

**EXÍLIO NA RUA PRINCIPAL<sup>1</sup>**  
**A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA IDENTIDADE TERRITORIAL - E EM**  
**REDE - NA BANDA LOS PORONGAS**

Giselle Xavier d'Avila Lucena<sup>2</sup>  
Thiago Pereira Alberto<sup>3</sup>

**RESUMO:** O cenário da indústria cultural e das interações midiáticas oportunizam relações sociais que conectam diferentes tempos e espaços. As relações com os lugares e as expressões identitárias se tensionam e se reinventam. A partir disso, este artigo propõe algumas reflexões sobre a expressão identitária localizada nas canções da banda Los Porongas. Geograficamente nascidos num dos extremos “fora do eixo”, o grupo é exemplo de artistas moldados pelas novas condições de produzir música, e conduz um repertório que não apela nitidamente aos chamados regionalismos, mesmo assim, mantém intrínseco o sentimento de ser acreano, embora num contexto onde as movimentações em rede potencializam o carácter flexível e maleável da identidade.

**ABSTRACT:** The scenario of the cultural industry and mediatized social interactions make possible relationships that connect different times and spaces. Relationships with places and identity expressions that tighten up and reinvent themselves. This paper proposes some reflections on identity expression perceived in songs and lyrics of the musical group Los Porongas. Geographically born on the edge of our country, the band is an example of artists shaped by the new forms of music production, and conducts a repertoire that does not appeal to distinctly the so called regionalisms. Still, they retain an intrinsic feeling of being from Acre, although in a context where the network drives potentiates the flexible and malleable nature of identity.

**PALAVRAS-CHAVES:** Música brasileira; identidade; Los Porongas.

*Nosso pequeno moderno  
mundo pequeno moderno  
Nada doce, nada eterno  
Uma infinidade de termos  
Para sermos iguais  
(Los Porongas, “Nada Além”)*

Em seu “Ensaio sobre a música Brasileira” (1972), escrito no início do século passado, Mário de Andrade tece um virulento comentário que parece carregar em si certas proposições que inferem leituras atuais e relevantes sobre a identidade na música contemporânea brasileira.

---

<sup>1</sup> Artigo enviado à Revista Tropos, para a área de conhecimento: Interações midiáticas.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Interações Midiáticas pela PUC Minas. Professora auxiliar do Curso de Comunicação Social/UFAC.

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação e Interações Midiáticas pela PUC Minas.

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia. (ANDRADE, 1972, p. 01)

É possível pensar a bossa-nova como expressão de um país idílico e promissor, traduzido pela *dolce vitta* da zona sul carioca nos anos 50; o rock brasileiro da década de oitenta como trilha de um período libertador para a juventude pós-ditadura mais aberto aos referenciais estrangeiros; o rap nacional como voz ativa de uma classe social baixa urbana; entre outros muitos exemplos. A questão da identidade pode ser afirmada como uma marca de alguns momentos da nossa música, especialmente a partir dos desdobramentos dela pós-Bossa Nova. Como aponta Naves (1998), a partir dos anos 60 podemos dizer que se instituiu a chamada MPB, de início com fundamentos mais nacionais e totalizantes, hoje mais propensa à incorporação de sonoridades e referenciais diferentes, inclusive externos. Pensamos a MPB aqui então em sua forma mais literal, como a música popular que é produzida no Brasil, abarcando diferentes gêneros e estilos, e não como uma possibilidade estética específica.

Já nos anos 1980 e 1990, o mercado fonográfico nacional obteve resultados expressivos no que se refere a vendas e alcance de público - possíveis indícios do que alguns autores como Duarte (2008) chamariam de indústria cultural global, com o fortalecimento de um mercado fonográfico popular e hegemônico através das grandes gravadoras atuantes no país. Mas a partir do início dos anos 2000, o cenário se transformou vertiginosamente diante da desconstrução ou mutação de velhos paradigmas, somada às transformações tecnológicas e potencialidades da mídiatização.

No campo da música popular brasileira contemporânea, com a crise dos velhos sistemas - a pirataria e o consumo de música on-line gratuita frequentemente apontados como maiores culpados - percebemos a aparição de um mercado independente, parcialmente desconectado das formas anteriores de funcionamento da indústria musical. Sintomaticamente, esse cenário parece ligado de forma sensível com a ideia do capitalismo novo, tardio, flexível como aponta Rodrigues (2011) -, colocando em prova as formas anteriores de produção, distribuição e recepção da música brasileira.

Rodrigues caracteriza essas mudanças pelo seu efeito de quebra ou deslocamento dos pontos fixos e passagem às relações em rede.

Passaram a ser exaltados valores que representariam o bem vindo fim das estruturas rígidas, como mobilidade, fluidez e a circulação em redes abertas. São os tais rizomas tomados por Gilles Deleuze e Félix Guattari como exemplo de conexão entre diferentes pontos, oferecendo muitos começos e muitos fins. (RODRIGUES, 2011, p. 105)

Tais mudanças nos levam a considerar a ideia de antropofagia apontada por Mário de Andrade como uma flexibilização das estruturas rígidas da sociedade disciplinar moderna; agora na sociedade da informação, caracterizada pela imediatividade, fluidez e sobreposição. Será que hoje algumas propostas do jogo antropofágico não acontecem em condições mais livres e espontâneas? Como elenca Rolnik a respeito das constitutivas da tradição antropofágica:

...a ausência da identificação absoluta e estável com qualquer repertório e a inexistência de obediência cega a regras estabelecidas, *gerando uma plasticidade de contornos da subjetividade (no lugar de identidades)*; uma abertura para incorporar novos universos, acompanhada de uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a um repertório em particular); uma agilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias (no lugar de territórios fixos marcados por linguagens estáveis e pré-determinadas)- e tudo isso levado com alegria, ginga e descontração. (ROLNIK, 2010, s/p.)

Alguns pontos desta mudança refletidos no campo da música popular serão tratados aqui, como a reinvenção de um mapa musical no país, conforme as novas possibilidades de visibilidade colocadas pelas redes e cadeias produtivas da música e a discussão a respeito da identidade territorial no plano das produções musicais: a música como reflexão do espaço de manutenção ou expressão da identidade territorial, ambas conjugadas ao cenário cosmopolita, desterritorializado e fluido da contemporaneidade.

Para simbolizar tais tensões entre música e identidade territorial, propomos o grupo acreano Los Porongas. Geograficamente nascidos num dos extremos “fora do eixo”<sup>4</sup>, são exemplo de artistas moldados pelas novas condições de produzir música, e conduzem um repertório que não demonstra nitidamente os - ou apela aos - chamados

---

<sup>4</sup> Fazendo uso aqui da velha expressão Rio-São Paulo, usada para caracterizar os dois lugares como maiores pólos produtores e consumidores de cultura no país

regionalismos<sup>5</sup>, ao mesmo tempo em que mantém intrínseca a identidade territorial de onde são, devido às características peculiares daquele Estado. O Acre, último Estado a ser anexado ao Brasil, carrega em sua história um longo enredo de lutas e conquistas que alimentam uma manifestação identitária e cultural marcada pela defesa territorial, e alimenta, também, muitos imaginários e representações exóticas a seu respeito.

### **Música descentralizada: novas possibilidades**

*É liquefeito o passaporte  
E pela ponte vai a mente a  
qualquer parte  
Escadarias amazônicas a Marte  
Start, estrela, esteja além, no bem  
Sempre sem medo que vem  
Como um rio  
(Los Porongas, “Ao Cruzeiro”)*

No início deste século, a produção e o consumo da música passaram por um processo de descentralização marcante: um deslocamento temporal e espacial que modificaram completamente a forma de se fazer, ouvir e consumir música. Entre os fatores essenciais para tais mudanças, destacamos a solidificação da internet e de novos recursos tecnológicos - o tocador de MP3, por exemplo - como plataforma central para a música: o papel antes representado pelos discos de vinil, fitas cassetes, *compact discs* tem sido gradualmente substituído por formatos não-táteis, a música em arquivos digitais, *streaming* de áudio, nuvens, entre outras possibilidades de reprodução via rede.

Como assinala Duarte, “do ponto de vista tecnológico, pode-se dizer que toda a indústria cultural global é marcada pelo advento e pelos desenvolvimentos no campo do registro, da geração e da transmissão de som e imagem por meios digitais” (DUARTE, 2008, p. 164). Talvez seja possível pensar que, dos meios culturais mais conhecidos (televisão, teatro, cinema, literatura) nenhum deles foi tão radicalmente afetado, em todas as suas escalas, que a música. Composição, reprodução, suporte, consumo, fruição, reprodução ao vivo, distribuição: processos, especialmente em países terceiro-mundistas que antes eram comumente associados com grandes gravadoras, rádios,

---

<sup>5</sup>No sentido antropológico “exótico” significa “fora da visão/da vista” (dos europeus, no caso, em relação aos outros estranhos), por isso ex-ótico. Percebemos movimento semelhante entre a imagem exótica alimentada e reproduzida nas e pelas representações sociais deste grupo na mídia, o que chama a atenção do público e da crítica pela filiação geográfica do grupo, simplesmente por serem de onde são.

fábricas de discos e lojas de música hoje parecem estar conectados (literalmente) à World Wide Web, que possibilita cada vez mais ferramentas para a modificação desse sistema.

Mas a mudança do analógico para o digital não se refere apenas a uma questão técnica e de maquinário: ela vai permitir uma relação mais fluida, maleável, do sujeito com a música. Kelly (2002) aponta três grandes mudanças na música no contexto contemporâneo: a liberdade (no sentido de independência de grandes gravadoras ou conglomerados midiáticos), a gratuidade e sua liquidez.

Cópias digitais não são apenas perfeitas e livres, eles também são fluidas. Uma vez que a música é digitalizada, torna-se um líquido que pode ser transformado, migrado, flexionado e conectado. Você pode filtrá-la, dobrá-la, arquivá-la, reorganizá-la, remixá-la, mexer com ela. E você pode fazer isso com a música que você escreve, ou a música que você escuta, ou a música que você pede. (KELLY, 2002, s/p)<sup>6</sup>

Essa ideia de fluidez vai ao encontro da redistribuição de papéis do poder na sociedade contemporânea, movimentos menos verticalizados, onde o cerne da produção não se concentra apenas nos tradicionais eixos e sim se encontram espalhados em espaços antes marginalizados de certa forma pelo *modus operandi* da indústria. É aplicável a ideia do rizoma “que não se deixa reduzir nem ao uno nem ao múltiplo, não tem começo nem fim, e é feito de direções movediças” (RODRIGUES, 2011, p. 105). A própria lógica *peer-to-peer* de distribuição da música hoje corrobora esse momento: trata-se de um movimento de interatividade, quando sob a lógica industrial falaríamos em recepções passiva/ativo-massiva. Estar “entre” (inter) é estar circulando ativo e fluido, em rede. As estruturas, antes rígidas e verticalizadas (a gravadora oferece o produto para o consumo em massa) hoje surgem mais horizontais, onde pontos fixos foram substituídos por redes múltiplas de produção e consumo.

A globalização se refere aqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e concentrando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (McGrew, 1992 apud Hall, 2007, p. 67).

---

<sup>6</sup> Digital copies are not only perfect and free, they are also fluid. Once music is digitized it becomes a liquid that can be morphed and migrated and flexed and linked. You can filter it, bend it, archive it, rearrange it, remix it, mess with it. And you can do this to music that you write, or music that you listen to, or music that you borrow.

E essa lógica é aplicável ao mercado musical brasileiro contemporâneo, na chamada cena independente, onde a produção acontece na rede virtual – a internet - e em redes territoriais que se ligam em eixos antes desconectados pelo país. Los Porongas, assim como a maior parte dos novos grupos brasileiros independentes, é fruto disso: a circularidade de sua música (seja dos discos, dos shows) não ocorre através dos grandes suportes da indústria e sim destas novas formas cristalizadas em redes sociais - seja na internet ou fora dela -, festivais alternativos, música compartilhada via net; possui caráter migratório, fluido. A música é exemplar neste momento que notamos rizômico, “por ser uma das formas sociais mais estilizadas, icônicamente relacionada a uma produção cultural mais ampla de identidade local, e ligada a contextos e ocasiões de participação comunitária” (FELD 1991 apud BACAL 2012, p. 77). Ou seja, é uma arena ideal para se entender as atuais dinâmicas entre “raízes e desenraizamento” e entre “homogeneização e heterogeneização”.

Assim, a ideia de uma identidade local passa a ser transformada nesse contexto em rede: a interação entre os diferentes é uma marca desses tempos. Seguramente o fato de se tratar de uma banda acreana chamou e chama a atenção para a música dos Los Porongas. Um grupo que trabalha musicalmente com referências próximas (na acepção de influências musicais) a de qualquer grupo oriundo de centros urbanos como São Paulo, Nova Iorque ou Tóquio, mas que ainda assim parece carregar, automaticamente, uma impressão “exótica”, uma sensação que parece se revelar na lírica do grupo. Essa dicotomia é expressada pelo crítico musical Alex Antunes:

...os Porongas, aonde vão, levam um Acre inteiro. Acre significa mata, diversidade amazônica. De onde emana o equilíbrio e o respeito entre os diferentes povos. Significa uma calma, digna e atenta observação entre diferentes culturas, entre a vibe urbana e a tradição em estado mais puro, um diálogo onde se tenta inventar o Brasil, um laboratório do novo país – depois que a versão branca, elitista e predadora do Brasil velho já deu todos os sinais de colapso.(...) Então não vou fazer comparações com outras bandas idealistas, como U2, Radiohead ou a nossa Legião Urbana, por mais que isso servisse para explicar algo da pegada dos Porongas, em que melodia, poesia e rítmica forte estão a serviço de uma intensidade visionária. (ANTUNES, 2012, s/p).

Assim como no caso de diversos outros artistas da cena atual: a cantora paraense Gaby Amarantos, adotada pela cena independente em festivais como o Se Rasgum, em Belém, e possui hoje uma visibilidade midiática que parece impensável tempos atrás;

Vanguart e Macaco Bong, dois grupos de relevo no rock brasileiro atual vieram de Cuiabá (capital que até então não tinha outro nome de circulação nacional), entre outros. Uma é profundamente ligada a uma produção regional (o chamado tecnobrega), outra reivindica tonalidades folk tipicamente norte-americanas e o outro faz música instrumental de fronteiras categóricas pouco definidas; entre eles, paira uma possível marca “glocal”, a possibilidade de conjugar, simultaneamente características locais e globais, tentando evitar reducionismos ou homogeneidades absolutas.

Tal percepção nos remete novamente a Andrade, quando escreveu que “por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico” (ANDRADE, 1972, p.24). A idéia do étnico visto sob a ótica do exotismo, que parece incomodar Andrade, ainda parece em curso entre público e crítica, em momentos como quando uma banda acreana consegue algum destaque entre seus pares, mesmo não fazendo um hiperuso de recursos estéticos que poderiam evidenciar uma amostra de características locais folclóricas ou de sua geografia.

Assim, temos a banda Los Porongas como um exemplo destes movimentos fluidos presentes na música brasileira hoje, cujo diferencial nos interessa aqui: sua identidade territorial, o sentimento de ser acreano, neste contexto onde as movimentações em rede ao mesmo tempo amplificam sua localidade, mas potencializam o carácter flexível e maleável da identidade. Mesmo liquefeito, como se identificar o passaporte dos Porongas? Onde encontrar as noções nítidas de território e identidade em seus discos? E principalmente, como podemos refletir sobre essas noções hoje em dia?

### **Contornos históricos: (re)invenções da música acreana**

*Lupa no meio da mata  
Sapiência não ilude  
Sapo que é philomedusa  
Bicolor em Hollywood, sim!*  
(Los Porongas, “Lego de Palavra”)

O Acre, o último território anexado ao país, completou em 2012, 50 anos de Estado brasileiro. Até 1903, a região era oficialmente território boliviano, mas, a presença majoritária de brasileiros que começaram a migrar para aquela localidade,

desde a segunda metade do século XIX, impulsionou um longo histórico de disputas e conflitos políticos, principalmente depois que o Acre se tornou alvo de cobiça internacional, afinal, saía de lá a melhor borracha exportada, incentivada pelos banqueiros ingleses e norte-americanos. Não cabe aqui contar o processo histórico de delimitação geográfica e ocupação territorial do Acre, mas, algumas passagens são categóricas ao revelar determinada recusa e descaso político com o qual o governo brasileiro o tratou durante muito tempo e, ainda, evidenciar a conquista territorial que alimentou a formação de um discurso identitário intrinsicamente ligado ao território.

Em 1898, o então presidente Campos Sales afirmou que aquelas eram “terras incontestavelmente bolivianas”. Já nos antigos mapas bolivianos, o Acre era identificado como “tierras non descubiertas” (COSTA, 1940). Mesmo assim, aqueles seringais foram ocupados, explorados e defendidos durante quatro anos por brasileiros, sem que o governo do Brasil tomasse partido (MORAIS, 2008). Ao contrário, o país, muitas vezes, apoiou a Bolívia para assumir o Acre. Foi num desses momentos, devido à recusa brasileira e à insatisfação dos “brasileiros do Acre” com as medidas alfandegárias impostas pelo governo boliviano, que, em 1899, o Acre foi proclamado Estado Independente, conforme imposição dada pelo jornalista espanhol Luiz Galvez: “se a pátria não nos quer, criamos outra!” (NEVES, 2003). Foram oito meses de governo do presidente Galvez, até que Campos Sales, presidente do Brasil, enviou a marinha brasileira para prender Galvez e devolver aquelas terras à Bolívia. Mas, mesmo com o apoio do Brasil, o exército boliviano foi incapaz de vencer o confronto com os seringueiros e seringalistas acreanos.

De 1899 a 1903, são registradas quatro insurreições, ou seja, períodos evidentes de revolta dos brasileiros do Acre contra os poderes estabelecidos e as tentativas de posse do governo boliviano. A última delas foi a Revolução Acreana que resultou na anexação do Acre ao Brasil. Conforme Moraes (2008), a primeira geração de acreanos não foi daqueles que nasceram no Acre, mas, sim, daqueles que o conquistaram mesmo sem o consentimento do governo brasileiro. É nesse sentido que “o território em disputa pelos brasileiros do Acre e o governo boliviano é acionado como estruturador da identidade acreana” (MORAIS, 2008, p. 27). Afinal, a história do Acre e a construção da identidade acreana estão relacionadas, primordialmente, à ocupação e conquista de um território.



O conceito de território incorpora o jogo de poder entre os sujeitos que atuam em um espaço. Como resultado desse jogo de poder, se define uma identidade relacionada a limites geográficos. O território surge, portanto, como resultado de uma ação social, que de forma concreta e abstrata, se apropria de um espaço (tanto físico como simbólico), por isso denominado um processo de construção social (MORAIS, 2008, p. 31)

Nos anos 60, quando o Acre foi reconhecido como Estado brasileiro, seus seringais passaram a ser vendidos para grandes empresas com interesses e projetos agropecuários do sul e sudeste do país. Era a chegada dos fazendeiros, com seus jagunços e grileiros, com a proposta de ocupar a Amazônia para criar gado e produzir grãos. Assim, os que lutaram pela conquista do Acre, “viram suas terras sendo invadidas e devastadas em nome de um novo tipo de progresso” (NEVES, 2003). Índios, seringueiros, ribeirinhos, colonos, enfim, os chamados “povos da floresta” passaram a ser expulsos de suas casas, o que logo reflete na zona urbana: as cidades incharam de forma acelerada, dando origem a bairros periféricos completamente despreparados. Devido ao abandono oficial do país, a maioria da população não sabia ler nem escrever. Mas, ainda no final daquela década, esta realidade começa a mudar. Com a organização civil das populações tracionais da floresta, surgem sindicatos, movimentos ambientalistas, grupos sociais e políticos que contam apoio da igreja, de jornalistas e de artistas também.

Num reflexo do que se vivia no país e no mundo, aquele cenário marcado pela ditadura, repressão e censura, atinge também as manifestações artísticas que se inserem e/ou incorporam tal contexto de embates e resistências. No caso da música, os festivais se tornam importantes palcos para protestos e, mais especialmente, para a busca de uma linguagem própria, em defesa daquele território e daquelas identidades.

Afinal de contas, de todas as expressões artísticas e culturais talvez seja mesmo a música a de maior apelo e alcance popular. Pois, como se compreendeu nos anos da Ditadura (sempre é bom não esquecer que ela existiu), pode-se prender os cantores, censurar os compositores, proibir a execução pública, mas não se pode eliminar a música da vida do povo e o homem que anda pela rua sempre canta. Portanto, o que interessa é que sem música não se vive em lugar nenhum do planeta, sem música não tem festa e não poderia ser diferente nesse pedaço de floresta. (NAZARÉ et al, 1998, p. 08).

No Acre, o cenário para esta revolução musical - mesmo ainda sem a presença da televisão, que chegou apenas em 1974 - foi se consolidando com os shows de calouros que aconteciam nos cinemas e nos programas de calouros das rádios, que transmitiam programas ao vivo para todo o Estado. O primeiro Festival Acreano de Música Popular Brasileira aconteceu em dezembro de 1969, a partir daí, tornam-se frequentes os shows e eventos artísticos em apoio à resistência na floresta, como os empates, conflitos entre índios e posseiros ou até greve de bancários e professores na cidade. Outros festivais de música marcaram a história da música acreana: o Festival Acreano de Música Popular – FAMP<sup>7</sup> e o Festival de Praia do Amapá<sup>8</sup>. Assim com em todo o país, os festivais impulsionaram as músicas de protesto e se materializaram como um espaço-evento que possibilitava a legitimidade social e cultural à produção em busca de uma identidade própria.

Nos festivais surgiram músicas de protesto contra a degradação ambiental, antes mesmo da ecologia tornar-se ponto de interesse mundial; músicas que cantavam o modo de vida urbana dos filhos da burguesia e dos marginalizados pela sociedade; músicas que contavam do cada vez mais duro cotidiano seringueiro, entre a melancolia da extinção e a esperança de um improvável futuro; fizeram-se músicas que denunciavam, ainda que inocuamente, a desfaçatez da política e do autoritarismo; músicas, enfim, que recuperaram para o imaginário social o encantamento da rainha da Floresta e dos esquecidos povos indígenas do Acre. (NAZARÉ et al, 1998, p. 56).

Foi então que se buscou um modo próprio de se fazer música, ao mesmo tempo em que se encontrou na música um espaço para manifestação política, social e cultural. A música no Acre possuía agora características menos vinculadas ao padrão da indústria e mais comprometidas com as questões locais, “passamos a falar mais da gente, olhar-se no espelho e seus arredores. Havia ai algo de um projeto de identidade cultural, nesse campo artístico, a ser formulado e se formulando” (VERAS, 2012). Essa produção virou um compromisso com a realidade local<sup>9</sup>, ou seja, a destruição dos seringais e os conflitos gerados naquele momento, fizeram os artistas assumirem a temática de protesto e defesa do território, contra as queimadas e a devastação da floresta. Assim, as tradições e costumes dos ribeirinhos e o cotidiano dos seringueiros e tudo o que diz respeito à

---

<sup>7</sup> Realizado a partir de 1980, com onze edições em anos não consecutivos, até 2003.

<sup>8</sup> Aconteceu a partir de 1982, com três edições até o ano de 1984.

<sup>9</sup> Em janeiro de 1988, o tema do Festival Acreano de Música Popular foi: “O canto em defesa da floresta”, em dezembro daquele ano, o seringueiro e líder sindical Chico Mendes foi assassinado. A morte do líder sindical é um dos ápices do momento de conflitos em defesa da terra. “Pra viver assim mais forte que o futuro todo. Pra dizer assim mais força pro futuro torto”, como traçam os versos dos Los Porongas, em “Zumbi e Chico (Lhe)”.

história e à identidade territorial, foram inseridos em tais manifestações artísticas, identificando a cultura e a história locais e dando início a uma nova tradição na música acreana.

Falar do cotidiano do seringal e das profissões tradicionais e populares do Acre se intensificou, mais ainda, depois que os músicos perceberam que canções com abordagens locais tinham mais destaques no Festival Acreano de Música Popular - FAMP, que arremeteu de forma categórica a produção da música autoral no Acre. No entanto, algumas das gerações seguintes, nascidas e crescidas num meio mais urbano, assumem um tom crítico em relação à possível presença de um patrulhamento ideológico, que impõe temas pertinentes para o discurso de legitimação e/ou exclui outras manifestações estéticas. Uma mostra disso é a música “Monotematicidade Florestânica”, uma das vencedoras do Festival Universitário da Canção - FUC, em 2003.

**Monotematicidade Florestânica<sup>10</sup>**

Posso não gostar de tapioca e vomitar o açáí.  
 Não vou falar de mandioca pra dizer que sou daqui.  
 Eu odeio o tacacá e o amendoim do Quinari.  
 Eu sou não ecologista e nunca vi o Mapinguari.

(...) Se a Amazônia é mesmo nossa  
 pegue minha parte pra você, monte a sua tribo.  
 Mas cuidado com o que digo:  
 tá cheio de curumin, dando ruma de ET (...)

Mas minhas canções nasceram aqui.  
 Minhas canções nasceram aqui.

Tempo de florestania,  
 Está na moda comentar que tudo agora é sustentável, é só o que pode se cantar.

(...) Viva aos povos da floresta e o Santo Daime, mas o que eu faço pra cantar?

E hoje eu faço esse protesto, em forma de revanche  
 Quem sabe com essa letra, posso até ganhar... um FAMP!

É neste cenário de tensões, conflitos e questionamentos entre o novo e o velho; entre a tradição e o contemporâneo, que surge os Los Porongas. Formado por quatro músicos de distintas gerações (confirmada inclusive pela grande diferença de idade entre os músicos), o grupo nasce imerso em um contexto de transição: não mais os conflitos de terra, mas um momento em que a urbanização da capital é cada vez mais veloz e inclusa em todos os aspectos da globalização - o cenário da internet, das redes,

---

<sup>10</sup> A música é de autoria de Aarão Prado e Banda Stigma, hoje banda Camundogs.

da música independente, etc -, ao mesmo tempo que a identidade territorial já se encontra enraizada, como consequência seja do processos históricos do Acre, seja das ações políticas do Estado, de valorização e reconhecimento da identidade local.

### **Nós e o outro: controvérsias identitárias de lá e cá**

Sampa disse pá, meu  
Sonho disse marrapaiz  
O mundo é bem mais que  
O seu quintal  
(Los Porongas, “Longo passeio”)

Os indivíduos, desde que nascem, dispõem de um histórico inteiro disponível para a sua configuração identitária: é a história do lugar onde nasceram. O sentimento de pertencimento a um grupo, a coerência e continuidade temporal são elementos balizadores na formação da identidade, segundo Pollak (1992). Nesse sentido, as fronteiras físicas e a coerência dos discursos nos oferecem a sensação de proteção e compartilhamento da vida em sociedade, ou seja, o compartilhamento de valores e bens culturais aos quais somos convidados a nos identificar, como a língua, os costumes, a memória e os heróis guardados na história de um lugar. Assim, se mantém a coesão e a defesa daquilo que um grupo tem em comum, como o seu território. “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989).

Na banda Los Porongas, a referência à história e à territorialidade de um lugar, logo se estampa no nome que o grupo escolheu. Poronga é um instrumento utilizado pelo seringueiro para iluminar as estradas de seringa - os varadouros -, quando sai de madrugada para colher o látex. O nome vem grafado em Espanhol, a língua dos países vizinhos do Acre, com os quais o Acre enfrentou inúmeros conflitos.

No primeiro álbum do grupo, “Los Porongas” (2007), a primeira imagem que chama a atenção é sua capa. Uma ilustração feita por André Ramos inspirada em uma escultura do artista plástico acreano, Gesileu Salvatore, artista que trabalha com peças construídas a partir de materiais coletados da floresta amazônica. O que vemos é uma

espécie de cabaça<sup>11</sup> voadora, em direção á uma possível grande cidade-profético, de certa forma se pensarmos que alguns anos depois a banda se mudaria para São Paulo. Em relação à referência ao seringueiro e a busca de um outro lugar, vemos na música “Enquanto uns dormem”: “Vou por atalhos, se faço curva faço nó, eu não tenho timão, nem direção maior. Criando a talhos, a golpes de satisfação, faço escultura em luz de lampião (...). Fazendo um talho, a ponta de faca sem dó entrega ao punho sua direção”. A canção finaliza categoricamente: “Se eu não puder viajar, me encontre aqui. Talvez eu vá me esconder em mim”. Se voltarmos em “Ao Cruzeiro”, encontramos referência ao Santo Daime, aos hinários e, mais especificamente à sede localizada na região do Alto Santo, em Rio Branco: “Eu subo alto. Santo é o nome da paz. Faço do canto um firmamento...”. Aquele liquefeito passaporte pode ser interpretado como sendo o próprio chá da ayahuasca, o grupo arremata com o trocadilho: “Dai(me) paciência”.

Podemos considerar a identidade como uma legenda, um discurso identitário já colocado, que vem dizer para nos dizer o que somos e assim, nos poupar da dor de “descobrir/construir” quem realmente somos. Hall (2006) sugere que as identidades são formadas e modificadas através das representações culturais a que somos expostos; são elas que acionam, em nosso interior, noções simbólicas de identidade. Assim, o sentido de identidade está também presente nas “memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que são dela construídas” (HALL, 2006, p. 51). Mas a identidade não é estática, fixa ou imutável, é, sim, construída por meio da negociação, da disputa e confrontos individuais e coletivos, e se estabelece sendo preenchida pelo que está fora, a partir do nosso exterior, compondo as formas pelas quais imaginamos ser vistos pelos outros; o que nos faz ser constantemente perturbados pela diferença (HALL, 2006).

Com as potencialidades da midiatização e abundância de imagens, informações, canais e trocas, “os indivíduos dispõem de mais imagens, referências, modelos, e podem assim encontrar elementos de identificação mais diversificados para construir sua existência” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 15). Assim, o cenário da globalização, da internacionalização da economia e da cultura, ao apresentar uma tensão entre símbolos antes consolidados, possibilita uma diluição das certezas e das fronteiras, e gera um momento de crise de identidade. Talvez seja este o mundo moderno proposto em “Nada Além”: “Anseios temperados com receios paranoias e outras dúvidas (...).

---

<sup>11</sup> A cabaça é uma espécie de vaso ou vasilhame típico de comunidades amazônicas. Também citado pela banda em “Ao Cruzeiro”: “A cabaça das idéias/ Conhecido por cabeça”.

Nosso pequeno moderno mundo pequeno moderno. Nada doce, nada eterno. Uma infinidade de termos. Para sermos iguais. Nada além do que satisfaz”. Afinal, os discursos identitários - antes fechados - passam a ter suas referências deslocadas. Os territórios se reinventam: não mais apenas geográfico, mas também o simbólico, o estético, o subjetivo, o político, o econômico - todos eles passam a ser referência para a manutenção identitária, oferecendo à noção de si, um caráter cada vez mais fluido.

No caso dos Los Porongas, essa crise identitária se configurou liricamente no segundo álbum, que exhibe certa sensação de exílio e estranhamento, retratando o momento em que o grupo se instala em São Paulo: o deslocamento geográfico em comunhão com o deslocamento subjetivo. É o tempo da mobilidade, da potencialização das interações com o outro, outras portas, outras respostas, outros muros, como sumariza “Dois Lados”: “Vim buscar alguma resposta. Vou saber quando abrir as portas”. Na mesma canção, questiona-se: “se o mundo não girar, que lado vai ficar escuro?”. Afinal a identidade também se firma a partir da negação e, para isso, precisa de tensionamentos e confrontos, seja para se auto-afirmar, seja para estranhar.

Podemos encontrar tais buscas e conflitos também em “Mais difícil”: “Portas e janelas bem fechadas, ruas, avenidas e estradas. Tanta solidão na hora errada. Não me conheço mais. Nem me conheço mais”. É a sensação do híbrido, da expansão das fronteiras, das várias possíveis identidades, como em “Longo Passeio”: “Olha quantos homens vão; olha quantos homens vêm; olha tantos homens são você também”. Na mesma canção, um verso parece expressar o inventário fundamental do trabalho: o que se sente quando se percebe que “o mundo é bem mais que o seu quintal”.

O álbum se constrói em um visível trabalho de densidade poética e musical, pela leitura tão honesta e descarnada dos dias que seguem. Soa como uma espécie de diário de bordo de uma viagem arriscada, onde após algumas encruzilhadas se percebe que para a identidade, sempre inacabada e numa contínua busca de solidez (em um mundo fluído e desfragmentado), o muro - a indefinição - segue como “um lugar seguro”. Se o primeiro álbum parecia emitir do quintal para entender o mundo, no segundo o novo playground desses quatro nortistas é São Paulo; menos a “Sampa” do Caetano e mais a “terra de arranha-céu, onde a garoa rasga a carne, é a Torre de Babel”, eternizada por Mano Brown dos Racionais MC’s. Uma outra selva, um lugar onde tanto barulho pode trazer o silêncio.

### Considerações finais

Aqui pensamos, portanto, a identidade que se apega ao território em seu sentido geográfico, mas também simbólico, considerando que a relação com o lugar é fundamental para a manutenção da identidade, na segurança de sua concretude e delimitação histórica e culturalmente. O território, junto com a ideia do Estado-nação, nos oferece, além de uma história e uma memória, a legenda de um gentílico, assim, diminui os riscos da fluidez, da crise e da insegurança, ao nos oferecer características pré-determinadas. Longe de um apelo ao regionalismo exótico, percebemos na banda Los Porongas, um tensionamento na busca ou no reencontro ao seu lugar de origem, em sua valiosa função para a identidade, no cenário cosmopolita, midiaticizado, de identidades e fronteiras fluídas e móveis.

A mudança de uma cidade pequena para uma grande metrópole do país, concretiza geograficamente e fisicamente a realidade proporcionada simbolicamente pela midiaticização, seja nas condições mercadológicas do cenário da produção musical, ou na subjetividade da poética do grupo. É possível pensar que tais condições proporcionam uma produção de característica mais cosmopolita ou globalizada<sup>12</sup> bafejado pelas possibilidades de produção e informação apresentadas pelo circuito em rede. Além disso, o grupo circula com fluidez pelas novas condições do jogo da produção de música no Brasil. Ele está nos portais mais importantes de divulgação de música na internet (Trama Virtual, *My Space*), nos festivais independentes espalhados por todo território Brasil afora (MADA, em Natal; Bananada, em Goiânia; Garimpo, em Belo Horizonte).

A partir destas leituras, inferimos que a música do Los Porongas, pode ser considerada um discurso onde a identidade se firma, reafirma ou se reinventa no encontro com o semelhante e o diferente; a música como um espaço onde acontece tal encontro; ou, ainda: a música como um dispositivo que possibilita, aciona e media este encontro. A partir disso, tomamos a música como um espaço para a ancoragem identitária, para o encontro e exibição do sentimento de si. A identidade, afinal, pode também ser caracterizada como a imagem de si que construímos para nós mesmos, e para apresentar aos outros também, pois “as identidades são para usar e exibir, não para

---

<sup>12</sup> Como na canção “Como o sol”: “A razão espaço-tempo é sempre tão desencontrada”

armazenar e manter” (BAUMAN, 2005, p. 96). Temos a música como uma narrativa para reescritura e reinterpretação contínua da identidade.

A identidade, algo que trazemos em si não por uma escolha deliberada, é uma subjetividade que se transforma e nunca se exclui. Em qualquer tempo, em qualquer lugar, os indivíduos localizarão ou inventarão meios para reinventar suas relações territoriais e a sensação de pertencimento, seja em seu sentido geográfico ou simbólico. Expressar suas raízes ou memórias na poesia da canção pode ser uma estratégia para mostrar - ou cantar - para si e para o outro, o que você é ou de onde você veio, e não cair na armadilha da liberdade do mundo contemporâneo; ao contrário, saber e aproveitar a possibilidade da identidade no plural, podendo ser acreano, paulista, brasileiro ou outra coisa tão difícil de nomear. Evocando novamente a canção “Nada Além”, do primeiro álbum do Los Porongas, o que esse "nosso pequeno moderno mundo pequeno moderno" parece nos oferecer é uma "infinidade de termos para sermos iguais, nada além do que satisfaz".

### Referências

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972

ANTUNES, Alex (2012). **Los Porongas, ou isto não é um release**. Los Porongas, site oficial. Disponível em: <<http://www.losporongas.com.br/a-banda/>> acesso em marc. 2013.

BACAL, Tatiana. **Música, máquina e humanos: os djs no cenário da música eletrônica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

COSTA, Craveiro. **A conquista do deserto ocidental - Subsídios para a história do Território do Acre**. Companhia Editora Nacional, 1940.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DUARTE, Rodrigo. Indústria cultural hoje. IN: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antonio e VAZ, Alexandre Fernandes (orgs.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

FELD, Steven. Sound as a symbolic system: the Kaluli Drum. In: Howes, David (ed.) **The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the Senses**. Toronto: University of Toronto Press, 1991.



HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KELLY, Kevin. Where The Music Will be Coming From. The New York Times. Nova Iorque, Estados Unidos. 17 mar. 2002.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo - resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORAIS, Maria de Jesus. **“Acreanidade”: invenção e reinvenção da identidade acreana**. 2008. 301f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense - UFF. Programa de pós-graduação em Geografia, Niterói.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAZARÉ, Jorge et al. **Registro Musical: Livro de Músicas**. Rio Branco: Fundação Garibaldi Brasil, 1998.

NEVES, Marcos Vinícius. Uma breve história da luta acreana. In: ACRE. COMITÊ CHICO MENDES. **Caderno Povos da Floresta**. Rio Branco, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

RODRIGUES, Carla. Os nomes do capital. In: **Revista Serrote**. São Paulo – SP: Instituto Moreira Salles, n.09, novembro de 2011, p.119-143.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em mai. 2013.

VERAS, João. Artigos sobre o FAMP 2012 [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <[joao\\_veras@hotmail.com](mailto:joao_veras@hotmail.com)>, em 14 ago. 2012.

LOS PORONGAS. Los Porongas. Brasília: Senhor F Discos, 2007. 1 CD.

LOS PORONGAS. O segundo depois do silêncio. São Paulo: BARITONE RECORDS, 2011. 2 CD.