

**A Música como Instrumento de Protesto: uma Leitura da  
Canção *Saga da Amazônia***

**The music as an instrument of protest: a reading of the song *Saga da  
Amazônia***

Aldízio Francisco Lira\*

\* Universidade Federal de Rondônia, UNIR, Porto Velho - RO, 76801-058,  
e-mail: aldiziogamers@gmail.com

Laudenice Freitas da Silva\*\*

\*\* Universidade Federal de Rondônia, UNIR, Porto Velho - RO, 76801-058,  
e-mail: lau0280@hotmail.com

Nádia Nelziza Lovera de Florentino\*\*\*

\*\*\* Universidade Federal de Rondônia, UNIR, Porto Velho - RO, 76801-058,  
e-mail: nadianelziza@unir.br

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma análise da letra da canção *Saga da Amazônia*, de autoria do compositor paraibano Vital Farias (1982), levando em consideração as características poéticas apresentadas por ela, bem como o contexto cultural utilizado para a criação de sua letra. Procurar-se-á também refletir sobre o desmatamento da Amazônia e seus efeitos para a população local. Será utilizada a pesquisa bibliográfica, tendo como principal referencial teórico Antônio Cândido (1996) que discorre sobre a estrutura analítica do poema. O artigo conta com três seções. Na primeira delas, será trabalhada a temática do protesto no contexto musical, com exemplos de canções que questionam a situação vigente. A segunda seção tratará de algumas considerações sobre a escrita de *Saga da Amazônia*, especialmente sobre os trabalhos publicados sobre a canção e a linha de análise. A última seção é dedicada à análise propriamente dita da supracitada canção. Ressalta-se, por fim, a amplitude e a complexidade da música amazônica, entendendo que são necessários outros estudos a respeito dessa música, especialmente sobre *Saga da Amazônia* pois nela é possível vislumbrar o protesto do seringueiro amazônico frente à destruição da floresta por forasteiros interessados apenas em fins lucrativos.

**Palavras-Chave:** Protesto; Música; Amazônia

**Abstract:** The present work proposes an analysis of the lyrics of the song *Saga da Amazônia*, written by the Paraíba composer Vital Farias (1982), taking into account the poetic characteristics presented by her, as well as the cultural context used for the creation of her lyrics. An attempt will also be made to reflect on deforestation in the Amazon and its effects on the local population. Bibliographic research will be used, having Antônio Cândido (1996) as the main theoretical reference that discusses the analytical structure

of the poem. The article has three sections. In the first, the theme of protest in the musical context will be worked on, with examples of songs that question the current situation. The second section will deal with some considerations about the writing of *Saga da Amazônia*, especially about the works published on the song and the line of analysis. The last section is dedicated to the analysis of the aforementioned song itself. Finally, it emphasizes the breadth and complexity of Amazonian music, understanding that further studies on this music are necessary, especially on the Amazon Saga, as it is possible to glimpse the Amazonian rubber tapper's protest against the destruction of the forest by interested outsiders. for profit purposes only.

**Key Words:** Protest; Music; Amazon

## INTRODUÇÃO

Dentre as diversas maneiras de resgatar a memória do ser humano, uma delas consiste em levá-lo a pensar, repensar, por meio das canções, músicas, cantorias. Dessa forma, propomos neste artigo uma relação entre história e memória a partir da canção *Saga da Amazônia*<sup>1</sup>, que embora tenha sido escrita há mais de quarenta anos, ainda pode proporcionar reflexões atuais.

O objetivo do trabalho é analisar a letra da canção *A Saga da Amazônia*, a partir de suas particularidades estéticas a fim de compreender como são tratados os temas referentes à caracterização da Amazônia, especialmente a fauna, flora, as riquezas que o ambiente natural proporciona e também os graves problemas que são denunciados na canção. A metodologia utilizada é essencialmente a bibliográfica, de caráter exploratório e descritivo. Foram utilizadas as considerações de Antonio Candido (1996) como guia para realização das análises.

A estrutura do trabalho compreende, primeiramente, um tópico em que são apresentados alguns exemplos de como a música tem sido utilizada como instrumento de protesto na história recente do Brasil, a partir de autores consagrados e canções que marcaram o contexto político social e cultural brasileiro. Em seguida, algumas considerações importantes sobre a canção *Saga da Amazônia* são apresentadas para, por fim, realizar a análise da letra a partir dos versos e estrofes.

Justifica-se, portanto, este estudo em função da atualidade da canção na exposição da temática da Amazônia, especificamente a resistência dos povos indígenas e suas relações com os exploradores (poceiros, grileiros, fazendeiros, etc.) das terras onde suas

aldeias estão instaladas. Além disso, tratar de uma temática como parte importante quanto ao resgate social da música como Instrumento de Protesto.

## A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE PROTESTO

Ao analisar o acervo fonográfico nacional, pode-se notar que em várias fases de sua história, a música brasileira encontrou artistas dispostos a questionar a aparente normalidade vigente, deixando claro que o protesto sempre partia de uma parcela consciente de que os pontos abordados não estavam de acordo para toda a população. Serão citados apenas alguns exemplos mais contemporâneos, dada a grandiosidade e complexidade da produção musical em nosso país.

A intervenção militar de 1964 teve inúmeros artistas exilados, como Geraldo Vandré, cuja canção “Pra não Dizer que não Falei das Flores”, de 1968, tornou-se hino da resistência ao regime militar. Seu refrão “vem, vamos embora, que esperar não é saber / quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, instigava a população a lutar contra a situação então vigente no país, sem aguardar passivamente que as mudanças tão almejadas acontecessem. Como se pode perceber, tais artistas não se calaram, e clamaram para que o povo também lutasse e não cedesse aos mandos e desmandos de uma das piores épocas da nossa nação.

Outro exemplo a ser mencionado é o movimento tropicalista, com sua atuação no período inicial da intervenção militar no Brasil (1967-1969), cujas canções protestavam sobre o início das repressões e opressões vindouras. Como exemplo, pode-se citar Belchior com sua canção Como nossos Pais, interpretada por Elis Regina. Na terceira estrofe mostra o que seria um confronto entre manifestantes e a polícia, com o “sinal fechado” para os jovens, que se insistissem em lutar contra o governo, acabariam presos. A mesma artista também musicou O Bêbado e a Equilibrista, em 1979, e esta canção acabou se tornando o Hino da Anistia, ainda que tenha sido composta antes da aprovação da Lei de Anistia.

Também é importante lembrar de Caetano Veloso e sua É Proibido Proibir, de 1968, música com apelo revolucionário tão forte e explícito nos versos “Derrubar as prateleiras / as estantes, as estátuas / as vidraças, louças, livros, sim...” que foi desclassificado do III Festival Internacional da Canção, no mesmo ano, embora tenha caído no gosto popular, a ponto de ser entoada pelos participantes do Festival.

A repercussão das canções rendeu a todos a expulsão do país, o exílio, por serem enfáticos, e não se emudecerem durante as atrocidades espalhadas por toda aquela época de tormento. Sem dúvidas, a contribuição de tais artistas é significativa: seus protestos não foram em vão, pois até hoje seus acervos musicais guardados em nossas memórias são brilhantes no que se refere à cultura do Brasil.

Nas décadas de 1980 e 1990 houve o consumo das vertentes artísticas (incluindo aqui a música) dos anos anteriores e os intérpretes continuaram entoando canções que exaltavam a luta de seus antecessores. Este período contou com artistas que não renegaram a herança de seus ídolos progressos. Houve a busca e a luta por meio de lindas canções, com o foco permanecendo o mesmo: crítica aos governantes corruptos, porém com um adicional.

Em algumas letras, o povo também passou a ser retratado, como em Alagados (1986) dos Paralamas do Sucesso, que retrata o cotidiano das pessoas que moram em favelas; Comida (1987) da banda Titãs, que mostra que a fome intelectual é uma necessidade semelhante à fome física; e Esmola (1994) do Skank, que mostra uma realidade em que significativa parcela de seu povo conta com escassos recursos financeiros, tornando-se mendicantes como última chance de sobrevivência.

Com suas músicas contundentes e estilo peculiar, a banda de rock brasileira Legião Urbana foi peça fundamental para o amadurecimento político e social dos brasileiros. Por meio de letras como Geração Coca Cola, de 1985, que mostra a subserviência brasileira à cultura americana, sem qualquer questionamento de nossa parte; Que País é Este?, de 1987, crítica aberta aos políticos, que só pensavam em enriquecer (será que isto mudou?), sem pensar no bem comum; e Faroeste Caboclo, do mesmo álbum, narrativa sobre um menino pobre (João de Santo Cristo) que, na idade adulta, tenta mudar de vida e acaba assassinado, a banda mostrava cotidianos comuns a várias cidades brasileiras da época.

Na parte final dos anos 1980, Agenor de Miranda Araújo Neto (1958-1990), conhecido no meio musical como Cazuza, parte para a carreira solo, após se desvincular da banda de rock carioca Barão Vermelho, na qual atuava como vocalista. Esta época coincide também com a descoberta de que Cazuza estava infectado com o vírus da AIDS, cujas complicações o levariam à morte.

Por meio de canções como Ideologia e Brasil, Cazuza criticava abertamente as questões políticas e sociais de um país recém-saído da intervenção militar, que deixou

parte substancial da população em condições precárias, por conta do processo de inflação constante, enquanto os políticos esbanjavam grandes somas de dinheiro.

Nosso último exemplo é uma banda de axé do final dos anos 90. As Meninas lançaram em 1999 a música Xibom Bombom, cuja letra denunciava o abismo da distribuição de renda entre ricos e pobres, entre os altos salários dos políticos e a baixa renda do trabalhador comum.

Todas estas canções até hoje são consideradas hinos contra a repressão, a péssima política, censura, o capitalismo, as instalações das indústrias alimentícias desenfreadas em solo brasileiro, aumento de tarifas e impostos, e a tudo que viesse ser herança dos períodos turbulentos historicamente marcados no povo deste país. Portanto, a música *Saga da Amazônia* ecoa através de sua poesia quanto a matança, destruição da natureza e poluição das águas. A canção aponta evidências monstruosas contra a preservação da biodiversidade, denúncias importantes que os movimentos das lutas ambientais já não conseguem se fazer significativos em meio às devastações.

### SAGA DA AMAZÔNIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A música *Saga da Amazônia* começou a ser escrita pelo compositor paraibano Vital Farias em 1979, sendo concluída três anos depois. Um fato importante a destacar no processo de composição da música é o encontro de Vital Farias com o ativista Chico Mendes:

Em seu contexto de escrita, Vital teve contato com o ativista e seringueiro Chico Mendes, esse que ficou entusiasmado com a grandeza política e artística da obra e, por isso, distribuiu a diversas tribos indígenas e comunidades ribeirinhas cópias da gravação. Esse fato é interessante pois, após o assassinato de Chico Mendes por pistoleiros, em 1988, Vital Farias foi convidado a participar de um congresso na Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e, quando foi apresentar sua música, os presentes já sabiam cantar de cor, o que teve grande significado em prol da luta pela floresta. (MONTEIRO; TIMOTEO; JUNIOR, 2020, p.1108).

De acordo com Natália Vital (2016), Chico Mendes ficou extasiado com o contexto geral da obra, sua grandeza artística e política, além da crítica visionária e emotividade. Farias acabou entregando uma fita K7 contendo o áudio original desta canção, que Chico acabou por distribuí-la a várias tribos indígenas e ribeirinhos do Acre, transformando esta música num libelo internacional em defesa dos povos da floresta.

Vital Farias foi convidado para tocar diversas vezes no Acre, mas estes shows não aconteceram antes da morte de Chico Mendes, ocorrida em 22 de dezembro de 1988 a mando dos fazendeiros Darly e Darcy Alves da Silva – pai e filho, respectivamente – posteriormente condenados a 19 anos de prisão pelo homicídio. Para o compositor, viajar de avião era caro e não restou a chance de viajar até a região amazônica à época (VITAL, 2016).

Apesar de a canção ter sido lançada no final da década de 1970, encontramos apenas dois trabalhos recentes que tem Saga da Amazônia como foco de pesquisa. O primeiro trabalho encontrado foi um artigo publicado em periódico no ano 2019 por Marcia Antonia Guedes Molina e Valéria Angélica Ribeiro, e tem como título *Letra da canção “Saga da Amazônia”: um olhar interdisciplinar*. O objetivo do trabalho é “[...] elaborar uma leitura do texto, de forma interdisciplinar considerando, de um lado, seu gênero e, destacando, em especial, os fatores que o constituíram efetivamente como texto, ou seja: os elementos responsáveis pelo estabelecimento da coesão e coerência, pontuando-se a intertextualidade” (MOLINA; ARAUS, 2019, p. 372).

Em 2020, foi publicado nos Anais do XVI Fórum Ambiental da Alta Paulista o trabalho *Quando a Arte conta a História: Um olhar crítico sobre a destruição da Floresta Tropical da música de Vital Farias* por Júlia Amorim Monteiro, Paulo Antônio Oliveira Temoteo e Antônio Fernandes Nascimento Júnior. O objetivo do trabalho, segundo os autores é “[...] apontar e discutir os enunciados que a música suscita, visando mostrar como ela se torna pertinente para além de trabalhar a sensibilidade de estudantes do Ensino Médio [...]” (MONTEIRO; TIMOTEO; JUNIOR, 2020, p.1108).

Na análise da música e na leitura dos artigos escritos sobre a música, pode-se constatar o caráter atemporal e visionário de uma canção que tenta, ainda nos dias atuais, alertar o povo amazônico para os perigos do desmatamento na Amazônia, a despeito das contínuas queimadas a redundar em significativa perda área verde na maior floresta tropical do mundo.

Em primeiro nível de análise, observa-se que *Saga da Amazônia* foi escrita em quartetos. Com esta construção, nota-se que o autor se preocupou em trabalhar a estrutura poética, empregando as rimas, como pode-se perceber na terceira estrofe:

Toda mata tem caipora para a mata vigiar  
Veio caipora de fora para a mata definhar  
E trouxe dragão de ferro pra cortar muita madeira  
E trouxe em estilo gigante pra acabar com a capoeira. (FARIAS, 1984)

Aqui tem-se o claro exemplo de duas rimas, consideradas pobres, posto que são de palavras de mesma classe gramatical. Para trabalhar a definição de rima, Antonio Candido (1996, p. 39) lança mão da definição de Manuel Bandeira, para quem rima é “a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras” (BANDEIRA, 1960, p. 533)

Antonio Candido (1996) define como função principal da rima a criação da recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. De uma maneira geral, podemos considerar que para este autor, a rima adquire não apenas um caráter estético (o rimar para ficar bonito), tem também a função primordial na parte estrutural do poema, auxiliando no processo de metrificação, uma vez que os mesmos sons – ou sons correlatos – nos mesmos pontos do poema, auxiliam n

Essa preocupação com a forma, além de proporcionar a musicalidade, pode ser entendida como um esforço para demonstrar a pujança amazônica, a despeito de tantas explorações e destruições pelas quais nossa floresta passou ao longo dos séculos (especialmente nos trinta últimos anos do século XX e neste século XXI), abordando a sutileza do povo indígena no trato com a terra, em contraponto à ganância do homem branco, que se vale do dinheiro para destruir a floresta, em nome de um suposto progresso.

De forma geral, podem ser realizadas inúmeras abordagens da letra da canção. A história é contada passando de uma aparente tranquilidade – nas duas primeiras estrofes – até os conflitos com o poder público, que não procura intervir quando o homem dito civilizado invade as terras indígenas para delas extrair riquezas, demonstrando sua total inércia. Também são mencionados aspectos como a destruição mata adentro, acelerada pelo uso das máquinas; a antítese entre o caipora que protege a mata e o invasor que dela se apropria; os grandes compradores de terras, que desmatam apenas para fazer dinheiro; bem como as lutas e disputas dos trabalhadores rurais.

É notório como os protestos e reivindicações em defesa da Amazônia não são atividades recentes. Tais atividades têm apenas uma utilidade: mostrar que nossa floresta está morrendo. Todavia, nossa população vê e não defende quem protesta., tampouco luta unida em prol de um propósito que deveria ser universal: impedir a destruição de nossa maior riqueza, como é possível ver na estrofe nove, linhas 1 e 2: “Foi então que um violeiro chegando na região” e “Ficou tão penalizado e escreveu essa canção”, bem como seguindo na mesma estrofe percebe-se o desalento quando na linha 3 diz: “E talvez,

desesperado com tanta devastação” ou linha 4: “Pegou a primeira estrada sem rumo, sem direção, linha 5 “Com os olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa”.

Muitos já morreram e ainda perdem suas vidas para lutar e proteger nossa floresta. Ainda existem heróis, anônimos ou conhecidos, que passam boa parte de suas vidas combatendo fazendeiros, grileiros e posseiros. Estes heróis têm sido massacrados e suas vidas, para os grandes beneficiários do desmatamento, não valem nada, pois é fácil matá-los. Para se salvar, vivem embrenhados mata adentro, alocando forças, conscientizando pessoas para se juntar à causa da proteção ambiental. O que é possível perceber na estrofe oito: “Pois mataram índio que matou grileiro que matou posseiro disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro roubou seu lugar”.

#### SAGA DA AMAZÔNIA: Uma proposta de análise

Na leitura da canção *Saga da Amazônia*, imediatamente se nota da atemporalidade da letra. Além desse caráter, ainda se observa a expressividade desta música no atual cenário brasileiro, em especial no contexto amazônico e significativas mudanças climáticas e ocorridas nas últimas décadas.

As duas primeiras estrofes da canção narram a floresta em seu estado original, sem a ação nociva do homem branco:

Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta  
Mata verde, céu azul, a mais imensa floresta  
No fundo d'água as Iaras, caboclo, lendas e mágoas  
E os rios puxando as águas

Papagaios, periquitos, cuidavam de suas cores  
Os peixes singrando os rios, curumins cheios de amores  
Sorria o jurupari, uriapuru, seu porvir,  
Era fauna, flora, frutos e flores.(FARIAS, 1984).

A terra amazônica, aqui, é apresentada em caráter bruto, com atenção significativa dada aos adjetivos aplicados: “Imensa floresta, mata verde, céu azul” que reforçam a pujança da região e dão conta de um lugar muito bonito, em que não há o homem branco agindo como destruidor de uma realidade na qual os que residiam na floresta conviviam com ela na mais absoluta harmonia.

Ao utilizar a expressão “os rios puxando as águas”, o eu lírico faz referência direta à quantidade de nascentes, rios e lagoas na região amazônica, mostrando o potencial



aquífero ali presente e indiretamente faz menção às histórias de caráter puramente amazônico, as quais serão abordadas nos próximos parágrafos.

Também é necessário lembrar que, ao utilizar a expressão “*Era Uma Vez*” para dar início à esta canção, Vital Farias remete ao imaginário dos contos de fadas. Espera-se então uma narrativa preñe de menções a personagens que estimularão o caráter lúdico da narrativa, como os próprios seres fantásticos narrados nestas duas estrofes.

É interessante porque a canção faz algumas menções importantes já neste pedaço da narrativa, a personagens próprios da cultura amazônica. Primeiramente é citada a Iara, uma linda sereia de pele parda, com olhos castanhos e longos cabelos verdes que vive no rio Amazonas. Florentino (2016) caracteriza a Iara como “senhora das águas” nos mitos tupi-guarani e afirma que “[...] Em seu início, a lenda se referia a um homem-peixe que devorava os pescadores a fim de proteger os rios; tal homem acabou se transformando na sedutora Iara que seduz com seu canto os pecadores com o mesmo objetivo” (FLORENTINO, 2016, p. 93)

Assim, tem-se uma evolução da Iara através dos séculos, já que originalmente ela seria um personagem masculino com o nome de caracterizado como um homem-peixe que devorava pescadores e os levava para o fundo do rio. Muda-se o gênero do personagem, mas a finalidade de suas ações permanece rigorosamente a mesma: encantar os navegadores e leva-los para o submundo das águas.

Outros dois personagens citados são o jurupari e o uirapuru. De acordo com Piedade (1999), o primeiro é um personagem mitológico dos povos indígenas da América do Sul, visto pelo povo Maué não apenas como um demônio, mas o próprio mal, sendo a origem de todos os demônios. Nos séculos XV e XVI, quando da chegada dos primeiros europeus à nossa região, o jurupari era o culto mais difundido e, para combatê-lo, os sacerdotes católicos passaram a associá-lo com o diabo cristão. Para Molina e Araus (2019),

Essa figura pertence à cultura de diversas tribos indígenas e diz respeito à figura do legislador. Dizem ter sido ele o mensageiro do Sol na Terra, para encontrar uma mulher perfeita para casar com o astro-rei. Não a encontrou ainda e anda vagando para cumprir sua missão. Alguns afirmam que, quando ele aqui chegou, o domínio era das mulheres e ele, exercendo seu papel, transferiu o poder aos homens. Dizem que muitos usos e leis desse herói são seguidos por diversas tribos (MOLINA;ARAUS, 2019, p. 374).

Já a lenda do Uirapuru remonta a um jovem guerreiro índio chamado Quaraçá, que se apaixonou pela belíssima Anahí, casada com o cacique. De tanto sofrer, não mais quis

tocar sua flauta. Então pediu ajuda ao deus Tupã, que o transformou num belo pássaro que encantava a todos com seu belo canto.(COELHO, 2003).

Os três personagens citados aparecem nas estrofes em que se apresenta uma harmonia entre o homem e a natureza, reforçando o cenário idealizado propiciado pelo início do poema com a sentença “era uma vez”.Nessa primeira parte da canção, os índios cuidavam bem da terra, a ponto de seus filhos (demonstrarem todo o amor por viverem na Amazônia, com toda a diversidade de fauna e flora mantida por séculos. Porém, todo esse cenário de harmonia e idealização começar a transformar-se a partir da estrofe seguinte:

Toda mata tem caipora para a mata vigiar  
 Veio caipora de fora para a mata definhar  
 E trouxe dragão de ferro pra cortar muita madeira  
 E trouxe em estilo gigante pra acabar com a capoeira. (FARIAS, 1984)

O caipora constitui-se como uma criatura mitológica amazônica cuja principal função é afugentar os caçadores que abatem animais além de suas necessidades. Faz isso espantando as presas, espancando os cães farejadores e desorientando os caçadores ao simular os ruídos dos animais da mata, fornecendo assim falsas pistas, fazendo com que eles se percam no meio da floresta (COELHO, 2003).

Diante disso, se conclui que para o índio mais vale garantir viveres às gerações futuras por meio da preservação do ambiente e do uso sustentável de seus recursos, do que caçar e pescar indiscriminadamente, correndo o risco de acabar com a fauna e flora destinadas às futuras gerações.

Para Molina e Araus no verso “E trouxe dragão de ferro pra cortar muita madeira” o termo “dragão de ferro“ corresponde à ferrovia e remete ao [...] modo como os nativos se referem à ferrovia que atravessa a região, para cuja construção foi destruída grande parte da mata nativa, no chamado corredor Carajás” (MOLINA;ARAUS, 2019, p. 372). Em uma perspectiva semelhante, pode-se considerar que esse termo também possa referir-se às máquinas agrícolas utilizadas no preparo da terra, materiais que no início da ocupação de terras indígenas pertenciam apenas ao homem branco, que o utilizava, conforme se observa na letra da canção, com o intuito de destruir a área destinada para plantio.

Nessa perspectiva, o “estilo gigante” mencionado pelo no verso pode remeter às máquinas agrícolas e de construção, muitas delas de grande porte, que tomaram conta da Amazônia a partir da década de 1960 para um discurso de urbanização e desenvolvimento

da região amazônica. Nesta época, as fazendas que ora eram desenvolvidas nesta região eram baseadas no cultivo, corte e queimada. (GOMES; VIRGOLINO, 1997).

Na simbologia ocidental o dragão tem várias representações, todavia sempre para o lado mal, contrapondo-se do significado no oriente que enseja algo bom. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1989), “O dragão nos aparece essencialmente como um símbolo do mal e das tendências demoníacas”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 249) e destaca a natureza ambivalente da simbologia do dragão, o que corrobora com a visão do “dragão de ferro”, pois a mesma figura representa, no oriente, “[...] potência celeste, criadora, ordenadora, o dragão é, muito naturalmente, o símbolo do imperador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 250)

Assim, para as atividades de corte, que envolve também a derrubada da floresta nativa, o maquinário, “dragão de ferro” se faz importante, pois auxilia na realização de tal empreitada num curto espaço de tempo, poupando assim maiores esforços por parte do operador. O dragão aparece, então, como um símbolo daquilo que facilita a exploração econômica, mas que ao mesmo tempo destrói.

Com o fim da “capoeira”, a canção continua, mostrando de que maneira ocorreu o acordo de invasão da floresta:

Fizeram logo o projeto sem ninguém testemunhar  
Pra o dragão cortar madeira e toda a mata derrubar  
Se a floresta, meu amigo, tivesse pé pra andar  
Eu garanto, meu amigo, com o perigo não tinha ficado lá. (FARIAS, 1984).

Observa-se nesses versos que nenhum habitante nativo foi consultado sobre a decisão de destruir a floresta. Se esta consulta ocorresse, muito provavelmente as várias nações indígenas seriam contrárias. Em caso de persistência na invasão, então os nativos lutariam (como já fazem desde tempos imemoriais) pela defesa da terra.

Também há novamente a menção ao “dragão de ferro” e a duas de suas principais atividades: o corte de madeira nativa e a consequente derrubada da mata, deixando muito clara a intenção de quem o controla em derrubar a floresta.

Neste ponto, o eu-lírico começa a aparecer, como um contador de causos que se dirige ao leitor do texto utilizando o vocativo “meu amigo”, denotando intimidade a este leitor, como em muitas rodas de conversas informais Amazônia afora. Nestas circunstâncias o vocativo é usado ainda que não haja amizade entre os interlocutores, como na próxima estrofe:

O que se corta em segundos gasta tempo pra vingar  
E o fruto que dá no cacho pra gente se alimentar?  
Depois tem o passarinho, tem o ninho, tem o ar  
Igarapé rio abaixo, tem riacho e esse rio que é um mar. (FARIAS, 1984)

Nesta estrofe, o autor mostra consciência da necessidade de preservação de nossos recursos naturais, com destaque para os rios, cuja imensidão é comparada com o mar, e as árvores da floresta. A preservação se faz necessária pois em um cenário de inúmeras árvores cortadas em toda a região de floresta amazônica, o tempo necessário para plantar todas estas árvores, levando em conta a diversidade de espécies frutíferas, é considerável.

A estrofe seguinte demonstra a continuidade do processo destrutivo, demonstrando como consequências a fuga desesperada dos animais da floresta para locais aparentemente mais seguros e o êxodo florestal, a saída dos povos nativos e debandada para a cidade, redundando em queda de sua qualidade de vida,:

Mas o dragão continua a floresta devorar  
E quem habita esta mata, pra onde vai se mudar?  
Corre índio, seringueiro, preguiça, tamanduá  
Tartaruga, pé ligeiro, corre corre tribo dos Kamayurá. (FARIAS, 1984)

É citada como exemplo a tribo dos Kamayurá, cuja maior concentração está localizada no parque indígena do Xingu, no estado do Pará. Para Molina e Araus (2019), “A menção à tribo dos Kamaiurá ou Kamayura é uma referência ao grande número de indígenas atingidos pela construção da Estrada de Ferro dos Carajás” (MOLINA;ARAUS, 2019, p. 373). Podemos observar, um paradoxo ente os termos “corre”, repetido três vezes, e a menção a dois bichos, tamanduá, da família do bicho-preguiça, tartaruga, conhecida pela lentidão, o próprio termo “preguiça” aparece no verso. Assim, temos a agilidade do “dragão” e a necessidade de pressa para sobreviver à devoração da floresta e ao mesmo tempo a morosidade do tamanduá e da tartaruga, que com “pé ligeiro” precisam escapar. O que ocorreu com a tribo dos kamayurá foi, pela afobação proporcionada pelos dois últimos versos da estrofe, a fuga acelerada, sem tempo para raciocinar ou traçar um plano de ataque.

A sétima estrofe da canção resume bem o antes e o depois das terras indígenas:

No lugar que havia mata, hoje há perseguição  
Grileiro mata posseiro só pra lhe roubar seu chão  
Castanheiro, seringueiro já viraram até peão  
Afora os que já morreram como ave-de-arribação  
Zé de Nana tá de prova, naquele lugar tem cova  
Gente enterrada no chão. (FARIAS, 1984).

Muitas pessoas que tiravam seu sustento do que a mata produzia tiveram de mudar radicalmente sua forma de viver, numa clara adaptação aos “novos tempos” e ao “progresso”. Como exemplo, pode-se citar os pescadores, que hoje, por conta do desmatamento desenfreado, perceberam a diminuição do tamanho dos peixes. Esta afirmação é referendada pela pesquisa desenvolvida no Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo pelo ecólogo Paulo Ricardo Ilha Jiquiriçá, sob supervisão do professor Luis Cesar Schiesari, com a participação do estudante Fernando Yanagawa.

O aquecimento global pode causar redução no tamanho dos peixes de sangue frio, por conta do desmatamento e da remoção da vegetação subaquática, que deixou os riachos expostos aos raios solares, conforme afirma Jiquiriçá na reportagem feita Associação de Defesa Etnoambiental Kanindé sobre o tema.

A estrofe seguinte mostra o círculo vicioso que se tornou a matança na região amazônica:

Pois mataram índio  
 Que matou grileiro  
 Que matou posseiro  
 Disse um castanheiro  
 Para um seringueiro  
 Que um estrangeiro  
 Roubou seu lugar. (FARIAS, 1984)

Neste ponto da narrativa, há uma quebra na estrutura então vigente, com estrofes de versos pentassílabos (com cinco sílabas poéticas), num estilo mais ritmado. A estrutura desta estrofe é muito semelhante à encontrada nos versos iniciais do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, que possui a seguinte construção:

João amava Teresa  
 Que amava Raimundo  
 Que amava Maria  
 Que amava Joaquim  
 Que amava Lili  
 Que não amava ninguém”.  
 (Drummond, 2012, p. 169).

Como modelo de análise comparativa, se percebe que, no desenrolar do poema de Drummond, os relacionamentos se sucedem ciclicamente, sem que algum dos personagens seja realmente correspondido. Entretanto, ocorrem diversos fatores que impedem a formação de casais com os personagens citados, à exceção de Lili, que

ironicamente não amava ninguém, e se casou com J. Pinto Fernandes, “que não tinha entrado na história” (Drummond, 2012, p. 169).

A obra de Vital Farias, em contrapartida, mostra um círculo de matanças relatado por um castanheiro (profissional que vive majoritariamente da coleta da castanha) para um seringueiro (trabalhador responsável pela extração da borracha). Alguém (cuja identidade não foi revelada) matou um índio, que matou um grileiro (proprietário de áreas rurais adquiridas mediante falsificação de documentos de propriedade) que assassinou um posseiro (o dono legítimo da terra, aquele que tem a documentação regulamentada). O que chama a atenção é o uso do pronome possessivo *seu*, que permite duas leituras. Ou o estrangeiro roubou a terra do seringueiro, ou do castanheiro. Em qualquer uma das abordagens, tem-se um trabalhador (provavelmente um pai de família) que terá de se deslocar grandes distâncias para conseguir trabalho.

A estrofe seguinte (a penúltima da música) finalmente nos revela quem é o narrador da história, que se manteve incólume até este momento, considerado por ele oportuno.

Foi então que um violeiro chegando na região  
 Ficou tão penalizado que escreveu esta canção  
 E, talvez, desesperado com tanta devastação  
 Pegou a primeira estrada, sem rumo, sem direção  
 Com os olhos cheios de água  
 Sumiu levando esta mágoa  
 Dentro do seu coração. (FARIAS, 1984)

Como já visto anteriormente, Vital Farias esteve na região amazônica no final dos anos 70 e reuniu elementos necessários para a construção desta narrativa em terceira pessoa. Pode-se inferir que é ele o narrador que vai embora triste e magoado com o estado lastimável em que se encontrava a Amazônia naquela época, onde a indústria madeireira dava seus primeiros passos.

Segundo levantamento feito pelo Serviço Florestal Brasileiro e pelo Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (2010, p. 5), o setor madeireiro na Amazônia tem sido estudado desde os anos 1960, com tais atividades se intensificando a partir dos anos 1990. Se se considerar os recursos naturais que existiam há 50 anos e o que temos hoje, pode-se chegar facilmente à conclusão de que caso não sejam feitas atividades de conscientização da população e preservação ambiental, nossas gerações futuras sofrerão ainda mais com altas temperaturas e a escassez de recursos naturais necessários à sua subsistência.

A estrofe final faz um pedido especial a todos aqueles que amam a Amazônia e são – ou gostariam de ser – engajados à causa da proteção deste bioma, tão importante para o planeta:

Aqui termina esta história pra gente de valor  
Pra gente que tem memória, muita crença, muito amor  
Pra defender o que ainda resta  
Sem rodeio, sem aresta  
Era uma vez uma floresta  
Na linha do Equador. (FARIAS, 1984)

Para a construção desta estrofe, o autor conclama as pessoas de valor, ou seja, aquelas que não se vendem, não se corrompem com o suposto ‘progresso’ que tem levado embora parte substancial do ecossistema amazônico a defender o pouco que ainda resta. No epílogo, aparece novamente o termo “era uma vez”, que remete ao início da canção, como um círculo e a possibilidade de que a harmonia presente no início seja restaurada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, as lutas e protestos se deram de formas variadas. Os contextos a que cada um pode contribuir contribuíram para um arcabouço musical bastante complexo, quando se analisa as questões que levaram à criação de cada canção disposta a lutar contra a realidade vigente.

A trajetória musical no Brasil é notável, as canções sempre embalaram o povo brasileiro, impulsionados pelas letras das músicas ofereceu a população que muito bravamente saiu as ruas dando grito de basta, não às opressões, apelo pela liberdade como um todo, “diretas já”, enfim, são muito os contextos miss, as impulsões que a música causou e enseja até hoje no Brasil e no mundo desde a década de cinquenta até o final dos anos oitenta (80), sem esquecer, claro, das bandas de rock mundialmente conhecidas por seus gritos e protesto eu reivindicava a paz mundial, direitos iguais para todos, como, por exemplo, os famosíssimos Rolling Stones e Beatles.

Considerando o referencial teórico pesquisado, constatou-se a amplitude e a complexidade do tema proposto, e por conta disto resolveu-se focar em uma única música que trabalhasse o contexto da devastação amazônica, tendo por base músicas contemporâneas que também trabalhassem a temática do protesto. A escolha de *Saga da Amazônia* proporcionou a relação da música como instrumento graças à estrutura, escolha

de palavras e o tom de denúncia que explica exatamente o ocorrido na região amazônia nos tempos atuais, ainda que tenha sido escrita há tanto tempo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *A versificação em língua portuguesa*. Delta Larousse, 1960
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH USP, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva .5º. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COELHO, Maria do Carmo Pereira. *As Narrações da cultura indígena da amazônia: lendas e história*. Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos Da Linguagem. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO SÃO PAULO, 2003
- FARIA, Vital. *Saga da Amazônia*. De Cantoria 1, Kuarup Discos, 1984.
- GOMES, Gustavo Maia; VERGOLINO, José Raimundo. *Trinta e Cinco Anos de Crescimento Econômico na Amazônia (1960/1995)*. Brasília: IPEA, 1997
- MOLINA, Marcia Antonia Guedes; ARAUS, Valéria Angélica Ribeiro. *LETRA DA CANÇÃO: “SAGA DA AMAZÔNIA”*: UM OLHAR INTERDISCIPLINAR. Letras, linguística e artes: perspectivas críticas e teóricas [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): *Atena Editora*, 2019. – (Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas; v. 1)
- MONTEIRO, Julia Amorim; TEMOTEO, Antonio de Oliveira; JUNIOR, Antonio Fernandes Nascimento. Quando a Arte conta a História: Um olhar crítico sobre a destruição da Floresta Tropical a partir da música de Vital Farias “Saga da Amazônia”. *Anais do XVI Forum Ambiental Alta Paulista*. Disponível em <https://www.eventoanap.org.br/data/inscricoes/5532/form2329191436.pdf>. Acesso em 23 set.2020
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do jurupari. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 93-118, out. 1999

Data de recebimento: 26/09/2020  
Data de aprovação: 10/12/2020