagens de animais, objetos, seres humanos ou deuses imaginários. Ora, aquelas formas, de fato, não representam essas imagens. Podem, quando muito, sugeri-las. É por isso que o interpretante que o ícone esta apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese. Daí que diante de ícones, costumamos dizer: “parece uma escada...” “Não. Parece uma cachoeira...” “Não. Parece uma montanha...” e assim por diante, sempre no nível do parecer. Aquilo que só aparece, parece. (SANTAELLA, 2012, p. 100-101)

4.3.2 Índice:

Parte representada de um todo anteriormente adquirido pela experiência subjetiva ou pela herança cultural. Indica, é natural. “Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto.” (PEIRCE, 2012, p. 52). É uma tríade em nível de secundidade, grosso modo, é todo existente relacionado ao signo da qual faz parte, ou seja, o índice é um signo que representa parte ou o todo de um existente. Segundo Santaella (2012, p. 103) “rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas. Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido”. Em resumo é uma fonte que irradia em várias direções passando a ser signo quando uma mente

interpretante estabelece as ligações necessárias com os meandros que os índices caminham. Os índices permanecem índices enquanto o interpretante apenas mantém uma relação de constatação com o existente.

4.3.3 Símbolo

É artificial e arbitrário (algo criado por alguém arbitrariamente). Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos (PEIRCE, 2012, p. 71).

De acordo com Peirce (2012, p. 52) “Um Símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”.

Símbolo é um signo de nível de terceiridade. Trata-se de leis, pactos, convenções coletivas que determinam que um signo qualquer represente seu objeto. Segundo Santaella (2012, p. 106): “É evidente também, que o símbolo, como lei geral, abstrata, para se manifestar precisa de réplicas, ocorrências singulares. Desse modo, cada palavra escrita ou falada é uma ocorrência pela qual a lei se manifesta”.

Para tanto neste capítulo nosso objeto de investigação trata-se da análise semiótica peirceana da música “Sentinela Nortente”, partindo do contexto sócio-político-cultural da época em que foi composta e até os dias atuais, levando em consideração o significado e o sentido presente em cada signo semiótico.

4.4 SENTINELA NORTENTE

Sentinela Nortente é produto de um país considerado agora democrático, já que nasceu no período de Pós Regime Militar. Para tanto buscamos tecer um caminho que antecede este período nos anos de 1964 à 1985.

Estudantes, músicos e artistas com um só objetivo decidiram não calar-se diante da série de represálias que sofriam por parte do governo vigente. Vários músicos encontraram em suas composições a arma para ecoar a insatisfação que predominava naquele contexto. Essa era a forma de burlar a censura. Carregadas de mensagens subliminares, significados subjetivos, carregada de conteúdo semiótico, as letras das canções só eram liberadas pelo regime se houvesse a comprovação de que o conteúdo não era subversivo.

Neste período aconteceram os festivais musicais onde artistas se engajaram em participar para divulgar suas canções de cunho estritamente crítico-social, viam desse modo um canal de comunicação que os ajudariam a disseminar sua indignação frente ao governo vigente.

A temática dos festivais estava diretamente ligada à situação do país. O interessante é que nesta época a produção de músicas inéditas surgiam a todo vapor. Segundo Napolitano (2002, p. 65) “A origem do movimento da “MPB” fora anunciada por vários LPs (discos long playings) e eventos musicais que apontavam para uma nova postura diante do dilema “tradição-ruptura” que se colocou no começo dos anos 60”. Embora os primeiros Festivais da Música Popular Brasileira, não tiveram tamanha notoriedade como se esperava. Foi só a partir de 1965 que foi adiante, sendo que o nome ganhou mais uma palavra (Nacional) que causaria forte expressão e participação de músicos de outras cidades.

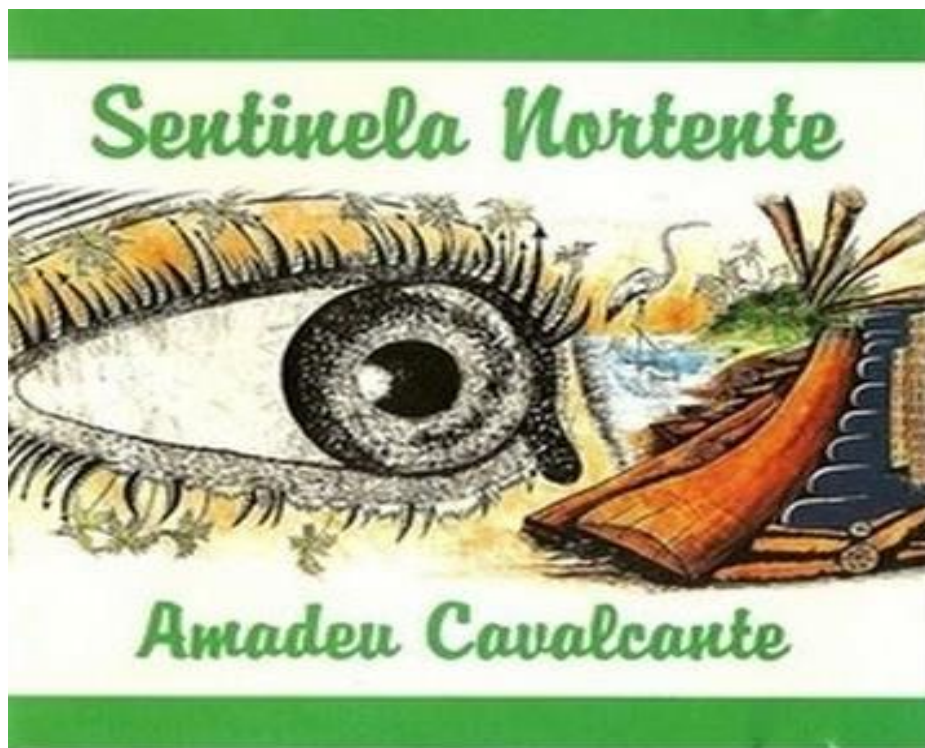
Engajados alguns músicos por todo Brasil continuaram a produzir suas canções nos mesmos moldes de defesa de seus ideais políticos e sociais. No Amapá, artistas como Osmar Júnior, também ingressaram nessa era dos festivais como descreve Sanches e Sarges (2014, p. 340) “não demorou muito para que ficasse conhecido por suas composições com temas exaltando a Amazônia, que foram apresentadas em festivais universitários e comerciários dos anos 80”.

A saga dos festivais perdurou por um longo período marcando toda uma geração de jovens e adultos. Essa cultura política garantiu a consolidação da música popular brasileira que mais tarde passou a ser fomentada pela indústria cultural. Dissertando sobre esse período, Napolitano expõe o contexto sobre o qual os festivais influenciaram a criação e produção do regionalismo presente nas canções locais.

Numa visão de longa duração, podemos vislumbrar no início dos anos 70 o fechamento de um processo cultural iniciado ainda nos anos 20, marcado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira e para o qual concorreu de forma significativa a esfera musical popular. A reflexão sobre as relações entre música e história (do Brasil) deve levar em conta este processo geral de configuração e crise do nacional-popular e da modernidade brasileira. Nossa música não apenas expressou, mas equacionou os impasses gerados ao longo deste processo, sob a perspectiva dos diversos atores envolvidos (NAPOLITANO, 2002, p. 75).

Essa expressividade e tentativa de equacionar impasses em torno de atores sociais é evidenciada em uma das principais composições de Osmar Júnior que foi “Sentinela Nortente”, uma música completa que virou LP/Vinil e foi lançado em dezembro de 1989, no Trem Desportivo Clube. Neste LP reunia diversas canções de sua autoria interpretadas com maestria na voz de Amadeu Cavalcante. Com o tempo reproduzido em CD.

Figura 4 – Frame da música “Sentinela Nortente”



Fonte: (Portal Tucujú, 2016)⁴

As canções de Osmar Júnior buscam resgatar as identidades que se perderam ao longo do tempo e quando isto acontece criam-se novas identidades, uma vez que o resgate das culturas tradicionais nunca permanece com sua essência, visto que, o mundo passa por constantes processos de transformações.

Sentinela Nortente é uma composição pós regime militar, nesse período o povo brasileiro já usufruía de um tempo de liberdade. Já não viviam a repressão.

Sentinela Nortente é pós regime militar. Quando o Brasil viveu as eleições diretas, passou o regime militar, nós ficamos só liberdade. Eu penso que isso é um efeito natural, tudo o que acontece com a gente é um efeito natural de um País novo. Nós não vivíamos a repressão militar. Quando nós fizemos foi início dos 80, nós íamos para os festivais totalmente carregado de músicas criticando o governo, [...] pra inscrever-me num festival, eu tinha que passar pela polícia federal, eu tive que ter uma licença, já tive músicas censuradas. E ter uma música censurada já estava até virando sinal de engrandecimento. Que besteira! Mentalidade de adolescente procurando um rumo e é o que adolescente faz até hoje. (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 66-67 do Apêndice desta monografia).

⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yzLEu32f9Bw> > Acessado em 12/08/2017.

A articulação da música perpassa vários caminhos que o próprio compositor chega a dizer que “Sentinela Nortente” faz parte de uma resistência da identidade cultural quando se refere também ao movimento cabano ou Cabanagem que certamente foi um marco histórico que fundamentou mais ainda suas reflexões.

De acordo com Aguiar (2005, p. 135) “Neste caso, o receptor está perante um universo de rendição às suas memórias e à sua imaginação construtiva”. Logo buscamos trilhar um caminho ainda que curto deste marco histórico da Cabanagem para assim resgatar a memória do compositor e a nossa.

O ano de 1835 foi singular para a história do Pará, da Amazônia e do Império do Brasil. Em 07 de janeiro de 1835 eclodiu em Belém, capital do Grão-Pará, o movimento cabano. Pessoas de diferentes esferas sociais pegaram em armas, depuseram e assassinaram as principais autoridades da província [...] processo revolucionário que abrangeu toda a província do Grão-Pará entre os anos de 1835 e 1840, alcançando regiões de fronteira com a América hispânica e as Guianas (francesa, holandesa e inglesa) (BARRIGA, 2014, p. 17).

Segundo Ricci (2007, p.06) “Este movimento matou mestiços, índios e africanos pobres ou escravos, mas também dizimou boa parte da elite da Amazônia. O principal alvo dos cabanos era os brancos, especialmente os portugueses mais abastados”. A cabanagem foi considerada a mais violenta revolta do período regencial, mais violenta pela sua intensidade e pela grande participação popular e grande quantidade de mortes.

No Grão Pará havia uma grande contradição social, de um lado a elite e de outro segmentos populares, conhecidos por cabanos, pois, a grande maioria da população era constituída por pessoas pobres que moravam em cabanas a beira de rio e que viviam de atividades econômicas que serviam apenas para sua subsistência e era justamente essa população que almejava mudança e melhores condições de vida.

A elite almejava o poder de escolher o seu presidente de província, enquanto que o povo almejava melhores condições de vida, ou seja, desejavam a mudança social. “Este sentimento fazia surgir no interior da Amazônia uma identidade comum entre povos de etnias e culturas diferentes. [...] Esta identidade se assentava no ódio ao mandonismo branco e português e na luta por direitos e liberdades” (RICCI, 2007, p. 07).

É óbvio que o ódio não caracteriza como antes a produção artística e cultural de nossos dias, pois, o que temos são manifestações que tem por objetivo a reflexão sobre temas que escapam ao nosso cotidiano fazendo parecer que estamos vivendo uma completa harmonia com a natureza, com as etnias, e diferentes culturas e identidades locais, ainda que advertidamente pelas expressões artísticas estando em conflitos.

Ricci (2007, p.29) enfatiza que “Hoje a Cabanagem na Amazônia é símbolo de ação popular de massa, de mudanças e de movimentos sociais”. A cabanagem no atual contexto em que vivemos se apresenta com as mesmas queixas, esse sentimento de abandono e, ao mesmo tempo, de revolta, ainda permanece com relação aos atuais governos que permitem a exploração de nossas riquezas, mas que não se vê a contrapartida assim devida desses empreendimentos. Porém a representatividade do povo se dá de outras formas, como menciona Osmar Júnior:

Os cabanos acabaram? Não. O cabano passou a ser a cultura, uma grande bandeira. O movimento cabano foi um movimento de guerrilha que sangrou muita gente, que foi resolvido à base da bala. Hoje as pessoas não percebem que o movimento cabano é a cultura, é Gabi Amarantos, sou eu, Nilson Chaves é o Zé Miguel é o cara do boi de Parintins, é o pessoal do sairé, é o pessoal do Marabaixo, é a única arma que nós temos. É uma arma frágil? É frágil até um certo ponto, mas ela pode desmascarar muita coisa. O Brasil já está sendo desmascarado (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 67 do Apêndice desta monografia).

O movimento cabano permanece quando vemos os índios e ribeirinhos resistindo bravamente em suas terras, quando vemos a cultura fazer nascer atores que nos revelam aquilo que permanece obscuro aos olhos de muitos. Da mesma forma que “cabanos” lutaram denunciando a degradante forma de vida consequente do esquecimento daqueles que regiam o país naquela ocasião, hoje os “novos cabanos” o fazem pela poesia, música, dança, literatura. Interessante são os caminhos das subjetividades através da música, são imaginações e criatividade que só um poeta é capaz de produzir com tanta maestria nos meandros de uma mente. Quando assim nos referimos à música de Osmar Júnior nos damos conta do contexto de criação da música Sentinela Nortente onde nos dias atuais o que mudou foram apenas os instrumentos de espólio local.

Um compositor que tenha em mãos um poema de Goethe ou Shakespeare não terá tarefa fácil no que diz respeito à sugestão de novos espaços imaginativos e criativos, espaços estes que não podem ser ocupados pelo próprio texto. Isto tem a ver com a relação que o ouvinte tem com o poema. Um texto de menor importância pode ser aceito com maior ou menor indiferença pelo ouvinte, ao passo que um texto de qualidade incontestável tem sempre subjacente a carga conotativa de um sem número de interpretações e performances (AGUIAR, 2005, p. 135).

O que se percebe é que essas ideias encontram sua gênese através de trocas sociais e culturais e foi pensando nessa necessidade que Osmar Júnior e demais músicos criam o Movimento Costa Norte tendo como primeiro disco “Sentinela Nortente” que marcou e marca através da música a resistência cultural de um povo. E essa música apresenta diferentes atores sociais, através de um tom de denúncia, indignação e reflexão como veremos logo a seguir.

“Sentinela Nortente” (composição de Osmar Júnior)

<i>O sol brilha forte no horizonte</i>	<i>Nossa terra rica ainda fica</i>
<i>No fim do Brasil...</i>	<i>Na Ilha de Abril</i>
<i>E clareia nossa condição</i>	<i>Que nos vendam como de costume</i>
<i>Nossa miscigenação</i>	<i>Nos arranquem o Brasil</i>
<i>Nossos totens foram derrubados</i>	
<i>Os restos de fé</i>	<i>CADÊ A TRIBO</i>
<i>Nossos brilhos em outras coroas</i>	<i>A taba</i>
<i>De marajás longe daqui</i>	<i>A tanga</i>
	<i>A tambatajá</i>
<i>Meus olhos negros índios se perdem</i>	<i>Olhos nos campos Kourou</i>
<i>Encontram os limites do seu coração</i>	<i>Currutelas do Pará</i>
<i>Seus olhos verdes só me desprezam</i>	<i>Suriname me me manda muamba</i>
<i>Mas sinto os olhares de outras nações</i>	<i>Que eu te mando manga</i>
<i>Por quê?</i>	<i>São José, São Jorge</i>
	<i>Veem tanta coisa atravessar</i>
<i>Porque somos apenas planícies no fim do</i>	<i>Até minha namorada Maria Huana</i>
<i>Brasil...</i>	<i>Com toda milonga</i>
<i>Mas clipeus ardentes observam</i>	<i>Me disse adeus,</i>
<i>Cruzam nosso céu azul</i>	<i>Por quê?</i>

Todas as palavras destacadas consideradas (signos) encontram-se em ‘negrito’ na letra da música onde terão a descrição do seu significado e sentido conforme sua análise.

O título da canção faz referência a “Sentinela”, um signo, soldado armado que se coloca próximo de um posto para o guardar, para prevenir da aproximação de inimigos. Que segundo Ferreira (1999), significa “Ato de guardar; vigiar ou espiar”. Esse sentinela no qual o artista se refere é o próprio nortista (índio, caboclo, negro, branco) que se posiciona como vigilante que atende ao apelo ao reconhecimento de suas origens e resgate da cultura tradicional. Podemos também dizer que esse encargo é atribuído principalmente a quem produz cultura, artistas, compositores, músicos que se tornam responsáveis em propagar para as novas gerações essa conscientização de se preservar nossas riquezas naturais bem como os costumes típicos do norte

do Brasil. Enquanto que a palavra “Nortente”, segundo o compositor é um neologismo para identificar a Amazônia desde os ribeirinhos até o povo que veio colonizar.

Partindo dos primeiros versos da música: “*O sol brilha forte no horizonte / No fim do Brasil / E clareia nossa condição / Nossa miscigenação*”.

Segundo Ferreira (1999), o Sol é uma “estrela em torno da qual giram a terra e os outros planetas do sistema solar, [...], é relativamente pequena e de brilho fraco, parecendo maior e mais brilhante por se encontrar mais perto”. É interessante o autor ter se utilizado desse substantivo para reforçar sua ideia, já que o sol se faz presente em todas as regiões do Brasil, mas atentemos para o fato de o compositor ser nortista e nos intenciona a pensar e questionar qual seria este lugar que se encontra no fim do Brasil onde o sol “brilha” com mais intensidade?

A resposta parece simples e ao mesmo tempo confusa, pois, ao fazermos uma simples pesquisa ou buscar na memória sobre as aulas de geografia, lembraremos que é no norte e nordeste que o sol brilha com mais intensidade e que a região norte esta situada na parte inicial do mapa do Brasil e não no fim como é mencionado. E que o clima dessa região é equatorial com temperaturas elevadas e pouca amplitude térmica. Isto evidencia que possivelmente o autor estaria fazendo uma critica ao esquecimento, indignação e descaso com que é tratado o nortista por parte do poder público e da própria sociedade brasileira. Interessante que em entrevista Osmar Júnior confirma esse pensamento quando diz que:

Foi uma maneira de chamar a atenção do povo e dizer nós estamos aqui, pois na época éramos muito discriminados. O Amapá era uma terra sem lei. Sentinela Nortente tem muita critica. É uma maneira de dizer, existe um povo que vive aqui (OSMAR JÚNIOR 2017, p. 67 do Apêndice desta monografia).

Principalmente quando se observa através da música essa diferença, a “condição” física e social a que vive o povo do norte, comparado ao povo do sul e sudeste, o nortista possui condições favoráveis em questões econômicas, mas não exploráveis para seu próprio benefício, pois, a própria canção retrata nossas riquezas e a subtração dessas. O Amapá, por exemplo, é uma região que não possui interligação por rodovia a outras capitais, daí a dificuldade do amapaense em explorar mais a cultura local, exportar seu artesanato, exportar seus produtos agrícolas. Fica claro ainda que de modo subjetivo que o autor se reporta a identidade do nortista no que se refere à miscigenação característica marcante, fruto de um processo de colonização.

Os seguintes versos: “*Nossos totens foram derrubados / os restos de fé*” conforme Ferreira (1999), totem tem o seu significado atribuído à:

um termo que designa marca familiar ou tribal; relação social de parentesco ou amizade. Em diversos povos e sociedades, animal, vegetal ou qualquer entidade ou objeto em relação em qual um grupo ou subgrupo social (ex: uma tribo ou um clã) se coloca numa relação simbólica especial, que envolve crenças e práticas específicas, variáveis conforme a sociedade ou cultura considerada (FERREIRA, 1999).

Os totens (signos) são representações figurativas, esculpidas manualmente, em enormes pilares de madeira, possui contornos incríveis, servem para registrar a história de um grupo, fazem parte da cultura e identidade do indígena que é afirmada aqui nestes versos da canção, considerado um símbolo sagrado para algumas tribos indígenas, era utilizado principalmente em cerimônias religiosas, tido como guardião e protetor. Quando se refere aos “restos de fé” aquilo que resta da religião ou das crenças revela- nos a importância que tinha esses objetos e essa crença para este povo. E nos traz a reflexão do porque tudo isso se perdeu. Os “restos de fé” também podem ser considerados aqui segundo os conceitos da semiótica peirceana um índice, pois conforme cita Santaella (2012, p.14) “em termos particulares, o índice, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica outra coisa com a qual ele está atualmente ligado”.

“*Nossos brilhos em outras coroas / De marajás longe daqui*”. O artista nos propõe a refletirmos sobre o que seriam esses brilhos em outras coroas. A coroa é um signo que representa a nobreza, geralmente é adornada de pedras preciosas. O que nos leva a pensar que esse brilho seja o ouro e o manganês que já foi sinônimo de cobiça por parte dos próprios nortistas mais principalmente de outros povos. Embora esse contexto em que a música foi escrita também faça referência a outro acontecimento que já foi muito divulgado na mídia nacional e internacional quando se referiam à Amazônia no contexto global como “celeiro do mundo”.

Ao longo do século XX, outros mitos (e também, equívocos e preconceitos) juntaram-se àqueles dos primeiros séculos. A Amazônia foi considerada como a terra da superabundância e o celeiro do mundo. Estrangeiros e brasileiros imaginaram que uma floresta tão exuberante devia estar sustentada por um solo igualmente fértil. Assim, a Amazônia poderia ser no futuro, o celeiro do mundo - um lugar bíblico ao qual, no período de escassez, como ocorreu no passado, todos poderiam recorrer para dele sobreviver. Posteriormente, fizeram-nos acreditar que a Amazônia seria o pulmão do mundo (LOUREIRO, 2002, p.109).

São equívocos e distorções como assegura Loureiro, que se perpetuaram e se propagaram até os dias atuais. E essa divulgação massificada gerou e continua gerando grande interesse e cobiça por parte de estrangeiros.

Daí a relação metafórica de príncipes para marajás que é apresentada na letra da canção. Provavelmente Osmar Júnior optou pela palavra marajás (outro signo) para usá-la

apenas como uma metáfora ao se referir as regalias e privilégios que outros países tem ao se beneficiarem das riquezas que possuem o nortista.

Marajás, segundo Ferreira (1999) se refere a “título dos príncipes ou potentados da Índia; homem muito rico; pessoa que exerce ou exerceu cargo público, e que recebe salário vultoso”.

“Meus **olhos negros índios** se perdem / Encontram os **limites do seu coração**/ Seus olhos verdes só me desprezam / Mas sinto os olhares de outras nações / Por quê? / Porque somos apenas planícies no fim do Brasil.../ Mas **clipeus ardentes** observam / Cruzam nosso céu azul”. Aqui, o compositor reflete diretamente sobre nossa própria identidade quanto brasileiro quando se refere a “meus olhos negros, índios”, tratando-se da miscigenação, processo oriundo da colonização do Brasil. E de modo indireto nos leva a também refletir sobre a identidade do outro quando na continuidade da canção fala “ seus olhos verdes só me desprezam”. Novamente esse sentimento de desprezo, leva em consideração a desigualdade social entre as regiões norte e sul, propagada nas escolas e na mídia. E ao que tudo indica também ainda que nas entrelinhas esteja se referindo aos olhares dos estrangeiros. Tornando-se mais evidente na continuidade da frase “limites do seu coração”, pois, segundo Ferreira (1999), “limite: é uma linha de demarcação; linha real ou imaginária que separa dois terrenos ou territórios contíguos, divisa, fronteira”. E essa delimitação entre as regiões do Brasil e de outros países é constatada na fala de Osmar Júnior.

Olhos verdes são olhos de pessoas do Sul do País ou pessoas de fora do País. Olha acho até que o brasileiro nos subjuga mais que os estrangeiros, mas os olhos verdes se referem a essas pessoas estrangeiras que não são daqui e que nos desprezavam. Agora tem menos intensidade isso, mas nesse tempo década de 70 e 80 era muito forte isso aqui, nós éramos sim um subpovo, e eu acho que nós continuamos sendo, mas eu fico cutucando as pessoas pra aprenderem que nós temos o nosso jeito de vestir, de respirar, de comer, eu sou muito ligado a isso (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 67 do Apêndice desta monografia).

“Mas sinto os olhares de outras nações / Por quê? / Porque somos apenas planícies no fim do Brasil”...

Segundo Osmar Júnior (2017, p. 68 do Apêndice desta monografia) as outras nações eram outros países mais sensíveis ao crescimento da Amazônia. A exemplo de estrangeiros dono de fábricas como a Ford do Henry Ford que tentou montar sua própria fábrica de borracha e não foi adiante. Outro projeto que não deu certo foi a Ferrovia madeira Mamoré. E na Serra do navio temos como exemplo a Icomi um empreendimento de Daniel Ludwig com o projeto Jari que também abandonou, ou seja, não era bem um desenvolvimento era a tal da invasão através das indústrias estrangeiras, que não deram certo.

“Mas **clipeus ardentes** observam / cruzam nosso céu azul”. Com relação à *Clipeus ardentes*, segundo o compositor houve um tempo em que a humanidade ou por espelho, ou por profecia, ou por alguma espécie dimensional via luzes pairando no céu. E muitas pessoas parece que num surto coletivo se descobriam sendo vítima de abduções por seres extraterrestres de primeiro, segundo e terceiro grau. Por um determinado tempo a ufologia entra na vida do artista, momento este em que ele se encontra sensível poeticamente em relação à Amazônia e seus terrenos demarcados por “coisas esquisitas”.

“Nossa **terra rica** ainda fica / Na **ilha de Abril** / Que nos vendam como de costume / Nos arranquem o Brasil”. O Brasil é considerado aos olhos do capital um País rico por possuir a maior riqueza natural que é a floresta Amazônica. A ilha de Abril estabelece o Amapá e o Brasil, visto que, o Amapá é considerado por grande parte das pessoas que vem de fora, uma ilha por ser cercada de água por todos os lados e também por ser provido de grandes riquezas naturais. Conforme Osmar Júnior (2017, p. 63 do Apêndice desta monografia) a “Ilha de Abril” é o Brasil “descoberto” pelos portugueses e explorado com muito afincio por Portugal. “Quanto dinheiro os portugueses não levaram daqui? Quanto ouro? Quantos recursos naturais?”. São questionamentos que o compositor percebe e descreve quando se refere à fragilidade de nosso País ainda no período da sua colonização e que ainda persiste ainda hoje em um novo contexto de vulnerabilidade.

A expressão “Que nos vendam como de costume”, revela que é prática comum, um processo repetitivo vender nossas riquezas. A continuidade “nos arranquem o Brasil” atenta-nos ao processo histórico de formação regional do País, visto que, é perceptível que antigas relações político-econômicas ainda perduram a exemplo do que acontecia na época colonial onde éramos somente fonte de matéria prima para metrópoles colonialistas. A região norte entra neste contexto, pois desperta cobiça por causa da sua grande biodiversidade seja num processo de endocolonialismo quanto de interesses internacionais.

“Cadê **a tribo** / A **taba** / A **tanga** / A **tambatajá**”. Soa como um grito de socorro que ecoa dentro da pergunta que se faz. É o que intenciona em entrevista Osmar Júnior “houve um tempo em que eu tive que perguntar cadê a gente? Porque nós não tínhamos música, nós não tínhamos controle ambiental, e tem momentos que tú te pergunta: cadê todo mundo, então é mais nesse sentido ai. Cadê a tribo? A taba, a tanga, a tambatajá” (OSMAR JÚNIOR, 2017, p.70 desta monografia).

Segundo Ferreira (1999) tribo significa “cada uma das partes em que se dividiam algumas nações ou povos antigos, com um território ou algum tipo de chefia (...) qualquer povo, não letrado, unido quanto ao território, língua, cultura e instituições sociais: tribos indígenas”;

A música traz a tona a palavra tribo sem se referir a apenas uma, mas abrange várias dentro de um só contexto a nível de Brasil. Os primeiros habitantes do Brasil moravam em taba que conforme Ferreira (1999) significa, “aldeia de ameríndios”, que se refere ao conjunto de ocas (cabanas, casas) indígenas. Suas vestimentas era uma tanga, “espécie de avental usado para cobrir o corpo desde o ventre até as coxas, formado por dois triângulos de tecido ou de outro material, presos por tira que deixava o lado do corpo e, às vezes, as nádegas, quase completamente nus” (FERREIRA, 1999). Todos esses objetos e adereços sempre fizeram parte dos costumes e tradições indígenas do Brasil. No entanto, com o passar dos anos muitos deixaram suas tradições de lado, uma vez que, novos valores e tradições foram incorporados na sua cultura através do Processo de aculturação. Para tanto em conformidade com Ferreira (1999), entre tantos outros sentidos, aculturação significa, “fenômeno pelo qual um grupo de indivíduos de uma cultura definida entra em contato com uma cultura diferente e se adapta a ela ou dela retira elementos culturais”. Como aponta Loureiro (2002), “ao longo de quatro séculos perdeu-se, gradativa, mas persistentemente, a identidade original do homem e os referenciais da vida anterior, face aos sucessivos e constantes choques culturais”.

No que se refere à *tambatajá*, é uma planta típica da Amazônia que se transformou numa história lendária pertencente também a cultura indígena. As histórias lendárias são consideradas como mitos que são acontecimentos que se dão no mundo indígena. Segundo Ferreira (1999) a *tambatajá* é uma erva lactescente e escandente, da família das aráceas, das matas úmidas, de folhas sagitadas, (...), e flores unissexuais, minutas e organizadas em espigas compactas protegidas por grandes brácteas amarelo-esverdeadas.

Essas quatro palavras são consideradas símbolos por representarem a cultura indígena.

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque (...) extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Note-se que, por isso mesmo, o símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um geral (SANTAELLA, 2012, p. 14).

O símbolo nos conecta com as palavras e as ideias por certo que sozinho ele não identifica absolutamente nada. De modo que nesta frase ícone, índice e símbolo são referenciais que evidenciam traços de uma cultura local, neste caso a do nortista.

“Olhos nos **campos Kourou / Currutelas do Pará / Suriname** me manda **muamba /** Que eu te mando manga/ **São José, São Jorge/** Vêm tanta coisa atravessar/ Até minha namorada **Maria Huana /** Com toda **milonga /** Me disse adeus / Por quê?”

Nesta estrofe da música o compositor descreve as características peculiares que tem o Brasil e a Guiana Francesa quando se refere ao descaso político que ambas vivenciaram e vivenciam até os dias atuais, visto que nada mudou, desde o período em que a canção ainda estava tomando forma.

Kourou é considerado um município da Guiana Francesa, onde se encontra o Centro Espacial, lugar para onde vários brasileiros migravam em busca de melhores condições de vida, pois, conforme descreve Arouck (2002, p. 103) “Em 1964-1965 foi construída a 50 km de Caiena a Base Espacial de Kourou, levando centenas de brasileiros, muitos deles formados em universidades do sudeste, a emigrar em busca de melhores condições salariais”.

Esse Centro Espacial em Kourou garantiu o desenvolvimento no decorrer dos anos, beneficiando principalmente aos franceses. Esse processo das migrações clandestinas com o sonho em deixar para trás a pobreza e a falta de emprego fez com que muitos brasileiros embarcassem nesse sonho deixando tudo para trás em busca de ter uma vida mais digna. A veracidade desses acontecimentos se apresentam até os dias atuais apesar de que são fatos muito mais evidentes na década de 60 e 80 .

(...) há dois tipos principais de migrações clandestinas. Uma empreendida por aqueles que se propõem a sair definitivamente ou por quanto tempo for necessário para sair da miséria ou melhorar sua situação econômica, estes dirigem-se às cidades maiores da Guiana (Caiena e Kourou) em busca de trabalho. E outra - mais insalubre, degradante e perigosa - que ruma para os garimpos ilegais encravados na floresta amazônica da margem francesa, nos quais os homens extraem ouro e as mulheres se prostituem (CAPIBERIBE, 2010, p. 13) .

Em conformidade com as palavras de Artionka Capiberibe esses acontecimentos sociais embora façam parte de um passado antigo se apresentam hoje num contexto diferente e nunca deixaram de existir.

Na música Sentinela Nortente, percebemos sempre duas palavras com significado e significantes diferentes, mas a comparação que é feita seja com os lugares como o caso de Kourou e Currutelas, (signos) que conotam praticamente o mesmo sentido, visto que estes

dois lugares apresentam conflitos como confirma o compositor em sua fala. Conforme expõe Osmar Júnior em entrevista:

Olhos nos campos do Kourou e nas Currutelas do Pará. No Pará se abria uma grande mina de ouro capaz de desequilibrar a economia mundial. Então aquela coisa do Eldorado, não existiu até hoje uma mina igual à de Serra pelada. Então eu sou muito ligado às sincronias históricas do passado, passando até pela teologia bíblica, eu sou muito ligado a isso. (...), o Kourou que é a Cayenne (...), embora seja só uma base de lançamento de foguetes. Sei lá, nesta época (...) chama atenção de que nossa fronteira com a Guiana francesa precisa ser conquistada, precisa ser relacionada, é muito ruim quando brasileiro chega lá, então eles passaram a ter uma cisma com a gente, assim como é muito ruim às vezes o comportamento dos franceses aqui em relação à prostituição infantil, (...). Mas são dois povos que tiveram um conflito, embora um conflito de vila por causa de ouro ou por causa de mulher, mas é um conflito que existe (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 63-64 do Apêndice desta monografia).

Lembrando que “Currutelas”, são pequenas vilas sempre à beira de estradas em locais isolados, fora das cidades, geralmente com prostíbulos frequentados por garimpeiros. Essa comparação é fantástica no que diz respeito à discrepância notada na relação que o artista faz entre as regiões do Brasil e do saque de nossas riquezas para um determinado “lugar” dentro ou fora do País e seus efeitos nada positivos para o povo brasileiro. Do mesmo modo ele faz essa comparação no que se refere à França considerada o centro político, que busca sempre manter seus interesses na região da Guiana francesa (Cayenne) assegurando o funcionamento de empreendimentos como o Centro Espacial de Kourou.

“**Suriname** me manda **muamba** / Que eu te mando manga”. Suriname é um País do norte da América do Sul, limitado a norte pelo oceano Atlântico, a leste pela Guiana Francesa, a sul pelo Brasil. É um País conhecido pelos seus altos e baixos e divulgado nos meios de comunicação por contrabandear drogas, bebidas, etc; a outros Países como o Brasil. Conforme certifica Ferreira (1999), muamba é “contrabando; venda e compra de coisas furtadas; negócio escuso; fraude; furto; roubo”. O Estado do Pará sempre teve a fama de possuir muitas mangueiras, daí surge essa comparação na música apenas como uma metáfora para indicar essa “troca” de mercadorias e as rotas comerciais ilegais entre o Suriname e o Brasil que se dá principalmente pela vulnerabilidade entre as fronteiras.

“**São José, São Jorge**/ Veem tanta coisa atravessar”. Osmar Júnior diz se referir a São José como o santo padroeiro da cidade de Macapá e São Jorge pertencente a Guiana. Neste caso São Jorge representa Saint-Georges a comuna francesa que constitui a fronteira natural com o Brasil. “Me refiro a São José como o santo do lado daqui e São Jorge do lado de lá. Então era uma época que atravessava muita gente clandestina e vinha muito contrabando de lá. [...] em épocas mais recentes ainda atravessa muita coisa [...] tráfico de

drogas, prostituição, enfim é uma fronteira muito mal vigiada e que tem conflitos”. (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 64 do Apêndice desta monografia).

“Até minha namorada **Maria Huana** / Com toda **milonga** / Me disse adeus / Por quê?”. Marihuana, é um nome do espanhol mexicano, é uma planta que produz certos efeitos alucinógenos que age sobre o sistema nervoso. No Brasil essa planta é conhecida popularmente como maconha. Na música a “Maria Huana” é o nome alusivo dado à maconha, uma droga bastante consumida. Esse trocadilho provavelmente tenha sido utilizado pelo compositor para retratar o consumo e contrabando decorrente nas fronteiras entre Brasil e Guiana. O autor comenta que:

Maria Huana é a maconha. Na época da ditadura nós não tínhamos muita liberdade, e naquela época era muito usada. A maconha era uma droga que se atravessava pra Cayenne. Cheguei a estar sentado em cima de alguns quilos de maconha e não sabia que estava sentado em cima atravessando pra São Jorge e Cayenne, mas são outras histórias que eu conto em um livro (OSMAR JÚNIOR, 2017, p. 64 do Apêndice desta monografia).

Com relação à “milonga”, Ferreira (1999) descreve como sendo “no candomblé e na macumba; feitiço, sortilégio, bruxedo”. Interessante como essa subjetividade criada a partir das palavras exige um tipo de pensamento associativo. E deste modo manipula o receptor a pensar que Maria Huana seria um pseudônimo referente a uma mulher que por milonga ou feitiço foi embora. Porém, quando saímos do campo da primeiridade e atentamos para o significado da música, entramos no campo das visões de mundo do artista e simultaneamente criamos nossas próprias percepções passando para o nível de terceiridade.

Ao analisar a música Sentinela Nortente nos deparamos com nossa realidade histórica, com o mundo artístico que transforma e dá significado a crítica social, política e cultural. Não é apenas uma composição de um poeta, mas sim sua própria declaração que representa a sociedade amapaense e de modo mais preciso o Brasil.

5 UMA “KIZOMBA” CULTURAL

Podemos afirmar que a cultura local é uma Kizomba quando consideramos diversidade presente na culinária, dança, música e tradições regionais

Segundo Soares (2015, p. 15-16) Kizomba significa festa e é uma palavra da língua Kimbundo e que também serve para categorizar um gênero musical e uma dança com passos e

formatação própria semelhante a outro gênero musical, o zouk que possui o mesmo significado. Quando pensamos por esse viés notamos que assim como a miscigenação retratada na música “Sentinela Nortente” nossos usos e costumes também sofrem sincretismos. Uma festa onde encontramos de tudo e para todos os gostos.

Kizomba, nossa festa de amor

Nossos corpos, sua luz em preto e branco

Kizomba não ter cor

Kizomba não ter dor

Toda lambada tem feitiços pra gente madrugar

Todo o seu corpo tem Kizomba

Vem, vem, morena

O trecho da música Kizomba de Osmar Júnior nos remete a esse conjunto que identifica tradições e as frágeis fronteiras desse processo de formação que ao longo de um intenso processo de aculturação acaba por descaracterizar antigos costumes regionais criando novas feições e identidades híbridas. Mas, antes de adentrarmos de fato nos processos que produzem a aculturação, cabe analisar o processo de construção e evolução da identidade do povo local relatada nas canções. Tal processo se identifica pela leitura de mundo daquele que observa, o qual problematiza e faz inferências a partir de seu contexto histórico apreendido ao longo do tempo. Essa postura gera um acréscimo relevante pela valoração da interpretação, ou seja, um enriquecimento da análise e interpretação do objeto que não se limita apenas aos anseios e objetivos de um enunciador. “[...] A pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciador [...]” (MAINGUENEAU 2002, p. 20).

Nesse contexto, a construção da identidade percebida nas músicas amapaenses é um tema recorrente, tanto para a percepção da cultura predominante, ou seja, seus usos e costumes quanto da crise existente dessas identidades através do choque com outras culturas onde velhas identidades estão sendo substituídas por novas.

Neste capítulo iremos enfatizar a percepção da cultura predominante percebida em diversas canções amapaenses, seus usos e costumes que formam sua identidade. Sobre identidade Orlandi (1990. P. 46) diz que: "a identidade é um movimento, tanto no seu modo

de funcionamento como em sua historicidade". Nota-se um conceito de identidade muito próximo daquilo que entendemos por cultura em que para Ulmann (1991, p. 84) "A cultura pode ser definida, como superação daquilo que é dado pela natureza. Logo é aquilo que o homem transforma". Em consideração a esse conceito podemos inferir generalizações acerca do uso da palavra "natureza" da qual pode se referir a uma infinidade de situações que não só nos remetem aos espaços naturais, mas também daqueles inerentes a política, economia, sociedade e etc. Superadas essas condições então se cria um *modus vivendi* que são identificados nas canções.

Quando por este aspecto analisamos a canção Sentinela Nortente, de imediato nos deparamos com essa identificação, seja ela geográfica, social, política e econômica conforme trecho abaixo:

*"O sol brilha forte no horizonte
No fim do Brasil
E clareia nossa condição
Nossa miscigenação"*

O Amapá possui uma característica marcante que é a condição climática e o predomínio de um calor intenso durante a maior parte do ano pelo "brilho forte" e intenso de um sol que desponta no "fim do Brasil". Tal frase da canção nos faz perguntar se moramos mesmo no fim de nosso país. É um contraste com aquilo que nos é ensinado nas escolas onde o Norte prevalece sobre o Sul em termos econômicos, políticos e sociais. Porém, quando atentamos para os processos de endocolonialismo dentro de nossas fronteiras entendemos o termo que nos remete ao período colonial onde apenas fornecíamos matérias-primas para as grandes metrópoles colonizadoras. O Norte ainda hoje funciona como enorme espaço de riquezas naturais que enchem os olhos do capital, haja vista estarmos dentro do contexto da Amazônia. Segundo a música o Sol também é responsável por jogar luz sobre as realidades de nossa cultura e, de modo específico a formação social de nosso Estado marcado pela miscigenação entre diversos povos, negros índios, brancos, etc.

Outro compositor nos relata algumas características dessa localização geográfica, um senso de pertencimento e de afirmação regional. A música de Zé Miguel (Meu endereço) logo abaixo deixa claro essas percepções:

*"É fácil o meu endereço
Vai lá quando o sol se por
Na esquina do rio mais belo
Com a Linha do Equador"*

A localização é um dos temas recorrentes na música amapaense que de imediato caracteriza um povo e suas identidades, seu *modus vivendi*, que também são retratadas em nossa música, principalmente seus usos e costumes a exemplo da música “Vida Boa” também de Zé Miguel:

*"A vida daqui é assim devagar
Precisa mais nada não pra trabaiá
Basta o céu, o sol, o rio e o ar
E um pirão de açai com tamuatá"*

Retratando um recorte dos costumes do povo nortista Zé Miguel expõe nossas linguagens, signos próprios que nos identificam e compõem um misto da cultura ribeirinha e urbana identificados na linguagem e nos costumes.

Como mencionado em capítulos anteriores, segundo Santaella (2012, p. 14) “[...] Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem”. A culinária não escapa a esse entendimento, pois reflete uma linguagem culturalmente formada ao longo do tempo e que faz parte do dia a dia tanto do cidadão urbano quanto rural que o identifica. “A cozinha estabelece uma identidade entre nós [...] é o meio universal pela qual a natureza é transformada em cultura” (WOODWARD, 2000, p. 42).

No entanto, essas condições não apresentam apenas identidades harmoniosas, mas também austeridades tanto na formação quanto no produto resultante de uma cultura em especial. “A construção das identidades e as diferenças aparecem mais comumente sob a forma de oposições binárias” (WOODWARD, 2000, p. 49). Tais oposições entram em choque constantemente e se mostram em posições de afirmação de uma cultura local em relação a outra. Envolto em um processo dialético as características marcantes fluem nesse sentimento de pertencimento e regionalismo nas músicas amapaenses. Cabe notar que as músicas locais

não relatam somente características da cultura amapaense, mas em geral de usos e costumes da região amazônica.

É possível perceber também, além de aspectos da culinária local na música de Zé Miguel, o estilo de vida ribeirinho onde o espaço e tempo são dilatados segundo as condições sociais e econômicas de muitas localidades da Amazônia. Tais condições são constantemente generalizadas fazendo parte de um imaginário que insere o nortista como possuidor de um único estilo de vida, ligado a florestas e rios. A música em si não exalta esse estilo de vida, mas o identifica jogando luz sobre os usos e costumes e pensamentos de diferentes localidades da região Norte.

É nessa perspectiva que flui a análise das canções que tem por objetivo identificar a cultura local e o constante choque com outras culturas que resultará num processo constante de aculturação percebido nas músicas numa tentativa de afirmação dos costumes locais, mas também de aproximação entre os mais variados discursos quando se trata de culturas diferentes.

No trecho abaixo da música “Kizomba” de Osmar Júnior vemos essa tentativa de afirmação e aproximação:

*“Quem zomba do meu jeito brasileiro sofredor
Não sabe do poder do meu amor
Não sabe do sabor que eu tenho de tanto provar
Do gosto que contém o Tacacá”*

Percebemos aquelas oposições binárias anteriormente citadas que são evidentes nesta música. Nota-se um choque entre culturas e a afirmação de uma pela outra através do enaltecimento dos costumes regionais. Segundo Hall (2000, p. 106) "Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal [...]". O tacacá marca essa característica da culinária nortista retratada na música como apenas uma das possibilidades de enfrentamento ante o choque de identidades. A afirmação dessas características regionais não seria uma forma de supressão de outras identidades, mas denunciam o desprezo ou “zomba” de outras culturas e ao mesmo tempo faz um convite ao “poder do meu amor” regional num ambiente em que todos nós somos seres humanos ou segundo a música, “brasileiros”.

É possível identificar nas músicas regionais uma preocupação com problemas ambientais e não somente a afirmação dos usos e costumes. Tal preocupação gera aproximações que inserem o contexto local dentro das discussões mundiais referentes ao meio ambiente, preservação, sustentabilidade, temas tão recorrentes no meio político-econômico e social. A música “pérola azulada” de Zé Miguel nos revela esse contexto que nos remete a preservação da vida num tom de denúncia, ou seja, “quantos mais vão aprender” a respeitar a vida e a beleza da criação.

*“Já aprendi nadar em seu mar azul
Adorar água, homem peixe, água
Fonte iluminada
Já aprendi a ser parte de você
Respeitar a vida em sua barriga
Quantos mais vão aprender”*

O respeito para com a natureza engendrou tradições e lendas que também são retratadas nas canções amapaenses. A sensação nostálgica é sentida por antigas gerações, pois, reflete um forte apelo ao conhecimento empírico que resiste em meio aos avanços da tecnociência. Essa resistência perde suas forças à medida que novos instrumentos e conhecimentos são substituídos criando novas identidades. A nostalgia somente se erguerá nas lembranças da arte chamada música. A história é resgatada e antigas turbulências são manifestas.

A música Tajá de autoria de Osmar Júnior e Fernando Canto nos possibilita contemplar tal sensação nostálgica pela história de nossas antigas gerações marcada por costumes e tradições que mais parecem mitos e lendas aos olhos da geração pós-moderna.

*“Comigo ninguém pode tajá
Plantei no meu terreiro meu bem
Sementes de pimenta meu bem
Tomo um banho de alho misturado
Com sal grosso
Rezo pros meus guias vou bebendo
Água de poço”*

Como podemos perceber, a nossa “Kizomba cultural” é constantemente recheada a cada momento por novos instrumentos que refazem a história, reconfiguram o espaço, abrem novos horizontes criando e recriando novas identidades. Segundo Ulmann (1991, p. 83) “O ser humano não vive predeterminado pelo instinto [...] Aprendendo a viver, pode, também, aprender a viver melhor [...]” e, assim vai constituindo uma gama de costumes que formam sua base identitária. Tal processo inserido num meio técnico-científico que diminui distâncias e rompe fronteiras entre povos e nações que muitos denominam de globalização tem nos fornecido instrumentos de análise para conhecer e entender a construção e desconstrução de diversas culturas tão evidenciadas na música amapaense.

6 (DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES NOS QUINTAIS DA AMAZÔNIA

Pensar a construção de uma identidade ou mesmo o seu resgate histórico requer um cuidado inerente à construção de uma realidade e à desconstrução de outras, o produto desse processo de formação de novas relações dos homens com a natureza e destes consigo mesmo permeiam o velho e o novo, ao mesmo tempo que liberta, restringe, ao que se apaga também se resgata. Miscigenando costumes em um ambiente carregado de sincretismos a Amazônia vai gradativamente moldando seu ritmo, produzindo culturas híbridas.

O ser humano é um ser adaptável à natureza onde as condições climáticas são apenas uma das causas que acabam por determinar inúmeros e diferenciados comportamentos ao longo do globo terrestre. Tais diferenças se mostram na culinária, no vestir, enfim, nos seus usos e costumes, o que é uma realidade para um quadrante do globo, não o é para outra e assim por diante. Desse modo podemos afirmar como Ulmann (1991, p. 83) que “o homem não vive predeterminado pelo instinto, mas vive aprendendo a viver e a viver melhor, ou seja, o comportamento humano é um comportamento apreendido que por fim produz o que comumente chamamos de cultura”. Este pressuposto nos leva a entender como o ser humano constrói suas diferentes identidades à medida que conhecemos os povos espalhados pelo mundo vivendo em sociedade. Estas condições nos dão instrumentos para dizer que a cultura, segundo Ulmann (1991, p. 84) mais relativa às expressões dos usos e costumes é que são responsáveis pela formação de uma sociedade. Em suma, o homem supera as condições naturais do planeta para criar seu *modus operandi* para enfim formar uma sociedade. As

sociedades produzidas geralmente entram em choque com outras sociedades em eventos constantes, seja por meio de guerras nos tempos antigos ou mais precisamente, na era da globalização, onde o choque cultural é mais acentuado. Se antes, a “cultura era tudo aquilo que o homem conseguia transformar, a superação daquilo que era dado pela natureza” (ULMANN, 1991, p. 84), nos tempos modernos o homem tem lutado para superar a si mesmo naquilo que é constantemente bombardeado em sua própria cultura.

É desse modo que as culturas locais, gradativamente, se transformam em um híbrido, uma cultura miscigenada, cheia de sincretismos, de misturas de várias outras culturas. Nossos costumes locais amazônicos não estão distantes dessa característica. Seja o Batuque, o Marabaixo, as festividades e nossa produção musical não foge a esse padrão que tanto marca nossa presentidade, a priori apenas um senso de estar no mundo, uma qualidade inerente às categorias universais da semiótica de Peirce quanto à terceiridade capaz de nos fazer entender os símbolos produzidos no passado marcando a resistência de um povo, de uma identidade na cultura amazônica e, os símbolos que são produzidos no presente, seja de continuidade daquele antigo contexto ou de formação de novas identidades.

Para Canclini (2013, p. 31) as matizes do processo de hibridismo se estruturam a partir das interpretações daquilo que vem a ser “moderno e, que fariam parte de quatro movimentos básicos que constituem a modernidade: um projeto emancipador; um projeto expansionista; um projeto renovador e um projeto democratizador. Esses quatro movimentos nos dão um panorama da realidade contemplada por artistas, sejam eles pintores, músicos, escritores, enxergando signos que por fim integram canções, livros e uma infinidade de expressões do mundo da arte.

Pondo em análise os quatro movimentos Canclini (2013, p. 31) nos mostra um caminho ou mesmo ritual que por fim leva a um produto híbrido de uma cultura ou identidade que num primeiro momento se daria com a extrema racionalização da vida social, individualismo crescente que, como podemos perceber se dão com o desenvolvimento do capital em diversos setores sociais pela sua filosofia liberal. O projeto expansionista como o próprio nome incita vai avançando pelas fronteiras através do desenvolvimento científico que acaba por minar as resistências de culturas manuais de comunidades ditas “atrasadas” quando se trata de “civilização moderna”. O projeto renovador cria novas técnicas, desenvolve mais do mesmo, amplia o horizonte já conhecido da filosofia capitalista criando estranhamentos com os signos antigos e, por fim, o projeto democratizador que tenta igualar os seres,

tornando-os conscientes de que vivem um processo de constante progresso que põe em xeque vozes dissonantes da sociedade.

Por vozes dissonantes de um processo que leva a conformação ante a extrema racionalização do capital, nos referimos aos signos criados como forma de resistência de uma identidade que foi reconstruída pelos movimentos da modernidade. Apesar de sofrer intenso processo de hibridismo as culturas locais se manifestam em resgate dessas antigas identidades mesmo que contraditoriamente carregadas em sua produção do próprio hibridismo.

Os signos presentes na música “Sentinela Nortente” como já analisado retrata um dos aspectos desse projeto da modernidade que envolve apropriação e exploração dos recursos amazônicos onde grande parte da música do cantor e compositor Osmar Júnior nos apresenta mesmo nos anos 1990 uma identidade híbrida num contexto de luta de um povo deveras esquecido no “fim do Brasil”, lembrado por suas riquezas naturais. Tal aspecto de denuncia de muitas das canções de Osmar Júnior se deve aos excessos de uma filosofia baseada no lucro e no desenvolvimento industrial em detrimento do desenvolvimento social marcado conforme a música Sentinela Nortente por “restos de fé” que sobraram dos movimentos da modernidade. Como dito anteriormente, são os excessos que tornam o processo em sua forma pernicioso, os avanços são notórios e acabam por se tornar instrumentos de luta.

“Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2000, p. 11). Como já vimos a música de Osmar Júnior é repleta dessas reivindicações, uma espécie de redescoberta de um passado na busca de uma edificação da identidade local. Tal processo faz emergir conflitos com o diferente, demonstrando uma crise por meio da contestação que se percebe nas letras das canções. Isso nos faz concluir da mesma forma que Woodward (2000, p. 13) que “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades”. Ao afirmar isso, estamos levando em consideração índices identificados nas Músicas de Osmar Júnior, que nos tornam diferentes mesmo estando situados debaixo de um mesmo contexto nacional que é o Brasil, fato que claramente se percebe em algumas músicas a exemplo de “Kizomba” quando diz:

*“Quem zomba do meu jeito brasileiro sofredor,
não sabe do poder do meu amor.
Não sabe do sabor que tenho de tanto provar,
o gosto que contém o tacacá”.*

Essa passagem da canção nos revela um desconhecimento de identidades nacionais em relação a outras identidades que podem ser marcadas tanto pela culinária, pela arte, música, e até mesmo o trabalho, seja ele do setor primário ou terciário. Nota-se, a priori, uma tentativa de afirmar a primazia de uma identidade – a do amazônida – colocando-a em oposição à outra que sofre uma possível desvalorização reivindicando para si alguma identidade resgatada de um contexto histórico recente ou distante ao longo do tempo. De acordo com Martinez:

Musicalmente, uma obra em particular está repleta de signos: qualidades acústicas, sua própria existência, suas leis de organização interna (do micro ao macro). A música ainda se relaciona com o universo que lhe é exterior. Pode, desse modo, representar ou referir a sentimentos, ações, coisas, idéias etc. por semelhança, por contigüidade ou por convenção. Alcançando uma mente qualquer, produzirá outros tipos de signos (Interpretantes), do estético ao racional. (MARTINEZ, 1991, p. 02)

Quando Osmar Júnior, no início da canção “Sentinela Nortente” nos apresenta um relato de nossa condição formada pela miscigenação cultural e étnica temos o índice daquilo que trataremos daqui por diante, ou seja, um misto, uma miscigenação, um híbrido criado ao longo da história que forma nossa identidade local e faz surgir diversas expressões artísticas que povoam o imaginário e a realidade da cultura moderna que entram em choque constante do velho com o novo, ou seja, a própria busca por um resgate histórico de nossas identidades relativamente perdidas, na melhor expressão, transformadas, é também responsável por esse processo que tem como produto final um hibridismo cultural, filosófico, social, político e econômico. Tal produto se forma pelo próprio processo de des-construção que a cultura em si é capaz de se auto gerir que segundo Ulmann (1991, p. 89) “ao mesmo tempo que liberta, restringe, promove e coíbe, desvencilha e impõe freios”. O que reflete esse estado de coisas são a consciência e questionamento acerca de identidades fixas, unificadas que para Ulmann (1999, p. 13) é uma fantasia. Na música de Osmar Júnior somos confrontados por uma identidade histórica possível da qual surgem diversas características de outras identidades nacionais das quais poderíamos e podemos nos identificar neste produto híbrido, ou seja, o compositor nos apresenta indícios de uma realidade ferida nas suas tradições, nas suas histórias e nos seus meios de produção. Tratando sobre os signos indiciais em música, Martinez afirma que:

[...] toda música é resultado do contexto humano na qual foi produzida. Reflete, de certa maneira, sua época histórica, a sociedade na qual se insere e seus meios de produção. Toda música é ainda índice das particularidades técnicas e artísticas que a produziram, assim como das concepções estéticas, filosóficas ou religiosas de uma certa cultura (MARTINEZ, 1991, p.4-5).

Analisando os conceitos de civilização e cultura, Orlandi (1990, p. 46) diz que a civilização faz parte de um processo enquanto que o conceito de cultura envolve o produto desse processo, tal ideia joga luz sobre o que vimos a respeito dos quatro movimentos básicos que constituem a modernidade. A ação desses quatro movimentos é constante e dinâmica à medida que o capital se expande e se infiltra nos ambientes mais inóspitos da realidade humana através de um projeto expansionista e renovador o qual seria o equivalente do processo civilizatório. Ao projeto democratizador caberia a tentativa de aparar as arestas para conformação da sociedade à filosofia dominante.

Nem índios, nem europeus, somos produzidos por uma fala que não tem um lugar, mas muitos. E “muitos” aqui é igual a “nenhum”. Desse lugar vazio fazemos falar as outras vozes que nos dão uma identidade. As vozes que nos definem. Europeu falando de índio produz brasilidade. Nós falando do que os europeus dizem das suas descobertas, falamos o discurso da nossa origem (ORLANDI, 1990, p.20).

O projeto da sociedade moderna (capitalista) expõe esses movimentos produzindo uma história contada pelo conceito de civilização, expansionismo, imperialismo, democracia, ou seja, o processo civilizatório faz emergir um discurso que iguala todos os homens diante de uma mesma perspectiva ainda que as diferenças se façam presentes.

Ainda tratando sobre cultura, percebemos que é algo que se transforma constantemente e somos produto desse meio. Quando se trata dos discursos das descobertas, pois, são esses discursos dominantes que parecem estabelecer nossa identidade, conforme os avanços da “civilização” europeia sobre o mundo e depois no contexto atual do ocidente sobre o oriente temos uma reconstrução e transformação constante de nossas culturas e identidades.

O europeu nos constrói como seu “outro”, mas ao mesmo tempo, nos apaga. Somos o “outro”, mas o outro “excluído”, sem semelhança interna. Por sua vez, eles nunca se colocam na posição de serem nosso “outro”. Eles são sempre o “centro”, dado os discursos das descobertas que é um discurso sem reversibilidade (ORLANDI, 1990, p.47).

O que ocorre é que essa tentativa de conformação gera atritos, pois o processo democratizador requer o abandono de possíveis raízes que foram responsáveis por uma cultura que um dia foi um marco regulatório das antigas relações sociais de um povo ainda desprovido de desenvolvimento técnico científico. Daí a tentativa de resgate histórico dessas identidades que foram o produto de um sistema primitivo de economia, de política e relacionamento étnico e social. Com o advento da globalização a um nível acelerado

alcançado pelo avanço científico, o processo civilizatório vislumbrado por Orlandi atinge com mais rapidez as transformações que já vinham sendo operadas gradativa e lentamente ao longo dos séculos. Grandes transformações no modo de vida ribeirinho, das comunidades indígenas, e mesmo as relações sociais nas grandes e pequenas cidades são eventos modernos e sentidos em curtos períodos de tempos o que em períodos antigos levariam décadas para serem efetivamente parte de uma cultura local.

[...] A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet (CANCLINI, 2013, p. XXXVI).

O que sentimos nas músicas do cantor e compositor Osmar Júnior é um certo choque por essas transformações operarem a uma velocidade extrema a ponto de esquecermos antigas origens, das lendas, dos costumes, em suma de um modo de viver a harmonia com a natureza que se reduz em seu significado para dar lugar ao que é novo, trazido pelo desenvolvimento técnico que transforma essa natureza em apenas instrumento de trabalho. Essa desreferencialização do sujeito acontece quando ele é inserido dentro de um outro contexto totalmente diferente do seu.

No caso das identidades nacionais, é extremamente comum, por exemplo, o apelo a mitos fundadores [...] é necessário criar laços imaginários que permitam ‘ligar pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados. Sem nenhum ‘sentimento’ de terem qualquer coisa em comum [...] Juntamente com a língua, é central a construção de símbolos nacionais: hinos, bandeiras, brasões. Entre esses símbolos, destacam-se os chamados mitos fundadores. Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heróico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura ‘providencial’, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional [...] Pouco importa se os fatos assim narrados são verdadeiros ou não: o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia (SILVA, 2000, p. 85).

A tentativa de democratizar o processo civilizatório, conformando uma sociedade a um sistema político e econômico é deveras combatido nas letras e composições de vozes dissonantes desse processo na Amazônia. Convém esclarecer que o sentido dessa luta não se dá diretamente contra o sistema econômico ora em voga, mas sim pelos prejuízos, pelos excessos produzidos pelos quatro movimentos da modernidade já mencionados, pois, pelo que

vimos, se a racionalização da vida social trouxesse apenas o desenvolvimento do conhecimento, das descobertas científicas, do desenvolvimento industrial, do aperfeiçoamento e inovação incessante, de uma relação harmônica com a natureza, nada seria necessário expressar a não ser o agradecimento pelos avanços que os próprios homens seriam os principais beneficiários, porém a realidade como expressa Canclini (2013, p. 31) “No capitalismo, a expansão está motivada preferencialmente pelo incremento do lucro [...]”.

No trecho da música “Dos Quintais do Brasil” – composição de Osmar Júnior pertencente ao segundo Cd ‘Estrela do Cabo Norte’ de Amadeu Cavalcante - Osmar Júnior expõe essa preocupação em meio ao contexto das heranças nocivas deixadas por grandes empresas exploradoras de minérios nos interiores do Estado do Amapá e também daquelas situadas nas áreas de cerrado, bem como de todo e qualquer empreendimento que vise apenas à apropriação indiscriminada de recursos naturais em prol do desenvolvimento técnico-científico.

Figura 5 – Frame da música “dos Quintais do Brasil”



Fonte: (Portal Tucujú, 2017)⁵

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CN11GQo2iPg> > Acessado em 12/08/2017.

*“O que vai acontecer
 O meu povo quer saber
 Quem vai cuidar desse lugar
 Salvar os quintais desse Brasil*

*O que vai acontecer
 O que você tem pra dizer
 Desses suicídios animais
 Nos litorais e nas beiras de rio*

Não pense só em você...”

Podemos observar o engajamento do artista no sentido de preservar tal harmonia com a natureza e, do constante questionamento acerca dos desvios praticados pela busca de lucro de empreendimentos das quais não se tem o devido olhar para pequenas comunidades, ou mesmo ao ecossistema ameaçado em sua sobrevivência em nome do capital ou do processo civilizatório em Orlandi (1990), ou mesmo do processo de hibridismo em Canclini (2013). Tais processos produzem resistências, oriundas de um processo histórico que deixou marcas indesejadas para as gerações futuras, que provocaram e ainda provocam inseguranças.

Falar de fusões (*hibridismo*) não nos deve fazer descuidar do que resiste ou se cinde. A teoria da hibridação tem que levar em conta os movimentos que a rejeitam. Não provem somente dos fundamentalismos que se opõem ao sincretismo religioso e à mestiçagem intercultural. Existem resistências a aceitar estas e outras formas de hibridação porque geram inseguranças nas culturas e conspiram contra a sua auto-estima etnocêntrica (CANCLINI, 2013, p. XXXII-XXXIII).

Canclini (2013, p. XXXI) adverte que ao “estudar os movimentos recentes da globalização, estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras”. Esses movimentos possuem uma fluidez tamanha que facilmente incorporam elementos e características de diversas culturas, devastando conceitos construídos ao longo de gerações, a exemplo de autonomia, fronteiras, limites, tradições. Para Orlandi (1990, p. 46) tais conceitos estariam inseridos no campo do produto da civilização que seria a cultura da qual seria responsável pelo militantismo embutido na noção de civilização, ou seja, a resistência

descrita acima por Canclini estaria diretamente relacionada à ideia ou conceito de cultura segundo Orlandi. Conceito semelhante vemos em Ulmann (1991, p. 84) quando diz que cultura “em sentido mais estrito significa o *modus vivendi* global de que participa determinado povo”, porém, como já vimos a cultura faz parte de um processo totalizante, dinâmico, em constante transformação, por isso, a ideia de resistência e resgate de identidades é questionável, pois a própria ideia de luta por essa identidade é carregada de simbolismos que integram o processo de hibridação na formação de uma nova realidade diferente daquela que fez parte de nossa história gerando crises identitárias. A própria característica do ser humano, no que tange sua adaptação ao meio é um exemplo dessa condição identificada por Ulmann:

O homem não se acomoda pura e simplesmente ao meio como os animais, especializados para sobreviverem nesta ou naquela ambiência. No homem, a especialização se localiza fora do corpo. A ferramenta, a máquina, o computador são uma dimensão biológica, que, criada pelo espírito, evita a superespecialização do corpo. Por meio de tudo isso, o homem adapta o mundo à sua existência e lhe confere sentido. Pela cultura, o mundo é assumido conscientemente, a matéria é elevada a novas possibilidades (ULMANN, 1991, p. 85)

Notamos que até aqui o desenvolvimento das técnicas que envolvem essa adaptação do homem às condições vitais a sua existência se faz relevante e requer constante inovação que nos remete diretamente ao processo renovador evidenciado por Canclini. Trata-se, no entanto, de uma metodologia para identificar o movimento do capital dentro do sistema capitalista e entender sua dinâmica que leva consigo os processos de hibridização, a interculturalidade, as interações, em suma, a formação de grandes mercados mundiais.

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfandegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado [...] (CANCLINI, 2013, p. XXXI).

Essa dinâmica envolvendo o capital gera crises quando nos referimos à identidade cultural, ou seja, àquele sentimento de pertencimento a uma cultura passada de geração a geração da qual absorvemos todo conhecimento necessário para viver em sociedade. Quando dizemos que tal cultura foi passada de geração a geração, logo vemos o caráter predominantemente construtivo, edificado e em constante transformação de uma identidade cultural, ou seja, a mudança é uma característica inerente à cultura como parte da realidade.

Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que a identidade não é algo natural como que fixado nos seus limites a exemplo de países demarcados em suas fronteiras, nem fruto de uma herança construída para ser deixada pronta e acabada ao seu beneficiário, mas sim construída, edificada conforme o significado produzido e transformado pelo nosso devir com os objetos integrantes do universo significante. Hall (1999, p. 50) assim a define: “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Para Silva (2000, p. 76) “A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentidos. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”. Nesse sentido, que sistemas de significação seriam esses a nos quais se exerce domínios sobre os sentidos e produção de significantes? Dentro desse contexto de luta e afirmação de uma identidade existem forças das quais a noção de poder está associada diretamente à ascensão e declínio de identidades que se coadunam ou exercem resistência ao *modus operandis* do sistema dominante. Nas palavras de Silva:

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder [...] A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir [...] afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e eles [...] (SILVA, 2000, p. 82).

As relações de poder estão fortemente marcadas na música de Osmar Júnior, as ações de inclusão e exclusão identificadas nas canções nos remetem a construção de uma identidade em constante transformação, pois, apesar da tentativa de aproximação pela divulgação de usos e costumes locais observados nas letras das canções, ao mesmo tempo demonstra a diferença entre polos, entre o “nós” e o “eles”. Como vimos, essa interação cria vias de mão dupla, pois, transforma tanto aspectos locais como globais de forma desigual onde condições precárias de culturas locais não permitem o acesso e consumo de diferentes opções culturais contribuindo, assim, para a produção de conflitos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada ser humano possui uma linguagem própria (signo próprio), única, individual. O que identificamos durante essa análise foi a figura de linguagem estritamente poética predominante nas canções de Osmar Júnior. Em muitas das suas composições Osmar Júnior fala sobre a preservação do meio ambiente, a biopirataria, sobre a morte das culturas tradicionais da Amazônia, dando sempre ênfase aos ribeirinhos, negros e índios, sendo o Amapá e a Amazônia seu universo de criatividade.

A tentativa de abrir nossos olhos para nos tornar como sentinelas de um Norte apenas lembrado por suas infinitas riquezas naturais das quais o próprio cantor denuncia em sua música da inexistência das recompensas para o povo dos inúmeros empreendimentos pelos quais o povo amapaense e mesmo a região amazônica já sofreu em sua existência. O clamor do artista ainda permanece como um chamado e mesmo um alerta às outras identidades quando diz na música *dos Quintais do Brasil*: “*Não pense só em você*”, ou seja, não pense apenas no lucro, nos dividendos, pois, “*quem vai cuidar desse lugar*” quando as fontes secarem? Quem vai pagar a conta do desenvolvimento de outras localidades as custas de nossas riquezas naturais? Muitas vezes falam sobre nossa identidade ou sobre a “*formação*” desta. Embora sejamos um povo miscigenado isto não nos isenta esquecermos quem é o nativo. Não podemos tira-lo do seu lugar de direito em nossa história.

A mesma composição de Osmar Júnior citada acima retrata muito bem essa preocupação que emana não só do artista, mas do clamor do povo que fica passivo frente à realidade no qual tomamos como base um trecho para fundamentar essa sequencia de análises, que diz: “O que vai acontecer / O meu povo quer saber / Quem vai cuidar desse lugar / Salvar os quintais desse Brasil /O que vai acontecer/O que você tem pra dizer/Desses suicídios animais/Nos litorais e nas beiras de rio/ Não pense só em você”. O artista propõe uma reflexão sobre o que vai acontecer senão houver uma preocupação por parte da sociedade frente ao descaso do poder público com relação aos acontecimentos citados. De quem é afinal essa responsabilidade em dar um basta na apropriação inadequada das riquezas naturais encontradas nos quintais dos nortistas? De quem é a responsabilidade quanto à questão dos impactos ambientais que atinge a fauna e a flora?

Tomamos como referência a essa (des) construção da identidade cultural uma frase que compõe a música sentinela Nortente. “Nossos totens foram derrubados/Os restos de fé”.

Para compreender esta frase, voltemos ao significado dos signos que justifica essa afirmativa de que houve uma interferência no decorrer dos tempos nas culturas ditas tradicionais, no que se refere a seus usos e costumes, decorrente de um processo de aculturação. Quando Osmar Júnior menciona “nossos totens foram derrubados, os restos de fé”, percebemos que como menciona Orlandi (1990, p.56): “esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos”. O próprio compositor dá ênfase a essa questão quando vê tudo se esvaír, quando fala desse esfacelamento da cultura regional. Ao ser interrogado sobre a inserção dessa frase na música o artista comenta: “(...) houve um tempo em que eu tive que perguntar cadê a gente? Porque nós não tínhamos música, nós não tínhamos controle ambiental, e tem momentos que tú te pergunta cadê todo mundo”. Tais questionamentos nos mostram o quanto o movimento cabano está presente nos dias atuais, poetizado ele se pulveriza na música e também, em outras manifestações artísticas, dando um novo sentido para um conflito que vai além do campo político, faz sentir o drama social e econômico daqueles que estão alijados do processo produtivo. Mais do que uma simples atitude contemplativa, a música é linguagem, são signos que se proliferam no dinamismo do conhecimento.

A música em si comunica um mundo de possibilidades enraizadas num idealismo a partir das vivências de um cotidiano marcado pelos excessos de um modelo de sistema político-econômico que estudantes deveriam ser estimulados a explorar no que tange as perturbações ao ecossistema, transgressões e subversões da cultura e das identidades expondo a artificialidade do caráter individualista de ações que rezam os interesses de uma elite dominante, ou seja, a identidade construída na atualidade tem estreita ligação com as relações de poder.

Podemos perceber pelo tratamento dado a música o seu caráter de índice quando nos indica os problemas inerentes a uma cultura qualquer grandemente marcado nas canções de Osmar Júnior quando se trata das culturas e identidades Amapaenses nos transmitindo sentimentos, emoções, metáforas. No mesmo sentido, a música por si mesma, não apontando para nada, como puro objeto de contemplação, na qual possui formas, dissonâncias, timbres, representando um ícone que funciona como um chamado para conhecer melhor o que temos de mais rico em nossa Amazônia particular: Nossa brasilidade; nossa nação; nosso Brasil.

8 REFERÊNCIAS

AROUCK, Ronaldo de Camargo. **Brasileiros na Guiana Francesa fronteiras e construção de alteridades**. Belém: NAE/Ed. da UFPA, 2002.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CAMPOS, Augusto. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONTANILLE, Jaques. **Semiótica do Discurso**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

HALL, Stewart. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JÚNIOR, Osmar. **Entrevista concedida a Adriana Nascimento Lima**. Macapá, 04 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia]

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MARTINS, Benedito Rostan Costa. **Alô, Alô, Amazônia – A linguagem da floresta no rádio**. São Paulo: Limiar, 2005.

_____. **Aonde tu vai rapaz, por esses caminhos sozinho? – Comunicação e semiótica do Marabaixo**. São Paulo: Scortecci, 2016A.

_____. **Coordenador Executivo de campanha política eleitoral, candidato- marca**. São Paulo: Scortecci, 2016B.

_____. **Momentos**. São Paulo: Scortecci, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORLANDI, Eni P. **Terra à vista! Discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, 1990.

PEIRCE, C. S. **Escritos coligidos**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento. Sonora Visual Verbal**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SILVA, Tomás Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In SILVA, Tomás Tadeu da. (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, L. F. B. **Curso de semiótica geral**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

ULMANN, R. A. **Antropologia - O homem e a cultura**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FONTES VIRTUAIS CONSULTADAS

AGUIAR, Maria Cristina. **Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação**. Revista Do Curso De Comunicação Social-Ispv-Esev-Trimestral. Disponível em < <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf> > acesso em, v. 2, 2005.

BARBOSA, Cleber. **Portugal recebe o cantor amapaense Osmar Júnior**. cleberbarbosa.net. Macapá/Ap. 20/01/2017. Disponível em: < <http://www.cleberbarbosa.net/2017/01/musica-portugal-recebe-o-cantor.html> > Acessado em 12/08/2017.

BARRIGA, Letícia Pereira et al. **Entre leis e baionetas: Independência e Cabanagem no médio Amazonas (1808-1840)**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará.

CAPIBERIBE, Artionka. **Liminaridade e tensão na fronteira entre o Brasil e a Guiana francesa**. In: **XXXIV Encontro Anual da ANPOCS, 2010, Caxambu - MG. Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs**, de 25 a 29 de outubro de 2010, em Caxambu/MG. ISSN 2177-3092, 2010.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re) construir**. **Estudos Avançados**, v. 16, n. 45, p. 107-121, 2002.

MARTINEZ, José Luiz. **Música e Semiótica. Um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1991.

_____. Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. **SIGMA. Revista de La Asociación Española de Semiótica**, nº 10, 2001.

RICCI, Magda. **Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840**. Tempo, v. 11, n. 22, 2007.

SANCHES, Romário Duarte; SARGES, Márcia Milena Lobato. “**No Voo do Juruti**”: A Poesia Cantada de Osmar Júnior Sob a ótica da Fonoestilística. Revista escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU, v. 5, n. 1, p. 332-346, 2014.

SOARES, André Costa. **Entre Luanda, Lisboa, Milão e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba**. 2015. 69 f. Dissertação (Mestre em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015.

TAVARES, Elton. **Sentinela Nortente**. eltonvaletavares.blogspot.com.br. Macapá/Ap. 26/07/2010. Disponível em: < <http://eltonvaletavares.blogspot.com.br/2010/07/>> Acessado em 12/08/2017.

Apêndice

Entrevista realizada em 04 de Julho de 2017.

1 – Conte-me sobre o contexto de Sentinelas.

Osmar Júnior: “A palavra “Nortente” é um neologismo que eu criei pra identificar a Amazônia como uma entidade. Eu creio muito que a Amazônia é uma Miscelânea de ambientes e cria aí várias naturezas humanas, várias características sociais, por mais que nós sejamos bem tribais, mas a Amazônia tem índios, negros, ribeirinhos e o povo que veio pra cá colonizar, vai de nordestinos a portugueses e os povos que vieram da ilha da madeira, judeus. Então, veja bem no final da década de 70 nós tínhamos uma musicalidade influenciada pela ditadura e isso depois da Anistia Internacional, no final da ditadura, após as diretas já, naquela época, após Tancredo Neves, nós tínhamos que cuidar agora de um Brasil com nova linguagem. E nossa região é muito nova culturalmente a nível de indústria, comércio, produção regional e principalmente a mão de obra humana, não é muito organizada. Engraçado que isso se estende até a música até a parte da arte embora sejamos ainda um povo resistente. Falo em nível de resistência da identidade cultural e somos também um povo de uma incrível fragilidade, a própria região em si é muito frágil, não só no meio ambiente, mas na questão humana é muito fácil de ser influenciada. Diz um filósofo que só há duas maneiras de se dominar um povo através da força militar e através da cultura. A questão é que Sentinelas Nortente é a parte do Amapá no final dos anos 70 que tratava de criar uma identidade cultural e que na verdade é muito difícil de se criar porque nós temos essa coisa da autenticidade, muito ligada ao africano, ao indígena que praticamente fala as mesmas linguagens artísticas. No caso por exemplo do marabaixo e do batuque, não creio que seja uma coisa exclusiva do Amapá é uma espécie de linguagem do Amapá, mas o tipo de tambor que se usa, o tipo de ritual que se usa existe em outros lugares.

Pegamos esse elemento artístico música e transformamos em uma linguagem mais moderna e também mais eclética digamos assim. Daí surgem ritmos que embora ainda influenciado pela música americana usa como linguagem essa base africana, indígena e portuguesa pra dizer aos gestores através desta que nós precisamos olhar pro meio ambiente, desenvolver o norte e nos organizarmos na indústria, no comércio e não perder as características ambientais, ou seja, não perder os recursos naturais que temos. E isso faz da gente um povo com características belíssimas e muito desenvolvidas.

Esse híbrido entre a natureza e o progresso. A música fica bailando em redor disso tornando-se mensageira, é quase o que restou dos cabanos. É muito interessante você pesquisar sobre os cabanos porque o povo amazonida na verdade já tentou se revoltar contra essa exploração, essa discriminação, esse preconceito com a gente, essa espécie de abuso da nossa inocência. Eu não quero aqui ficar chorando, mas nos temos sim uma dificuldade muito grande de sermos aceito quanto nortista. Um tempo desses quase ninguém sabia que o norte existia como é que era aqui, então tudo isso após a ditadura nós sabíamos que tínhamos que organizar a nossa música, porque ouvíamos muita música americana e ainda ouvimos até hoje. Eu sou um cara que o seguinte, não crítico o tecnobrega, esses movimentos que às vezes digamos são até meio chato. Mas assim, eu não critico porque eles passaram por cima do americanismo. Eu adoro música americana, mas quando você tá 100%, isso aí, é porque você tem algum problema social pra resolver, você tem um problema de identidade cultural. Eu acho que o Sentinela Nortente foi o primeiro disco do Movimento Costa Norte que foi gravado, que fez toda a diferença nesses últimos trinta anos, ele marcou a resistência cultural de um povo. Pra mim sentinela Nortente é tanta coisa, mas vê se você aproveita. O lance de afirmar em mim uma resistência cabana é mais particular”.

2 - Como se deu sua carreira artística?

Osmar Júnior: “Me apaixonei pelo violão muito cedo. Fiz aula com o mestre Oscar Santos, depois fui conhecer as mesas de chorinho que na minha época era muito comum, as serestas. Foi um processo normal, só acho que não foi muito normal eu ter tido consciência muito cedo da identidade amazonida e seus problemas sociais. Muito cedo quis usar isso tudo pra chegar em algum lugar e até hoje eu sou assim. Sou um cara que se eu chegar em algum cenário, quero chegar como um cantador político social, ou seja, um cara que faz poesia e faz música e que é defensor do meio ambiente e também luta contra qualquer tipo de injustiça social ou exploração pela Amazônia. Não quero chegar em qualquer que seja o lugar e ser o playboy ou alguém que descobriu um ritmo...não... se tiverem que me aceitar um dia é como um poeta da Amazônia mesmo, mas ainda do Amapá, pois, isso aqui pra mim é um País. Eu não sinto falta de muita coisa, eu sinto falta do Amapá, porque eu não sou um cara que gosta de viajar tentando fazer sucesso, essa não é minha praia.

Minha mãe era professora bibliotecária e eu fui tendo contato com livros muito cedo, não estudei muito, não tenho formação, a não ser a minha formação de vida musical mesmo, não existe universidade que substitua isso, a minha estrada, meus problemas que eu tive no percurso,

meus amores, minhas descobertas, minha mística, tudo isso influência em quem eu sou. Então não construí isso dentro de uma escola, se bem que tenho uma verdadeira paixão de estudante, por escolas, universidades e formações, admiro muito quem chega lá na formação, ou seja, eu sou aquele autodidata que vive rodeado de doutores, pode me chamar de bossal,(risos). A questão é a seguinte não tive formação, agora me aproximo muito da ciência. Eu tenho um coração de estudante, então, eu lia muito quando pequeno aos 13 e 14 anos interessei-me pelos livros de lenda foi então que cheguei nas lendas nortistas Uirapuru, o bem-te-vi, tupã, a cobra grande, o curupira, o mapinguari. Todas essas lendas influenciaram a minha cabeça. Tem alguma coisa atrás das lendas, assim como existe alguma coisa atrás dos ladrões de marabaixo e eu fui procurando pegar essa matéria bruta e trazer pra uma música moderna, meu último disco parece com uma banda de rock, mas é tudo a partir da matéria prima da gente. Sou apaixonado pelo Amapá porque tudo que eu tenho pra fazer esta aqui.

Estou escrevendo livros ou acumulando ou pra minha partida ou pra minha aposentadoria, né um dos dois, (risos). Então tô procurando muito um instituto que cuide para que as crianças tenham essa mente resistente a essa invasão que cada vez mais se torna mais grave pelo que estou vendo esse cara o americano, ele não funciona muito bem o mundo pode ser que venha a entrar num conflito mundial e a Amazônia é a única coisa viva que temos. Então, penso assim os meus netos ou mesmo os meus filhos, se esse pessoal cisma de vir pra cá de tomar o que é nosso ou pedir metade do que é nosso. Será que isso vai acontecer? Será que vamos estar preparado pra isso? Será que não é melhor sairmos logo na frente? Falando sobre isso, demarcando nosso território assim como os índios demarcam as terras deles. Ahh.. Adriana tenho mil preocupações, acho que nem funciono direito, então é muita coisa pra um cara pequenininho como eu. Por isso que dividir com as pessoas pra mim se torna tão importante, entendeu... Acho que estamos precisando de gente nova que grite na cara do mundo e te juro que eu tentei, eu tentei e muito”.

3 - Você identifica na música vários atores sociais que ao que indica são aqueles baseados em interesses sobre a Amazônia. A exemplo de clipeus ardentes, Ilha de Abril, e relação entre Kourrou e Currutelas do Pará, coroas de marajás. Comente sobre esses atores sociais. E Se Maria Huana é um Pseudônimo?

Osmar Júnior: “Gostei de você ter identificado esses atores sociais, mas são as que mais chamo de particulares, são coisas muito minhas , são visões minhas, mas nada é um bicho de sete cabeças. E os Clipeus ardentes é a humanidade ou por espelho, ou por profecia,

ou por alguma espécie dimensional ela tem visto essas luzes e houve um tempo que a Amazônia ou parece num surto coletivo se descobriu sendo vítima de abduções. Falo de contatos extraterrestres de primeiro, segundo e terceiro grau. Eu falo de arqueologias avançadas e ainda não divulgadas como é o sitio Mitaraka, ou seja, essa coisa da ufologia entra na minha vida em determinado momento em que estou muito sensível poeticamente em relação à Amazônia e seus terrenos demarcados por coisas esquisitas.

Ilha de Abril é o Brasil “descoberto” pelos portugueses, mas é um Brasil por onde já tinham passado outrora até os Incas. Eu paginei um livro sobre os vikings na Amazônia e há uma descrição da entrada deles por acidente no rio Oiapoque. Como enxergo em padrões, isso já me levou lá para aquelas pedras de Calçoene, aqueles monólitos de Calçoene. Quantos povos já entraram por aqui? A gente não sabe se os holandeses já não estavam por aqui, os franceses. Enfim a Ilha de Abril é dos Portugueses, desde lá explorada com muito afincos por Portugal. Quanto dinheiro os portugueses não levaram daqui? Quanto ouro? Quantos recursos naturais? Nós construímos com certeza coroas de marajás por ai com nossas pedras preciosas, com nosso ouro.

O Eike veio aqui e comprou uma empresa de ouro por uns trocado e revendeu por bilhões. E deixou ai, e a empresa experimenta, e não dá conta e vai embora e deixa um monte de desempregado. Entendeu? Isso é comum aqui no Amapá. Porque sabe isso é permitido a partir dali da Assembleia dos “nossos pensantes políticos”. É uma coisa que leva a fama da gente pra lá de “besta”, e nós somos, a gente não cobra desses caras. A gente não sabe o que eles fazem pelos corredores, a gente não sabe nada deles. Então nosso ouro alimenta sim outras coroas. Os americanos em cinquenta anos levaram todo o manganês que prestava daqui, deixaram só o manganês subproduto. E continua acontecendo tem uma mina lá em Pedra Branca agora, no mínimo vão fechar e vão deixar aquilo um buraco. Eu e Zé Miguel estamos em Pedra Branca batalhando com um grande festival de música pra vê se a gente abre os olhos da prefeita de que existe esse outro lado, quando a mina for embora vai ficar só a cultura, turismo. Lá é um lugar muito belo!

Olhos nos campos do Kourrou e nas Currutelas do Pará. No Pará se abria uma grande mina de ouro capaz de desequilibrar a economia mundial. Então aquela coisa do Eldorado, não existiu até hoje uma mina igual à de Serra pelada. Então eu sou muito ligada às sincronias históricas do passado, passando até pela teologia bíblica, eu sou muito ligado a isso. Eu enxergo as coisas em padrões. A poesia pra mim é um grande jogo, não só de palavras, mas de imagens, de ciências, de histórias e facetas, de telas no mundo, então sincronizam-se. O Kourrou que é a Cayenne que a gente sempre esta prevendo um estudo científico, embora seja só uma base de lançamento de foguetes. Sei lá, nesta época eu pensava desse jeito, chama

atenção de que nossa fronteira com a Guiana francesa precisa ser conquistada, precisa ser relacionada, é muito ruim quando brasileiro chega lá, então eles passaram a ter uma cisma com a gente, assim como é muito ruim às vezes o comportamento dos franceses aqui em relação à prostituição infantil, em relação a algumas coisas que me contaram. Mas são dois povos que tiveram um conflito, embora um conflito de vila por causa de ouro ou por causa de mulher, mas é um conflito que existe. Essa ponte é necessária, mas ela é um desafio ao estudo sociológico porque é um negócio complicado. Mas kourou é a base de lançamento de foguetes, mas sabemos que isso é uma base de pesquisa militar.

E a Maria Huana, é a maconha, na época da ditadura nós não tínhamos muita liberdade, naquela época era muito usada. A maconha era uma droga que se atravessava pra Cayenne. Cheguei a estar sentado em cima de alguns quilos de maconha e não sabia que estava sentado em cima atravessando pra São Jorge e Cayenne, mas são outras histórias que eu conto em um livro”.

4 - Você escreveu “Sentinela Nortente” num tom de denúncia e de indignação quanto à exploração de nossas riquezas. Mas quando ouço “Ave de Rapina”, esse tom fica evanescente. Como se fosse alguém que tivesse sido vencido nas suas forças. Como se tivesse cansado de lutar. Isso de alguma maneira tem fundamento?

Osmar Júnior: “Sentinela Nortente é minha personalidade poética, resistente. E o que me deu grande interesse no seu trabalho... ela faz parte de uma personalidade poética minha entendeu”.

“Ave de rapina é a história da minha primeira separação. Fui casado algumas vezes e todas as separações me deram músicas como essas, “todas as flores”, “ave de rapina”; “pra nunca mais”, essas coisas assim que acontecem na vida”.

5 - E qual a relação entre São José e São Jorge descrita em sentinela?

Osmar Júnior: “Me refiro a São José como o santo do lado daqui e São Jorge do lado de lá . Então era uma época que atravessava muita gente clandestina e vinha muito contrabando de lá. E já em épocas mais recentes ainda atravessa muita coisa, você entende?...tráfico de drogas, prostituição, enfim é uma fronteira muito mal vigiada e que tem conflitos. “São José e São Jorge vêm tanta coisa atravessar”.

6- Sentinela Nortente é de que ano? E onde aconteceu o lançamento do CD?

“O artista fala que aqui em Macapá é muito difícil a memória com relação a questão de registro das músicas amapaenses. E fala sobre não termos um museu da imagem do som e faz um apelo a Universidade Federal do Amapá solicitando que esta instituição providencie uma memória para a classe artística de modo geral”.

Osmar Júnior: - “Sim, Sentinela Nortente é de 1989, e seu lançamento aconteceu no trem desportivo clube. É um projeto consciente, uma estratégia consciente. No final da década de 70 eu e alguns artistas começamos a produzir nossas próprias músicas influenciados por diversas paisagens, realidades. O sentinela foi o primeiro disco do projeto Movimento Costa Norte. O movimento foi fundado por mim, Zé Miguel, Amadeu Cavalcante, Val Milhomem, e teve a participação de “dezenas e dezenas de músicos”. E o embrião foi o Movimento Costa Norte”.

- Fernando Canto fez parte do projeto?

Osmar Júnior: “Não, ele é do grupo pilão. E vale ressaltar que o grupo pilão é o único grupo que se empenhava na questão da identidade cultural do Amapá e antes deles os mocambos, mas é claro que já tivemos bastante bandas, como a banda Placa luminosa, foi lá que eu passei quase dez anos, foi lá que aprendi a tocar guitarra, tocar contrabaixo, cantar”.

E voltando a questão da ideologia, o Movimento Costa Norte transforma em fonograma e faz uma espécie de crônica do Amapá que já era mais que a música de raiz, já era as adaptações, as mesclagens, as incisões de paisagismo, de ritmo, de literatura amapaense. Nada nesse mundo é inédito, mas nós procuramos fazer um trabalho que tivesse uma noção das pessoas, do nosso isolamento.

Nossa história tem um glamour diferente que é uma ilha que tem umas características socialistas, ela poderia ser um laboratório dessa história, da melhor parte dessa história, por exemplo, o indígena é um comunista nato, mas o lado bom do comunismo, que é o fato de dividir o alimento na tribo, é o fato de o verdadeiro índio que só usava vinte objetos, poucos objetos. Hoje o indígena é abocanhado pelo capitalismo, mas é uma realidade que nós temos. Hoje por exemplo minha música fala muito sobre isso, sobre o que vem aí, sobre a indústria, o agronegócio, as propostas de energia, nossas reservas que são delicadas demais, nossos indígenas estão mal de grana, para sobreviver e para estudar é um sacrifício, é um povo

sofrido, que precisa lutar por aquilo que é seu, eles estavam aqui antes da gente chegar. Então é essa história que a gente fica rodeando aqui. Nós somos um povo da música que o Amapá nos interessa mais que outras coisas e a gente sabe que isso só vai ter força se o Brasil conhecer a nossa história, mas eu tenho esperado naturalmente.

Mas se nós vamos falar de Osmar Júnior, eu sou mais de ser de uma ideologia de uma região que emite cultura para o mundo todo, é um sonho meu. Era o sonho de Bob Marley com a Jamaica ele conseguiu que o reggae ficasse conhecido pelo mundo todo, mas a Jamaica ficou pobre. E eu não, eu penso assim num Amapá mais independente politicamente ... ahhh... não! é naquele lugar ali que a cultura lá é tudo, lá faz festival de cinema, festival de artes visuais, festival de música. Só que a galera não acompanha, por mais que a gente faça, já chegamos a eleger político pra isso, não rolou, foi um processo muito complicado, os próprios companheiros acabam se perdendo no meio da política, daí eu canso, mas é o que tenho pra fazer aqui nesse mundo”.

- Há quem diga que o Movimento Costa Norte, não foi bem um movimento. O que você tem a dizer sobre isso?

Osmar Júnior: “Infelizmente é confundido com um movimento político, daí que as pessoas não entendem meu deslocamento que parece ping pong de ficar acreditando num e outro. Tú vai fazer? - Vô... Então vamos aqui..., tenho minhas hipocrisias políticas também, meu romantismo político”.

- Sentinela Nortente, nasceu no contexto de luta, de regime militar?

Sentinela Nortente é pós-regime militar. Quando o Brasil viveu as eleições diretas, passou o regime militar, nós ficamos só liberdade. Eu penso que isso é um efeito natural, tudo o que acontece com a gente é um efeito natural de um País novo. Nós não vivíamos a repressão militar. Quando nós fizemos foi início dos anos oitenta, nós íamos para os festivais totalmente carregado de músicas criticando o governo, derrepente nós olhamos e ficamos igual cachorro que corre atrás do carro, daí o carro para e nos ficamos assim sem saber o que fazer. Nós não vivíamos a repressão. Eu por exemplo pra inscrever-me num festival, eu tinha que passar pela polícia federal, eu tive que ter uma licença, já tive músicas censuradas. E ter uma música censura já estava até virando sinal de engrandecimento. Que besteira!

Mentalidade de adolescente procurando um rumo e é o que adolescente faz até hoje. Agora tem uma nova história que é a ecologia, a Amazônia é um País, alias um país riquíssimo que a gente só faz sofrer. Dai o movimento cabano. Os cabanos acabaram? Não. O cabano passou a ser cultura, uma grande bandeira. O movimento cabano foi um movimento de guerrilha que sangrou muita gente, que foi resolvido a base da bala. Hoje as pessoas não percebem o movimento cabano é a cultura, é Gabi Amarantos, sou eu, Nilson chaves é o Zé Miguel é o cara do boi de Parintins, é o pessoal do sairé, é o pessoal do marabaixo, é a única arma que nós temos. É uma arma frágil? É frágil até um certo ponto, mas ela pode desmascarar muita coisa. O Brasil já esta sendo desmascarado. Então nessa época dos anos oitenta eu estava em pleno rock e logo depois entrou a lambada. Nós acabamos em plena década de oitenta em um movimento resistente a invasão e exploração da Amazônia e dai veio a sigla MPA, pessoal quer apelidar de MPA e eu não concordo com isso ai, pois, é a música popular brasileira é quem faz , só que é um movimento isolado, desconhecido , de uma qualidade formidável que a gente tem.

7 - “O sol brilha forte no horizonte no fim do Brasil”. Seria uma critica visto que o Amapá não esta localizado no fim do Brasil?

Osmar Júnior: “Foi uma maneira de chamar a atenção do povo e dizer nós estamos aqui, pois na época éramos muito discriminados. O Amapá era uma terra sem lei. Sentinela Nortente tem muita critica. É uma maneira de dizer, existe um povo que vive aqui”.

8 - “Seus olhos verdes só me desprezam, mas sinto os olhares de outras nações, porque”?

Osmar Júnior: “Olhos verdes são olhos de pessoas do Sul do País ou pessoas de fora do País. Olha acho até que o brasileiro nos subjuga mais que os estrangeiros, mas os olhos verdes se referem a essas pessoas estrangeiras que não são daqui e que nos desprezavam. Agora tem menos intensidade isso, mas nesse tempo década de setenta e oitenta era muito forte isso aqui, nós éramos sim um subpovo, e eu acho que nós continuamos sendo, mas eu fico cutucando as pessoas pra aprenderem que nós temos o nosso jeito de vestir, de respirar, de comer, eu sou muito ligado a isso. Daí quando eu estava no Oiapoque, eu queria saber em patawa “meus olhos negros se perdem encontram os limites do seu coração, seus olhos verdes

só me desprezam, mas sinto os olhares de outras nações, por quê? E daí me ensinaram. Então o cara me narrou em Patawa é um Francês rustico, não é um francês misturado. ”.

“E as outras nações eram Países que eram mais sensíveis à possibilidade do crescimento da Amazônia, mesmo assim não deram certo no caso da Ford, do Henry Ford que tentou montar a própria fábrica de borracha , depois veio a ferrovia madeira Mamoré que também não deu certo, estranho isso. E na Serra do navio veio a Icomi e também Daniel Ludwig com projeto Jari que também abandonou, ou seja, parece uma entidade que aceita o que quer, é um negócio meio estranho. Não era bem um desenvolvimento era a tal da invasão através das indústrias estrangeiras, mas não deram certo. Daí a Sentinela Nortente, a entidade nortista, e de alguma forma eles compreenderam isso aqui não é o lugar da gente e saíram fora, então exploraram tudo que tinham que explorar e foram embora”.

9 - Como você via essa dinâmica entre Suriname e São Jorge, relatadas na música?

Osmar Júnior: “Sempre foi legal a gente saber que atravessava aquelas guitarradas que hoje é um fenômeno musical, mas eu vi isso muito cedo. Eu vi isso com dez anos de idade, dançar o merengue, bye bye Brasil, mostra um Brasil bem mesmo caboclo, e você olha hoje dá até um tédio, mas a verdade é que nós somos, quentes e calientes, nossas guitarras são diferentes, quando a lambada veio por exemplo era uma dança sensualíssima onde teve um momento que queriam proibir, pois, as mulheres do norte mostravam toda sensualidade”.

10 – Você acredita que houve perda de nossas identidades? Como você explica “nossos totens foram derrubados, os restos de fé”... “Cadê a tribo? A taba, a tanga, a tambatajá”.

Osmar Júnior: “O Amapá é um Estado de pessoas resistentes, a esse esfacelamento da cultura, a exemplo disso a arte é uma eterna evolução. Eu não posso querer cantar aquilo que Ladislau e Julião Ramos cantaram, pois, aquilo é uma coisa deles. Eu posso até voltar a cantar um disco dentro de uma caverna.

Em determinada época as pessoas chegavam aqui e metiam a mão, porém, hoje ainda tem aqui uma Sema, Ibama, Policia Ambiental, mas houve um tempo em que eu tive que perguntar cadê a gente? Porque nós não tínhamos música, nós não tínhamos controle

ambiental, e tem momentos que tú te pergunta cadê todo mundo, então é mais nesse sentido. Cadê a tribo? A taba, a tanga, a tambatajá / olhos nos campos kourou, Currutelas do Pará. Estavam levando ouro adoidado, a mina era tão grande e é ainda tão grande que aquele formigueiro humano estava desequilibrando o meio ambiente, era muito ouro e nós não sabíamos que havia tanto ouro assim”.

11 - Dos quintais do Brasil e Sentinela Nortente faz referência a uma defesa da nossa cultura? De nossos usos e costumes?

Osmar Júnior: “É sempre uma continuidade de crônica, sentinela Nortente, sentinela Nortente II, entre o asfalto e o céu azul, também tem algumas músicas da vida particular que são sequências uma da outra, músicas que retratam as desigualdades sociais, também tem as músicas das fronteiras Cayenne com a influência do zouk e kassikó. Tem três discos gravados pelo Amadeu que é o Sentinela Nortente, Estrela do cabo norte e Dos quintais do Brasil e Tarumã”.

12 - Tarumã tem haver com as histórias lendárias que você lia?

Osmar Júnior: “Tarumã é muito engraçado tem um grande erro. Tarumã não é do Araguari. Na verdade tarumã é uma junção de duas melodias e se eu for me preocupar com dados técnicos eu não faço arte é igual o cara chegar aqui pintar alguma coisa e você se perguntar o que é isso e muitas vezes o pintor diz que é só por dizer, porque até ele não sabe o que é aquilo, e tarumã é mais ou menos isso. Ele começava “vou contar pra vocês essa história do moço que se encantou, vou contar pra vocês essa história de ser pau madeira de amor, tarumã, tarumã...”. Daí quando cheguei no Araguari e me deparo com Araguari, acho encantador, “o Araguari, o Araguari..., tarumã, tarumã... Daí o pessoal, não essa lenda é lá do Rio Calçoene, foi até o Clécio que me deu essa notícia na época.

Daí pego e crio a cabeça da música “minha história é que nem essa história do moço que se encantou... se encantou nas águas do rio Calçoene, virou pau, madeira de amor, mas eu fui parar num outro rio atrás do meu grande amor”. Foi a melhor solução que encontrei, mas enfim, o objetivo dela era popularizar o conto e a música alcançou este objetivo.

13 - Você pode nos contar um pouco sobre Igarapé das Mulheres?

Osmar Júnior: “Igarapé das Mulheres é uma fotografia pra mim, tem uma consciência do poder da mulher. Essa foi uma das primeiras músicas que eu fiz, Igarapé das mulheres e pedra do Rio, ou seja, são músicas bem precoces. Igarapé, escondi durante muitos anos, nem havia contado pra galera do movimento, nem Amadeu não sabia, foi uma das primeiras músicas que fiz, mas eu tive uma consciência nessa música como é que uma mulher criava os filhos, lavando roupa, às vezes se prostituindo e às vezes trabalhando como empregada doméstica, não criava-se um ou dois, três filhos, criava-se dez, onze, doze com dignidade, não importava o que tua mãe ou teu pai era, se ele era cachaceiro, se ele era piloto do barco. Tive muitos amigos daquela época que hoje são doutores, pessoas do bem, ninguém deu pra não prestar. Tenho uma admiração pela mulher, pela força de trabalho da mulher, sempre tive mulheres muito fortes em meu redor. Então Igarapé das Mulheres, retrata a força da mulher. Eu passo uma ideia de um bairro encantado, mas na verdade é uma realidade bem sofrida. Igarapé das mulheres era na época um centro de diversões da prostituição, passando pela mercadoria, e pela questão da natureza, as frutas, o Igarapé, açaí, os botecos de cachaça. Meu mundo era encantado, porque eu era uma criança que se encantava com qualquer coisa, e aquilo pra mim era enorme, pois, não tinha o videogame, a questão da tecnologia e hoje a criança fica presa dentro de casa, adquirindo alergias. É difícil eu adoecer, acredito que adquiri essa imunidade de tanto que pulei dentro daquele rio”.

Sobre os quintais do Brasil, os quintais do Amapá, o movimento costa norte esta fazendo um estudo pra dar consciência de meio ambiente, porque não há outra coisa que o garoto goste mais do que a natureza, só que nós não damos uma chance a eles. Então levar as crianças pra natureza vai ser maravilhoso. E esse é um dos objetivos dessa música. Mesmo eu tendo como temática o meio ambiente, eu não aguento passar muito tempo no mato.

14 - Quando você fala de Igarapé das mulheres, pedra do rio seria essa extensão? Pois, você retrata essa questão da arquitetura em relação ao deslocamento da pedra, isso tem haver com o progresso?

Osmar Júnior: “Essas músicas retratam a minha infância na praia e a cidade sendo olhada de frente, de lá pra cá. E o olhar da pedra do rio para a cidade, vê a mudança. O desaparecimento de algumas culturas e a evolução, o progresso. Essa pedra do rio é um olhar

arquitetônico. E é uma extensão de Igarapé das mulheres porque foi feita quase que na mesma época. O arraial que acontecia onde era o teatro das bacabeiras e com o tempo desapareceu, vejo isso normal, eu sou a favor do progresso e sou a favor de misturar a tecnologia poeticamente”.

15 – Porque você escolheu Amadeu Cavalcante como interprete de suas composições?

Osmar Júnior: “Porque quando vi Amadeu cantar, eu pirei. Ele é muito exigente com a arte dele. É excelente pai e ele dá muito valor ao que faz”.

Amadeu Cavalcante é o detentor dos direitos autorais de Sentinela Nortente. Fiz dez composições para o Cd já projetando o Movimento Costa Norte. E as dez músicas que eu tinha composto pra esse projeto transferi pra ele. E eu também já tinha noção de movimento, já estava acostumado a saber da história da tropicália, como foi que aconteceu. A resistência deles tanto a bahiana com a resistência brasileira mesmo da música, eles foram ferrenhos naquilo que eles quiseram fazer e influenciaram de modo positivo o Brasil, coisa que muitos movimentos não fazem, a Bossa Nova também influenciou o Brasil pra uma espécie de estudo musical, mas sofisticado, mas complexo e bonito, sem largar o samba de raiz que manda mensagem nacionalista muito boa, o movimento clube da esquina de Minas Gerais que nos trouxe Milton Nascimento , Beto Guedes e o Estado de Minas tem cultura e tem história e isso me interessou, foi quando olhei para o norte e vi novamente a gente disperso. A única coisa que pude fazer foi o Movimento Costa Norte que ainda não entrou pra história do País, mas que em breve antes de eu morrer vai entrar.

Movimento Costa Norte: sentinela Nortente – Amadeu Cavalcante; vida boa – Zé Miguel; Revoada – Osmar Júnior; Formigueiro – Val Milhomem. E depois mais de dez álbuns. Sendo que o Sentinela as dez músicas são de minha autoria.

16 - Como foi fazer shows em outros Estados e fora do Brasil?

Osmar Júnior: “Vejo que fui para defender uma coisa que ninguém conhece, não é fácil pra você chegar numa Alemanha e numa Itália e cantar em Português e daí eu tenho que compensar usando instrumentos de lá. Fui há um tempo atrás fazer um show em Portugal sobre o projeto piratuba fala de uma cidade no norte do Brasil que esta sendo ameaçada por

grandes hidrelétricas e isso é pesado. Daí muita gente chega lá achando que sou um ambientalista e isso aí é perigoso e a minha arte fica como. Penso que você tem que ter muita consciência quando você vai cantar você tem que agradar pra não parecer só um símbolo”.

17 – O início da sua carreira é marcado por participação sua em festivais comerciais e universitários?

Osmar Júnior: “Aos 20 ingressei na banda placa, mas antes disso já havia participado de outras. Os festivais apareciam e nós sempre estávamos lá. A banda era minha fonte de sobrevivência, mas minhas composições estavam guardadas para um momento certo. Nunca larguei essa ideia mesmo ainda moleque, sempre soube que um dia eu iria poder me expressar. Eu sabia que minha carreira iria ser difícil. Quando vi Pinduca, Zé Ramalho, passei acreditar no regionalismo e acredito até hoje. Acredito muito que o Brasil, um dia vai ter notícias muito boa do Amapá, o mundo todo vai querer vir aqui vê a gente. Embora tenha outros lugares, mas nossa comida é diferente. Eu penso que a solução para o nosso futuro é essa natureza que temos”.

18 – “Os trovadores provençais eram poetas – músicos, que compunham poemas e melodias. Quando não interpretavam suas composições, as faziam interpretar por cantores profissionais”. Baseado nesta citação de Augusto Campos você se considera um músico- inventor?

Osmar Júnior: “É interessante essa questão dos trovadores porque se eu quisesse mandar um recado para o rei o cantador iria se davam mal. Era o garoto de recado e não mudou muito. Eram poetas, mandavam recado, criticavam, contavam história de heróis. Mas as coisas mudaram porque a música é capitalista no Brasil”.

19 – O que você tem a dizer sobre seu novo projeto Indiéra?

Osmar Júnior: “É a invasão do capitalismo no Amapá, principalmente ao que se refere ao povo indígena. São quatro clipes, esta sendo lançado por esses dias, mas já tem uns dois anos. Capitalismo e comunismo”.