

UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

IAGO TOJAL ARAÚJO

**O BAQUE DO ACRE: O GRUPO UIRAPURU E A MÚSICA DOS SERINGAIS
ACREANOS**

CAMPINAS

2023

IAGO TOJAL ARAÚJO

O BAQUE DO ACRE: O GRUPO UIRAPURU E A MÚSICA DOS SERINGAIS
ACREANOS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
COORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO IAGO TOJAL
ARAÚJO, E ORIENTADO PELO PROF. DR.
JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES
CARVALHO.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T573b Tojal Araújo, Iago, 1992-
O Baque do Acre : O grupo Uirapuru e a música dos seringais acreanos / Iago Tojal Araújo. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: José Alexandre Leme Lopes Carvalho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular - Acre. 2. Seringueiros. 3. Comunidades de prática - Acre. 4. Música - Ritos e cerimônias. 5. Amazônia. I. Carvalho, José Alexandre Leme Lopes, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: O Baque do Acre : The Group Uirapuru and the music from the Acreans rubber forests

Palavras-chave em inglês:

Popular music - Acre

Rubber tappers

Communities of practice - Acre

Music - Rites and ceremonies

Amazon

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Alexandre Leme Lopes Carvalho [Orientador]

Suzel Ana Reily

Samuel Mello Araújo Júnior

Data de defesa: 04-05-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0007-4757-9151>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4986698793453968>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

IAGO TOJAL ARAÚJO

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

COORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO
2. PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY
3. PROF. DR. SAMUEL MELLO ARAUJO JUNIOR

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 04.05.23

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à meus filhos Maria Sereia e Oruê, que me inspiram e me fortalecem para seguir em frente. Aos meus pais, Anna Christina e Wilson, a ponte para ancestralidade, que me deram simplesmente a vida e o sangue amazônida. Às minhas irmãs Anna Paula, Marianna e Beatriz, que sempre me apoiaram com muito amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus filhos Maria Sereia e Oruê, fontes de amor, de propósito e seus desafios, de inspirações e alegrias no dia-a-dia. Agradeço imensamente aos meus pais, Anna Christina e Wilson, pela vida e pelo exemplo maior, por sempre me apoiarem e me conduzirem desde o início ao caminho do conhecimento. Gratidão à minhas irmãs, Anna Paula, Mariana e Beatriz, eternas e queridas companheiras de jornada, fiéis no suporte familiar imprescindível. Meu agradecimento e respeito por minhas avós e avôs, responsáveis por minha ancestralidade amazônica que corre nas minhas veias. Ao meu querido meu orientador Zé Alexandre, mestre e referência, que desde minha banca de vestibular esteve presente, me incentivou e acreditou nas minhas pesquisas no baixo, na percussão, no pife e que agora na pesquisa com a música acreana. Gratidão pela amizade e pelo tempo e atenção dados a essa jornada. Agradeço ao meu coorientador José Roberto Zan, ao Instituto de Artes e todos os funcionários da PPG-Música que me auxiliaram nesse processo. Ao pessoal do Acre, todos os mestres e mestras que me inspiraram nessa caminhada, Seu Antônio Pedro, fonte de sabedoria e amor pela natureza, Dona Carmen, Seu Bima, Seu Honorato, Seu Aldenor, Dona Zenaide, todas e todos que me foram sempre muito solícitos e generosos, me permitindo estudar sua cultura e sua música. Ao companheiro Alexandre Anselmo, pelo esforço e trabalho que propiciou meu encontro com os mestres e suas músicas e pela amizade e parceria nessa jornada musical. Agradeço à minha tia Wânia que me recepcionou durante a pesquisa de campo e emprestou seu carro para visitarmos todas as pessoas e realizar todas as entrevistas. Agradeço a todos integrantes do grupo Uirapuru e suas adjacências, ao amigo Magno, Marilua, Arthur Miúda, Zé Carlos Carioca, pela generosidade e resiliência no trabalho de resgate e difusão dessa músicas. Agradeço imensamente aos meus queridos amigos músicos Yandara Pimentel, Cris Monteiro, Otávio Andrade e Ricardo Henrique que toparam se encontram com essa sonoridade e participar do recital. Agradeço à toda equipe técnica do recital, a equipe da Casa do Lago que cedeu o espaço, ao meu parceiro Zirikito que fez o som e a gravação da apresentação, minha amiga Máira Prates que fez a luz e aos parceiros Gabi Perissinotto e Marcel Vecchia pelo registro audiovisual impecável. Agradeço imensamente membros das bancas de qualificação e defesa, Profa. Dra. Suzel Ana Reily, Prof. Dr. Samuel Araujo e Prof. Dr. Cacá Machado, pelas aulas, seus conselhos, sua atenção dada ao trabalho e suas sugestões muito valiosas e instigantes. Gratidão eterna à todas e todos que direta ou indiretamente participaram desse trabalho tão

importante para minha vida e minha música. Ter essa base para apoiar esse caminho musical de volta às origens é algo que sempre me sentirei grato e abençoado. Se cheguei aqui, foi por vocês e com vocês. Gratidão!

RESUMO

Este trabalho trata de uma etnografia do processo de resgate da música dos seringais acreanos que se deu a partir de 2007 em Rio Branco. A partir das memórias da época da borracha, trazidas pelos integrantes do grupo Uirapuru e da discografia existente, o objetivo foi compreender o fazer musical em que essa sonoridade singular se manifestava no passado e como, no presente, formou-se uma comunidade de prática para resgatar a sonoridade da floresta Amazônica acreana e alterou-se o fazer musical da última geração de músicos seringueiros que tocavam os bailes nos seringais.

Palavras-chave: Música Popular – Acre, Seringueiros, Comunidades de prática – Acre, Música – Ritos e cerimônias, Amazônia.

ABSTRACT

This work is about an ethnography of the process of rescue of the music of the ancient rubber plantations, that occurred since 2007 in Acre. From the memories of the rubber era, brought by the members of the Uirapuru group and the existing discography, the objective was to understand the musical making in which this singular sonority was manifested in the past and how, at present, a community of practice was formed to rescue the sound of the Acrean Amazonian forest and has transformed the musical making of the last generation of rubber tappers who played tin he dances in the rubber tree forests.

Keywords: Popular music – Acre, Rubber tappers, Communities of practice – Acre, Music - Rites and ceremonies, Amazon.

Sumário

1. De volta às origens	11
2. Abrindo um varadouro	17
3. O Acre existe e soa bem	22
3.1. Povos e poderes da floresta	22
3.2. Atraídas e traídas: brabos e arigós, seringueiras, seringueiros e caucheiros	23
4. O baque que (res)soa	31
4.1. O seringueiro na cidade	31
4.2. Baquemirim	32
4.3. Grupo Uirapuru	35
4.3.1. Antônio Pedro e os <i>enverseios</i>	41
4.3.2. Seu Bima, o solista da floresta	46
4.3.3. Honorato de Holanda	48
4.3.4. Aldenor Costa	50
4.3.5. Alexandre Anselmo	51
4.4. O ensaio	52
5. E como soa	56
5.1. Instrumentos	57
5.1.1. Harmônica	59
5.1.2. Violão	66
5.1.3. Espanta-cão	69
5.1.4. Tamborins	70
5.1.5. Tambor de borracha	71
5.1.6. Pandeirão de apuí	71
5.1.7. Tambor de balde	72
5.1.8. <i>Trumpeh</i>	73
5.1.9. Tambor Ashaninka	74
5.2. Baques e afins	75
5.2.1. Baque de samba	76
5.2.2. Baque de marcha	80
5.2.3. Desfeiteira	83
5.2.4. Vassourinhas	84
5.2.5. Choro Lundu	85
5.2.6. Dança	85
6. Afinal, que baque é esse?	86
7. Referências bibliográficas	100
8. Anexos	107

1. De volta às origens

Acredito que conhecer suas origens é pertinente para toda pessoa, pois saber de onde veio, quem são seus antepassados, saber suas histórias e visitar suas memórias, ajuda a construir uma ideia melhor sobre cada um. O mesmo podemos pensar quando se trata de pessoas vivendo juntas, já que para o desenvolvimento de um conjunto de pessoas, seja uma família, clã, tribo ou comunidade, é sensato aprender com o passado para não cometer possíveis erros já ocorridos, aprender com as experiências vividas e possivelmente até prever acontecimentos e decidir rumos mais corretos e verdadeiros em conjunto. Talvez seja uma utopia, mas também acredito que um Estado, País ou Nação também deve seguir essa linha de pensamento, ou pelo menos deveria, afim do desenvolvimento do bem-estar de sua população, fugindo das amarras e influências negativas externas e aprendendo não somente com o seu próprio passado, mas com o passado dos outros, em busca da equidade, com acesso à educação justa e verdadeira para todos, além do bem-estar generalizado, de um sistema de saúde honesto e gratuito e da preservação e restauração completa da natureza.

Sou natural de Rio Branco, Acre, e com minha família mudei cedo para Ribeirão Preto, em São Paulo, onde iniciei meus estudos em música, começando pelo violino até me encontrar com o baixo elétrico, o qual cursei o curso de bacharelado na UNICAMP. Na universidade, me encontrei com o pífono de bambu, atualmente meu principal instrumento, no qual realizo a maioria de meus trabalhos, da performance à luteria. A partir do contato com o pife¹, comecei a conhecer um universo novo para mim. Em contato com mestres da cultura popular,² comecei a pesquisar, estudar e tocar ritmos e músicas ligadas às raízes culturais dos povos. Vi então como nosso país, nossa América Latina, nosso mundo é rico em culturas tradicionais e isso me fez criar uma opinião sobre qual o papel do músico nessa sociedade que vivo e também refletir sobre qual é o papel da academia com a música, ou melhor, com a arte, popular ou não.

Nesse caminho, constatei a partir da observação e da minha prática no meio musical de Campinas e também de São Paulo, uma grande expressividade da cultura

¹ Pife é como os mestres e tocadores chamam popularmente esse instrumento brasileiro.

² Definição de cultura popular gerada pela RECOMENDAÇÃO PARA A SALVAGUARDA DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR, publicada em 15 de Novembro de 1989 pela UNESCO durante a Conferência Geral que aconteceu em Paris, durante 17 de outubro a 16 de novembro de 1989, que determina que cultura tradicional e popular "é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social" (UNESCO, 1989).

nordestina, onde nos mais diversos circuitos de música popular mais tradicional, ritmos como coco, baião, maracatu, afoxé, cavalo marinho, entre outros oriundos da região Nordeste, têm o seu lugar consolidado. Vi muitos grupos compostos por artistas que não são do Nordeste, tocando essas músicas e/ou ritmos, fazendo referências diretas ou indiretas aos mestres e grupos tradicionais, ou seja, constroem os seus repertórios com predominância de influência cultural nordestina. Talvez seja um resquício do legado do Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi e outros que começaram a abrir os olhos e ouvidos dos brasileiros em geral para o Nordeste brasileiro, saindo um pouco da hegemonia paulista e fluminense. Mas e a região Norte? Ainda desconhecida ou até ignorada para muitos brasileiros de outras regiões, a maior região do país, que cobre mais de 45% da área total do Brasil, possui alguma manifestação musical que seja conhecida e reconhecida nacionalmente? Sem dúvidas, o Bumba Meu Boi de Parintins amazonense, o carimbó paraense já têm seu lugar no repertório de manifestações musicais regionais do Brasil e hoje o marabaixo amapaense chega firme para integrá-lo. Tendo isso em mente, comecei a refletir sobre minha origem acreana, minha infância no estado amazônida e depois sobre o fato de ter estudado em Ribeirão Preto, iniciado na música a partir do *rock n' roll* e do *blues*, entrado no curso de Música Popular da UNICAMP, e que depois do contato com a cultura popular, somente tocava e estudava músicas e ritmos do nordeste e do sudeste... Se estudei as músicas tradicionais de diversos lugares do Brasil, qual seria a música do meu estado de origem e da minha região? Já tinha algumas referências da região, como o bumba-meu-boi, o carimbó, o marabaixo,³ mas e o Acre? Qual a música do estado em que nasci? Qual é a música que possivelmente, ou não, tem alguma coisa a ver com minhas raízes? Portanto, em uma das minhas viagens para visitar minha avó materna, com todas essas perguntas em minha mente, encontrei o grupo Uirapuru.

Conheci o grupo em 2013, em Rio Branco, no 15º Arraial Cultural promovido pelo governo do Estado do Acre. Um evento que está se tornando tradicional na cidade e que conta com apoio da Prefeitura de Rio Branco através da Fundação Garibaldi Brasil e da Liga das Quadrilhas Juninas do Acre. O grupo se apresentou às 18 horas no palco *Saudade do seringal*, localizado na periferia das programações centrais do evento. Andando pelo evento, cheguei com minha família perto do palco e, na ocasião, fascinou-me instantaneamente a banda que vi tocando e o som que ouvi. Um senhor, caboclo, cantando uma música claramente autoral com seu violão, uma senhora cantando ao seu lado, outro senhor bem

³ Sem falar de toda a riqueza das culturas dos povos originários da floresta.

idoso fazendo acompanhamento em seu violão, um homem adulto, fisicamente diferente dos outros integrantes, acompanhando a música com uma sanfona de 8 baixos e a percussão muito parecida com o xote nordestino, mas com a diferença da marcação estar em todos os tempos. Aquela música, tranquilamente suingada, cabocla, quase familiar, me trouxe o insight de que talvez fosse a música de raiz acreana que estava procurando, pois ficaram evidentes para mim, à primeira escuta, influências nordestinas e indígenas, tanto na instrumentação como nos padrões rítmicos que rapidamente identifiquei, resultando naquela sonoridade⁴ singular que presenciei. É fato que, pela história da região, essas culturas são pilares na formação do povo acreano. Talvez um pouco intuitivamente, mas percebi naquele momento a importância daquele grupo que estava assistindo, para a cultura acreana e conseqüentemente para a brasileira⁵.

Chamou-me a atenção também o modo como as atividades programadas estavam organizadas e como se dava essa organização. Ao lado do palco, uma senhora sentada em uma mesa, uma espécie de *cicerone* que "organizava" o palco, acirradamente disputado ora pelos grupos que remetiam à memória dos seringais, ora pelo jogo do bingo. Essa senhora indicava as apresentações musicais daquele palco e, a cada troca de música, logo após (ou não) os aplausos, lembrava os espectadores que em breve iria acontecer um bingo *importantíssimo* e *imperdível* naquele mesmo local. Quando o grupo Uirapuru começou a tocar, poucas pessoas assistiam e poucas continuaram a assistir aquele singelo grupo, um resquício de uma verdadeira memória musical dos seringais, no meio de um grandioso evento municipal. Esse primeiro contato já reflete muito sobre a situação de fragilidade que essa cultura se encontra. Para a *cicerone*, o bingo era muito mais importante que aquele grupo, a verdadeira memória viva do seringal, sendo sutilmente calada. Talvez se não fosse minha insistência, quase infantil, na hora do BIS, o grupo teria tocado somente 30 minutos e a *cicerone* não ficaria me fitando com aquele olhar de reprovação e ódio. A partir disso resolvi pesquisar mais sobre esse grupo.

O grupo Uirapuru, naquele momento que vi, refletia e ressoava uma parte do que era o som dos seringais, através de seu repertório. Estava composto, naquele momento, por Seu Antônio Pedro, Dona Carmen Silva, Seu Bima, Alexandre Anselmo, Seu Honorato de

⁴ Tratarei aqui do conceito de sonoridade não somente como uma qualidade do som, mas como um resultado sonoro proveniente de um fazer musical.

⁵ Apesar da grande e marcante presença de culturas importadas, de tendências e ideais opostos aos dos povos originários da região, foi interessante ver um pequeno espaço aberto para uma manifestação cultural singular seringueira.

Holanda, Magno Oliveira, Marilua Azevedo, Adalberto Silva e Leilane Lima, tocando naquele arraial, seu repertório de canções da época dos seringais do segundo ciclo da borracha, compostas por músicos seringueiros, ex-moradores das colônias e seringais da região do Rio Envira, próximo à Feijó. Este grupo foi formado com o intuito de divulgar os baques⁶ tocados no Acre, através dos *enverseios*⁷ trazidos por Antônio Pedro e de outras canções e músicas instrumentais pelos outros mestres e mestras presentes. O Grupo Uirapuru surgiu a partir das ações do projeto Baquemirim, idealizado pelo músico e produtor Alexandre Anselmo. Neste projeto, iniciou-se um trabalho de memória onde, a partir dos depoimentos e da obra de Seu Antônio Pedro, foram promovidas oficinas de inicialização musical e luteria, ministradas por ele e Alexandre. Com isso, foram resgatadas canções e os baques de samba e de marcha, ritmos singulares encontrados naquela região, tocados e compostos por pessoas que faziam música antigamente nos seringais do Acre. Uma cultura musical de seringueiras, seringueiros, indígenas e povos originários presentes naquela região, trazida à tona pela memória dos mestres que puderam participar desse processo de resgate e gravação dos discos, que registraram definitivamente essas canções.

É importante deixar claro que o processo de resgate que tratarei aqui, pode ser compreendido como um movimento de *music revival*, literalmente traduzido por mim como um revivalismo musical. Tamara Livingston (LIVINGSTON, 1999, p.68) define *musical revivals* como “qualquer movimento social com o objetivo de restaurar e preservar uma tradição musical em que se acredita que está desaparecendo ou que foi completamente deixada no passado”. Para que esse objetivo seja alcançado, a autora mostra que esses movimentos geralmente possuem um propósito duplo: o primeiro para servir como oposição e alternativa à uma cultura dominante e o segundo para “melhorar a cultura existente através dos valores baseados no valor histórico e na autenticidade expressados pelos revivalistas”. Ela também define um modelo, que não é propriamente uma estrutura fixa para definir tais fenômenos que desempenham um papel importante na manutenção de identidades culturais de certos grupos e, para isso, cria uma receita básica para compreender esses movimentos, composta pelos seguintes ingredientes:

1. Um indivíduo ou pequeno grupo de “revivalistas centrais”;
2. Informantes e/ou fontes originais;

⁶ Ritmos, toques.

⁷ “Os Enverseios da Natureza são canções recebidas por inspiração espiritual para transmitir conforto, alegria e conhecimentos da Mãe Natureza.” (ANTÔNIO PEDRO: UMA MEMÓRIA VIVA!, 2010)

3. Ideologia ou discurso de revivalismo;
4. Um grupo de seguidores que formam a base da comunidade de revivalismo;
5. Atividades de revivalismo;
6. Empreendimentos comerciais e/ou sem fins lucrativos a fim de suprir o mercado musical específico.

Neste trabalho ficará claro que seu conceito e modelo se aplicam perfeitamente ao processo de resgate dos baques e das músicas dos seringais pois temos (1) Alexandre Anselmo como revivalista central nesse primeiro momento de processo de resgate; (2) os mestres seringueiros como informantes e fontes originais; (3) a ideologia de resgate das músicas dos seringais como forma de fortalecer a identidade cultural seringueira; (4) as pessoas envolvidas no Baquemirim e no Grupo Uirapuru como base dessa comunidade; (5) as oficinas, entrevistas, viagens e encontros realizados para resgatar a memória musical dos mestres; e (6) a criação do Grupo Uirapuru para gravar os discos e realizar apresentações para difundir essas músicas.

Juniper Hill e Caroline Bithell (HILL, 2013) discutem seis temas importantes para a compreensão dos movimentos de revivalismo, que podem ser perfeitamente aplicados ao processo aqui estudado: (1) ativismo e desejo de mudança, motivados pela insatisfação com a situação daquela cultura; (2) a valorização e reinterpretação da história, envolvendo mestres, artistas, produtores e acadêmicos em um movimento de reinterpretação da história quase perdida e o estabelecimento de uma nova narrativa dessa cultura; (3) recontextualização e transformação, onde as músicas dos seringais do passado ganham nova vida e ressurgem com todas suas mudanças que ocorreram no próprio estilo de vida dessas pessoas e no contexto onde essas músicas se manifestavam antes e se manifestam agora; (4) legitimidade e autenticidade, já que esses movimentos precisam ser legítimos para que outros aceitem as mudanças musicais e culturais promovidas e reconheçam o trabalho do grupo como autêntico; (5) transmissão e disseminação, onde vemos os envolvidos no Baquemirim desenvolvendo novos métodos e infraestruturas para promover e disseminar a música que foi resgatada, envolvendo apresentações, festivais, organizações, políticas públicas, gravações, entre outros; e (6) desdobramentos e ramificações pós resgate, já que vemos os frutos desse trabalho atualmente terem alcançado certo reconhecimento institucional e sua prática de resgate se ampliou para diversas manifestações culturais, com maior atuação meio artístico-cultural-

acadêmico, além de uma equipe maior com mais recursos e estrutura para a produção e disseminação do trabalhos de diversos mestres e mestras do Acre.

Apesar dessa tradução literal traduzir bem o sentido de trazer de volta à vida essas manifestações musicais, tomarei a liberdade de trocar o termo desse movimento aqui estudado por resgate, já que o termo *musical revival*, embora traga um sentido de “ressucitação” ou “ressureição”, abrange uma gama de processos diferenciados como regeneração, redescoberta, rearticulação, resgate, restauração, ressurgência, recuperação, entre outros (SLOBIN, 1983; HILL, 2013). Assim, escolherei chamá-lo de resgate pelo grau de urgência em que se teve para resgatar, o quanto antes, esses baques e canções do esquecimento e da extinção.

Sem dúvidas, é relevante e digno ter um olhar atento para as memórias trazidas pelos mestres nesse processo: Antônio Pedro com seus *enverseios*, que são canções que guiam e dão a força em trabalhos de ayahuasca⁸; Seu Bima e seu toque de violão solista único, com choros ricos em melodias e histórias; Seu Aldenor com a Marujada e a manifestação carnavalesca *Vassourinhas*; Seu Honorato, com seu conhecimento dos baques e suas histórias da seringa e do "*tempo das viaje*"⁹. Esses baques e canções, que são tocados hoje pelo grupo em um contexto de eventos e apresentações culturais, antes estavam nos bailes nos seringais em celebrações ou depois dos adjuntos¹⁰.

De uma árvore chamada “Sapota”, depois de derrubada e rolada em suas pontas era retirada a grossa casca que era transformada em um tapete de madeira com cerca de 2 metros de largura por 10 de comprimento. Com ela era feito o piso do salão próprio para a dança, riscado com parafina e coberto com palha de jarina. (ANTÔNIO PEDRO: UMA MEMÓRIA VIVA!, 2010)

Antigamente nos barracões de sapota, com o som da música se misturando com o chiado do pé, hoje, em palcos com os instrumentos microfônados, arranjos e produção. Certamente uma atuação que chama atenção pelos seus processos únicos que conseguiram

⁸ Bebida psicoativa de uso ritualístico, originária dos povos da Floresta Amazônica. Os trabalhos são os rituais em si.

⁹ Foi como Seu Honorato de Holanda, uma das fontes deste trabalho, se referia à época da borracha, onde trabalhou nas embarcações que realizavam o transporte das mercadorias, pessoas e todo tipo de coisa. Neste trabalho, vou transcrever algumas palavras na forma como as pessoas que encontrei falaram, tentando trazer um pouco do som dessas palavras.

¹⁰ Adjuntos, segundo o relato dos mestres, eram os mutirões e trabalhos coletivos realizados nas colocações e seringais onde os moradores se juntavam para realizar um mutirão de roçado ou construção na casa de alguém e no final do dia celebravam com um baile. Eram nessas ocasiões que as músicas dos seringueiros eram tocadas e dançadas.

resgatar não apenas as músicas, mas a música na vida dos mestres, silenciada pelo longo tempo sem contato com os instrumentos e pela condição social e financeira não favorável.

2. Abrindo o varadouro

Neste capítulo, começo a abrir um varadouro da cidade para chegar no som do seringal, lá na mata. Mostrarei aqui como eu abri esse caminho e como andei por ele para encontrar o que procurava, ou seja, qual a metodologia utilizada e quais os conceitos que apoiaram a pesquisa.

Tendo em vista uma linha de pensamento que busca enxergar as características singulares desse processo de resgate e difusão, proponho uma reflexão baseada na mudança do “fazer musical” dessas pessoas, ou seja, como mudou, com o tempo, a forma que elas faziam suas músicas. Esse conceito que John Blacking introduziu nos estudos etnomusicológicos, compreende a “música” como o resultado de uma atividade musical e o “fazer musical” um *processo* de produção (BLACKING, 1974), que traz as interações sociais como fator determinante nesse processo de criação. Essas interações seriam então os objetos de estudo mais relevantes para o estudo da música pela abordagem da etnomusicologia

Também podemos enxergar o projeto Baquemirim como uma “comunidade de prática” (WENGER, 1998) com a missão de resgatar os baques acreanos. O projeto promoveu oficinas de música e luteria, com base no conhecimento primeiramente de Seu Antônio Pedro, e depois de outros mestres, culminando na criação do grupo Uirapuru para difusão e divulgação do trabalho e das músicas dos seringais. Criado em 1998 pelos pesquisadores Jean Leve e Etienne Wenger, as “comunidades de prática” são formadas por pessoas que se engajam em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado de empreendimento humano” (WENGER, 2011) e propõe oferecer novas perspectivas na abordagem dos processos de ensino e aprendizagem coletivos. Em casos como este, como o coletivo e/ou grupo se forma a partir de uma vontade de fazer algo? Partindo de uma interação regular, como aprimora sua prática e desenvolve um conhecimento? Como esses grupos desenvolvem seus métodos para fazer o que querem fazer? O conceito lida com essas questões com a premissa de que para se configurar uma comunidade de prática, é necessário que a comunidade observada possua necessariamente três elementos presentes e claros:

1. o domínio: aquilo com que as pessoas da comunidade se identificam e compartilham um domínio de interesse. Esse domínio também as distingue das pessoas que não são da comunidade;
2. a comunidade engajada: um grupo de pessoas que se encontram para esse fazer/trabalho coletivo, com suas atividades e informações compartilhadas que estão presente em uma comunidade construída sobre relações interpessoais que permitem o aprendizado coletivo;
3. a prática: aquilo que é feito em conjunto e todas as implicações de trocas e aprendizagens.

Iremos observar ao longo do trabalho como o resgate dos baques só foi possível por ter sido feito inicialmente por uma comunidade com os três elementos presentes.

Quero mostrar também que, devido aos fatos históricos, o contexto no qual essas músicas foram criadas literalmente acabou, e como, através da mediação de Alexandre Anselmo, as músicas dos seringais ressurgiram em outro contexto, com outras características e, é claro, com outras sonoridades. Procuro entender como o grupo Uirapuru vem revitalizando esses baques do Acre e quais as formas de atuação dos integrantes do grupo Uirapuru no resgate do baque dos seringais do Acre. Com os conceitos utilizados, proponho uma reflexão sobre como o fazer musical dos integrantes do grupo Uirapuru alterou-se drasticamente com a formação dessa comunidade de prática do resgate das músicas dos seringais.

Para realizar a pesquisa, primeiramente entrei em contato com Alexandre Anselmo sobre a possibilidade de realizar essa pesquisa e sobre possíveis datas. Antes de ir ao Acre, fiz um levantamento bibliográfico sobre o assunto: primeiramente pesquisei na internet e nas bibliotecas da UNICAMP sobre o processo de formação do estado do Acre e do povo acreano, para entender o contexto histórico dessa sonoridade aqui estudada. Encontrei referências pertinentes nos livros *Formação Histórica do Acre Vol. I e II* de Leandro Tocantins, *Conflitos pela terra no Acre (A resistência dos seringueiros de Xapuri)* de Élio Garcia Duarte e *O sertanejo, o brabo e o posseiro (Os cem anos de andanças da população acreana)* de Luiz Antônio Pinto de Oliveira. Esses livros deram uma base acadêmica sólida e crítica para traçar um panorama crítico sobre a história do Acre e o processo de formação da população acreana, com as quais desde minha infância já tive um contato, porém sem aprofundamento. Nas mesmas fontes, pesquisei sobre música acreana, música dos seringueiros, música rural da Amazônia e música ayahuasqueira.

Sobre a música do Acre, havia somente aquele material levantado pelo próprio grupo e disponibilizado em seus *blogs*, então procurei metodologias de pesquisa que fossem compatíveis ao objeto estudado e à falta de bibliografia sobre o tema. Para isso, comecei utilizando procedimentos metodológicos do campo da História Oral. Primeiramente, utilizei como norte o texto "*Relatos Oraís: do "Dizível" ao "Indizível"*" (QUEIROZ, 1998) para conhecer e entender esse campo da história oral, seus conceitos e diretrizes. Nesse trabalho, a pesquisadora define que história oral é tudo aquilo que se relata oralmente sobre um indivíduo ou coletivo e para isso, as principais técnicas de coleta dessas histórias de vida são os depoimentos e as entrevistas. Depois, utilizei o livro "*História Oral: Possibilidades e procedimentos*" (FREITAS, 2006) para conhecer algumas técnicas e traçar os planos para a realização de minha pesquisa.

Tendo isso em mente, fui ao Acre para realizar as entrevistas junto com o videógrafo Tobias Rezende que ficou responsável pela captação audiovisual das experiências e entrevistas em alta qualidade, para posteriormente produzir um documentário sobre o grupo Uirapuru. Após entrar em contato com o produtor, deixamos para combinar os horários e locais das entrevistas quando estivéssemos em Rio Branco, pois todos os integrantes estariam lá. Porém, não conseguimos entrevistar pessoalmente Dona Carmen, que estava viajando para visitar sua família. Passamos 14 dias em Rio Branco, de 14 de março de 2017 até 28 de março de 2017, nos dedicando exclusivamente a estar junto com as pessoas envolvidadas direta ou indiretamente com o processo de resgate promovido pelo Baquemirim. Encontramos pessoalmente com Alexandre Anselmo, diversas vezes, na Usina de Arte João Donato, visitamos Magno Oliveira na Área Viva, um espaço localizado no Ramal do Goiabal da Estrada Transacreana onde gravamos as imagens e entrevista na floresta. Nos encontramos com o professor Amilton Pelegrino de Mattos, que participou da produção do disco *Baque do Acre*, com a percussionista Marilua Azevedo e com a musicista e pesquisadora Kelen Mendes. Também visitamos Seu Honorato de Holanda em sua casa, vizinha com a casa de Alexandre Anselmo e com o mestre Aldenor Costa, na Casinha Ocupação Cultural, onde estava sendo realizado um ensaio da Marujada. Fomos na casa de Seu Bima, onde passamos uma tarde inteira, em nosso último dia de pesquisa de campo. Visitávamos uma ou no máximo duas pessoas por dia e realizamos diversas entrevistas com o máximo de tempo possível para os relatos. As conversas e entrevistas eram sempre gravadas em vídeo, visando a produção de um material audiovisual sobre esse assunto.

Como não havia, até minha pesquisa de campo, algum trabalho acadêmico publicado sobre o grupo Uirapuru¹¹, seu Antônio Pedro, seu Bima ou esse processo de resgate das memórias musicais dos seringais, escolhi realizar entrevistas¹² abertas não estruturadas, coletando os depoimentos dos indivíduos do grupo Uirapuru sobre participação no grupo, deixando-os livres para contar sobre o assunto, partindo da pergunta: "Qual sua história com o grupo Uirapuru?". A partir das respostas e dos depoimentos, realizava então poucas perguntas para entender melhor o que o entrevistado falava, sempre com grande cuidado para não influenciar os depoimentos.

Escolhi delimitar o estudo nos relatos dos integrantes, nos materiais audiovisuais que gravei em minha pesquisa de campo, nos materiais audiovisuais cedidos por Alexandre Anselmo, que disponibilizou seu acervo coletado durante esses anos de trabalho com os mestres, e principalmente nos fonogramas. Isso porque, segundo a bibliografia (NETTL, 1989; RICE, 1994; VANDER, 1986), a necessidade de complementação com outras fontes de pesquisa não invalida a utilização de uma única história de vida, pois esta, desde que bem analisada, pode ser muito importante para a definição dos problemas do coletivo em questão. Se o pesquisador não conhece nada sobre o assunto, uma história de vida servirá como um bom primeiro contato com o assunto e se o pesquisador já possui uma visão sobre o assunto, essa única história de vida servirá para um refinamento de conclusões e/ou um controle dos dados já obtidos. Comecei então este trabalho a partir da coleta das histórias de vida dos integrantes, sempre com muita atenção a maneira como eles contavam suas histórias, tentando identificar possíveis distorções e divagações. As entrevistas foram realizadas na casa dos participantes ou em locais escolhidos por eles e a duração delas deu-se naturalmente, de acordo com a disposição e o tempo disponível de cada entrevistado. Gravamos todas as entrevistas em áudio e vídeo, com intuito de realizar um documentário¹³ sobre esse processo de resgate. Até esse momento, tentava me colocar como observador não participante para focar nas entrevistas e nos relatos das dinâmicas dos integrantes e do grupo, mas

¹¹ Hoje temos o trabalho de conclusão de curso de Victor Martins do Santos Romero intitulado "*Seu Bima: A trajetória musical de um migrante/seringueiro nordestino no Estado do Acre*" e o trabalho de mestrado de Suelen Germano Costa intitulado "*Por trás da canção: nos batuques e enverseios de Antônio Pedro*" sobre a linguagem e a trajetória de Seu Antônio Pedro, ambos pela Universidade Federal do Acre (UFAC).

¹² Projeto aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa. CAAE: 62574716.2.0000.5404

¹³ ARAÚJO, Iago Tojal, MATOS, Tobias R. S. de. *O baque do Acre*. Rio Branco, Acre: s. n, 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal [XXX Congresso da ANPPOM](https://www.youtube.com/watch?v=6O30ChmjyZ0). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6O30ChmjyZ0>. Acesso em 06 de julho de 2021.

posteriormente constatei que, felizmente, não consegui me distanciar “friamente” da situação toda, pois me envolvi demais com as pessoas e com todo o processo, física e emocionalmente.

Por ser acreano, de minha origem familiar pessoal similar à origem das pessoas que estudei e também pelo envolvimento que tive com elas durante minha pesquisa de campo, encontrei então na autoetnografia um caminho interessante para transmitir e narrar a experiência da pesquisa. Como qualquer etnografia, na autoetnografia o entendimento de uma situação inclui o ponto de vista do observador/pesquisador: “é um contexto de interações e de intersubjetividades” (BOCHNER, 2017). Trata-se de um olhar subjetivo, que busca revelar sutilezas nas interações entre pesquisador e objeto, pois o pesquisador irá então construir uma narrativa de sua experiência, rompendo a barreira da imparcialidade, frieza e distância, que já foram pré-requisitos para um texto acadêmico nessa área. Para isso, conta-se uma história de como a experiência foi vivenciada utilizando-se da memória, não somente dos pesquisados, mas da memória do pesquisador sobre sua experiência.

Através do processo dual do trabalho de memória e trabalho de contar histórias, o autoetnógrafo recoleta, relembra e arranja o passado em uma estória que traz algo novo, sábio e útil para o presente e para o futuro. (BOCHNER, 2017)

De fato, a autoetnografia é um trabalho de composição, que envolve um trabalho de narrativa e de memória, onde o autoetnógrafo precisa, necessariamente, manter-se fiel aos eventos reais, mas com foco em criar uma narrativa densa e profunda, com a real finalidade de conectar e engajar os leitores.

Infelizmente, enquanto organizava minha ida ao Acre para coleta de dados, Seu Antônio Pedro, principal fonte de histórias e memórias musicais dos seringais do Envira, adoeceu e em poucos dias veio a falecer. Uma grande perda histórica, tanto para essa pesquisa como para outras, mas que aumentou a necessidade e importância de realizar este trabalho.

De volta à Campinas, comecei o trabalho de escuta dos fonogramas para a escolha das faixas para serem transcritas e analisadas. Depois de ouvir, percebi que seria interessante aprender a tocar as músicas que estava estudando. No violão, fiz a alteração da afinação que era utilizada e também consegui uma harmônica¹⁴ emprestada para aprender a tocar os temas. Vale ressaltar que durante toda a pesquisa, sempre mantive muito contato com Alexandre Anselmo, por telefone e pela internet, o que ajudou a esclarecer questões sobre o processo estudado.

¹⁴ É a gaita ponto diatônica de 8 baixos, chamada também, entre outros nomes, de pé-de bode.

Com essa metodologia, consegui obter dados relevantes e sutilezas para entender um pouco dessa música e do processo de resgate dessa música dos seringais, seus textos e contextos.

3. O Acre existe e soa bem

3.1. Povos e poderes da floresta

Situado ao extremo oeste do Brasil e fazendo fronteira com o Peru e a Bolívia, o Acre, antes de ser Acre, já era habitado por muita gente. Kaxinawás, Madihas, Araras, Shawãdawas, Jaminawas, Manchineris, Katuninas, Ashaninkas, Kuntanawas, Nawas, Nukinis, Puyanawas, Yawanawas já estavam naquelas terras e conseguiram resistir até hoje à invasão dos homens brancos. Por incrível que pareça, lá no Acre ainda há também povos isolados, um resquício quase inimaginável de Pindorama, protegidos pelos *txais*¹⁵. É o mais recente território anexado ao Brasil com uma história bastante singular. É o lugar de muitas medicinas e poderes da floresta. Também tem rapé, tabaco, kambô e sananga, medicinas de poder que convivem e ajudam aquele povo de “sangue grosso” a existir e resistir. Sem falar nos óleos de copaíba e andiroba, as garrafadas e tantas outras medicinas da floresta e das cidades de lá.

Hoje é conhecido mundialmente por ser o berço da doutrina do Santo Daime fundada pelo Mestre Raimundo Irineu Serra, religião amazônica que tem como guia o chá da ayahuasca, medicina da floresta amazônica trazida ancestralmente pelos *txais* dessa região da floresta amazônica, até quase chegar nos Andes. Além do chá, o bailado com a música são fundamentais para os rituais, sempre conduzindo os trabalhos.¹⁶

Atualmente com aproximadamente 870 mil habitantes, é o 4º estado com menor densidade demográfica do Brasil, isso talvez, pela quantidade de floresta nativa remanescente. Segundo dados do INPE, em 1975 o estado possuía 93% de sua área coberta por floresta nativa. Em 2000, o estado possuía então 91% de sua cobertura nativa.

¹⁵ *Txai* é mais que um irmão, cumprimento dos povos tradicionais da região, acabou se tornando a forma mais usual de chamá-los.

¹⁶ Nos rituais do daime, tem-se o bailado e os hinários. Já no seringal, são as rondas de mariri.

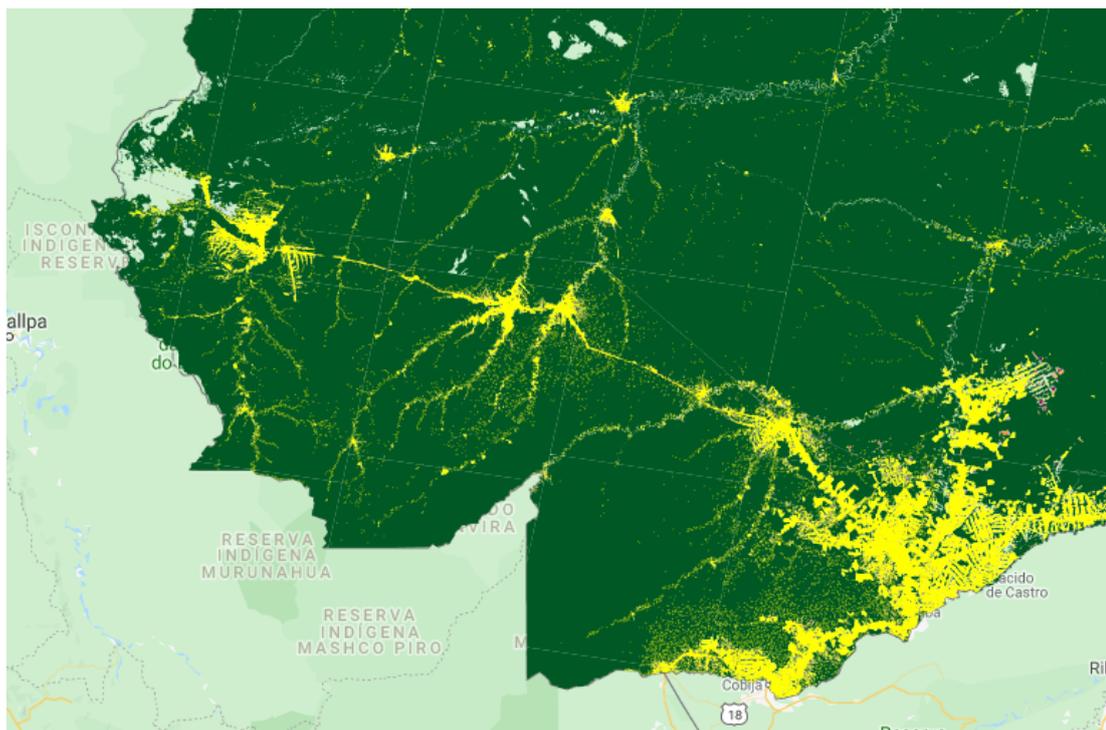


Figura 1: Acre (PRODES, 2021)

Como podemos ver na imagem acima onde o verde representa a floresta e o amarelo o crescimento urbano, em 2019, o estado possuía aproximadamente 86% de floresta preservada.

3.2. Atraídas e traídas: brabos e arigós, seringueiras, seringueiros e *caucheros*

A região era um território boliviano até o início do séc. XX, apesar de haverem muitos brasileiros ali, vivendo e explorando os seringais, para a retirada do látex para a confecção da borracha desde meados de 1877. Devido ao aumento da demanda de borracha no mercado internacional, tornou-se então um importante polo para a expansão do capitalismo daquela época: um território economicamente atraente, que atraiu muitos migrantes, principalmente cearenses. Seringueiros brasileiros lutaram para desmembrar o território da Bolívia e tentaram por três vezes criar um Estado Independente do Acre, pois até então o Governo Brasileiro se mantinha fiel ao Tratado de Ayacucho¹⁷. Essa fidelidade caiu após a Bolívia arrendar o território acreano a um grupo de capitalistas ingleses e norte-

¹⁷ Tratado de 1867 que definia a antiga fronteira entre Brasil e Bolívia, onde o território atual do Acre fazia parte da Bolívia.

americanos, o *Bolivian Syndicate*, uma companhia majestática¹⁸ que possuía privilégios comerciais sobre o território acreano.



Figura 2: **Hélio Melo**, *Sem título*, 1983, PVA sobre compensado. 102,5 x 162cm. Coleção do Governo do Estado do Acre. Museu da borracha, Rio Branco – AC.

Apesar de haver discordâncias internas no Estado Brasileiro sobre essa questão, esse arrendamento ameaçava a soberania brasileira sobre a exploração da borracha, o que gerou um conflito chamado de Revolução Acreana, onde tropas bolivianas tentaram retomar o controle do território, já ocupado por tropas revolucionárias brasileiras. Apesar de ter sido um conflito armado, graças a diplomacia brasileira liderada por Barão de Rio Branco não houveram grandes combates entre as tropas e, em 17 de novembro de 1903, foi assinado o Tratado de Petrópolis, onde a Bolívia deixava o território com o Brasil, em troca de terras no Mato Grosso do Sul, o pagamento de 2 mil libras esterlinas e a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, para escoar a produção regional, especialmente da borracha, para a Bolívia. Nesse processo, a população acreana já estava se formando. Um território povoado por povos originais, chamados de brabos, foi invadido por nordestinos, os arigós, em busca de trabalho

¹⁸ Companhia privadas que possuíam concessões e assim asseguravam o monopólio comercial.

nos seringais. Brabos, mansos, arigós, *caucheros*¹⁹ e seringueiros que ali viviam e extraíam da floresta a borracha, eram os exploradores do ouro branco amazônica e constituem a identidade cultural raiz do atual povo acreano.

Porém, após o contrabando de 70.000 sementes de seringueira pelo inglês Henry Wickham, a borracha brasileira começou a ser desvalorizada, pois os ingleses então implantaram *plantations* de seringueiras em suas colônias no sudeste asiático, mais precisamente na Malásia. Com isso, essas criações capitalistas conseguiram competir com um preço muito melhor para o mercado exterior, causando o fim do primeiro Ciclo da Borracha. Com isso, além da debandada geral, os seringueiros que ficaram na floresta tiveram que mudar sua atividade principal, focando no cultivo para subsistência. Curioso notar que antes disso, não havia preocupação em plantar e colher, pois todos estavam muito atarefados na produção da borracha, que pelos rios escoava e trazia o dinheiro e tudo que era necessário para a sobrevivência desse povo.

Da terra só se esperava a solidez para a acomodação humana, para suportar o peso da floresta com a seiva branca das seringueiras feridas. Nenhuma agricultura. Era desperdiçar tempo: derruba de mata, preparo de terreno, semeadura, colheita. Para que? Se tudo vinha de Belém, Manaus, do Nordeste, da Europa. Os rios estavam ali e traziam de tudo. Do homem à mercadoria, ao alimento, às esperanças, às notícias de um mundo longe que reclamava muita borracha. (TOCANTINS, Vol. I, p.161)

Somente com o triste advento da Segunda Guerra Mundial, a borracha voltou a ser explorada e exportada pelo Brasil. No segundo ciclo da borracha, seringueiras e seringueiros foram atraídos e traídos para trabalhar na exploração do látex, dessa vez incentivados pelo governo de Getúlio Vargas, que viu pela primeira vez na história do Brasil, uma importância estratégica na Amazônia.

¹⁹ Peruanos e bolivianos, povos tradicionais da floresta amazônica andina que também realizavam a extração do látex da seringueira.



Figura 3: **CHABLOZ, Jean-Pierre** – O equipamento de viagem fornecido pelo SEMTA – Ilustração para conferências – maio de 1943 - Nanquim e gizes coloridos sobre cartão – 17 x 13,5 cm – MAUC, Fortaleza.

Como existia uma grande demanda de borracha para suprir as necessidades da guerra e os japoneses conquistaram o domínio do pacífico sul, as Forças Aliadas não conseguiam acessar a produção de borracha da Malásia. Isso reativou a exportação, principalmente para os Aliados, da borracha brasileira. Financiado pelo Estados Unidos, o governo de Getúlio implantou novamente uma campanha de migração nordestina para a Amazônia, causando a segunda corrente migratória para o Acre que teve grande força também devido à uma grande seca no Nordeste em 1942. Eram os “soldados da borracha” que iam para a “batalha da borracha” e muitas vezes não voltaram. Muitas famílias também migraram, os chamados “seringueiros voluntários” que iam para a floresta sem planos de voltar para o sertão.

Nessa segunda empreitada do governo para recrutar trabalhadores de outras regiões, diversos cartazes foram produzidos pelo artista plástico suíço Jean-Pierre Chabloz para o SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia).

Podemos ver como o governo de Getúlio utilizou de estratégias artísticas para seduzir e atrair os migrantes e qual era o “suporte” dados a eles. Na realidade, deu-se traição pois “pensavam estar servindo a Pátria, quando na verdade estavam servindo apenas os interesses do capital” (DUARTE, 1987, P.19).

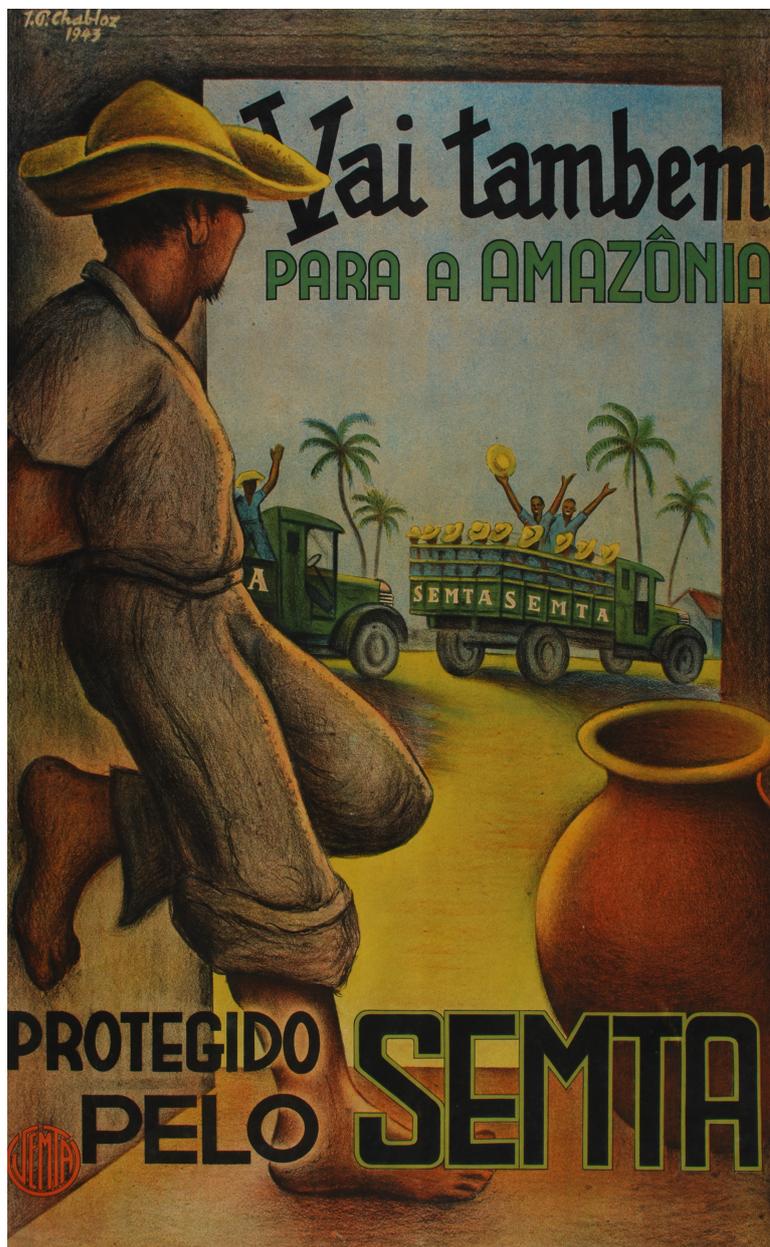


Figura 4: CHABLOZ, Jean-Pierre (concepção) – Cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA* – 1943 Litogravura – 111,3 x 67,3 cm- MAUC, Fortaleza

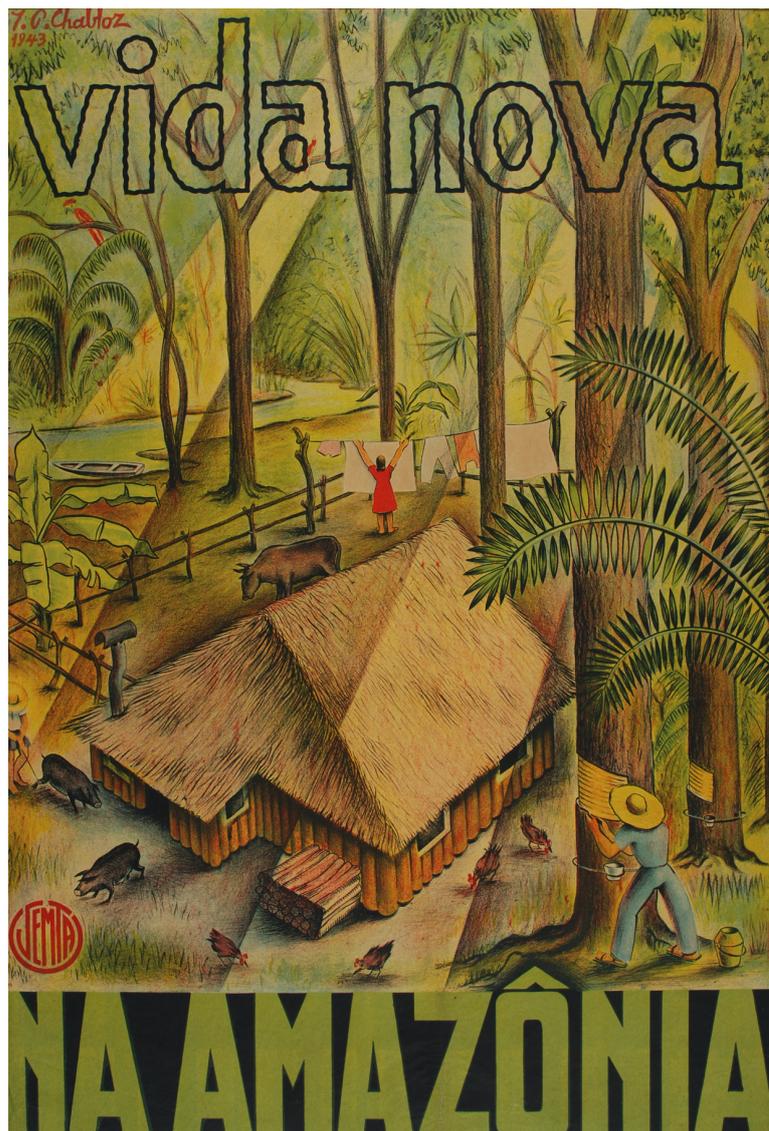


Figura 5: **CHABLOZ, Jean-Pierre** (concepção) – Cartaz *Vida nova na Amazônia* – 1943 Litogravura – 99 x 66 cm – MAUC, Fortaleza

Uma das facetas dessa traição era o sistema de *aviamento*, uma forma de relação econômica entre seringueiro, seringalista²⁰, aviadores, casas aviadoras e exportadoras. Trata-se de um sistema de escoamento de produção onde “o seringueiro ficava obrigado a vender sua produção ao *barracão* do seringalista que lhe aviava (fornecia) as mercadorias de que necessitava.” (DUARTE, 1987, P.19). Ou seja, os barracões eram os locais onde os seringueiros “vendiam” sua produção e também era o único local onde se conseguia os mantimentos, tanto para o trabalho quanto para viver. Por esse domínio imposto sob a égide

²⁰ Dono do seringal.

do capital mercantil, os seringueiros sempre estavam devendo às casas aviadoras, pois tudo o que “ganhavam”, ficava ali mesmo.

Além disso, com o decorrer do tempo, os planos do governo não funcionaram, pois a infraestrutura prometida aos migrantes não foi cumprida e as metas de produção também não foram atingidas. Quando acabou a guerra, acabou também definitivamente a produção e exportação gomífera brasileira.

Com isso, muitas mudanças ocorreram naquela região. Primeiramente, houve um grande desativamento e abandono dos seringais, decadência das cidades que prosperavam com o auge da borracha e conseqüentemente, uma diminuição populacional bastante significativa. Muitos voltaram para suas terras de origem, mas muitos foram para as favelas de cidades como Rio Branco. Porém, os que ficaram nos seringais, voltaram a se dedicar à agricultura de subsistência, assim como a caça e pesca, o que mudou toda a estrutura de relações comerciais e familiares. Não existia mais aquela pressão do capital mercantil, que abandonou a região e os seringueiros finalmente ganharam um pouco de liberdade para viver naquela região e fortalecer suas famílias.

Desde o início, a população acreana foi mobilizada, a partir de outras regiões e, em seguida, imobilizada nos antigos seringais, como força-de-trabalho rigidamente sujeitada. Toda sua trajetória histórica, até os dias atuais, revela ciclos de mobilidade e imobilização, misturando diversos graus de sujeição e até condição autônoma. (OLIVEIRA, p.5, 1982)

Um hiato na história de exploração daquela região e de seu povo, pois a partir do golpe militar de 64, a Amazônia entrou nas pautas da economia e da segurança nacional, o que gerou várias medidas para ocupar os espaços vazios daquela região. Além de criar incentivos fiscais, o governo incentivou a compra de terras da Amazônia por investidores do Centro-Sul para implementação de projetos agropecuários na região. Na verdade, uma desculpa para a especulação imobiliária e financeira. Porém, a agropecuária de fato se instalou, e muitos seringais foram queimados para implementação da pecuária, atividade que até hoje é predominante na região. Com esse avanço, muitas seringueiras e seringueiros foram obrigados a deixar a floresta, pois além de não existir mais o ofício da borracha, grileiros e posseiros a mando dos *paulistas*, os expulsavam, assim como sempre fizeram com os povos originais.

“As origens nordestinas constituem o elemento mais marcante da formação da população acreana, mas o sincretismo étnico e cultural que fora se desenvolvendo em resposta às condições suscitadas pelas várias etapas da organização econômica e social, estabeleceu afinal a verdadeira feição histórica do povo acreano. (OLIVEIRA, p.5, 1982)

E nessa história, não podemos deixar de falar sobre Chico Mendes. Se hoje o Acre ainda possui grande área de floresta nativa em pé, deve-se à luta desse homem. Nascido em um seringal em Xapuri, cortou seringa junto com seu pai durante a juventude. Com 16 anos, aprendeu a ler com seu vizinho, Euclides Fernandes Távora e por conta disso, conseguiu enxergar com clareza a exploração dos seringueiros que sempre existiu nos seringais. Na direção do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasília, lutou pelos direitos dos seringueiros e castanheiros realizando empates e conscientizando os trabalhadores rurais da região e pessoas de todo o Mundo. Apesar de muitos brasileiros, inclusive representantes do governo, não o conhecem até hoje, Chico Mendes foi reconhecido internacionalmente por sua luta quando ganhou o prêmio da ONU Global 500 e a Medalha do Meio Ambiente da *Better World Society*, mas, infelizmente, isso não impediu que posseiros o assassinassem em sua casa em 1988. Apesar disso, com a repercussão internacional de sua morte, a pressão popular fez com que a justiça fosse cumprida, condenando os criminosos e impulsionando a criação das Reservas Extrativistas, projeto que já fora apresentado ao governo, quando ainda estava vivo. Este é seu maior legado para o Brasil por ser a primeira política pública de desenvolvimento sustentável, pois alinhava os direitos dos trabalhadores da floresta com a proteção dela, já que era necessário que a floresta ficasse em pé e viva para que os seringueiros também vivessem dignamente.

Assim foi se formando a população daquela região, uma mistura de brabos, mansos, arigós, paulistas, caucheiros, seringueiros²¹, todos dependentes do leite da mãe seringueira que, como disse Seu Bima, todo dia ela dá um pouco, mas todo dia ela dá.

Antigamente, no tempo do patrão, os bailes eram animados com instrumentos musicais, panelas e baldes de leite, e, por falta de mulheres, era corriqueiro os homens formarem pares entre si, conforme os comentários dos mais velhos. (WAWZYNIAK, 2000)

Permeando a história de formação do povo acreano, uma nova sonoridade e novas músicas surgiram. Para animar os bailes que ocorriam, quem tinha um instrumento, voz e vontade, fazia o som.

²¹ Áudio 1: [Hino do seringueiro](#)

4. O baque que (res)soa

4.1. O seringueiro na cidade

No auge dos seringais, a ocupação para exploração das seringas foi entrando pela mata, subindo rios como o Envira, o Tarauacá e o Jordão. Quando houve o primeiro declínio dos seringais, essa ocupação foi “escoando” para o rio Purus, onde esses rios desaguardam. Por isso, o Purus teve um apogeu tardio de grandes seringais, onde trabalharam, Seu Antônio Pedro, Seu Honorato e Seu Bima. Muita gente passou pelo rio Purus e depois foi para Boca do Acre (AM), que é onde o rio Acre desemboca no Purus. De lá de Boca do Acre, muita gente subia para Rio Branco ou subia para o Rio Antimary que é afluente do Rio Acre. Com o fim da borracha e o abandono dos seringais, muitos seringueiros e suas famílias, foram dos seringais para as cidades, principalmente para Rio Branco. Minha avó materna, Dona Aldenora, foi uma dessas pessoas que se mudou do seringal *13 dias* em Boca do Acre para morar no bairro da Base em Rio Branco. Muitos antigos seringueiros também foram para lá e trabalhavam como podiam. Muitos trabalhavam como catraieiros, levando as pessoas de um lado para o outro do Rio Acre em suas catraias, pequenos barcos a remo que faziam o transporte importante entre margens. Um desses antigos seringueiros e catraieiros foi o artista-seringueiro Hélio Holanda Melo, o Seu Hélio Melo, com grande reconhecimento regional e internacional, mas que o Brasil também não descobriu. Minha avó conta que seu Hélio sempre tocava para ela a música *Saudades do seringal*, de sua autoria, em sua rabeca, pois ambos moravam na mesma rua e toda vez que ela chegava do trabalho, ele estava sentado na escada, "esperando com essa música".

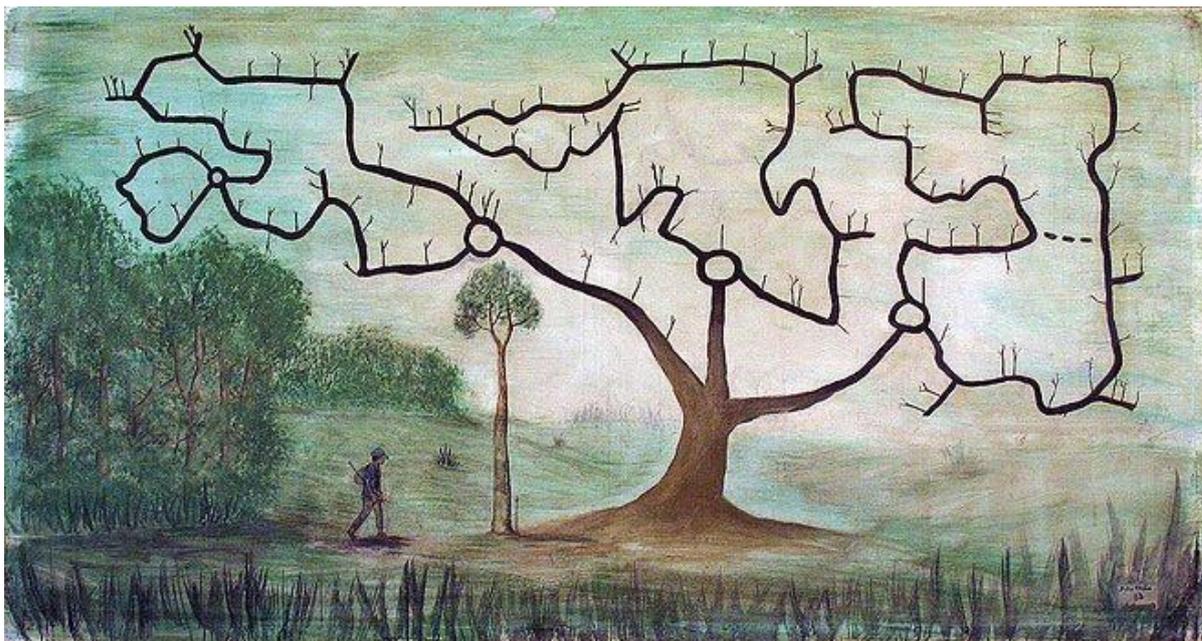


Figura 6: **Hélio Melo.** *Estrada de Floresta*, 1983, PVA sobre compensado, 102 x 197cm. Coleção Fundação de Comunicação Elias Mansour, Cortesia Sociedade Recreativa Tentamen, Rio Branco - AC

Outro seringueiro que também possuía habilidades e qualidades musicais ricas e profundas foi Seu Antônio Pedro, que ficou no anonimato até 2007 quando conheceu Alexandre Anselmo e iniciaram o processo de resgate dos baques dos seringais acreanos.

No capítulo seguinte, contarei como começou o resgate dessas canções do passado dos seringais e um pouco também da história de vida dos personagens-chave dessa história.

4.2. Baquemirim

Em 2007, em meio a propostas globais de mudança de posturas em relação à cultura²² e uma mudança estrutural na política brasileira, onde pela primeira vez um representante do povo brasileiro assumia o Poder Executivo e a partir disso, o MinC (Ministério da Cultura), liderado por Gilberto Gil, passava por um processo de reestruturação geral, se firmando pela primeira vez na história brasileira com um Ministério, o músico e produtor paulista Alexandre Anselmo se mudou para o Acre e conheceu Seu Antônio Pedro,

²² Em 2005, a UNESCO propôs a *Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, conhecida por *Convenção da Diversidade*. Nela, foram reafirmados as relações entre cultura e desenvolvimento, buscando criar uma nova plataforma de cooperação internacional. Para isso, destacava-se a soberania dos países em suas políticas culturais, onde a proteção e a promoção da diversidade de expressões culturais cria condições “para que as culturas floresçam e interajam com liberdade de uma forma que beneficie mutuamente as partes envolvidas.” (CALABRE, 2007)

que lhe apresentou a música dos seringais acreanos. Alexandre conta que na época foi contratado pela ONG REAJA (Rede Acreana de Jovens em Ação) para elaborar e submeter ao edital Criança Esperança em parceria com a UNESCO, um projeto para o ensino de música nas escolas de ensino fundamental, mas, segundo seu relato, se deparou com uma questão contraditória: ele, um paulista que poderia ensinar o choro e o samba para as crianças acreanas, não estaria praticando uma forma de “colonização cultural”, ou coisa parecida, naqueles jovens e crianças? Com isso, veio a pergunta: qual a música do Acre? Procurou então se realmente havia essa música e começou a encontrar resquícios de uma sonoridade que vinha dos seringais. Após amplo contato com a comunidade do Santo Daime e suas práticas e músicas, observou que os músicos dos que tocavam os hinários, grande parte da família Carioca e família Granjeiro²³, existiam algumas formas e padrões rítmicos singulares nos hinários do Santo Daime. Percebeu que esses padrões também eram encontrados em manifestações culturais indígenas originárias acreanas como na levada de violão das Yawanawá e o tambor dos Ashaninka²⁴. Também encontrou músicos que se identificavam com os ritmos, mas somente quando por acaso conheceu Antônio Pedro, teve um resultado satisfatório para sua procura. Segundo o relato de Alexandre, ele se encontrou com Antônio Pedro na Comunidade do Alto Santo, sede do Santo Daime em Rio Branco, que apresentou os ritmos já com os nomes de *baque de samba*²⁵ e *baque de marcha*²⁶, contou sobre os instrumentos específicos utilizados na época dos seringais, falou das festas nos seringais, a relação com os povos indígenas e contou histórias. Ou seja, Alexandre encontrou o que procurava através do conhecimento e da história de vida de Antônio Pedro, tornando-se claro um fazer musical de antigamente, não do grupo Uirapuru, mas de Antônio Pedro. Encontrou, através da memória de Antônio Pedro, o lugar onde essa música era tocada. Dentro dos bailes de festa ou após os *adjuntos*, dentro dos rituais de *ayahuasca* eram tocados os baques e as composições dos antigos músicos locais, que com certeza estavam ligados de alguma forma com a seringa.

²³ Estes músicos foram formados pela Escola Cruzeiro, criada na sede dos trabalhos do Daime por Mestre Irineu Serra, no final da década de 50, para alfabetização de crianças e adultos. Lá também eram criadas, recolhidas e ensinadas as músicas, os baques e as forma de tocar dos hinários. Essas músicas também foram resgatadas e registradas pelo trabalho de Alexandre Anselmo pelo BAQUEMIRIM através da Lei Emergencial Aldir Blanc. Ver em: <http://www.mestreirineu.org/escola.htm>

²⁴ Ouvir Áudio 6: [Canto das mulheres Yawanamá - Raminô](#) e Áudio 7: [Ashowiri - Homãpani Ashaninka](#).

²⁵ Ouvir Áudio 2: [O baile do seringueiro - Gravações REAJA 2008](#), coletado por Alexandre Anselmo.

²⁶ Ouvir Áudio 3: [Antônio Pedro - Marcha Siriema - Gravações REAJA 2008](#) coletado por Alexandre Anselmo.

Aprovado em duas edições, em 2008 e 2010, o projeto Baquemirim veio com a missão de “revitalizar a cultura de raiz e a identidade regional através da música e da luteria utilizando a integração entre as gerações e atividades para geração de renda, educação e preservação da memória” (ANSELMO, 2017). Fazendo a manutenção desse patrimônio imaterial, importante para a cultura a identidade regional acreana, o projeto, em suas duas edições, promoveu oficinas musicais em escolas públicas, ensinando às crianças e aos adolescentes a tocar e construir diversos instrumentos, tendo como fundamento o resgate da obra de Antônio Pedro, de seu pai e de outros tocadores dos antigos seringais acreanos.

Na primeira edição, em 2008, em parceria com a Prefeitura de Rio Branco e com a Secretaria Municipal do Meio Ambiente (SEMEIA), o projeto propiciou à comunidade:

- Oficina de meio ambiente para conscientização sobre resíduos e proteção ambiental;
- Oficina de luteria em instrumentos de percussão, onde foram construídos;
 - o Chocalhos de semente de murmurú;
 - o Tamborins²⁷ feitos com tronco de tucumã e pele de cabra;
 - o Tambores de fenda;
 - o Cajon batá peruano e Cajon tradicional;
 - o Tambores de bambu.
- Oficina de agogôs de ouriço de castanha afinados;
- Oficina de capacitação em construção de caixas de som;
- Iniciação a luteria de instrumentos de cordas dedilhadas;
- Oficinas em grupo de violão;
- Vivência aberta de cultura popular com Antônio Pedro;
- Oficina integrada de músicas e danças dos seringais com Antônio Pedro;
- Oficina de percussão mirim com Antônio Pedro.

Na segunda edição, em 2010, em parceria com o Centro de Múltiplos da Secretaria de Educação do Município de Rio Branco (SEME), a Banda das Pastorinhas do 2º Distrito, Cooperativa NATIVOZ e ONG REAJA, o projeto promoveu à comunidade:

- Baques nas escolas, onde foram contempladas 3 escolas municipais de ensino fundamental, levando os baques para aproximadamente 650 crianças;

²⁷ Nome dado por Antônio Pedro e outros mestres aos tambores escavados utilizados no seringal.

- Oficina de luteria em percussão, manutenção, restauração e reforma de instrumentos de cordas;
- Oficina de cordas dedilhadas (violão e cavaquinho);
- Apresentação no 1º Fórum de Arte Educação do Estado do Acre, onde apresentaram os baques para aproximadamente 480 profissionais da área da educação, professores e artistas;
- Formação da Banda das Pastorinhas do 2º distrito.

Aqui podemos começar a utilizar o conceito de comunidade de prática (WENGER, 1998) para enxergar nosso objeto: claramente vemos o projeto Baquemirim como a uma comunidade de prática pois, com base na memória musical de Antônio Pedro, Alexandre mediou a prática de resgate da obra de um artista de expressão cultural identitária dos seringueiros, ao mesmo tempo que proporcionou o aprendizado musical das pessoas que participaram das atividades.

Este projeto, em todas suas atividades, promoveu oficinas, ensaios abertos, práticas musicais e práticas de dança. Foi principalmente nessas oficinas que Antônio Pedro começou a resgatar, com o suporte de Alexandre Anselmo, os baques nos instrumentos que aprendeu a tocar com seu pai e com os Shanenawa. Pela transmissão dos conhecimentos de Antônio Pedro e dos ofícios de música e luteria, abriu-se aos participantes uma possibilidade de trabalho e geração de renda. Cada um tinha uma função dentro daquela comunidade de prática, alguns como mestres, outros como aprendizes ou alunos e outros com a função de todo o trabalho de produção, mas todos estavam inseridos e atuavam dentro dela com a mesma finalidade: resgatar os baques.

4.3. Grupo Uirapuru

Nessas práticas com Antônio Pedro, foi composta a primeira formação do grupo Uirapuru com a presença de 3 alunos que se demonstraram mais interessados e que eram aptos a tocar em uma apresentação: Marilua Soares, Magno Oliveira e Gabriela Oliveira, de 6 anos. Para montar a esta formação do grupo, Alexandre também convidou a cantora Vanessa Napiame, que participou das primeira apresentações, e outros músicos profissionais da cidade, que por diversos motivos pessoais e de agenda, não participaram. O primeiro show, que

aconteceu antes das oficinas, foi em um Arraial Cultural de Rio Branco e teve a participação de um baixista.



Figura 7: Grupo Uirapuru na primeira formação em 2008 – Foto: Alexandre Anselmo

Paralelamente, foram aprovados dois editais: um para a gravação dos 2 primeiros CDs e o outro para a realização de 3 shows em Rio Branco, pelo projeto Acústico em Sol Maior²⁸, para o qual Alexandre chamou o baterista Paulinho para tocar tamborim e a cantora Vanessa Napiame. Dona Carmen sempre acompanhou Antônio Pedro e desde o começo do projeto Baquemirim, ela estava presente. Ela também toca violão, cavaquinho e canta. Neste show acústico, seu filho mais velho, Adalberto estava compondo a formação.

É claro ver que a comunidade de prática estudada agora tinha um novo objetivo complementar de registrar os baques nos dois primeiros CDs: *O passo da natureza* e *O baile do seringueiro*.

“*O passo da natureza*” é o primeiro registro fonográfico dos *enverseios*, como eram chamadas por Seu Antônio Pedro suas composições, grande parte recebidas por ele pela força da *ayahuasca*. Segundo alguns relatos, é o CD ideal para ouvir quando tomar ayahuasca.

²⁸ [Vídeo: Antônio Pedro e banda Uirapuru - Acústico em Sol Maior / Rio Branco](#). Acesso em 3 de janeiro de 2022

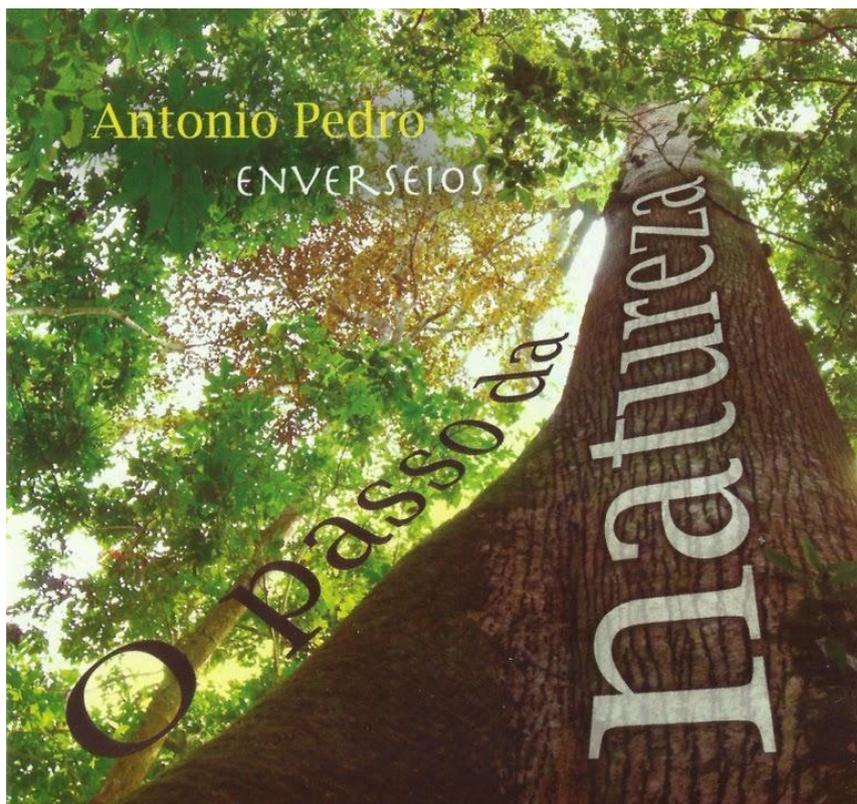


Figura 8: Encarte *O Passo da Natureza*²⁹

“*O Baile do Seringueiro*” apresenta composições de Antônio Pedro que eram tocadas nos bailes nos seringais em festas e depois dos *adjuntos*, nos salões com piso feito com casca da árvore de sapota aberta. O disco conta, pelas letras das músicas, sobre a história da vida de seu Antônio Pedro, a vida de um seringueiro, seu dia-a-dia, sua família e também como era o contexto social da música no seringal. Durante a gravação desse disco, em um trabalho de ayahuasca, seu Antônio Pedro recebeu por meio de uma miração o nome *Uirapuru* para batizar o grupo.

²⁹ Antônio Pedro Enverseios. *O passo da natureza*. Rio Branco, Acre: s. n, 2010. 1 álbum completo (47 min). Publicado pelo canal [Baquemirim Acre](https://www.youtube.com/channel/UCBaquemirimAcre). Disponível em <https://youtu.be/Vpv8-qSHVGE> . Acesso em 3 de janeiro de 2022.

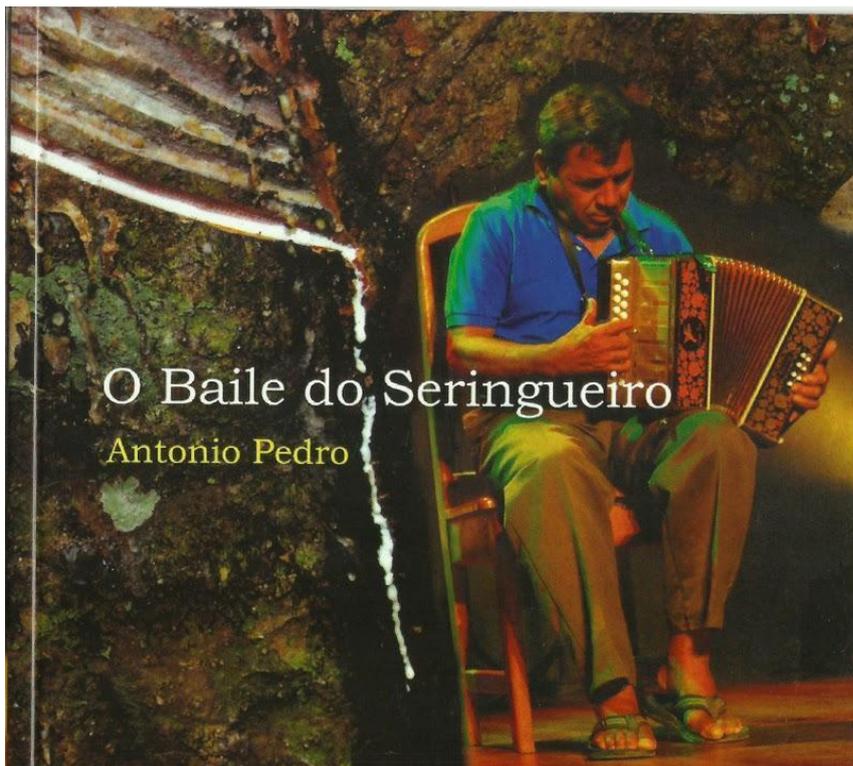


Figura 9: Encarte *O Baile do Seringueiro*³⁰

Depois de gravados e lançados os discos, o grupo realizou algumas apresentações e o grupo começou a entrar em contato com outros mestres, como Seu Bima e Aldenor Costa, Chico do Bruno e Tia Vicência. Conhecendo as suas obras e visualizando a vastidão desse trabalho de pesquisa sobre as músicas de raiz acreana, o grupo foi contemplado pelo edital do BASA (Banco da Amazônia S.A.) em 2010 para gravação de um disco com um panorama mais amplo sobre as manifestações musicais de raízes acreanas.

O disco “*O Baque do Acre*” apresenta composições de Antônio Pedro, José Pedro (pai de Antônio Pedro), Adalberto da Silva (filho de Antônio Pedro), os choros e mazurcas de Seu Bima (Abismar Gurgel), a Marujada e a Vassourinhas de Aldenor Costa e seu companheiro Chico do Bruno e versos da brincadeira de roda da Desfeiteira.

³⁰ Antônio Pedro. *O baile do seringueiro*. Rio Branco, Acre: s. n, 2010. 1 álbum completo (37 min). Publicado pelo canal [Baquemirim Acre](https://youtu.be/smaNP8pZo_A). Disponível em https://youtu.be/smaNP8pZo_A. Acesso em 3 de janeiro de 2022.



Figura 10: Encarte *O Baque do Acre*³¹

“*O Baque do Acre II*” é o último disco lançado do grupo e concentra-se nas composições, nos diversos baques, de músicas de Antônio Pedro e Seu Bima.

³¹ Grupo Uirapuru. *A memória musical dos seringais*. Rio Branco, Acre: s. n, 2012. 1 álbum completo (74 min). Publicado pelo canal [Wu Ming](https://youtu.be/LBqw28fwdVo). Disponível em <https://youtu.be/LBqw28fwdVo>. Acesso em 3 de janeiro de 2022.

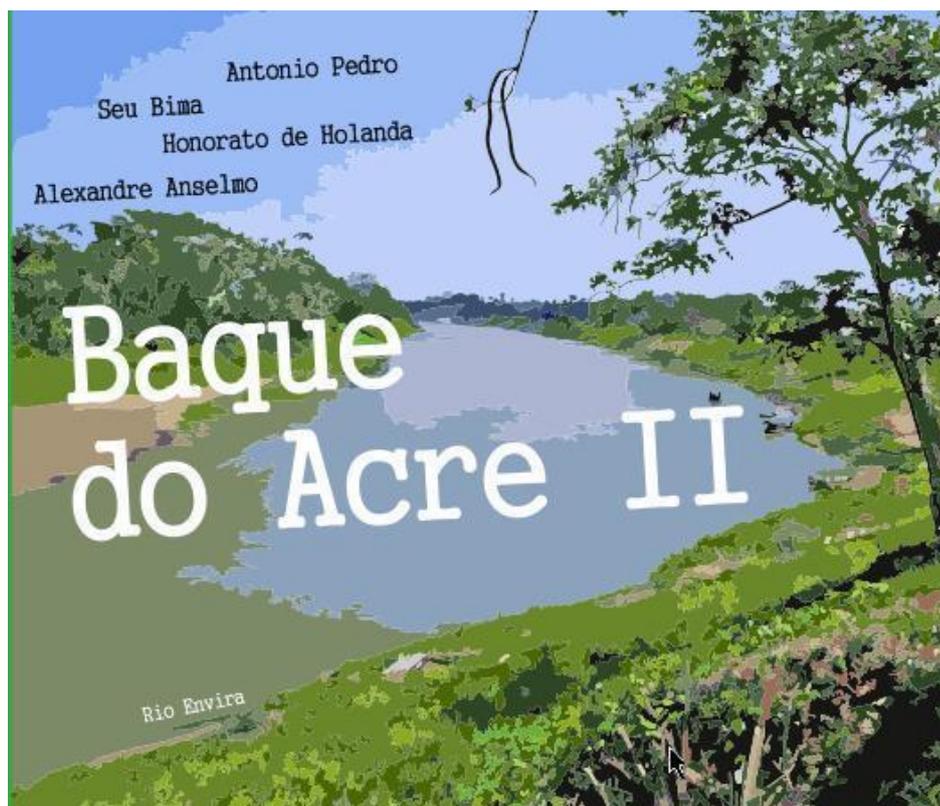


Figura 12: Encarte *O Baque de Acre II*³²

Estas músicas exaltam a floresta, os animais, e as plantas, criando toda uma cosmologia única, numa sonoridade única de ritmos mistos, inevitavelmente influenciados pela sonoridade proveniente das culturas nordestina e indígena, essenciais na formação da população e da cultura daquela região.

É importante ressaltar que os dois primeiros discos, lançados em 2010, tinham o foco nas composições de Antônio Pedro, pois o grupo Uirapuru foi formado primeiramente com intuito de resgatar as composições dele e essa sonoridade musical proveniente dos seringais acreanos. Já o disco “*O Baque do Acre*”, lançado em 2012, vem com a proposta de ampliar a escuta sobre os baques e apresentar outras manifestações musicais da região, como a Desfeiteira e a Vassourinhas, integrando também outros mestres: Seu Bima, Seu Honorato de Holanda, Chico do Bruno e Aldenor Costa, suas músicas e seus baques.

Todo esse processo de pesquisa, resgate, produção e divulgação deu-se através do trabalho e mediação de Alexandre Anselmo. Além disso, também foi o responsável por introduzir o grupo no mercado de trabalho musical, pois além de promover apresentações e

³² Antônio Pedro, Seu Bima, Honorato de Holanda e Alexandre Anselmo. *Baque do Acre II*. Rio Branco, Acre: s. n., 2012. 1 álbum completo (77 min). Disponível em <https://open.spotify.com/album/33c09WyCIJ1c3byGoj7kaz>. Acesso em 3 de janeiro de 2022.

oficinas, também convidava músicos de Rio Branco para integrar o grupo e fazer participações, divulgando esse trabalho no meio musical. Esse movimento inspirou Antônio Pedro a compor as “músicas de cultura”.

Além do trabalho musical desenvolvido por essa comunidade de prática, Alexandre também tentou resgatar, dos baques, suas danças. Conta que seu Antônio Pedro sempre falava dos bailados e sabia os passos, o que fez Alexandre encontrar e até pagar para alguns dançarinos de Rio Branco se empenharem a fazer parte dessa empreitada e resgataram, ensaiarem e possivelmente apresentaram as danças dos seringais. Porém, não houve engajamento suficiente para que essa comunidade de prática também resgatasse as danças³³ e esse trabalho não foi realizado.

4.3.1. Antônio Pedro e os *enverseios*

Seringueiro, músico, compositor, criador dos *enverseios*, curandeiro, guia espiritual (de sua marinha naval), mestre do conhecimento das plantas. Nascido em 1942 no município de Feijó, Antônio José da Silva, foi um grande compositor e talvez a peça principal no grupo Uirapuru. Adotou o nome Antônio Pedro, em homenagem ao seu pai José Pedro da Silva, que era um grande tocador de sanfona (8 e 12 baixos). Antônio Pedro aprendeu a tocar harmônica, violão e cavaquinho desde cedo com seu pai e quando adolescente já tocava em festas dos seringais e de indígenas vizinhos de onde morava. A harmônica é a sanfona diatônica de 8 ou 12 baixos que, neste contexto estudado, contém alterações em algumas notas da afinação de fábrica, para que seja possível tocar outras escalas, possibilitando assim as sonoridades desejadas³⁴.

Ele tocava geralmente nos Cupixaus - barracões de festa - dos povos Madiha, Kaxinawás, Huni Kuim e Jaminawá, que habitavam aquela região. Nessa época, fez amizade com o pajé Inácio Shanenawá, que o iniciou na vida espiritual através da ayahuasca, desenvolvendo a ciência das rezas e plantas medicinais. Nesse caminho, começou a compor os *enverseios*, que eram as músicas ligadas a um conhecimento espiritual através da ayahuasca, falando sobre animais, vegetais e entidades que compõem o imaginário dos povos da floresta.

³³ Ver mais em 5.2.6 - Dança - p.71

³⁴ Ver mais em 5.1.1 - Harmônica - p. 50



Figura 12: Antônio Pedro. Foto: Alexandre Anselmo

Nesse caminho, iniciou um trabalho espiritual utilizando a Ayahuasca, batizado mais tarde como “Marinha Naval”. Esse trabalho possuía o bailado, com coreografias em grupo com fardas de marinheiro e eram guiados pelos seus *enverseios*. Muitas pessoas da comunidade onde ele vivia e de comunidades vizinhas o procuravam para auxílio espiritual e para se curarem de doenças. Até o final de sua vida, Antônio Pedro realizava trabalhos espirituais e fazia suas famosas garrafadas medicinais, que eram medicinas líquidas caseiras, geralmente armazenadas em garrafas PET de 2 litros, para as mais diversas finalidades.

“Puxou a casca da seringueira” por 42 anos nos seringais como seringueiro, mateiro, abriu colocação e foi fiscal de regulamento pelas regiões de Feijó e Manoel Urbano, e na década de 80 se mudou para Rio Branco com sua família. Durante esse tempo, ficou 40 anos sem tocar uma harmônica, e 25 anos sem tocar violão, pois além de não ter os instrumentos nem condições de comprá-los, sua principal atividade era trabalhar para sustentar sua numerosa família. Sentiu na pele a vinda da pecuária para o Acre, que acabou com o trabalho dos seringueiros, gerando um movimento dos ex-seringueiros principalmente para Rio Branco, para conseguir emprego. Sobreviveu por muito tempo em Rio Branco de sua aposentadoria e da venda de artesanato e de suas garrafadas medicinais.

Antônio Pedro também animava festas nos seringais, com composições próprias e de compositores da região. Suas músicas homenageavam rios, festas regionais, festas de carnaval e de repente de embolada, onde competia com seus contemporâneos. Compunha músicas com companheiros indígenas e acreanos mestiços como ele e nordestinos recém-chegados à floresta, chamados no vocabulário acreano de *arigós*.

Somente em 2007, quando conheceu o músico e pesquisador Alexandre Anselmo, retomou a atividade musical e começou a ser reconhecido como um músico de grande importância cultural. A partir do projeto Baquemirim, Antônio Pedro começou a resgatar canções, baques, instrumentos e a sonoridade que conhecia desde o tempo dos seringais. Este projeto tinha a missão de revitalização de culturas de raiz acreana em escolas públicas de Rio Branco, onde eram realizadas aulas de música e oficinas de luteria, tendo como fundamento os conhecimentos musicais de Antônio Pedro.

No dia 26 de setembro de 2016, seu Antônio Pedro faleceu devido a problemas de saúde. Deixou um legado musical importantíssimo que nos ajuda a conhecer e compreender o imaginário do seringueiro. Sua obra ainda necessita de estudo e aprofundamento, mas já atraiu atenção de diversas pessoas do Brasil e de fora, como o cineasta francês Vincent Moon. Com esse encontro, foram gerados dois álbuns digitais com *enverseios* gravados durante trabalhos espirituais de Antônio Pedro para a coleção *Petites Planètes*³⁵ e um curta-metragem também de um trabalho espiritual, para a coleção *Híbridos*. Além desse curta-metragem, foram gerados três *outtakes*³⁶, dentre eles, 2 possuem cenas do trabalho de ayahuasca e 1 com uma tomada onde Alexandre Anselmo demonstra alguns instrumentos do Acre e seus baques.³⁷

Sempre ao lado de Antônio Pedro, estava Dona Carmem Almeida da Silva. Quando ele a conheceu, Seu Antônio Pedro tinha 22 anos e ela 15. Com timbre de voz muito característico.

Maria, tu bem sabe que amar coisa dourada
 Já faz doze anos que tu é minha namorada
 Maria não precisa, não precisa que eu te engane,
 A amizade que eu tenho, ainda espero mais de um ano.

Fazem doze dias que eu prestei um juramento
 Hoje chegou o dia de eu cumprir o meu intento
 Na casa do teu pai, vou te pedir em casamento.

O velho me respondeu: disse que eu não tinha sentimento

³⁵ Ver os álbuns digitais na plataforma *BandCamp*: <https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/enverseios> e <https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/ayawaska>

³⁶ Cenas cortadas.

³⁷ Neste link, encontramos o curta-metragem e os *outtakes* <https://hibridos.cc/en/rituals/antonio-pedro/>

Faltou duas palavras pro velho se dirigir
Se tu quer casar comigo, neguinha, vamos fugir!

Eu numa serenata na casa do morador
Na hora da saída Maria me convidou
-Para a serenata, pare que demore lá,
Deixe o velho adormecer para tu poder me roubar.

Maria disse isso, quase que eu morro de alegria,
Quando foi às doze horas, fui sozinho e roubei Maria.

Maria tu bem sabes – Antônio Pedro

Com timbre de voz muito característico, nos discos do grupo Uirapuru, Dona Carmem cantava dobrando a voz principal de Antônio Pedro na oitava ou fazia a terça acima da voz principal.

Inspirado na tabela feita por Anthony Seeger para comparação dos cantos dos índios Kĩsêdjê, dividi as composições de Antônio Pedro nos 3 gêneros, cunhados pelo próprio autor: enverseios, músicas de bailes e adjuntos, músicas de cultura. Vale ressaltar que o contexto e a finalidade dessa classificação em meu trabalho são diferentes da tabela presente no livro de A. Seeger, porém esse modelo de tabela torna-se bastante útil para observar e comparar características importantes das músicas aqui estudadas.

*Comparação entre os gêneros das músicas apresentadas por Antônio Pedro*³⁸

<i>Perguntas/Músicas</i>	Enverseios	Músicas de Bailes/Adjuntos	Músicas de Cultura
O quê?	músicas compostas em “mirações” da <i>Ayahuasca</i>	músicas de bailes, vindas de um repertório variado, geralmente acompanhadas por harmônica de 8 baixos e percussões	músicas que falam sobre a natureza e a cultura do seringueiro, tendo base a voz e o violão, mas nas gravações tendo acompanhamento da banda
Por quem?	compostas	De diversos	compostas por

³⁸ (SEEGER, 2015, p. 174),

	exclusivamente por Antônio Pedro	compositores e tocadas pelos músicos que viviam nos seringais	Antônio Pedro e tocadas pelo grupo Uirapuru
Como?	geralmente 2 vozes e o violão originalmente, mas no grupo completo com todos os instrumentos presentes: triângulo, tambores nativos, harmônica, violão, espanta-cão e banjo	acompanhadas pelo violão e harmônica, principalmente, mas podendo ter mais instrumentos dependendo de quem estivesse na função de divertir	tocadas com grupo Uirapuru em formação completa
Onde?	originalmente nos trabalhos de <i>Ayahuasca</i> de Antônio Pedro	nas casas das pessoas ou em casas realizadas somente para as festividades e depois dos <i>adjuntos</i> dos roçados	em apresentações com intuito de divulgar esse trabalho musical
Quando?	quando fossem realizados os trabalhos espirituais de <i>Ayahuasca</i>	em festas, comemorações em geral ou depois dos <i>adjuntos</i> dos grandes roçados na floresta	quando contratados para realizar apresentações culturais
Para quem?	para os espíritos e participantes dos trabalhos de <i>Ayahuasca</i>	para os moradores seringais/colocações e para quem participava dos <i>adjuntos</i>	geralmente para população urbana, espectadores dos eventos culturais
Por quê?	para guiar espiritualmente os	para celebrar um aniversário,	levar o repertório musical acreano para

trabalhos de	casamento, festa, e	o conhecimento da
<i>Ayahuasca</i> , pois	no caso dos adjuntos,	população urbana em
nessa cultura a	comemorar um dia	geral, geralmente
música tem a função	bem-sucedido de	para os próprios
fazer a ligação	trabalho comunitário	acrianos
espiritual e firmar a	na mata	
força que vem do chá		

Tabela 1: comparação entre os gêneros das composições de Antônio Pedro

Assim, fica claro enxergar que a singularidade da obra de Antônio Pedro e do Grupo Uirapuru, é que expressa uma face fiel de uma identidade cultural seringueira de raiz, da origem embrionariamente ligada à formação desse Estado e desse povo. Nas canções, melodias, enverseios e baques, expressam uma cultura singular e sua cosmologia, o sotaque, o jeito de tocar do seringueiro, que teve contato com os *txais*, que aprendeu a tocar com eles, compôs para os bailes, recebeu a música na força da *Ayahuasca*, viveu a época da seringa e viu ela acabar, mas, sem perder o respeito e o zelo pela natureza.

4.3.2. Seu Bima, o solista da floresta

Abismar Gurgel Valente, o seu Bima, é atualmente o integrante mais velho do grupo Uirapuru. Natural da cidade de Tefé do estado do Amazonas, se mudou com a família na década de 40 para o Acre. Foi morar nos seringais de Feijó, próximo ao rio Envira, onde teve o primeiro contato com a música, com músicos seringueiros da região. Aprendeu a tocar violão "de ouvido" observando esses músicos e assim tocou durante aproximadamente 40 anos nos bailes e festas dos seringueiros. Seu Bima conta que nos bailes, quando alguém queria pedir uma música, uma prática comum era colocar dinheiro dentro do violão e, muitas vezes, ele voltava para casa com o violão cheio de dinheiro.



Figura 13: Seu Bima – Foto: Tobias Rezende

Na década de 80, se mudou para Rio Branco onde deixou de tocar violão e enfrentou várias dificuldades pessoais e financeiras. Somente em 2010, Seu Bima voltou a tocar violão por meio do contato com o projeto Baquemirim, onde ele reencontrou Antônio Pedro, conhecido dos tempos dos seringais de Feijó. Segundo Seu Bima, ele se encontrou por acaso com Dona Carmen, esposa de Antônio Pedro, em um terminal urbano de Rio Branco. Então, foi combinado o reencontro dos dois músicos que já tinham história juntos. Segundo os relatos, Seu Bima tocou com o pai de Antônio Pedro e também acompanhou como músico os trabalhos espirituais de Antônio Pedro.

Foi graças ao Sr. Antônio Pedro da Silva, que o pesquisador Alexandre Anselmo conhece seu Bima. Seu Antônio falava de um violonista amazonense que durante muitos anos tocou junto com seu pai nos seringais da região do Envira, além de servir como influência para o seu próprio desenvolvimento musical. Esse reencontro é datado no ano de 2010, quando após quase 30 anos seu Bima teve a oportunidade de retornar ao mundo musical. (ROMERO, p.34)

Com uma técnica própria de tocar o violão, Seu Bima tem um repertório vasto de choros, mazurcas, sambas e marchas, aprendidas por ele nos seringais. Hoje, vive em um bairro da periferia de Rio Branco, com ajuda das netas e sobrinhas, onde passa o dia tocando violão, sobrevivendo da pensão vitalícia que recebe por ser um "Soldado da Borracha".

Encontrei Seu Bima primeiramente no ensaio realizado na Usina de Arte João Donato e depois em sua casa e, nas duas ocasiões, fascinou-me o seu carisma tranquilo e a sua forma de tocar o violão e de contar as histórias. Apesar de ter a audição bastante debilitada,

consegui conversar bastante com ele, fato que até despertou a atenção de Alexandre, que disse que Seu Bima gostou de nós, pois geralmente não falava muito nas entrevistas. Apesar de sentir, no começo dos encontros, um leve desconforto de sua parte, provavelmente pelo fato de ter o cinegrafista registrando tudo, Seu Bima rapidamente ficava à vontade. Quando fomos em sua casa, assim que nos viu, Seu Bima pegou o violão e nos levou para uma sala, onde, sem precisarmos pedir ou perguntar, começou a tocar seu violão. Foi um momento emocionante, pois após cada música ele parava, falava um pouco sobre aquela música e depois já lembrava de outra e começava a tocar. Foram praticamente 2 horas sentados, apenas recebendo aquelas músicas e ouvindo as histórias de antigamente.

4.3.3. Honorato de Holanda



Figura 14: Seu Honorato no violão com Alexandre na harmônica – Foto: Tobias Rezende

Seu Honorato foi percussionista do grupo Uirapuru e nas gravações dos discos tocou zabumba, tamborins, colheres, agogô e o espanta-cão. Nascido no seringal Andirá, em 1934, ele viveu no seringal Purus e no Antimary quando jovem e durante sua vida trabalhou nos seringais realizando diversas funções, desde cortar seringa até como noteiro³⁹ e comboieiro⁴⁰, além de trabalhar nas navegações, que faziam o transporte da borracha pelos

³⁹ Responsável por anotar a movimentação das mercadorias nos barracões dos seringais.

⁴⁰ Responsável por tanger os comboios de animais de cargas pelos varadouros e estradas de seringa, levando mercadorias como borracha e castanha.

rios. Nesse tempo, já tocava harmônica, cavaquinho e violão, instrumento que começou a tocar desde os 17 anos. Viveu em Rio Branco desde 1957, onde fazia parte da Comunidade do Alto Santo desde 1977, tendo até recebido um hinário depois que se iniciou na cultura da ayahuasca. Até o final de sua vida, em julho de 2019, Seu Honorato guardava e solava melodias da época do primeiro ciclo da borracha. Era esposo de Dona Veriana, que recita o primeiro verso da Desfeiteira, que é avó de Leilane Lima, companheira de Alexandre Anselmo.

Tive o prazer de visitá-lo em sua casa, onde nos contou muitas histórias do tempo da seringa. Sentados na varanda de sua casa, levei meus pífanos para puxar a conversa e toquei um pouco. Logo ele se animou e foi pra dentro de sua casa, voltando com mais de 4 flautas de PVC, que tinha feito recentemente. Algumas com embocadura transversal e outras com embocadura de *queña*. Apesar de as flautas não possuírem um padrão de quantidade de furos e posição em relação a embocadura, elas produziam alguma melodia. Nesse momento, nos contou que quando tinha 10 anos, traziam muitas gaitas (pife) do Nordeste pelo rio Purus, trazida pelas embarcações baleeiras. Também nos contou que aprendeu e viu pela primeira vez o espanta-cão no seringal Antimary e disse que "era bom tocar ele quando o piso era saltador", ou seja, quando a madeira do piso, pela sua maleabilidade, fazia a casa soar com um grande tambor grave. Depois fomos para a casa de Alexandre, localizada no mesmo terreno da casa de Seu Honorato. Como a casa era de madeira, conseguimos ouvir e sentir a sonoridade do grave do espanta-cão. Depois de tocarmos várias músicas com Seu Honorato primeiramente na percussão e depois solando no violão, fomos para a varanda da cozinha, fazer um lanche noturno e escutar mais histórias de seu Honorato, dessa vez, várias delas sobre situações tenebrosas e místicas na floresta, sobre pessoas que fizeram mal para a floresta e foram cobrados pelos espíritos guardiões. Falando baixo e com pausas misteriosas, olhando no fundo dos meus olhos, contou sobre pessoas que foram encantadas por espíritos guardiões da floresta, que estavam presentes em todos os igarapés grandes e permanentes, tidos como sagrados. Já no igarapé do seringal São Francisco, disse que não tinha isso, pois estava devastado. Falou muito para termos respeito com a mata e com os animais, que assim não ia acontecer nada se estivéssemos andando na floresta. Também falou sobre a raposa, o veado roxo e da história do gavião real que certa vez o caçou. Nessa mesma conversa, lembrou dos bailes e falou sobre as relações entre os donos da casa que recebiam o baile e os convidados, como estes lidavam com questões como a bebida e/ou convidados.

4.3.4. Aldenor Costa



Figura 15: Seu Aldenor – Foto: Tobias Rezende

Aldenor da Costa Souza, é um importante mestre da cultura popular em Rio Branco. Nascido no seringal Ipixuna em 1943, já criança aprendeu a cortar seringa com seu pai. Também quando criança conheceu a *Marujada do Cordão dos Manjos do Brig Esperança*, conduzida pelo Mestre Osvaldo "Galego", lá em Cruzeiro. Desde então não parou de brincar e levar a cultura, apesar de não "ter o saber, nem fazer projeto"⁴¹. Conhece e brinca as manifestações de Reisado, Boi e a Vassourinhas, que foi gravada no disco Baque do Acre, mas não leva todas por falta de recurso. Em nosso encontro, contou muito sobre a Marujada, brincadeira que se organizou e mantém-se ativa, que já voltou a participar dos carnavais de Rio Branco além de realizar diversas apresentações fora do carnaval. Essa brincadeira que veio pro Acre do Nordeste, junto com as famílias que vieram trabalhar nos seringais e que se estabeleceu na década de 50 em Cruzeiro do Sul, já é considerada patrimônio imaterial do Estado do Acre.

⁴¹ Nota-se aqui sua consciência de haver sido afetado por um diferencial entre fazer e saber, entre a dimensão sensível e a racional, entre a brincar e o trabalhar com cultura, claramente uma dicotomia imposta pelo racionalismo mercantil/capitalista.

4.3.5. Alexandre Anselmo

Uma figura importante para o grupo Uirapuru, é Alexandre Anselmo. Natural de São Paulo, é músico e começou a tocar guitarra com 13 anos, mas depois estudou música clássica indiana e através da Associação Cultural Cachuera, teve contato com diversos grupos musicais ligados às tradições do Bumba Meu Boi, Tambor de Crioula do Maranhão, o *djembe* africano, além de tradições afrodescendentes da região Sudeste, como o Jongo, o Batuque e o Moçambique. Tem diploma de ensino superior em Artes Plásticas, mas estudou na Universidade Livre de Música Tom Jobim, em São Paulo, onde aprendeu a tocar choro no bandolim e no violão.



Figura 16: Alexandre Anselmo – Foto: Tobias Rezende

Responsável pela idealização e execução do projeto Baquemirim, com a missão de revitalizar essa cultura de raiz acreana, que buscou a afirmação da identidade regional acreana através da música e da luteria, esse ‘paleo-etnomusicólogo’⁴² prático promoveu interações entre as gerações onde os saberes culturais dos mais antigos são transmitidos aos mais jovens como cultura, uma atividade para geração de renda e preservação da memória cultural.

⁴² Foi assim que uma professora definiu Alexandre Anselmo em Girona na Cataluña, quando apresentei uma parte desse trabalho no V Encuentro Bianual de Etnomusicologia, na Universitat de Girona em 2018.

A partir desse projeto, Alexandre reuniu mestres e outros músicos acreanos para formar o grupo Uirapuru e realizar a gravação dos CDs de Antônio Pedro e do grupo Uirapuru. Ou seja, além de um dos músicos integrantes, Alexandre sempre teve o papel de produtor, executivo e musical, dessas músicas. Além de ser o produtor, Alexandre também ajudou significativamente os mestres e suas famílias, auxiliando e viabilizando melhores condições e cuidados de saúde para os mestres.

4.4. O ensaio

No primeiro semestre de 2017, realizei a minha primeira viagem de pesquisa de campo onde me encontrei com os integrantes do grupo Uirapuru, com exceção de Antônio Pedro, que faleceu no final de 2016. Além dos integrantes, procurei encontrar regularmente todas as pessoas envolvidas nesse projeto de resgate e manutenção do patrimônio cultural acreano, encabeçado por Alexandre Anselmo. Pessoas que registraram toda a trajetória do grupo Uirapuru foram entrevistadas e cederam para nós seus acervos pessoais. Também conversei com músicos da cidade, que tinham opiniões bem diversas sobre os baques. Um deles, em uma conversa informal, não reconhecia os ritmos tocados pelo grupo Uirapuru como exclusivos do Acre ou como uma expressão acreana que possivelmente pudesse trazer uma identidade regional através da música.



Figura 17: Ensaio na Usina de Arte João Donato

No dia 25 de março de 2017, no penúltimo dia de minha viagem de pesquisa de campo, finalmente conseguimos nos encontrar com Seu Bima, atualmente o integrante mais velho do grupo, em um ensaio com todos integrantes atuais do grupo presentes: Seu Bima, Seu Honorato, Alexandre Anselmo, Marilua, Zé Carlos, Karina e Arthur Miúda. Este ensaio, foi realizado na Usina de Arte João Donato (um equipamento cultural público administrado pela Fundação Estadual de Comunicação e Cultura Elias Mansur, vinculada ao Governo do Estado do Acre) com intuito de levantar material para a minha pesquisa, onde conseguimos ver o grupo atuando de verdade (já que não haviam apresentações marcadas durante minha estadia no Acre) acabou se tornando uma apresentação particular, tranquila e sem urgência, sendo possível levantar muito material audiovisual para a pesquisa e para o grupo produzir um material de divulgação com intuito de vender e circular com sua apresentação.

Chegamos ao local juntamente com Alexandre Anselmo, Seu Honorato (percussionista, segundo integrante mais velho do grupo), Arthur Miúda (baixista) e Zé Carlos (músico experiente, que tocou banjo e cavaquinho). Começamos a montagem do som, com um sistema para gravar o áudio de 3 formas: dois gravadores de áudio móveis e outra captação feita por canais separados numa mesa e gravadas diretamente no computador, para registrar com melhor qualidade e realizar uma possível equalização na mixagem. Enquanto a aparelhagem de som estava sendo montada por Alexandre, fomos junto com Arthur Miúda buscar Seu Bima e a neta de Antônio Pedro, Karina, que entrou no grupo logo após o falecimento de seu avô. Durante a ida ao bairro do Calafate, região pobre e periférica da cidade, entrevistamos Arthur que nos contou sua experiência com um grupo. Ele é músico de Rio Branco e tocava em uma banda de cumbia, então Alexandre o convidou para participar do grupo por julgar que com essa experiência rítmica seria interessante tê-lo no grupo (o que faz todo sentido pois há muitas semelhanças entre a cumbia e o baque de samba). Nos encontramos com Seu Bima com a intenção de iniciar a entrevista dentro do carro, mas isso não foi possível pois eu estava dirigindo e Seu Bima possui a audição bastante debilitada em decorrência da idade. Em seguida, buscamos Karina e nos apresentamos, explicando e pedindo sua autorização para realização das entrevistas. Até esse dia pela manhã, não sabia que ela havia recentemente se juntado ao grupo. Ela nos contou que, quando seu avô faleceu, sentiu que era a missão dela não deixar esse grupo acabar. Isso é muito interessante, pois um dos filhos de Antônio Pedro, Adalberto, já foi integrante do grupo e, com uma boa voz e o

toque do violão similar ao do pai, compôs várias canções com estilo semelhante às do seu pai, mas com originalidade⁴³.

De volta à Usina, os instrumentos foram afinados e o ensaio começou. Praticamente todas as músicas foram iniciadas por Seu Bima, onde Alexandre reconhecia a música e falava para os outros integrantes qual ritmo deveria ser tocado. Em todo o momento, percebemos a forte influência que Alexandre tem no grupo, pois vimos que além de ele ter tido a iniciativa para realizar esse trabalho de resgate das músicas, formação do grupo Uirapuru e gravação dos CDs, ele também arranjava a instrumentação, organizava os instrumentos, sugeria algumas músicas para o Seu Bima e tocava a harmônica. O grupo tinha uma dinâmica específica, onde Seu Bima definia o repertório na hora, de acordo com a música que ele queria tocar, e o grupo “ia atrás” seguindo sempre a orientação de Alexandre. Podemos destacar algumas particularidades observadas:

I. Sobre as músicas tocadas, todas elas eram instrumentais. Claramente, isso deve ao fato de que o cantor era Antônio Pedro e com seu falecimento o grupo não “repôs” seu lugar, até aquele momento;

II. Notei que o andamento oscilava de acordo com o toque de violão de Seu Bima, que sempre fazia a melodia principal das músicas. Por diversas vezes, notei uma flutuação na pulsação e subseqüentemente no andamento, conduzido pela melodia de Seu Bima e seguido pelo grupo;

III. Percebi também que, eventualmente, uma mesma melodia era tocada com variações, alterando o desenho melódico e/ou o tamanho de compassos da melodia. Isso, ao longo de suas repetições, gerava uma mudança de duração sutil nas partes, aumentando ou diminuindo sua duração, mudando toda a métrica da melodia. O grupo então tocava sempre atento e preparado para uma mudança a qualquer momento;

IV. Algumas músicas tocadas eram inéditas para o grupo pois não haviam sido apresentadas nem ensaiadas ainda. Soubemos disso pois Alexandre comentava no final delas que “essa ele nunca tinha escutado”, sendo confirmado pelos outros integrantes. Isso evidencia a importância desse trabalho de resgate dessa memória musical.

⁴³ Áudio 4: [Adalberto Silva - Eu amei a natureza em AntonioPedro.K7.L1 - Composições Adalberto](#).

V. Alexandre, além de ter um papel fundamental em todo esse processo, acompanhava todas as músicas na Harmônica, instrumento que aprendeu com Antônio Pedro. Em alguns momentos ele tocava a melodia principal, mas muitas vezes ficava ornamentando ou contrapontando a melodia tocada por Seu Bima.

VI. A seção rítmica era composta por 3 percussionistas, Seu Honorato, Marilua e Karina. Trata-se de um ritmo forte e pesado, com tónus e que não apresentava mudança de dinâmica ou grandes variações na levada. O ritmo começava de uma forma e assim continuava até o final da música.

VII. Depois de montados os instrumentos e todos os equipamentos de ensaio e gravação, a performance do grupo deu-se com poucas interrupções. Seu Bima começava a tocar as músicas e o grupo acompanhava. E para não parar a música, os percussionistas trocavam de instrumento várias vezes. Alexandre alternava entre harmônica e o bandolim e, em algumas músicas, ia para a percussão, para "passar" o ritmo para alguém ou para mudar a instrumentação e conseqüentemente, a sonoridade.

VIII. O banjo e o baixo elétrico faziam um papel de preenchimento⁴⁴ na sonoridade, não sendo fundamentais, mas com a função de equilibrar o som como um todo, já que o principal era o ritmo pesado e as melodias tocadas pelo violão e harmônica.

IX. Interessante observar que nesse dia Alexandre apresentou o grupo como “*Seu Bima e a Banda Uirapuru*”.

Depois realizamos uma longa e tranquila entrevista com Seu Bima, que nos contou sobre sua história e sua experiência de vida. Também entrevistamos Karina e Zé Carlos, além de registrarmos mais histórias de Seu Honorato e Seu Bima.

Em todo o ensaio, a atuação de Alexandre Anselmo foi além de uma mediação do processo de resgate, sendo na prática a atuação do produtor musical. Além de ter organizado o grupo para o ensaio-apresentação a partir de minha demanda de pesquisa, ele reservou horário

⁴⁴ Interessante observar esse ponto onde a sonoridade originária sofre alterações com a introdução de instrumentos não-tradicionais para “completar” o som do grupo. Isso mostra a crescente subordinação a vida e a cultura em geral à relações mercantis e mercadológicas.

na Usina de Arte, buscou os instrumentos e os integrantes, montou o equipamento, articulou e realizou a gravação de todo o ensaio em faixas separadas, tocou harmônica e violão, fez todo o trabalho de desmontar tudo, levou os integrantes em suas casas e nesse momento, pagou todos por uma apresentação realizada meses antes. Curioso que, segundo o relato deles, o grupo estava parado, sem apresentações, não realizando ensaios há algum tempo e nossa ida e o ensaio deram um impulso no grupo e os motivou a novamente marcarem ensaios e apresentações.

5. E como soa...

A partir da memória dos mestres, foi lembrado e registrado um repertório de um contexto histórico-social específico, de músicos que viveram nos seringais na região do Rio Envira e que fora esquecido e depois de muito tempo foi lembrado. Como não há um registro da música da época dos seringais, temos a memória dos mestres que guiou a produção dos discos. Pelo fato de ter observado o grupo Uirapuru tocando ao vivo somente duas vezes e não haver uma gravação ao vivo com boa fidelidade, utilizarei principalmente os fonogramas como objeto de estudo nesse capítulo. De modo bastante simples, vejo quatro fatores que compõem a sonoridade das músicas presentes nos discos gravados pelo grupo Uirapuru:

- A originalidade da obra: a singularidade dessas composições, que foram compostas por Antônio Pedro, seu pai José Pedro, Seu Bima e por outros músicos que viveram nos seringais durante o segundo ciclo da borracha, naquela região do rio Envira.
- A instrumentação utilizada: o conjunto de instrumentos, sendo alguns deles típicos daquela região, criados por quem viveu ali, naquele tempo, feitos com determinadas matérias-primas e técnicas específicas;
- Os baques: os padrões rítmicos tocados nesses instrumentos com sua forma característica de tocar, determinada pelas pessoas que tocavam;
- A captação e produção dos fonogramas: processos, técnicas de captação, edição, *overdubbing*, mixagem e masterização utilizadas, determinantes na sonoridade dos fonogramas finais.

Com isso, irei discorrer sobre os aspectos musicais que compõem a sonoridade do grupo Uirapuru: a instrumentação e os baques.

5.1. Instrumentos

No projeto Baquemirim, era Antônio Pedro que sabia com clareza e propriedade quais instrumentos eram tocados nos seringais, a maneira correta de tocar, como construí-los, por isso é a fonte principal desse trabalho de resgate.

Nas fichas técnicas dos discos, encontramos a utilização dos seguintes instrumentos:

1. **O passo da Natureza:** vozes, violão, harmônica de 8 baixos, maracá, cavaco, bandolim, 1º e 2º tamborim, 1º e 2º reco, triângulo, cuíca⁴⁵, pandeiro, chocalho, zabumba, *queña*, *zampoña*, flauta e *trumpeh*⁴⁶.

2. **O baile do seringueiro:** vozes, violão, harmônica de 8 baixos, maracá cavaco, bandolim, 1º e 2º tamborim, 1º e 2º reco, triângulo, cuíca, pandeiro, chocalho, zabumba.

3. **Baque do Acre:** vozes, violão solo, violão base, harmônicas de 8 e 12 baixos, cavaco, bandolim, tamborins, recos, triângulo, cuíca⁴⁷, pandeiro⁴⁸, zabumba, colheres, tambor *Kampa*, balde de seringueiro, banjo, baixo, espanta-cão, ganzá e piano.⁴⁹

4. **Baque do Acre II:** vozes, violão sustenido, violão solo, contracantos⁵⁰, harmônica 8 e 12 baixos, cavaco, cavaco banjo, bandolim, cuíca⁵¹, baixolão, baixo elétrico, maracás, chocalhos, agogô de castanha, triângulo, reco, bumbo, zabumba, pandeiro, tambores acreanos de pele de borracha, espanta cão, *samples* midi, apitos, ambientações da floresta, voz, tambor *kampa*, tamborim paxiúba, violão solo, tambores de borracha, lata com pele, balde de metal, tambor de tucum com pele, colheres, ganzá e rabeca.

⁴⁵ É imprescindível ressaltar que a cuíca utilizada pelo grupo Uirapuru parece mais um tambor onça maranhense ou um roncador mineiro. Trata-se de instrumentos similares à cuíca, mas com sonoridade mais grave, lembrando um esturro de uma onça.

⁴⁶ Participou das gravações Eloy Chimpana que tocou *queña* e *zampoña* e Francisco Manxineri que tocou flauta e *trumpeh*.

⁴⁷ Não está presente na ficha técnica, mas está presente no fonograma.

⁴⁸ Não está presente na ficha técnica, mas está presente no fonograma.

⁴⁹ Nesse disco teve uma participação do Coral Infantil Boca Pequena acompanhados por piano.

⁵⁰ A pedido de Alexandre, enviei por correio alguns pífanos em ré que fabrico, usados depois nas gravações do disco Baque do Acre II, constando na ficha técnica como *contracantos*.

⁵¹ Não está presente na ficha técnica, mas está presente no fonograma.

Podemos observar que os violões, a harmônica de 8 baixos, o maracá, o cavaco, o bandolim, os tamborins, a cuíca, os recos e o triângulo estão presentes em todos os discos gravados, formando a base da instrumentação do grupo. Nos dois primeiros discos, a instrumentação utilizada nas gravações é igual e também a mesma utilizada nas apresentações, produzindo uma sonoridade similar à performance ao vivo. Isso porque as músicas presentes nos dois discos foram gravadas nas mesmas seções, na mesma situação. As gravações (desse disco) foram possibilitadas pela aprovação de um edital da Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Acre para a gravação e Alexandre conta que, quando estavam realizando as sessões de gravação, o técnico do estúdio simpatizou com ele fez um acordo onde eles iam gravando as faixas e Alexandre faria a edição. Foi tanto material gravado que Alexandre resolveu produzir os dois primeiros CDs, em vez de somente um. Alexandre conta que foi nessa ocasião o seu primeiro contato prático com produção fonográfica e edição musical, pois o técnico até lhe concedeu a chave do estúdio para ele realizar a edição. Aqui podemos observar como essa comunidade de prática de resgate dos baques acreanos cresceu pois, de certa forma, o técnico do estúdio integrou-se voluntariamente, ainda que indiretamente, nessa CDP e nesse processo de resgate, já que ao abrir as portas de seu estúdio e possibilitar que fosse produzido 2 CDs, em vez de um, contribuiu para que mais canções e baques fossem resgatados, registrados e divulgados.

No disco *Baque do Acre*, foram introduzidos instrumentos regionais de percussão e a harmônica de 12 baixos tocada por Alexandre e foi adicionada uma faixa com participação de um coral infantil, acompanhados pelo piano, acrescentando uma nova sonoridade diferente ao disco.

Já no disco *Baque do Acre II*, vemos a introdução dos pífanos, baixolão, baixo elétrico, agogôs de castanha, bumbo, tambores acreanos de pele de borracha, *samples midi*, ambientações de floresta, lata com pele, balde de borracha e rabeca.

Podemos ver que ao longo dos quatro discos gravados, a instrumentação foi aumentando e adquirindo novos elementos, chegando à inclusão de *samples* de barulho de rede, ambientações da floresta, no último disco. Os dois primeiros discos são registros gravados de sessões ao vivo, com pouca edição. No terceiro disco, novos instrumentos, sonoridades e manifestação ampliam o panorama das sonoridades e manifestações acreanas. Já no último disco, houve um significativo aprimoramento na qualidade dos fonogramas registrados, onde a mixagem e a masterização atendem aos padrões da indústria fonográfica atuais.

Durante a pesquisa de campo em 2017, realizamos um ensaio gravado⁵² com o grupo Uirapuru e nesse dia o grupo utilizou, harmônica 12 baixos *sustinida*⁵³, violão, baixo elétrico, banjo, espanta-cão, bandolim, lata de metal, tamborim de paxiúba, zabumba, triângulo, caixa *kampa*, maracás, cuíca. No decorrer do ensaio, a instrumentação ia se modificando, com mudanças principalmente nas percussões, onde em alguns momentos os percussionistas iam alternando os instrumentos e, em outros momentos, Alexandre alternava entre harmônica, bandolim e percussão.

5.1.1. Harmônica



Figura 18: Antônio Pedro com sua harmônica. Foto: Priscilla Telmon.

Lauro Palhano, em seu romance amazônida “*Marupiará*” de 1935, já contava que “nos bailes de barracão, só a harmônica se fazia ouvir, nem de mais se precisava” (TINHORÃO, 2002). Instrumento aerófono, da família dos acordeons, a harmônica, surgiu no século XIX e se espalhou por todo o mundo. No Brasil fez história, em todas as regiões, e em

⁵² Ver mais em *O ensaio* 4.4 - p.5

⁵³ Decidi manter a grafia *sustinida* para preservar o modo como os mestres, principalmente Antônio Pedro, chamavam a afinação que era modificada a partir da afinação de fábrica.

cada local tinha uma forma se ser chamada.

No sul do Brasil é conhecida como *gaita-ponto*, *gaita de duas conversas* ou *cordeona de oito baixos*. Já no nordeste, atende por *fole de oito baixos*, *concertina*, *realejo*, *harmônica* ou *pé-de-bode*. Na região sudeste, sobretudo em Minas Gerais, é popularmente conhecida como *cabeça-de-égua*. No Espírito Santo, pode ser chamada de *bandona*, e no interior do Rio de Janeiro, muitas vezes é denominada como *testa de ferro* ou *concertina*. E por aí afora ainda pode carregar outros apelidos como *botoneira*, *gaita de colher* ou *verduleira*. (PERES, 2008)

Diferente de sua irmã, a sanfona de teclas, em que Luiz Gonzaga marcou seu legado, assim como Dominginhos e outros tantos sanfoneiros, a harmônica de botões tem uma característica específica: cada botão possui dois possíveis sons; um abrindo o fole e outro fechando.

A característica marcante da sanfona de 8 baixos é a bi sonoridade: abrindo o fole, o botão corresponde a uma nota; fechando, à outra. Ou, como dizem os sulistas, a sanfona de oito baixos funciona pelo sistema chamado de “voz trocada” ou “gaita de duas conversas” (PERES, 2008)

Apesar da sonoridade dupla, que a princípio confunde quem a experimente, a harmônica ou gaita ponto, ou pé de bode, é um instrumento bastante intuitivo, gerando acordes prontos nos baixos e melodias diatônicas que facilmente harmonizarão com os baixos. Além disso, é fácil de transportar, possui boa projeção sonora e tem o recurso de fazer melodia e acompanhamento, simultaneamente. Talvez por isso ela seja um instrumento tão popular em todo mundo e também com protagonismo nesse trabalho com música dos seringais.⁵⁴

Nas gravações dos discos, Antônio Pedro tocou a harmônica Hering Beija-Flor de 8 baixos e Alexandre Anselmo a D’Angelico de 12 baixos. Seu Antônio Pedro utilizou nas gravações uma harmônica Beija-Flor de 8 baixos afinada em G/C com afinação *singela*, conhecida popularmente como afinação natural diatônica brasileira, mais popular na região sul do Brasil⁵⁵. Porém ele e seu pai utilizavam este modelo de harmônica 8 baixos com afinação *sustinida*, onde o eram feitas alterações nas palhetas para conseguir outras notas e assim, outras tonalidades e escalas.

⁵⁴ Áudio 3: [Antônio Pedro - Marcha Siriema - Gravações REAJA 2008](#)

⁵⁵ Possível influência dos migrantes sulistas no Acre que trouxeram sua cultura organizadamente através dos CTGs.

Apesar da sua propagação insistente e ruidosa, há, nos trópicos, resistência à imposição do sistema tonal oriundo do Velho Mundo. Em certas regiões adaptam-se as escalas padrão do Ocidente, como no caso de sanfonas, cujas lingüetas são limadas individualmente para tirar do instrumento a esterilidade dos intervalos temperados. Esse procedimento levou até mesmo uma fábrica de instrumentos, a Hohner, a produzir sanfonas especiais para a Colômbia, desafinadas para o ouvido europeu, porém de afinação adaptada ao gosto dos músicos daquele país. (OLIVEIRA PINTO, 2008)

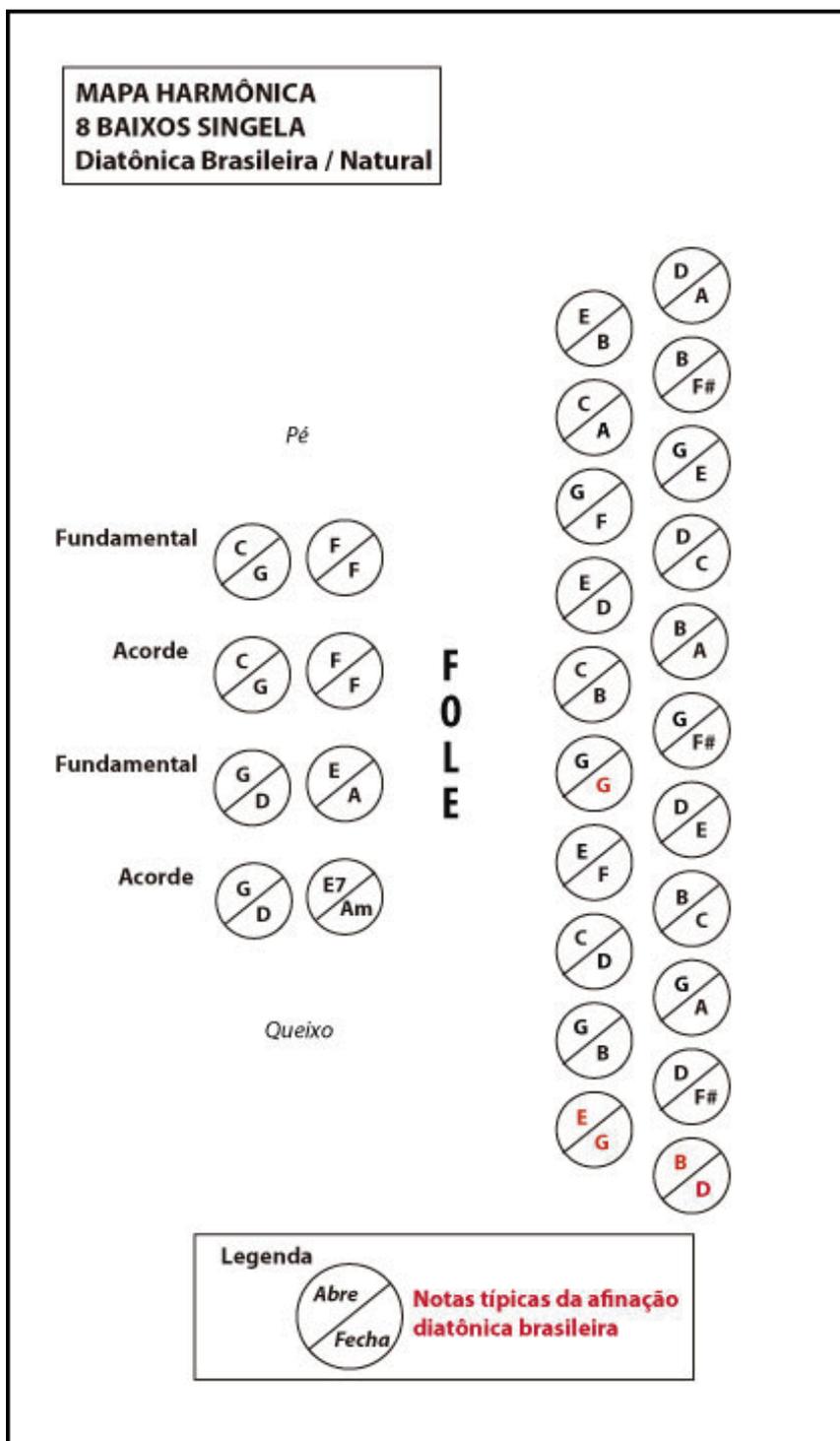


Figura 19: Harmônica de 8 baixos: afinação singela

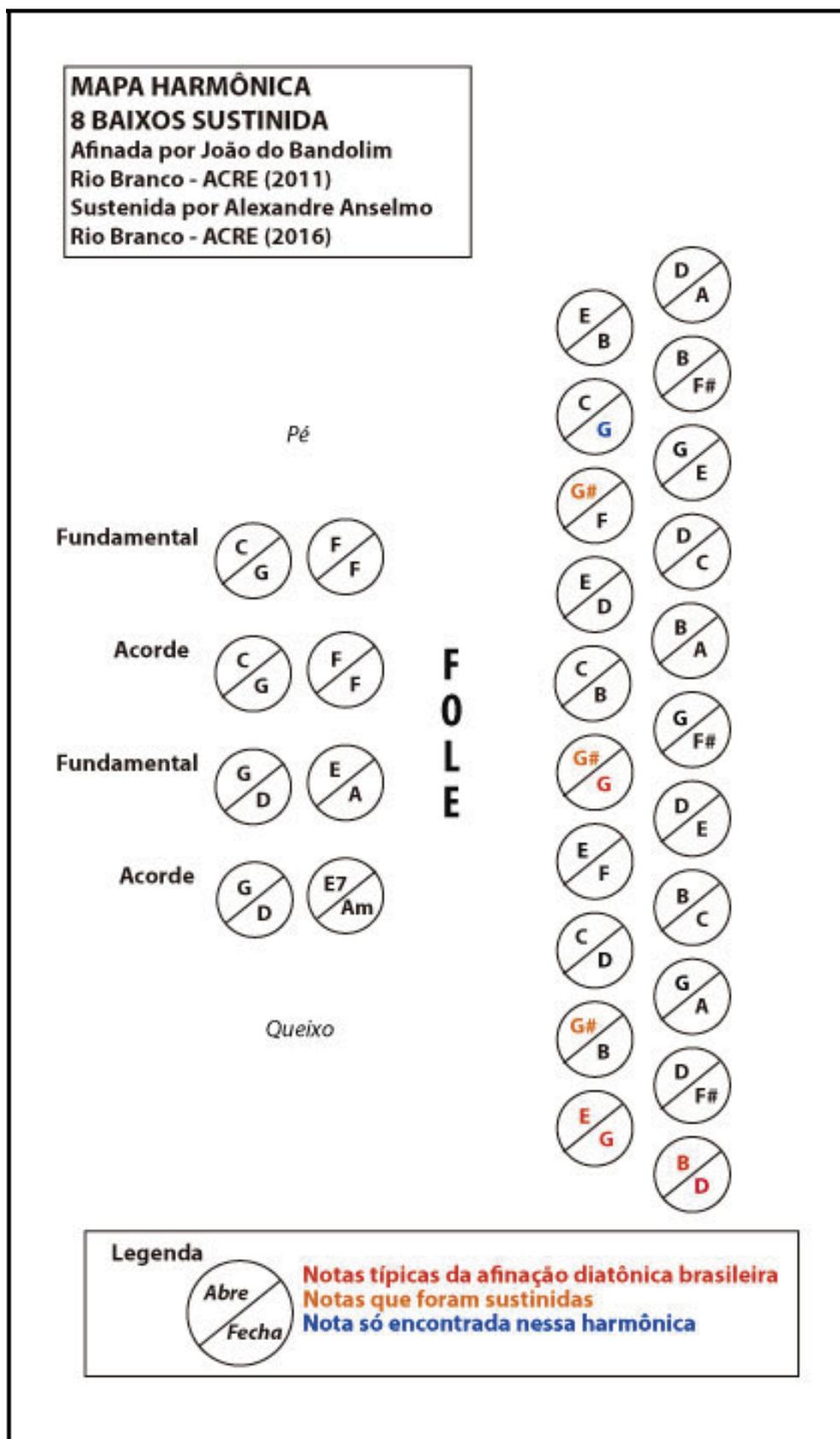


Figura 20: Harmônica 8 baixos: afinação sustenida.

Alexandre conta que quando o conheceu, Antônio Pedro estava há décadas sem tocar o instrumento pois não possuía um. Quando conseguiu providenciar a harmônica Beija-Flor, Antônio lembrou de várias músicas nas tonalidades maiores, que estão gravadas. Depois de muitas conversas, Alexandre descobriu que a afinação *sustinida* utilizada por José Pedro pai de Antônio Pedro, consistia em *sustenir* a nota Sol, ou seja, aumentar meio tom três das notas Sol da ilheira interna, para que a harmônica tenha a nota Sol suspenso (G#), possibilitando a 7ª maior na tonalidade de Lá menor (Am), possibilitando tocar a escala de Lá menor harmônica (A B C D E F# G#). Como na harmônica haviam, na ilheira interna, três notas Sol fechando o fole e três abrindo, Alexandre fez, em 2016, essa alteração nas três notas Sol fechando o fole, para encontrar a afinação desejada. Com isso, Antônio Pedro começou a lembrar músicas na tonalidade menor de seu pai e no final de sua vida já conseguia tocar algumas músicas na afinação *sustinida*.



Figura 21: Harmônica utilizada por Alexandre com a afinação *sustinida*.

Foto: Alexandre Anselmo.

Já Alexandre utilizou nas gravações uma harmônica D'Angelico de 12 baixos com outra afinação *sustinida*, onde havia alterações nas notas Sol, Dó, onde as três notas ficavam sustentadas, possibilitando várias tonalidades novas.

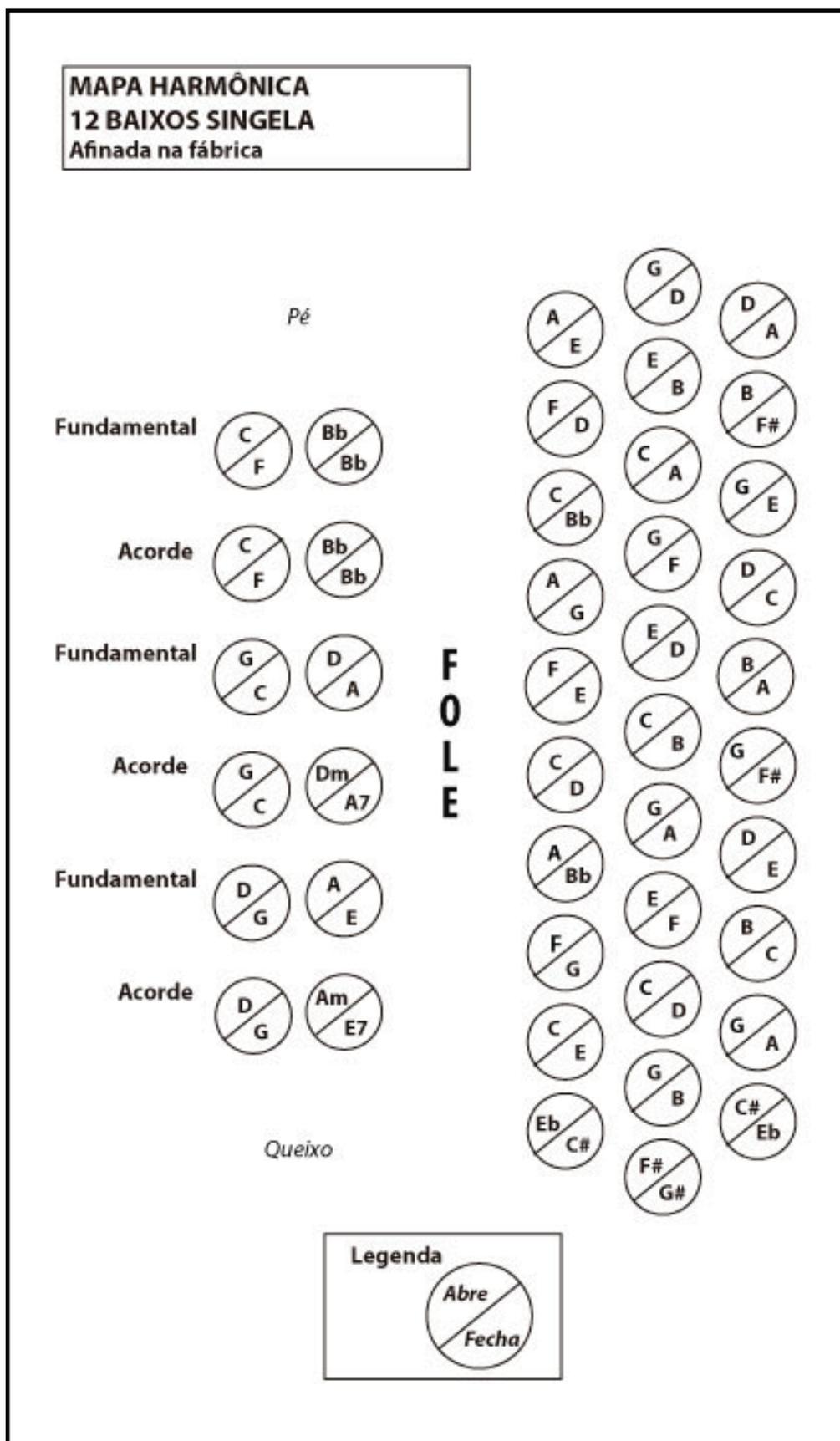


Figura 22: Harmônica de 12 baixos: afinação singela.

MAPA HARMÔNICA
12 BAIXOS SUSTINIDA
 Afinada por João do Bandolim
 Rio Branco - ACRE (2012)

Pé

Fundamental

Acorde

Fundamental

Acorde

Fundamental

Acorde

Queixo

F
O
L
E

Legenda

F originalmente seria A
Bb originalmente seria F
Notas que foram sustentadas

Figura 23: Harmônica de 12 baixos: afinação *sustinida*.

Em minha pesquisa de campo, ouvi relatos onde existiam outras diversas afinações de harmônica e também a curiosa história de que há registros de índios tocando sanfona no Acre no início do séc. XX.

Durante o período de análise das músicas e dos baques, decidi aprender a tocar a harmônica para aprofundar mais o contato com esse instrumento. Consegui emprestado uma Hohner Érica de 8 baixos G/C e com ela consegui tocar algumas músicas com base na escuta dos fonogramas dos discos. Com essa prática, ficou claro que algumas músicas foram compostas neste instrumento para serem tocadas naquele instrumento, pois são extremamente fáceis de se tocar, sendo necessário pouca ou nenhuma experiência no instrumento para tocá-las. Depois da escuta atenta e da transcrição, percebi que para tocar a melodia da música, bastava manter a mão para em uma posição da harmônica e que, ao coordenar o movimento da mão direita com os acordes da mão esquerda, a digitação da música era muito intuitiva de tocar, estava muito “na mão”.

5.1.2. Violão

O violão com cordas de aço é utilizado por Antônio Pedro como acompanhamento para os *enverseios* e por Seu Bima para acompanhar e realizar os solos, principalmente nas valsas e nos choros. Antônio Pedro utilizava uma afinação para acompanhamento que também chamava de *sustinida*⁵⁶, onde a corda Sol (G3) é substituída por uma corda Mi aguda e afinada em Sol, porém uma oitava acima da original (G4)⁵⁷. Ou seja, a corda Sol aberta, que na afinação tradicional soa G3, na afinação *sustinida* soa G4. Antônio Pedro conta que criou essa afinação pois essa alteração dava o sustenido da harmônica de seu pai, que era *sustinida*. Já Seu Bima utilizava a afinação normal, também no violão de cordas de aço.

⁵⁶ Curioso que também chamam a afinação do violão de *sustinida* apesar de não haver aumento de meio tom de nenhuma nota, e sim de uma oitava.

⁵⁷ Ver Antônio Pedro falando sobre a afinação do violão: <https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=607>



Figura 24: Antônio Pedro e seu violão – Foto: Alexandre Anselmo

Antônio Pedro relata que esta afinação dá o apoio necessário para sua voz. Esta alteração faz aparecer uma função encontrada na viola sertaneja (dos repentistas nordestinos) chamada de rebote, só que é executada com o dedão para baixo, diferente da viola que com 3 cordas juntas na localização da 6ª MI. A mesma função é utilizada por caminhos diferentes e de forma econômica, utilizando somente 1 corda alterada. (ANSELMO, 2010)

Além da alteração na afinação, é imprescindível analisar a forma como Antônio Pedro e Seu Bima tocavam e como hoje Adalberto Silva toca. Trata-se de uma técnica de mão direita denominada *alça puia*, onde o dedão da mão direita é utilizado como uma palheta, produzindo som tanto de forma ascendente como descendente. Já o dedo indicador fica solto e os dedos médio, anelar e mínimo ficam apoiados no tampo do violão.⁵⁸

Ao escutar e ver os vídeos, podemos observar que, com essa técnica, o músico consegue tocar duas linhas simultâneas: uma linha de baixo, geralmente nas cordas E, A e D, e uma linha acompanhamento, responsável pelas semicolcheias dos baques, geralmente nas cordas G, B e E agudo.⁵⁹

Nas transcrições⁶⁰ a seguir, podemos observar como Antônio Pedro tocava o baque da samba, de marcha de valsa e de xote no violão com a técnica da *alça puia*. Vale ressaltar que nas partituras, as setas em baixo da pauta indicam o sentido que o dedão da mão

⁵⁸ Ver Adalberto Silva tocando com a técnica *alça puia*: <https://youtu.be/20dfe3Re7rA?t=88>

⁵⁹ Ver Antônio Pedro tocando os baques de samba, marcha e xote, com sua técnica singular: <https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=832>

⁶⁰ Ver em Anexos, as transcrições completas dos baques tocados por Antônio Pedro.

direita está tocando, onde a seta para baixo indica o movimento de cima para baixo e a seta para cima, o contrário.

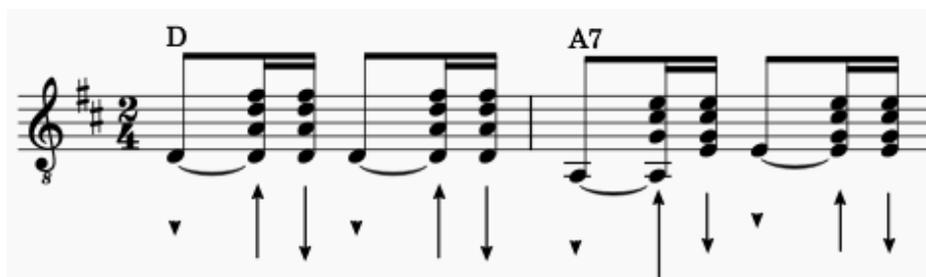


Figura 25: Padrão da levada de mão direita do baque de samba na técnica da alça puia⁶¹.

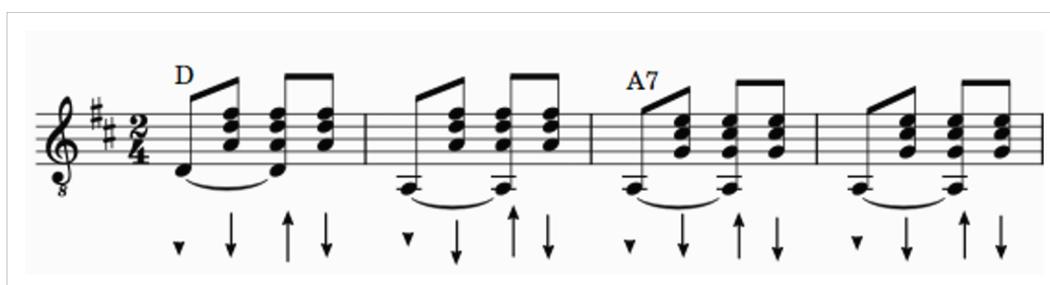


Figura 26: Padrão de levada de mão direita do baque de marcha na técnica da alça puia⁶².

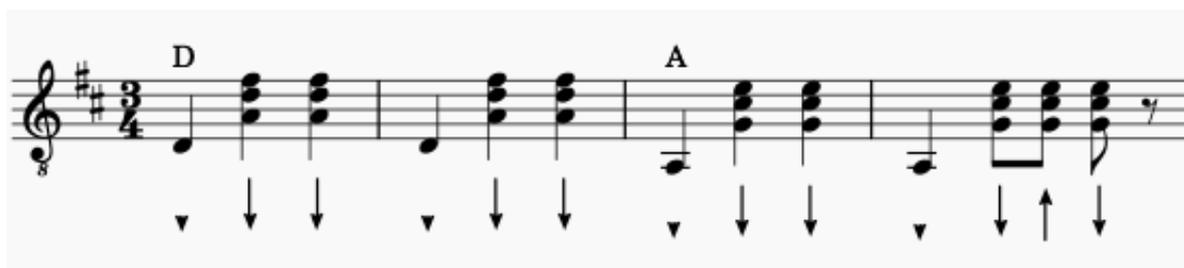


Figura 27: Padrão de levada da mão direita do baque de valsa na técnica da alça puia⁶³.

⁶¹ Ver Antônio Pedro tocando os baques de samba, marcha e xote, com sua técnica singular:

<https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=832>

⁶² Ver Antônio Pedro tocando os baques de samba, marcha e xote, com sua técnica singular:

<https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=832>

⁶³ Ver Antônio Pedro tocando os baques de samba, marcha e xote, com sua técnica singular:

<https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=832>

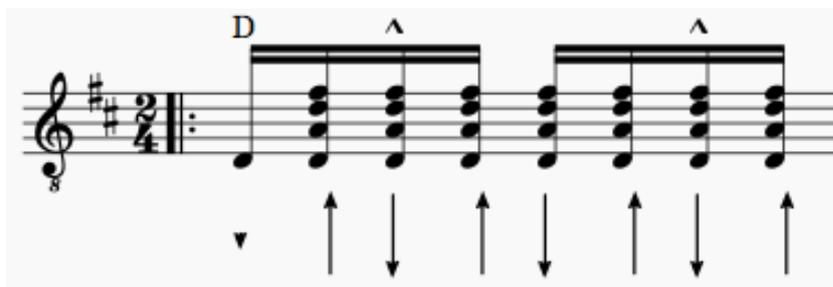


Figura 28: Padrão de levada da mão direita do baque de xote na técnica da alça puia.⁶⁴

5.1.3. Espanta-cão



Figura 29: Espanta-cão. Foto: Alexandre Anselmo

Instrumento em forma de cruz, o centro rítmico dos baques. Também conhecido pelos nomes de “Mão do Cão” e “Violão do Cão”, trata-se de uma cruz de madeira com o pé de borracha defumada, com platinelas de pandeiro nos braços e na cabeça da cruz e, um reco-reco de molas no centro da cruz. É tocado com uma baqueta metálica para o reco-reco e percutido no chão para gerar uma marcação grave em todos os pulsos do compasso. Nos seringais e colônias, as casas tradicionais são de madeira, geralmente suspensas do chão por causa dos rios e das alagações, com um grande vão entre o solo e o chão, às vezes até um

⁶⁴ Ver Antônio Pedro tocando os baques de samba, marcha e xote, com sua técnica singular: <https://youtu.be/EZmmHdn159c?t=832>

andar inteiro de altura. Assim, o espanta-cão, tocado percutido no chão, fazia soar, com a casa, a marcação grave⁶⁵.

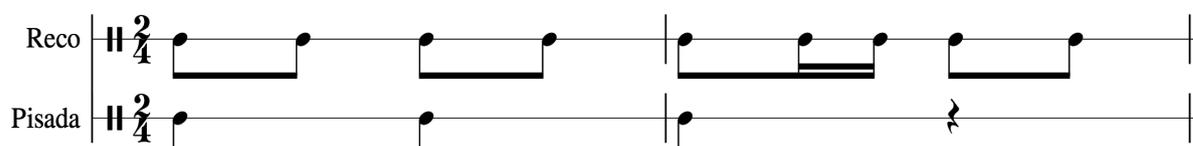


Figura 30: Levada do espanta-cão – Marcha acreana (idêntica a polca) – variação 2

5.1.4. Tamborins

Apesar de ter o mesmo nome dos tamborins de escola de samba, aqui, eles são os tambores feitos pelos mestres dos seringais, geralmente com o comprimento maior que o diâmetro da pele e que provavelmente foram criados pela necessidade de se tocar nos seringais, responsáveis por tocar a célula principal dos baques. Podem ser feitos com madeira de paxiúba, uma palmeira da floresta Amazônica, conhecida como “palmeira andante”, que possui a incrível capacidade mudar de lugar em busca da luz. Segundo os relatos, Antônio Pedro aprendeu este modelo com os indígenas do rio Envira, das etnias Shanenawa, Jaminawá e Huni Kuin. Foi ali também que aprendeu com Chico Parirí, da etnia Huni Kuin, as manuações e os ritmos tocados pelo grupo Uirapuru.

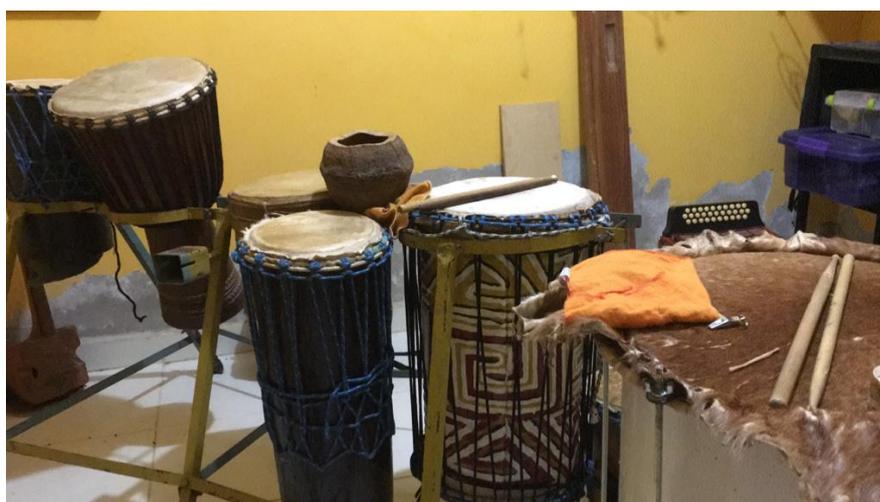


Figura 31: Percussão do grupo Uirapuru. Foto: Alexandre Anselmo⁶⁶.

⁶⁵ ARAÚJO, Iago Tojal, MATOS, Tobias R. S. de. *O baque do Acre*. Rio Branco, Acre: s. n, 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal [XXX Congresso da ANPPOM](https://www.youtube.com/channel/UCXXX). Disponível em: <https://youtu.be/6O30ChmjyZ0?t=113>. Acesso em 06 de julho de 2021.



Figura 32: Baque de samba tocado no tamborim.

5.1.5. Tambor de borracha

São tambores feitos de panela sem o fundo, lata ou de madeira, com peles de borracha de seringueira. Gera uma marcação presente de sonoridade grave rica em harmônicos e sem *punch*. São tocados com baquetas leves ou com a mão. Podemos escutar esse tambor com clareza na faixa “O tombo do carneiro”, faixa 7 do disco *O Baque do Acre II*⁶⁷.



Figura 33: Baque do tambor de borracha.

5.1.6. Pandeirão de apuí

Trata-se de um instrumento de percussão, feito a partir da madeira das raízes do Apuí ou do Araçá (goiaba brava). O diâmetro desse instrumento poderia chegar a 50 cm, contendo 2 almas perpendiculares entre si, onde a que era paralela ao chão possuía platinelas de lata. Também possui um pé de borracha para proteger o aro do instrumento quando este era percutido no chão, resultando assim também em um som grave. Também era tocado com uma vara, ou bacalhau de zabumba. Ou seja, produzia sons graves quando percutido no chão de madeira, sons médios pelo toque do bacalhau na pele e sons agudos no balançar das platinelas de lata. É um instrumento com função similar ao espanta-cão, ou seja, sua levada é uma síntese do baque. Segundo o relato de Seu Bima, eram utilizadas peles de onça pintada, macaco capelão (macaco bugio) ou veado. Os couros então eram fixados com pequenos pregos que atravessavam o couro e a madeira.⁶⁸

⁶⁶ Ouvir os tamborins na introdução da música “o passo da Natureza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WAuzTtWKfKY>.

⁶⁷ Áudio 5: *O Tombo do Carneiro - Baque do Acre II (2012)*

⁶⁸ Até a realização de minha pesquisa de campo, esses instrumentos ainda não haviam sido feitos, tampouco utilizados nas apresentações do grupo Uirapuru, porém em meados de 2020 Alexandre conseguiu uma verba



Figura 34: Pandeirão de apuí. Foto: Alexandre Anselmo

5.1.7. Tambores de lata ou balde

São instrumentos utilizados no tempo dos seringais e resgatados pelo grupo Uirapuru que provavelmente surgiram de uma solução improvisada para uma necessidade musical. É basicamente uma lata de metal, utilizada para a colheita de seringa. Geralmente utilizado na formação do grupo Uirapuru como um recurso de timbre, exercendo a mesma função e tocado com o mesmo baque dos tamborins.

para construção deles. Em 2021, foi aprovado um projeto como proponente pela Lei Aldir Blanc para realização de uma oficina remota dos baques, com registros antigos feitos com os mestres ainda vivos. Ver em <https://youtu.be/dumPtc-OzRs>.



Figura 35: Lata utilizada na colheita do látex de seringueira. Foto: Alexandre Anselmo.

5.1.8. Trumpeh

Arco de boca utilizado pelos Manchineri, utilizados pela tribo para chamar as mirações nos trabalhos de Ayahuasca. Semelhante a arcos de boca africanos, foi utilizado na gravação do disco *O Baque do Acre* por Francisco Manchineri. É similar ao arco de boca da etnia Kaingang.



Figura 36: Rune Manchineri tocando o arco de boca tradicional. Foto: Alexandre Anselmo⁶⁹

Artigo I.⁶⁹ Imagem retirada do vídeo “MANCHINERI: MÚSICA E AYAHUASCA, entrevista com João Batista Manchineri e Rune Manchineri. Disponível em: <https://youtu.be/3NYNPJyhQxE>

Povo	País	Rio	Nome na língua nativa
Manchineri	Brasil	Iaco	<i>trumpeh</i>
Ashaninka	Brasil	Amônia	<i>piyõpirëtsi</i> ⁷⁰
Ashaninka	Peru	Ene	<i>shiobirenchi</i> ⁷¹
Kaingang	Brasil	Tibagi	<i>vyjsi</i> ⁷²

Tabela 2: Tabela de comparação de alguns arcos de boca encontrados na América do Sul.

5.1.9. Tambor Ashaninka

Chamado Tambor Kampa ou Caixa Kampa pelo grupo Uirapuru, chamado de *tãpo* para designar este instrumento. Feitos a partir da madeira do toarí ou tauarí, uma palmeira nativa da Amazônia e com peles de veado, porquinho do mato ou macaco capelão, amarradas com cipós e cordas de fibra de tucum. Também utilizado como um recurso de percussão para as vozes médio graves, com os baques similares aos tamborins.



Figura 37: Tambor ashaninka utilizado pelo grupo. Foto: Alexandre Anselmo

⁷⁰ BARRETO PAUCAR, 2018

⁷¹ BARRETO PAUCAR, 2018

⁷² ALMEIDA e PUCCI, 2017

5.2. Baques e afins

O que me prendeu a atenção, desde o primeiro momento em que vi e ouvi o grupo no palco *Saudades do seringal* e depois, a partir da escuta concentrada do grupo Uirapuru é o ritmo, ou melhor, o *baque*. À primeira escuta, os baques de samba e de marcha tocados pelo grupo não possuem grandes diferenças de ritmos nordestinos populares, como xote, baião, marcha, porém ao escutar com mais atenção vemos que possuem particularidades na acentuação rítmica, no modo de tocar e na instrumentação.

Termo utilizado pela velha guarda musical acreana, baque, no Acre, pode se referir tanto ao ritmo que será tocado, como pode se referir ao ato de tocar, o fazer musical. Nos 4 discos lançados, vemos duas distinções de baques: de samba e de marcha. Também há a presença de outros ritmos ou baques ou gêneros: xote, dança, valsa, choro e choro lundu. Além desses baques e gêneros, temos, no disco *O Baque do Acre* a presença de duas manifestações tipicamente acreanas: a *vassourinhas* e a *desfeiteira*.

Neste capítulo, vamos analisar os baques/gêneros presentes no disco *O Baque do Acre*, primeiramente os singulares, para depois observar como o grupo Uirapuru toca os gêneros de xote, mazurca, valsa e choro. Nesse disco, temos ao total nove sambas, cinco marchas, quatro vassourinhas, três xotes, dois choros, duas valsas e uma canção recitada acompanhada por acordes.

Aqui neste capítulo, observaremos que nessa manifestação seringueira, há presença de células rítmicas já bem conhecidas dos ritmos da música brasileira, como as fórmulas rítmicas de acompanhamento do maxixe e a síncopa que Mário de Andrade chamou de síncopa americana ou característica.



Figura 38: Acompanhamentos do maxixe



Figura 39: Síncopa americana ou característica

Na América, o conceito de síncopa surgiu doutra necessidade que por mais fisiológica e popular, se poderá chamar de mais essencial. Aqui a síncopa é de aplicação imediata, constante e diretamente coreográfica. (ANDRADE, 1972)

Além de ser um célula rítmica fundamental da musica popular, essa síncopa trata-se de uma característica coreográfica-musical que Mário chama de “entidade insubdivisível”. Insubdivisível pois é gerada pelo “deslocamento do acento forte, que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair” (ANDRADE, 1972), ou seja, o que ele quer dizer é que o segundo acento forte não está na cabeça do segundo tempo, mas sim em um lugar métricamente improvável para a métrica da música europeia tradicional, deslocado para a última semicolcheia do primeiro tempo, gerando esse balanço característico. E entidade pois está em todo lugar no Brasil, do Oiapoque ao Chuí, da Ponta do Seixas ao Rio Moa em Cruzeiro do Sul, e claramente “baixou” também no Acre, sendo o alicerce rítmico também dos baques nos seringais do rio Envira.

Ora na música de dança brasileira não só a síncopa é a célula rítmica constitucional absoluta, como assume a função duma entidade de acento e tempo insubdivisível. Jamais será subdividida pela harmonização acompanhante, antes pula da melodia pro acompanhamento e às vezes está somente neste. (ANDRADE, 1972)

Antes de começar a aprofundar nos baques, é importante observar as funções de marcação e condução nas percussões e as funções de harmonia e melodia que os instrumentos assumem. Ao observar essa instrumentação mais utilizada no grupo Uirapuru, os baques são arranjados de tal forma onde são responsáveis:

- pelas melodias, acompanhamento e harmonia: a harmônica, o cavaquinho e o violão.
- pela base percussiva: os tamborins e/ou tambores de borracha com função de **marcação**, o triângulo para **condução**, o espanta-cão que reforça tanto a **marcação** (chão) como a **condução** (reco e platinelas) e a cuíca (onça), que também reforça a **condução** e gera balanço.

5.2.1. Baque de samba

Apesar do nome, o *baque de samba* encontrado no Acre é muito diferente do samba dos terreiros, rodas e escolas de samba.

A célula deste, inicialmente era tocada nas “Rondas de Mariri”, por dois tamborins, tambores de madeira com pele de macaco capelão ou cotia e tocados com baquetas. Antes disso, segundo os indígenas, este ritmo foi aprendido do canto de um pequeno sapo chamado “sururu”, que vive em formigueiros. (ANSELMO, 2010)

Figura 40: Grade da percussão básica do baque de samba

Também chamada de *samba acreano*, como podemos ver na grade acima, trata-se de um ritmo binário simples, que possui acentuação na cabeça de todos os tempos. Nos discos do grupo Uirapuru, o baque de samba é o mais recorrente. Abaixo, a célula rítmica padrão e duas variações encontradas do baque de samba tocada nos tamborins e tambores, presente nos discos, vídeos e entrevistas:

Figura 41: Baque de samba e variações⁷³

Na tabela abaixo, podemos observar em quais fonogramas do disco *O Baque do Acre* aparecem as células rítmicas do baque de samba acreano:

⁷³ As letras D e E, abaixo das figuras rítmicas, representam a manulação observada, sendo D para mão direita e E para mão esquerda.

Sambas	Célula padrão	Variação 1	Variação 2
<i>Chefe de música</i>	X		
<i>Samba Corta Jaca</i>	X		
<i>Cherém</i>		X	
<i>Três dias</i>	X		
<i>O morcego (faixa 12)</i>		X	
<i>Festa da macacada</i>	X		
<i>Festa da bicharada</i>			X
<i>Ilha de Marajó</i>	X		
<i>Antes da Lua Nascer / Adeus terra adorada</i>	X		

Tabela 3: Tabela de ocorrências das células do baque de samba no disco *O Baque do Acre*

No tambor de borracha, o baque é tocado de forma simplificada, igual à cuíca:



Figura 42: Baque do tambor de borracha

No espanta-cão, instrumento singular dessa manifestação, que a meu ver sintetiza os baques, encontramos as variações abaixo:

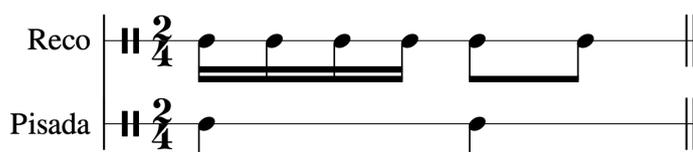


Figura 43: Espanta-cão – Samba - Variação 1

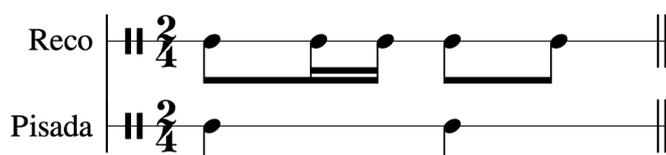


Figura 44: Espanta-cão – Samba - Variação 2

Como em minha pesquisa de campo sempre ouvi que o baque vinha dos *txais*, apesar de não ser possível me adentrar muito por esse caminho, não pude deixar de observar

um pouco. Então, fiz uma pesquisa rápida inicial no YouTube e encontrei a música Raminô⁷⁴, o canto das mulheres do povo Yawanawá, de uma região próxima a Tarauacá, perto de onde Seu Antônio Pedro viveu e aprendeu os baques. Assim que comecei a escutar, percebi que as células rítmicas da levada de violão eram idênticas e/ou semelhantes ao baque de samba:

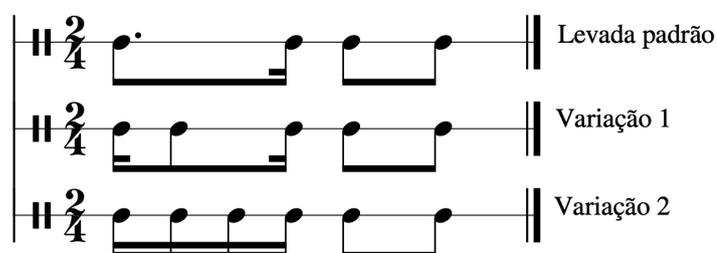


Figura 45: Levada padrão e variações do violão em Raminô

Nessa transcrição da levada do violão tocado no canto Raminô, vemos que o ritmo da levada padrão (a mais recorrente no fonograma analisado) é o mesmo do ritmo básico da Habanera:



Figura 46: Habanera

Já a segunda variação mais recorrente, que chamei de variação 1, possui a mesma célula rítmica do maxixe e/ou síncopa característica, como podemos ver abaixo:

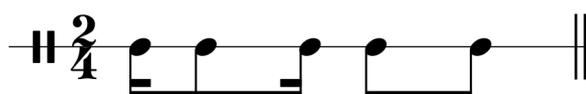


Figura 47: Maxixe e/ou síncopa característica

Ainda no toque do violão de Raminô, encontramos a variação 2, que também é executada diversas vezes, que por sua vez possui a mesma célula rítmica da célula padrão do baque de samba.

Para ir um pouco mais por esse caminho da sonoridade dos povos originários, encontrei no disco *Homãpani Ashaninka*, do povo Ashaninka, diversas canções, algumas

⁷⁴ Áudio 6: [Canto das mulheres Yawanamá - Raminô](#)

cantadas, outras de tambor acompanhado por voz, com uma ou mais flautas, onde a célula rítmica da faixa 4, *Ashowiri*⁷⁵, é a mesma do baque de samba.

Assim, ao mudarmos o contexto, encontraremos a síncopa característica e suas derivações presentes em outras expressões artísticas por todo o continente americano, como podemos ver na linha de bombardino do tango *Amapá*, de J. Storoni, transcrita no trabalho *Alicerces da folia* de José Alexandre Leme Lopes Carvalho:

The image shows a musical score for three instruments: Bombardino, Tuba, and Piano ME. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Bombardino part consists of a series of eighth notes with a syncopated pattern. The Tuba part follows a similar pattern but includes some rests. The Piano ME part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The overall style is characteristic of Brazilian music, specifically samba and maxixe.

Figura 48: Trecho de *Amapá*

Podemos ver que o bombardino toca células rítmicas idênticas ao baque de samba, além de contrapontear com o piano, que toca células rítmicas características do maxixe.

Confirmada novamente sua hegemonia continental, a forma como ela aparece, o local e as pessoas que a executam é o que nos interessa para a abordagem aqui trabalhada. Apesar dos padrões rítmicos serem idênticos nesses exemplos, essa semelhança não é suficiente para dizer que possuem uma origem em comum ou que sofreram influência entre si, pois apesar de possuir a mesma célula rítmica, seu fazer musical é diferente, ou seja, tocado com instrumentos e contextos específicos, executado por pessoas específicas de um certo local.

5.2.2. Baque de marcha

O *baque de marcha* encontrado no Acre é um ritmo binário simples, também com acentuação na cabeça dos tempos.

⁷⁵ Áudio 7: [Ashowiri - Homāpani Ashaninka](#)

The image shows five staves of musical notation for percussion instruments in 2/4 time. The instruments are Tamborim, Reco, Triângulo, Espanta-cão (with Reco), and Espanta-cão (with Pisada). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with 'x' or '7'.

Figura 49: Grade da percussão do baque de marcha.

Nos discos, as *marchas acreanas* são o segundo gênero mais recorrente. Podemos observar que o baque de marcha apresenta um padrão rítmico bem semelhante ao baque de samba e o que realmente difere é o andamento, célula rítmica padrão e suas variações para o baque.

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, illustrating different rhythmic variations. The first staff is labeled 'Célula padrão' and shows the sequence D E E D E E. The second staff is labeled 'Variação 1' and shows D D E D D E E. The third staff is labeled 'Variação 2' and shows D E E D E.

Figura 50: Baque de marcha e variações

Na tabela abaixo, podemos observar em quais fonogramas aparecem as células rítmicas do baque de marcha acreano:

Marchas	Célula padrão	Variação 1	Variação 2
<i>Desfeiteira</i>	X		
<i>Marcha para Januário</i>		X	X
<i>Hino do Soldado da Borracha</i>		X	
<i>Marcha Tira-pó / dos Bacurins</i>	X		
<i>Azulão</i>	X		

Tabela 4: Tabela de ocorrências das células do baque de samba no disco Baque do Acre

Ao consultar a bibliografia⁷⁶, encontramos que a célula padrão do baque de marcha possui a mesma célula rítmica do ritmo básico da polca:



Figura 51: Polca

Novamente, se observarmos o baque de marcha no espanta-cão, vemos que ele sintetiza o baque em questão, além de trazer uma sonoridade singular para a música:

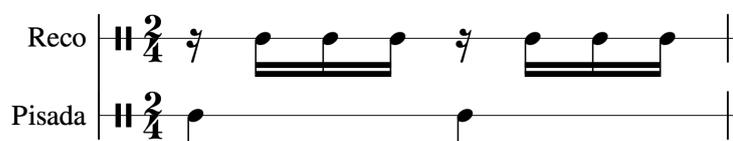


Figura 52: Espanta-cão – Marcha acreana – variação 1

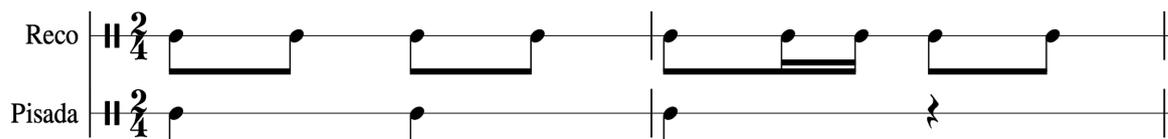


Figura 53: Espanta-cão – Marcha acreana – variação 2

A variação 2 do baque de marcha, por sua vez, é a mesma célula rítmica da variação 1 do baque de samba.

Ainda no trabalho *Alicerces da folia*, vemos também que a célula padrão e a variação 1 aparecem na Tabela de Principais Padrões Rítmicos de Acompanhamento do Maxixe ao Piano⁷⁷.

Podemos observar que a marcha acreana possui maior similaridade à marcha marcial, porém ele não tem a mesma sonoridade e balanço pois o contexto, a maneira de tocar, o andamento e a instrumentação são diferentes das bandas marciais. A transcrição pode ser igual, mas a sonoridade é diferente.

Durante a pesquisa, após a qualificação, tive conhecimento de outros nomes, talvez designações de gêneros derivados⁷⁸ dos baques estudados: samba machucado, samba-

⁷⁶ Ver CAZES, 2019 e CARVALHO, 2006.

⁷⁷ Ver Tabela 2 em CARVALHO, 2006. pg. 89.

⁷⁸ No trabalho “*As três fases do maxixe música*” de Henrique Leal Cazes, encontramos os nomes polca-lundu, polca-fado, polca-chula, polca-tango; no trabalho *Alicerces da Folia*, encontramos tanguinho sertanejo, samba-

jogado⁷⁹, samba peneirado, samba mole, xote valseado, entre outros que são material relevante para uma futura pesquisa, podendo ser maneiras de tocar ou balançar os baques, ou também baques novos.

5.2.3. Desfeiteira

A *desfeiteira*⁸⁰ ou *marcha desfeiteira*, é uma brincadeira de versos, originária de Alter do Chão, que provavelmente chegou ao Acre com os migrantes durante a época da borracha.

Como na quadra, composta em Santarém, durante uma desfeiteira, jogo de sorte comum nos bailes amazônicos, em que aquele que, interrompida a música da orquestra, encontrar-se diante da mesma, compõe para o seu par, em geral, versos injuriosos como estes compostos por uma dama que diz a seu parceiro. (SALLES, 1985, P.82.)

Registrada pela primeira vez neste trabalho do grupo Uirapuru, a brincadeira, no Acre, é executada de maneira singular, onde os casais dançam em círculo enquanto toca-se o tema musical. Quando a música para, o casal que está mais próximo à música, tanto o homem quanto a mulher, improvisa um verso geralmente engraçado, falando de algum acontecimento, uma lição de vida ou uma declaração de amor. Se não conseguiam dizer um verso, pagava-se "uma moeda pro tocador" e se o casal não tivesse dinheiro, a mulher pegava o instrumento do tocador e botava no colo dele para ele voltar a tocar.

Em Alter do Chão, a desfeiteira é executada com instrumentação de pau e corda, típica do carimbó, ou seja, predominantemente composta por percussões, além de banjo e flauta. No Acre, a desfeiteira tem a harmônica como instrumento principal e o ritmo tocado é o baque de marcha. Até hoje, a desfeiteira está presente como dança tradicional na Festa do Çairé, o maior festival folclórico do oeste do estado do Pará, que tem origem nos *puxiruns*, que são trabalhos comunitários da região baseados nas trocas, bastante similares aos *adjuntos*. Cresci ouvindo versos da desfeiteira de minha avó e minha mãe, porém elas não conheciam esse nome.

cateretê, rico-samba, polca-marcha. O próprio samba possui vários gêneros derivados: *samba-reggae*, *samba-canção*, etc.

⁷⁹ Curiosamente, no vídeo FAMÍLIA SABIÁ SESC INTERCULTURALIDADES ACRE 2017, a terceira música, "Sereia", é caracterizada como samba jogado, entre parênteses, carimbó.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XWrMsLqvVKA>

⁸⁰ Encontrei a Desfeiteira no disco MÚSICA POPULAR DO NORTE VOL.4 (1976) do selo Discos Marcus Pereira, onde curiosamente o nome do grupo era Espanta-cão.

Áudio 8: [Desfeiteira - Grupo Espanta-cão \(Alter do Chão\) - Música popular do Norte Vol. 4](#)

O baque tocado pelo grupo Uirapuru na desfeiteira é o baque de marcha. Como escutamos no fonograma, os versos da desfeiteira são intercalados por uma melodia instrumental e para abrir a brincadeira, o grupo abre a brincadeira com uma canção composta por José Pedro, pai de Antônio Pedro:

*Quem tem toca flauta,
quem não tem toca taboca,
quem tem namorada dança,
quem não tem, olha pra porta.*

Desfeiteira - José Pedro

Para fechar a brincadeira, o grupo toca uma variação da melodia principal, em marcha de andamento lento.⁸¹

5.2.4. Vassourinhas

Brincadeira carnavalesca de Cruzeiro do Sul, onde os foliões saíam com vassouras de palha varrendo o que tinha pela frente, a Vassourinhas foi incluída no disco Baque do Acre a partir do trabalho de resgate com o mestre Aldenor Costa. Verdadeiro mestre da cultura popular, aprendeu a brincadeira com Dona Gina, que fazia as Pastorinhas, e que tinha como companheiro Seu Chico do Bruno, que desde muito tempo já brincava com Seu Aldenor e gravou no disco *Baque do Acre*.

Segundo o mestre, a brincadeira, que tinha poucas partes em relação à Marujada, veio por causa do povo do seringal, que era muito zeloso, principalmente em homenagem às donas de casa caprichosas com a cozinha, que zelavam o fogão, areavam as panelas com areia, varriam o chão com suas vassourinhas e abanavam o fogo com o abanador. Segundo ele a brincadeira bonita das Vassourinhas ficava mais quanto tinham os bonecos do Morcego e do Mané Colete, que brincavam com os foliões.

Nesse disco, a faixa 12, intitulada "Vassourinhas / Manifestação carnavalesca" contém 5 temas tocados nos carnavais de Cruzeiro do Sul pelo mestre Aldenor:

- *Vassourinhas*: marcha carnavalesca do bloco das Vassourinhas;
- *Santa Tereza*: canção carnavalesca em baque de samba;
- *O morcego*⁸²: marcha carnavalesca;

⁸¹ Áudio 9: [Desfeiteira - O Baque do Acre \(2012\)](#)

⁸² Vale mais pesquisa sobre as figuras dessa manifestação, principalmente do morcego que aparece em duas das músicas que foram gravadas.

- *Mané Colete*: marcha carnavalesca;
- *Não tem dinheiro*: marcha carnavalesca de despedida.

As 3 últimas marchas foram gravadas em medley, proporcionando uma sensação de bloco carnavalesco, sem interrupção no baque.

Na figura abaixo, vemos as levadas de banjo gravadas por Chico do Bruno.

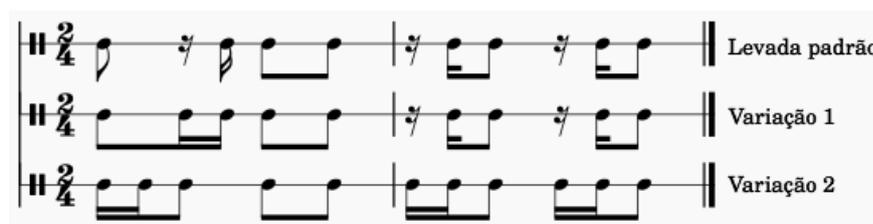


Figura 54: Células rítmicas tocadas pelo banjo de Chico do Bruno.

5.2.5. Choro

No disco *Baque do Acre*, aparecem duas músicas no ritmo choro, *Choro do Apuí* e *Choro do Cariri* de Seu Bima e José Pedro, respectivamente. Já no disco *Baque do Acre 2*, aparecem 3 músicas com o gênero de choro lundu, *O barco veleiro* de Rumão do Pernambuco, *Choro do passo* de Antônio Feliciano e *Águas verdes* de Chico Nunes. Em todas elas, o violão é o instrumento solista, tendo como acompanhamento a harmônica e o cavaquinho, que às vezes dobram a melodia principal do violão.

Apesar da denominação *choro lundu*⁸³ e do violão ser o solista, trata-se do ritmo de choro como é conhecido tradicionalmente, com o pandeiro alternando entre as tradicionais levadas de choro e maxixe. Como no choro carioca, o pandeiro é o principal acompanhamento rítmico da percussão, acompanhado em algumas faixas por um reco-reco.

5.2.6. Dança

No disco *Baque do Acre II*, as faixas 14 e 23, respectivamente *Carreirinha* e *Cana verde*⁸⁴, são caracterizadas com o gênero dança. As duas músicas possuem melodias bem

⁸³ Na faixa *Águas verdes*, podemos ouvir a marcação do primeiro tempo do compasso com um tambor grave.

⁸⁴ Ver Antônio Pedro tocando as músicas na harmônica e demonstrando as danças: <https://www.youtube.com/watch?v=1GeQFu5K6PE>

parecidas, com a entrada do tema bem característica e uma forma padrão de A e B. O ritmo tocado se assemelha a um xote, mas possui uma marcação singular que acompanha a melodia. Na música *Cana verde*, o pandeiro se destaca conduzindo o ritmo e as marcações.

Alexandre conta que tentou recuperar essa dança com Seu Antônio Pedro e Dona Carmen, chegando até a contratar alguns dançarinos para realizar a pesquisa, aprender os passos e montar a dança, mas que por falta de envolvimento e interesse, o trabalho não foi concluído. Seu Antônio Pedro também falava do chiado do pé que era produzido pelas pessoas do baile arrastando o pé no chão dos barracões e/ou salões com piso da casca da árvore de sapota, complementando o som que a banda tocava no baile.⁸⁵

6. Afinal, que baque é esse?

Sabendo que o som é uma estrutura física e que, invocando Blacking, música são sons humanamente organizados, uma música, com letra ou não, soará única não somente por suas características físicas, produzida pelos instrumentos utilizados, pela sequência (ou não) de notas e pelos timbres utilizados, mas sua sonoridade dependerá muito de como esses sons serão organizados. E de quem está por trás desta organização. Ou seja, a sonoridade de uma música dependerá também de quem e como estará tocando aquela música. E por isso a sonoridade será influenciada, direta ou indiretamente, por todos os fatores pessoais e sociais de quem está fazendo aquela música, ou melhor dizendo, de sua cultura. Origem, localidade, idade, habilidade, técnica, bagagem musical, humor, condição social e/ou financeira, todos esses e tantos outros fatores influenciarão na performance e na sonoridade final de uma música. Agora, quando falamos sobre uma música gravada, surgem outras variáveis, desde o processo de captação até o lançamento, que determinarão também, a sonoridade final do fonograma. Por exemplo, em uma situação ideal, teríamos a condução do diretor musical, o olhar do produtor, o estúdio utilizado, a habilidade do engenheiro de som, os equipamentos utilizados na captação e a forma de usá-los, a mixagem, a masterização, entre outras etapas de produção musical fonográfica. Com isso, seja em uma apresentação ao vivo, seja um fonograma, a sonoridade de uma música será então a expressão de um processo singular, um fazer musical que dependerá de fatores pessoais, culturais e técnicos. Uma sonoridade será

⁸⁵ Ver o registro desse chiado no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=vyhecHs9wRA>. Me recordo que foi muito engraçado quando seu Honorato falou das caneladas que podiam acontecer quando um homem tirava uma mulher casada para dançar. Mas como nos bailes tinha muita moça, isso não acontecia muito.

também uma forma de expressão de uma cultura musical, ou seja, de hábitos musicais que foram criados, cultivados, transmitidos e que geram uma expressão sonora do uso que se faz daqueles sons.

Ao escutar o grupo Uirapuru, é claro que o timbre dos instrumentos é fundamental para o resultado sonoro final, mas a forma como são tocados traz as sutilezas sonoras, que balançam de maneira singular o ritmo dessa música, expressadas também nas articulações e dinâmicas específicas dessa identidade musical seringueira originária de tradição oral. Ao transcrever os baques, vemos que as células rítmicas encontradas nos padrões de acompanhamento dos instrumentos nos diversos baque, não trazem novidades e/ou complexidade técnica ou métrica. Pelo contrário, são simples e muito semelhantes a padrões e células rítmicas presentes em diversos outros ritmos sul-americanos. América do Sul que deve muito à África e aos africanos, pois suas filhas e filhos foram e são fundamentais na construção todas as culturas, nesse caso musicais, ditas americanas. Talvez porque também incorporem essa entidade insubdivisível da síncope característica de Mário de Andrade, que movimenta e estrutura essas músicas de nosso continente, que teima em balançar de sua maneira, a partir de uma necessidade essencialmente coreográfica prática.

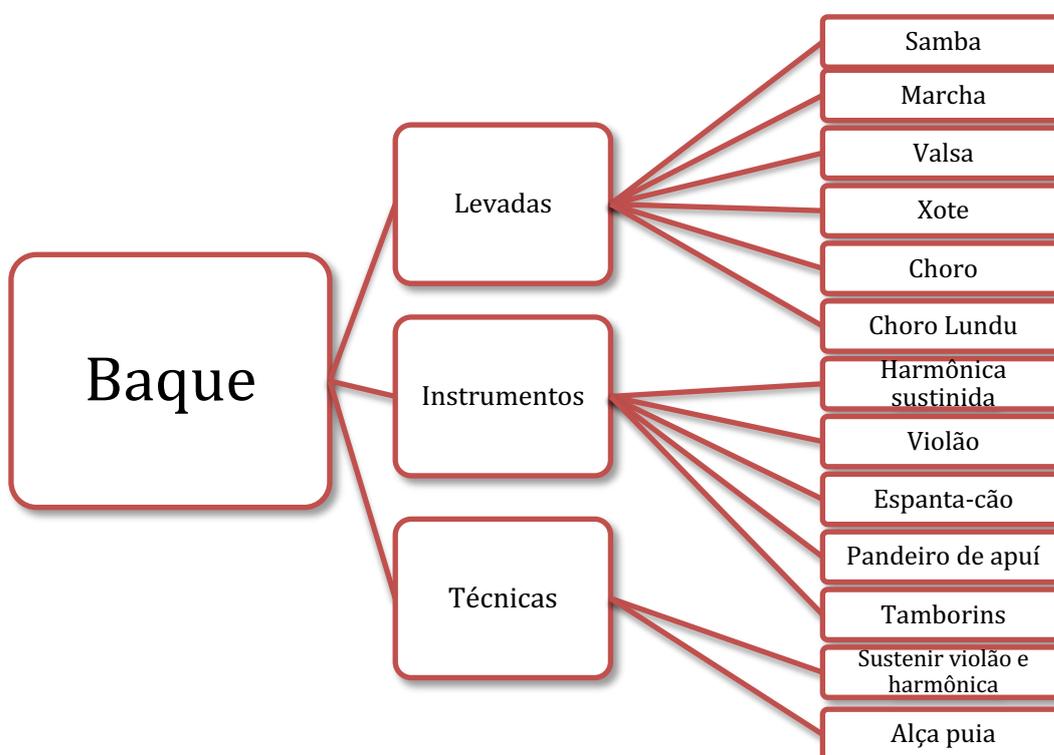


Figura 55: singularidades identificadas pelo resgate dos baques dos seringais.

Encontramos nos baques, células rítmicas muito parecidas às do maxixe, da habanera, da polca, do tango, do samba, dos baques dos *txais*, de outras manifestações musicais americanas, cada ritmo ou estilo com sua forma de interpretá-las, com seus diferentes acentos e articulações, suas diferentes sonoridades, suas diferentes culturas.⁸⁶

Mas para entender os baques é preciso ir além disso. Analisando também os fonogramas, é claro o uso de frases curtas e repetitivas, com bem pouco espaço para demonstrações de virtuosismo na performance. Com exceção das músicas que fazem parte de alguma brincadeira ou interação com o público, assim como a desfeiteira, as músicas apresentadas pelo grupo possuem andamento fixo, com pouco contraste de dinâmicas, arranjos simples onde a banda inteira toca quase do começo ao fim, com poucas convenções. Uma característica de música de baile, que tem a função de deixar o corpo que baila fluido e com energia. Em algumas faixas, também é possível escutar algumas oscilações de andamento, não tão explícitas graças aos ajustes de andamento feitos na edição dos fonogramas. Isso deve-se ao fato principalmente dos mestres não estarem acostumados a gravar com referência, seja ela o metrônomo, uma guia ou o próprio retorno no fone de ouvido. Recordo-me da apresentação que assisti com a presença de Seu Antônio Pedro e do ensaio, onde notei em ambas ocasiões que o ritmo era firme, mas começava em um andamento e depois “engatava” em um andamento sutilmente mais rápido, para seguir até o fim com pouquíssimas ou sem oscilações. Mesmo assim, é preciso ir além disso, também.

A pesquisa

No dia em que vi o grupo Uirapuru tocando pela primeira vez em Rio Branco, compreendi que se tratava justamente da música acreana de raiz que eu estava buscando, pois à primeira escuta já percebi que aquela sonoridade representava a cultura do seringueiro. Um pouco óbvio pois estavam tocando no palco *Saudades do seringal*, mas isso só constatei depois. O que me chamou a atenção foi que escutei uma sonoridade que nunca tinha ouvido, mas que era bastante familiar. Aquela sonoridade que ouvi, me trouxe uma memória do seringal, da colônia e da floresta, que apesar de não ter vivido na época, nem colhido seringa, aquele som me trouxe instantaneamente a cultura da seringa à mente. Depois, quando prestei

⁸⁶ Ver capítulo anterior: 5.2 Baques e afins

atenção à letra da música e escutei o sotaque típico de Antônio Pedro, constatei que realmente eram pessoas dali.

Já no ensaio realizado na Usina de Arte João Donato, pude entrar em contato novamente com a sonoridade acústica do grupo Uirapuru. Dessa vez, o grupo só tocou músicas instrumentais de Seu Bima, onde ficaram mais evidentes as características musicais daquela sonoridade, pois quem conduzia as músicas era a melodia e não as letras. Eu já sabia quem eram, o que faziam e porque faziam, por isso meu sentimento não foi de descoberta, mas de reafirmação daquilo que havia constatado e de contemplação daquele resgate tão rico e necessário de uma sonoridade que quase fora esquecida.

Com essa pesquisa, procurei dar um panorama geral dos fatores históricos, sociais e musicais que compõe a sonoridade do grupo Uirapuru; um primeiro olhar atento às várias singularidades no contexto dessas músicas, principalmente na forma que ocorreu esse processo de resgate que culminou na criação do grupo e no registro das memórias musicais do seringais, a partir da minha experiência: um acreano que saiu do Acre e mudou-se para o interior de São Paulo com a família, visando uma educação de melhor qualidade e que, ao visitar parte da família que ficou no Acre, também buscando uma possível música que representasse uma identidade cultural de seu local de origem, conheceu as músicas dos seringais por causa de um paulista que olhou com sensibilidade um fazer musical da floresta, criou uma comunidade de prática para fazer um trabalho de resgate da memória musical individual e coletiva da região e lá na floresta consolidou essas músicas em produtos fonográficos e a difundiu.

Com isso, percebo a relevância de realizar uma autoetnografia desse processo pois me deu fundamento para meu olhar de pesquisador incapaz de não se envolver com o processo. Talvez, se fizesse a pesquisa com a experiência e a visão que tive na finalização dessa dissertação, tentaria viver no mínimo um ano com eles, me envolvendo integralmente e me integrando totalmente ao processo de resgate, atuando não somente como pesquisador, mas principalmente como um membro ativo dessa comunidade de prática de resgate e promoção dos baques dos seringais. Vale ressaltar também que a decisão de não estruturar as entrevistas foi fundamental, primeiro pois necessitava levantar o máximo de informações possível sobre as pessoas, a partir delas. Segundo que, geralmente, quando eu fazia uma pergunta, buscando uma resposta ou a confirmação de uma possível ideia preconcebida, percebia que as pessoas não me entendiam muito bem, travando então o diálogo. Quando então deixava o diálogo fluir, aberta e naturalmente, deixando as pessoas falarem à vontade,

com poucas perguntas somente a partir do que elas já haviam falado, obtive os relatos consubstanciados e as histórias de vidas fundamentais para entender esse processo.

As pessoas

Histórias de vidas de pessoas que viveram o processo de formação do estado do Acre e que viveram, na pele, todas as transformações sociais e econômicas da época da borracha, e fizeram sua música. A história de vida de seu Antônio Pedro e Seu Bima é também a história de muitos outros seringueiros que viram os seringais acabar e não tiveram muita escolha a não ser abandonar a vida na floresta e ir para a cidade. Abandonando também, as músicas daquela época, como é o caso do Seu Antônio Pedro, que ficou mais de 25 anos sem tocar pois não tinha como adquirir um instrumento. Essas músicas e baques aqui estudados, vieram no contexto da borracha, expressão da cultura acreana seringueira, resultado da fusão das culturas indígenas e nordestinas, ali nos seringais do Acre. Nesse caso, podemos ver o processo em que essas músicas, que até a gravação dos discos, só eram tocadas pelas mãos de quem também cortava seringa e ouvidas por quem estava ali, uma verdadeira tradição oral seringueira, quase foram esquecidas e perdidas. Quando acabaram de vez os seringais, muito do pessoal da borracha foi trabalhar como peão nas fazendas dos novos proprietários de terras, a grande maioria do Sul, que trouxeram, além da devastação em larga escala para implementação de pastos no que antes era floresta, o inevitável culturicídio das tradições e das identidades indígena e seringueira, pois foi entrando com bastante força a cultura e as tradições sulistas, ligadas à pecuária e tudo que vem junto nesse pacote cultural. O dinheiro que antes vinha da seringa que precisava da mata em pé, agora vinha do boi que, até hoje, precisa da mata no chão. E quando se tornou inviável viver na floresta, muitos desse povo abandonado, que não tinham estudo, não tinham como estudar e não tinham alguma oportunidade, ou foi trabalhar de peão nas fazendas ou foi para Rio Branco. E tornou-se quase impossível tocar e ouvir essas músicas dos seringais, os baques da floresta, as músicas de baile e os enverseios.



Figura 56: Processo de resgate dos baques e as pessoas envolvidas.

É incontestável a importância da figura de seu Antônio Pedro nesse tema pois ele foi a primeira e principal fonte no resgate das memórias musicais dos tempos dos seringais, por isso dedico esta pesquisa à sua memória. Com notável e singular obra, ele traz a música do tempo das seringueiras, feita pelos seringueiros. Música que é diversão, mas que é também guia, como os *enverseios* que cantam sobre a floresta e os cuidados com a natureza, para que o homem possa cuidá-la e zelá-la. Apesar de notada relevância cultural, é curioso o fato que, apesar disso, segundo alguns relatos, algumas pessoas⁸⁷ não reconhecem o valor desse trabalho de resgate e não identificam essas músicas como acreanas e sim como "invenção de paulista"⁸⁸. O fato é que Antônio Pedro fez história pois foi quem primeiro defendeu o baque dos seringais. Trouxe sua maneira de tocar, as variações dos baques e os temas instrumentais de uma outra geração de tocadores. Também, nas letras das canções e dos *enverseios*, conhecemos uma série de valores e sentimentos do seringueiro. As letras das canções expressam o modo de falar e de pensar, simples, do seringueiro e revelam a sua relação com a floresta e com a Mãe Natureza. Essa expressão nos faz entrar em contato com um mundo muito específico de pessoas da floresta, mas não são indígenas; a cabocla, o mameluco, a ribeirinha, mais precisamente o seringueiro. Com isso, por serem habitantes da mesma região, houve contato e há claramente uma grande influência da cultura dos povos originários.

De acordo com os relatos e como podemos também ouvir nas músicas, como na faixa *Festa no cupixau* do disco *O Passo da Natureza*, onde são cantadas por seu Antônio

⁸⁷ No final de sua vida, Antônio Pedro e sua família, negaram o trabalho de resgate de Alexandre, até querendo interromper o lançamento do disco *O Baque do Acre II*.

⁸⁸ Segundo relato de Alexandre Anselmo, que é paulista, diversos músicos da cidade não reconheciam o trabalho do Grupo Uirapuru como música autêntica acreana.

Pedro diversas músicas desse contexto, juntas no fonograma como se fosse um baile, onde uma delas é cantada em língua indígena, outra é sobre o Tuchau Jumadubé e a última desse bloco é sobre a mambeira, uma dança indígena de mariri.

Compostas entre 1954 e 1956, com exceção de “Tuchau Jumadubé” de 2005, fizeram parte da convivência com diversos Pajés, Tuchaus e outros indígenas das etnias Apurinã, Huni Kuim, Jaminawa, Shanenawá, Kulina e outros. (ANSELMO, 2010)

O grupo Uirapuru resgatou e revitalizou os baques em um processo singular, fundamental para compreender a complexidade dessa manifestação e a sonoridade dos discos. Esse processo de resgate que se iniciou com o projeto Baquemirim, se baseou inicialmente em ministrar oficinas a partir da memória musical dos mestres, principalmente de Antônio Pedro. Como as oficinas atraíram pessoas interessadas em aprender a tocar e conhecer os baques, foi formado o grupo Uirapuru com a intenção de divulgar primeiramente o trabalho de Antônio Pedro e posteriormente de outros mestres e manifestações, colocando em prática um conjunto para acompanhar o trabalho dos mestres e materializar em som as memórias do seringal. É importante lembrar que o grupo não existia antes de 2007, mas Antônio Pedro já conhecia Seu Bima dos antigos seringais, porém haviam perdido o contato. Foi necessário a vinda de Alexandre Anselmo para o Acre para procurar uma música com origem acreana, “descobrir” Antônio Pedro, entender a importância dessa cultura, resgatar as músicas e gravar os discos. Apesar do falecimento de Antônio Pedro e de outros mestres, o grupo manteve-se ativo, realizando apresentações e incentivando o resgate e produção do trabalho de outros mestres e manifestações. Já vimos que trabalho iniciado pelas oficinas do Baquemirim, proporcionou o reencontro dos mestres, entre si e com a cultura.

Também é possível enxergar diversas interações sociais marcantes nesse processo todo. A interação de seu Antônio Pedro, o mestre que traz a cultura dos baques, com as pessoas que participaram da oficina, aprendizes e possíveis difusores dessa cultura, que entram em contato com algum instrumento e com a luteria, alguns pela primeira vez, apoiados por essa base musical do seringal. Também a interação de Antônio Pedro com Alexandre, que além de músico, foi o idealizador e realizador desse primeiro projeto e subsequentemente, foi o produtor de todo o processo aqui estudado, que literalmente trouxe o fazer musical de volta para vida de vários desses mestres. A interação de Antônio Pedro e sua família, que sempre o acompanharam, deram suporte, familiar e musical, em seu trabalho. Com destaque para Dona

Carmen e Adalberto, que participaram ativamente das gravações e apresentações, e Karina que demonstrou muito entusiasmo sobre a obra de seu avô. A forte amizade entre Seu Bima e Seu Antônio Pedro, nascida nos seringais, onde Seu Bima tocava com Antônio Pedro, que por sua vez, curou o filho de Seu Bima de uma doença, gerando um sentimento de gratidão eterna por ele. A relação de Alexandre e Seu Honorato, este que foi marido de Dona Veriana⁸⁹, avó de Leilane Lima, companheira e mãe dos filhos de Alexandre, onde todos moravam no mesmo terreno. Importante essa interação de Alexandre com os mestres, que se envolveu totalmente com essas pessoas e com o estado que o escolheu para morar, sendo a pessoa que inicialmente instigou o resgate da obra de Seu Antônio Pedro e promoveu essa cultura, proporcionando não somente a mudança no fazer musical, mas uma mudança na vida dessas pessoas, como o de seu Antônio Pedro, que pode comprar um terreno e voltar a viver na colônia, em contato direto com a natureza, graças ao prêmio que ganhou. Como é possível observar, são interações sociais familiares, que vão além da relação entre fazedores de musical, mas são também relações familiares.

A importância do processo de resgate iniciado pelo projeto Baquemirim, não se deve somente às singularidades musicais, mas também ao fato que trouxe um vasto repertório, que quase fora esquecido, para o fonograma. Uma discografia que expressa a identidade cultural musical dos seringueiros e que foi o ponto de partida para uma valorização do patrimônio musical de uma região do Brasil que teve uma história singular, em torno da seringa. A partir do grupo Uirapuru, outras expressões da cultura popular do Acre foram resgatadas, produzidas e difundidas. Sua relevância cultural que atuou como ponto de partida para a expressão musical do povo da seringa; deu o apoio para que as memórias dos mestres fossem lembradas e muitas músicas voltassem a serem tocadas.

A comunidade de prática

Retomando o conceito de Wenger, as comunidades de prática são conjuntos de pessoas que existem em um determinado tempo, sustentadas por uma empreitada compartilhada. Baseada em um trabalho de memória, a comunidade de prática que foi e é o Baquemirim, religou Antônio Pedro e outros mestres com a música. A partir dela, Antônio Pedro ministrou aulas, retomou seu ofício, formou o grupo Uirapuru e divulgou seu trabalho.

⁸⁹ Dona Veriana Brandão, participa da gravação da faixa *Desfeiteira* e faz parte família dos Granjeiro, tradicional na música do daime na comunidade do Alto Santo.

Outras pessoas também começaram a tocar e/ou construir um instrumento e algumas chegaram até a integrar o grupo. Neste caso, podemos dizer ela existiu com maior intensidade e maior atividade no momento do primeiro resgate, da gravação dos discos e na realização de apresentações, porém, hoje, ela se transformou. A missão que antes era de resgatar algum resquício de identidade cultural acreana seringueira, hoje se expandiu e abrange muitas outras manifestações e mestres. Por esse ponto de vista, eu também faço parte dessa comunidade, pois nesse trabalho, acredito estar contribuindo na missão de divulgar os baques do Acre.

Vejo também que a criação e as transformações dessa comunidade de prática, tiveram grande influência sobre o fazer musical das músicas dos seringais. Sobre a função que aquela música tinha e como o seu fazer musical é determinante para essa função, constatei que antigamente, essas canções de baile e de adjuntos eram tocadas para celebrações, aniversários, bailes comemorações de adjuntos, entre outras situações mais cotidianas, com função de entretenimento. Além disso, não houve relatos de grupos que tocavam nos seringais, mas sim relatos que nesses bailes, os tocadores eram quem estava, quem podia estar ali e queria, deixando claro o caráter oral da perpetuação desse repertório. Já nas apresentações pós-resgate, o grupo Uirapuru se colocava em um formato de banda com a intenção de difundir o repertório e a cultura. Os *enverseios*, que são canções recebidas por Antônio Pedro nos trabalhos de *ayahuasca*, tinham a função de guiar esses trabalhos espirituais, mas também compunham os repertórios apresentados pelo grupo. Ou seja, essa comunidade de prática transformou o fazer musical, agora voltado para a difusão do patrimônio musical acreano.

Reforçando o ponto de contato entre o trabalho de Wenger e Leave e meu trabalho de estudo do resgate dos baques dos seringais acreanos, vejo que a comunidade de prática estabelecida pela presença dos três elementos (domínio, comunidade engajada e prática) que a definem, apesar de não proposital, foi essencial para o resgate e posterior divulgação e pesquisa dos baques. Creio que sem todas as pessoas envolvidas nesse processo, facilitado por Alexandre e tendo como primeira fonte o trabalho de Antônio Pedro, este resgate não seria possível chegar onde chegou, senão fosse uma configuração implícita de comunidade de prática com os três elementos presentes, que são:

1. domínio: o interesse de todos os envolvidos em resgatar e tocar os baques dos seringais e as músicas dos mestres seringueiros;

2. comunidade engajada: as pessoas envolvidas no projeto Baquemirim e posteriormente no grupo Urapuru e seus afluentes;
3. prática: em primeiro momento nas oficinas, com a prática musical de aprendizagem coletiva e posteriormente nas apresentações musicais.

Através do olhar da comunidade de prática é possível também olhar positivamente para a figura do Alexandre Anselmo como um possibilitador dessa configuração, no trabalho de interesse e de restate, na produção geral dos projetos, das oficinas e na direção do processo fonográfico.

O processo fonográfico

É correto afirmar que essas interações influenciaram a sonoridade estudada, já que primeiramente, sem elas não poderíamos entrar em contato com essa manifestação musical. Sem dúvidas, não temos como saber como era realmente a sonoridade dos baques de antigamente, mas é fato que a sonoridade que escutamos nos discos gravados, são fruto dessas interações, ora familiares, ora de mestres e aprendizes, ora de parceiros, ora de amizades, ora de vizinhos, mas sempre interações de grande contato e proximidade. Além disso o que realmente mais influenciou essa sonoridade, foi a mediação de Alexandre em todo o processo: entre a memória e presente, entre seringal e a cidade, entre baile do seringueiro e apresentação cultural e a mediação feita por ele entre os mestres, músicos e técnicos.

Alexandre, além de tocar no grupo, foi o responsável por instigar os mestres a voltarem a tocar, a resgatar as composições antigas e conseguiu juntar além dos dois citados acima, vários outros mestres de manifestações culturais do Acre para o registro musical. Com a visão do produtor musical, tendo experiência prévia em trabalhos com cultura popular, ele tentou ao máximo resgatar a sonoridade das músicas dos seringais, registrando no fonograma essas memórias musicais do tempo da borracha, incluindo sons de animais da floresta e ambientações. É fato que nos fonogramas, ele buscou registrar a sonoridade do grupo Uirapuru em sua essência. O intuito principal da gravação dos primeiros CDs de Antônio Pedro e em seguida dos dois *Baque do Acre* foi registrar essas músicas de origem seringueira. Através da produção de Alexandre e das memórias dos mestres, realizou-se o resgate dos instrumentos, baques, *enverseios*, canções e músicas instrumentais para, na gravação, fosse registrado com maior fidelidade possível, esse patrimônio à beira da extinção. Ao

conversarmos sobre o processo de gravação dos CDs, soube que foram feitas edições, utilizando-se das ferramentas dos softwares para que não houvesse oscilações de andamento nem de afinação do canto. Também há nos CDs ambientações, com vários sons de pássaros e ambiências da floresta, incorporados no processo de edição, com o intuito trazer os sons e memórias da floresta e das colônias. Ou seja, o produtor Alexandre buscou representar uma sonoridade que estava esquecida e que, sendo guiado pela lembrança dos mestres sobre ela, utilizou de recursos de edição de estúdio para tentar recriá-la e alcançá-la. Com isso, fica certo que Alexandre teve influência principal sobre a sonoridade gravada.

Esse influência se deu muito por seu papel de produtor e diretor musical, que se reflete consideravelmente na sonoridade dos fonogramas, já que foi Alexandre quem determinou as maneiras e as técnicas utilizadas para a produção dos fonogramas. Sim, os mestres participaram ativamente, mas em todos os discos, Alexandre foi quem mais gravou instrumentos, constando nas fichas técnicas essa atuação onipresente explícita, onde lê-se no disco *Baque do Acre* “EXECUÇÃO PARA ESTÚDIO A PARTIR DAS INSTRUÇÕES DE ANTÔNIO PEDRO E HONORATO DE HOLANDA” e no disco *Baque do Acre II* “EXECUÇÃO DE ACORDO COM TÉCNICAS ORIENTADAS PELOS MESTRES”. Nesse último disco, depois da lista de instrumentos gravados em *overdubbing*, ainda conta suas funções de produção executiva, direção artística e musical, gravações, edições e mixagem, deixando claro o domínio de Alexandre não somente da sonoridade registrada, mas de todo o processo fonográfico. Ou seja, o domínio de Alexandre foi completo pois influenciou e determinou a sonoridade estudada, por ser tão ativo nesse processo todo: iniciou um trabalho trouxe à tona diversas músicas quase esquecidas, atuou como pesquisador-músico-produtor para a criação e promoção do grupo e promoveu o resgate e a difusão dessas músicas dos seringais da região do rio Envira. Lembro também que nas entrevistas, principalmente na de Seu Honorato, Alexandre ia conduzindo o relato, fazendo perguntas e instigando Seu Honorato a contar mais. Senti que talvez isso era uma forma de me fazer entrar em contato com as histórias que ele já tinha ouvido, para que vivenciasse o próprio mestre contando.

Alexandre foi, e ainda é, o mediador da música do passado do seringal com o presente, o varadouro do seringal para o mercado fonográfico cultural. É o mateiro que abriu caminho para que fosse produzida e nós ouvíssemos essa sonoridade, mesmo que tenha realizado alterações nos sons captados, pois apesar disso, proporcionou todo o processo de resgate, organização dos projetos, captação dos áudios, produção fonográfica e executiva. Alexandre também ajuda muito os mestres que produziu, como a ajuda à situação de Seu

Bima, que pude ver quando eu fui à sua casa realizar a entrevista e sua situação de morada era delicada, porém com a ajuda e incentivo de Alexandre, hoje ele se encontra com uma qualidade de vida bem mais confortável, com familiares responsáveis, que cuidam e zelam por sua saúde de forma digna.

É imprescindível deixar claro que outros músicos e pesquisadores acreanos, antes desse processo aqui estudado, começaram a trazer algo sobre os *baques* para a produção fonográfica, com a produção e lançamento do disco *Baquiri*⁹⁰, mas foi pelo trabalho de Alexandre em torno desse projeto-rio Baquemirim e seu afluentes, que os baques dos seringais do Acre conseguiram se firmar concretamente e, tomando o caminho do aeroporto, estão encontrando espaço e reconhecimento pelo mundo. Talvez por ser o primeiro “não acreano” a valorizar os baques e a música dos seringueiros, algumas pessoas no Acre ainda não reconhecem esse processo como legítimo, criticando de maneira não construtiva todo o trabalho de Alexandre, sem perceber que isso pode trazer mais dificuldades nesse caminho já difícil, atrapalhando a difusão do trabalho dos mestres e do Baquemirim, que beneficia, acima de tudo, os mestres e a cultura brasileira. Será isso um resquício do sentimento da exploração dos seringais, das seringueiras e dos seringueiros, que foram atraídas e traídas nesse processo econômico que se desenvolveu com base na exploração do trabalho dessas pessoas? Durante a pesquisa de campo, ouvi relatos e reclamações de Alexandre sobre pessoas que diziam que aquela música era «invenção de paulista» e a sua preocupação em mostrar uma cultura legítima acreana, mas com identidade frágil.

A verdade é que não importa muito se é ou não uma música «original» pois com os relatos, a história de vida dessas pessoas e as características singulares, ficam claras a origem e a importância cultural dessas músicas, porém o que ouvimos nos discos não é a música original dos seringais. Então, o que ouvimos nos discos seria essa «invenção de paulista»? Creio que essa pergunta não tem resposta e também que não há porquê respondê-la, mas o fato é que há uma grande influência de Alexandre nos fonogramas e na sonoridade dos discos. O disco *Baque do Acre 2*, é o que o “dedo” de Alexandre está mais presente e o primeiro disco, *O passo da Natureza*, é o que mais se aproxima dos baques como eram tocados. Para saber de fato a real sonoridade desses baques, só voltando no tempo dos seringais do Acre da época da borracha. E ainda sobre essa influência decisiva, não interessa se Alexandre Anselmo foi oportuno ou oportunista, o fato é que seu trabalho produziu discos

⁹⁰Lançado por Narciso Augusto e Osmar do Cavaquinho com participação de André Dantas, apesar de entrar em contato com um dos músicos, não consegui ter acesso a uma cópia do disco.

importantes e, que se não fosse por ele, a obra de Antônio Pedro e dos outros mestres estaria perdida. Atualmente seu trabalho se ampliou e gerou novas descobertas importantes e interessantes para a cultura do estado, continuando esse trabalho de pesquisa, resgate e difusão da cultura acreana com projetos como o SESC INTERCULTURALIDADES realizado em 2017, onde Alexandre e sua equipe trabalharam com os mestres, produzindo apresentações, materiais audiovisuais e oficinas em turnê pelo estado.

O Acre que existe e resiste

De todo o processo, é curioso notar como o Acre e sua música, para mim e para muitos outros acreanos, foram “descobertos” através de um homem paulista que, mesmo transformando o contexto e algumas formas dessa expressão, soube, com sensibilidade, enxergar e valorizar uma cultura que quase se perdeu no esquecimento. Mais curioso ainda é saber que no final de sua vida de Antônio Pedro, negou todo esse trabalho de resgate, alegando que Alexandre estava de alguma forma ganhando dinheiro às custas desse trabalho. Segundo alguns relatos, na época do lançamento do disco *O Baque do Acre 2*, Antônio Pedro, que já estava com a saúde debilitada, disse que não queria ouvir o CD que havia acabado de ficar pronto e queria acabar com “esse negócio de cultura”. Alexandre, por sua vez, conta que, para ele, isso deve-se a muita “pressão negativa” sobre Antônio Pedro por pessoas que não compreendiam os meios e objetivos de um trabalho como este. Conta também que sempre que era necessário, explicava como ele atuava através da elaboração dos projetos, editais e da produção musical, além de sempre prestar contas. Apesar desse atrito ser uma questão importante para o entendimento daquele momento desse processo que não para e ainda está vivo, não fui muito afundo nas causas ou motivos que criaram possíveis desentendimentos, pois acredito que há questões pessoais que tanto são de meu desconhecimento quanto são realmente pouco relevantes para a abordagem que tive neste trabalho, já que, mesmo com isso, o baque soou, ressoou e continua ressoando.

Isto reflete mais uma vez a situação complexa dessa cultura no estado do Acre: há uma fragilidade no reconhecimento da importância que ela tem pelos seus próprios fazedores, pois apesar expressar a identidade cultural dos seringueiros e por isso ter uma real relevância, tanto pelo seu valor cultural quanto por sua potência identitária, nesse caso, os próprios integrantes expressaram empecilhos no processo, justamente talvez por uma falta de compreensão do papel de um produtor musical e da importância do resgate desse patrimônio

cultural. Porém, hoje, pelas recentes produções de Alexandre Anselmo e do Baquemirim, passado algum tempo, esses atritos e desavenças, de alguma forma passaram e não impedem mais o processo de resgate que ainda está resistindo.

7. Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Berenice de; PUCCI, Magda. *Cantos da Floresta – iniciação ao universo musical indígena*. 1ª edição. São Paulo: Peirópolis, 2017. V. 1. 336p.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972. p29-38.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília. Ministério da Cultura, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BARRETO PAUCAR, Rocío Esther. *Paisagens vívidas e em movimento entre os Asháninka do Rio Ene* [Tese(doutorado)] Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social; 2018.

BLACKING, John. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974.

BOCHNER, A. P. (2017). **Heart of the Matter**: A Mini-Manifesto for Autoethnography. *International Review of Qualitative Research*, 10(1), 67–80. <https://doi.org/10.1525/irqr.2017.10.1.67>

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas*. In. *Políticas culturais no Brasil* / org. Antonio Albino Canelas Rubim & Alexandre Barbalho — Salvador : EDUFBA, 2007. 000 p. 87 — (Coleção cult).

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

CASTRO, Rossini de Araujo. *Ambiente amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo*. Rio Branco, 2013.

CAZES, H. L. *As três fases do maxixe música*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 6, v. 1, p. 92- 108, jan.-jul. 2019.

DUARTE, Élio Garcia. *Conflitos pela terra no Acre: a resistência dos seringueiros de Xapuri*. Rio Branco – AC, Casa da Amazônia, 1987.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidades e procedimentos* / Sônia Maria de Freitas. 2. ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

HILL, Juniper, and Caroline Bithell, '*An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change*', in Caroline Bithell, and Juniper Hill (eds), *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014; online edn, Oxford Academic, 16 Dec. 2013), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019>, accessed 22 Aug. 2023.

LEVY, Herbert Costa. *As obras de Hélio Melo e suas possibilidades acerca do contexto acreano*. Rio Branco, 2004. 82f.

LIVINGSTON, Tamara E. "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology* 43, no. 1 (1999): 66–85. <https://doi.org/10.2307/852694>.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964.

NASCIMENTO, Maria das Graças. *Migrações nordestinas para a Amazônia*. Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente. Dez – No 12, Vol-II,1998.

NAZARÉ, Jorge.; MARGARIDO, Silvio; S'ACRE, Danilo; NEVES, Marcus Vinícius. Rio Branco: *Registro Musical: Livro de Música*, Fundação Garibaldi Brasil, MinC: Printac, 1998.

NETTL, Bruno. *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*, Kent State University Press, 1989.

OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto de. *O sertanjo, o brabo e o posseiro: a periferia de Rio Branco e os cem anos de andança da população acreana*. Belo Horizonte, UFMG, 1982.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical*. REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 98-111, março/maio 2008.

PALHANO, Lauro. *Marupiará*. Rio de Janeiro, Schmidt, 1936.

PERES, Leandro Rugero. *A sanfona de 8 baixos e a música instrumental*. In: *Músicos do Brasil: Uma enciclopédia*. 2008

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”*. Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil. São Paulo: Vértice, 1988. cap. 2. p. 14-43.

QUINTANNA, Ciro Albuquerque. ; FONTENELE, Ana Lusica Ferreira. *Música popular urbana no estado do Acre: Décadas de 30 e 40 do século XX*. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, 2014, SÃO PAULO. PESQUISA EM MÚSICA E DIVERSIDADE: SUJEITOS, CONTEXTOS, PRÁTICAS E SABERES. SÃO PAULO: ANPPOM, 2014. p. 103-103.

REHEN, Lucas Kastrop Fonseca, **Recebido e ofertado A natureza dos hinos na religião do santo daime**, UERJ, NEIP. 2007k

REILY, Suzel. *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*, s.d.

RICE, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. The University of Chicago Press, 1994.

ROMERO, Victor Martins dos Santos. *Seu Bima: A trajetória musical de um*

migrante/seringueiro nordestino no Estado do Acre. 2015. 47p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música - Licenciatura) - Centro de Educação Letras e Artes, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2015.

SALLES, Vicente. **Repente & cordel: literatura popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1985.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

STORI, Norberto & de Araújo Castro, Rossini (2017) “**O ambiente amazônico nas obras de Hélio Melo**.” Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (18), abril-junho. 55-61.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. (vol. III: século XX [2ª parte]). São Paulo. Ed. 34, 2002.

TOCANTINS, Leandro. *Formação histórica do Acre*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. “**Tradição oral e história**” In: *Revista de história*. FFLCH - USP, No. 157, 2007

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press Inc, 2007.

VANDER, Judith. *Ghost Dance Songs and Religion of a Wind River Shoshone Woman*. Program in Ethnomusicology, Dept. of Music, University of California, Los Angeles, 1986.

WAWZYNIAK, João Valentin. *Do barracão à casa: uma etnografia das transformações nas formas de apropriação, gestão e transmissão dos recursos naturais por seringueiros do Rio Ouro Preto – RO*. [Dissertação(mestrado)] – Universidade

Federal do Paraná, Departamento de Antropologia. Programa de Pós-graduação em Antropologia. Curitiba, 2000.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: a brief introduction*. University of Oregon, 2011.

SITES:

ANSELMO, Alexandre. **Antônio Pedro, uma memória viva!**, 2010 – Disponível em: <<http://enverseios.blogspot.com/>> Acesso em 17 de julho de 2021.

ANSELMO, Alexandre. **Projeto Baquemirim**, 2017 – Disponível em: <<http://baquemirim.blogspot.com/>> Acesso em 17 de julho de 2021.

ANTÔNIO PEDRO. **Híbridos**, 2017 – Disponível em: <https://hibridos.cc/en/rituals/antonio-pedro/> . Acesso em 17 de julho de 2021.

ARAÚJO, Iago Tojal, MATOS, Tobias R. S. de. *O baque do Acre*. Rio Branco, Acre: s. n., 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal [XXX Congresso da ANPPOM](#). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6O30ChmjyZ0>. Acesso em 06 de julho de 2021.

AYAWASKA. **Petites Planètes**, 2017 – Disponível em: <https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/ayawaska> . Acesso em 17 de julho de 2021.

CHICO MENDES. **Memorial Chico Mendes**, 2019 – Disponível em: <<http://www.memorialchicomendes.org/chico-mendes/>> Acesso em 17 de julho de 2021.

ENVERSEIOS. **Petites Planètes**, 2017 – Disponível em: <<https://petitesplanetes.bandcamp.com/album/enverseios>> . Acesso em 17 de julho de 2021.

JARDIM, Arison. Brava Gente – Antônio Pedro, alegria e natureza na musicalidade seringueira. **NOTÍCIAS DO ACRE**, 2013 – Disponível em: <<https://agencia.ac.gov.br/brava-gente-antonio-pedro-alegria-e-natureza-na-musicalidade-seringueira/>> Acesso em 17 de julho de 2021.

MACÊDO, de Jailson. **Baquiri: som que vem da floresta**. OVERMUNDO, 2007 - Disponível em: <www.overmundo.com.br/agenda/baquiri-som-que-vem-da-floresta> Acesso em 17 de julho de 2021.

MESTRE IRINEU. **Escola Cruzeiro**. CICLU-ALTO SANTO, 2023 – Disponível em: <<http://www.mestreirineu.org/creditos.html>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2023.

PRODES. **Desflorestamento nos municípios**. 2021 - Disponível em: <<http://www.dpi.inpe.br/prodesdigital/prodesmunicipal.php>> Acesso em 15 de março de 2021.

UNESCO. **Recomendação para Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**: Paris, 1989. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao_Paris_1989.pdf> Acesso em 3 de janeiro de 2022.

VÁRIOS ARTISTAS. **Música popular do Norte Vol. 4** [CD]. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 cd : 43 min.

DISCOS:

BAQUE do Acre II. Intérprete: Antônio Pedro, Seu Bima, Honorato de Holanda, Alexandre Anselmo. Compositor: Vários compositores. *In*: **BAQUE do Acre II**. Intérprete: Antônio Pedro, Seu Bima, Honorato de Holanda, Alexandre Anselmo. Rio Branco/AC: Baquemirim, 2016. CD, (1:17:00). Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/33c09WyCIJ1c3byGoj7kaz?si=vAPVrs4FQj2TcYY6nrosCw>> Acesso em: 12 mai. 2022.

O BAILE do seringueiro. Intérprete: Antônio Pedro. Compositor: Antônio Pedro, José Pedro. *In: O BAILE do seringueiro*. Intérprete: Antônio Pedro e grupo Uirapuru. Rio Branco/AC: Baquemirim, 2010. CD, (37:23). Disponível em: https://youtu.be/smaNP8pZo_A Acesso em: 12 mai. 2022.

O BAQUE do Acre. Intérprete: Grupo Uirapuru. Compositor: Vários compositores. *In: O BAQUE do Acre: a memória musical dos seringais*. Intérprete: Antônio Pedro, Bima, Honorato de Holanda, Aldenor Costa. Rio Branco/AC: Baquemirim, 2012. CD, (1:14:37). Disponível em: <https://youtu.be/LBqw28fwdVo> . Acesso em: 12 mai. 2022.

O PASSO da Natureza. Intérprete: Antônio Pedro. Compositor: Antônio Pedro, José Pedro. *In: ENVERSEIOS: O Passo da Natureza*. Intérprete: Antônio Pedro. Rio Branco/AC: Baquemirim, 2010. CD, (47:04). Disponível em: <https://youtu.be/Vpv8-qSHVGE> Acesso em: 12 mai. 2022.

8. Anexos

Baque do xote no violão

Técnica alça puia

Antônio Pedro

The image displays two systems of musical notation for a guitar exercise. Both systems are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first system is marked with a 'D' chord and the second with an 'A7' chord. Each system consists of four measures of music, each containing a chord. The notes are written in a way that suggests a specific fingering and bowing pattern. Below each chord, there are arrows indicating the direction of the bow stroke: a downward arrow (▼) for the first note and upward arrows (↑) for the subsequent notes. The first system has a '3' above the first measure, and the second system has a '3' above the first measure as well. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature.

Observações:

- * Como o violão está na afinação sustinida, a sexta corda (E agudo) vai soar uma oitava acima.
- * As setas em baixo da pauta indicam o sentido que o dedão da mão direita toca as notas.

Baque de samba

Técnica alça puia

Antônio Pedro

8

4

8

8

12

8

16

8

Observações:

- * Como o violão está na afinação sustinida, a sexta corda (E agudo) vai soar uma oitava acima.
- * As setas em baixo da pauta indicam o sentido que o dedo da mão direita toca as notas.

Baque de marcha no violão

Técnica alça puia

Antônio Pedro

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a guitar chord indicated above the staff and strumming directions indicated by arrows below the staff.

- System 1:** Chord D. Strumming: Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down.
- System 2:** Chord A7. Strumming: Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down.
- System 3:** Chord D. Strumming: Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down.
- System 4:** Chord G. Strumming: Down, Down, Down, Down, Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down.
- System 5:** Chord D/A. Strumming: Down, Down, Down, Down, Down, Down, Up, Down, Down, Down, Up, Down.

The score is divided into measures by bar lines. Measure numbers 6, 12, and 18 are indicated at the start of their respective systems. The final system (measures 18-19) ends with a double bar line.

Observações:

- * Como o violão está na afinação sustinida, a sexta corda (E agudo) vai soar uma oitava acima.
- * As setas em baixo da pauta indicam o sentido que o dedão da mão direita toca as notas.

Baque de valsa no violão

Técnica alça puia

Antônio Pedro

The musical score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It consists of four systems of music, each starting with a measure number (8, 6, 11, 15) and a guitar chord (D, A, G, D, A, D). The notes are primarily quarter notes and eighth notes, often beamed together. Below the notes, downward and upward arrows indicate the direction of the right-hand fingers. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Observações:

- * Como o violão está na afinação sustinida, a sexta corda (E agudo) vai soar uma oitava acima.
- * As setas em baixo da pauta indicam o sentido que o dedão da mão direita toca as notas.