

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

**OS MOTIVOS DAS GUITARRAS AMAZONENSES:
DIÁLOGOS CULTURAIS E INVENÇÕES ENTRE FRONTEIRAS**

RAFAEL ANGELO DOS SANTOS LIMA

MANAUS
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRO-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

RAFAEL ANGELO DOS SANTOS LIMA

**OS MOTIVOS DAS GUITARRAS AMAZONENSES: DIÁLOGOS CULTURAIS E
INVENÇÕES ENTRE FRONTEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como parte dos requisitos para a obtenção de título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemara Staub de Barros

MANAUS – AM
2020

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L732m	Lima, Rafael Angelo dos Santos Os motivos das guitarras amazonenses : diálogos culturais e invenções entre fronteiras / Rafael Angelo dos Santos Lima . 2020 143 f. : il. color; 31 cm. Orientadora: Rosemara Staub de Barros Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas. 1. Beiradão. 2. Cultura Popular. 3. Amazônia. 4. Guitarra. 5. Música. I. Barros, Rosemara Staub de. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título
-------	--

RAFAEL ANGELO DOS SANTOS LIMA – CAPES

**OS MOTIVOS DAS GUITARRAS AMAZONENSES: DIÁLOGOS CULTURAIS E
INVENÇÕES ENTRE FRONTEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre. Área de Concentração: Processos Socioculturais na Amazônia. Linha de pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

Aprovado em _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) Rosemara Staub de Barros (Presidente -UFAM)

Prof.(a) Dr.(a) Bernardo Thiago Paiva Mesquita (Membro - UEA)

Prof.(a) Dr.(a) Odenei de Souza Ribeiro (Membro - UFAM)

Prof.(a) Dr.(a) Sérgio Ivan Braga (Suplente – UFAM)

MANAUS
2020

Dedico este trabalho a minha família.

AGRADECIMENTOS

Apesar de toda a luta pela democratização do acesso ao ensino, ainda são os acasos do destino que possibilitaram a construção dessa jornada que culmina na escrita deste texto. Sendo assim, agradeço a Deus por ter me dado uma família representada primeiramente por minha mãe, Marlene dos Santos, que, ao longo de minha vida, deu todo o suporte para eu ter a chance de realizar este trabalho.

À Profa. Dra. Rosemara Staub por ter aceitado ser minha orientadora nesta dissertação. É uma alegria prosseguir a caminhada de estudos anos após a graduação em uma área relacionada à cultura popular, que traz tantas alegrias ao povo desta terra.

Agradeço à Roberta por todo o companheirismo e generosidade ao longo destes anos. Muito obrigado por toda as conversas e partilhas que ajudaram a criar e elaborar as ideias que estão expostas neste texto.

Sem a universidade pública nada disso seria realidade. Agradeço a UFAM e seus trabalhadores, ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, que abriram a oportunidade para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores/as, Selda Vale, Iraildes Caldas, Marilene Correa, Odenei Ribeiro, Nelson Noronha, Sérgio Ivan, Kátia Schweickardt, Julio Schweickardt e José Aldemir, meus agradecimentos pela generosidade que demonstram ao partilhar todo o capital de conhecimentos acumulados em anos de pesquisa e reflexão sobre a Amazônia e a sociedade e cultura de uma maneira geral.

Ao amigo Rafael Branquinho, com quem pude partilhar e ouvir tantas reflexões sobre o Beiradão. Através de sua ajuda, pude conhecer o mestre Chico Cajú e Betinho da Guitarra, que me ensinaram muito sobre a música do Beiradão e principalmente a generosidade de compartilhar conhecimentos tão valiosos.

Eu entendo que são mais do que colaboradores, são enciclopédias vivas. Meu muito obrigado a todos que despenderam um pouco de seu tempo para falar sobre o Beiradão e suas vidas: Debora Magalhães, Lieberte Magalhães, mestre Ozeas Santos, Ezomar Pacheco, Eliberto Barroncas, Railda Vitor, Wilson Souto, Francisco Chagas, Emanuel Ferreira, Gildomar Campos, Raimundo Nonato.

Aos amigos Davi Escobar, Antônio Vicente, Anastácio Junior, Marcus Vinícios e Agenor Vasconcelos, obrigado por abrirem um caminho de experiências com a cultura popular, especificamente o papel e a sonoridade da guitarra na música popular. Através desta iniciativa,

entrei em contato e pude tentar aprofundar mais os conhecimentos sobre esse modo de fazer música no Norte.

Se não fosse a música e tudo que esta manifestação humana proporciona, esta pesquisa não seria realidade.

RESUMO

Na década de 1980, mediante os registros fonográficos da Gravasom e demais gravadoras nacionais, abriu-se uma oportunidade de compilar e salvaguardar a produção sonora de manifestações musicais amazonenses, hoje em dia, intituladas como música do “beiradão”. Esta expressão musical é permeada por uma diversidade de elementos estruturantes oriundos de um conjunto de possibilidades e trocas culturais que as fronteiras amazônicas entre o Caribe, Guianas e demais países circundantes proporcionam, assim como as referências presentes na produção musical nacional. Isto posto, buscou-se a problematização da poética musical dos guitarristas do beiradão, André Amazonas, Raimundo Magalhães e Ozeas Santos e as múltiplas relações culturais atreladas a esta produção artística, e para uma melhor compreensão deste cenário, realizou-se uma contextualização do ambiente em que os personagens da pesquisa começaram a desenvolver suas trajetórias no âmbito musical, nos festejos dos beiradões, cujo repertório sonoro era fortemente influenciado pela programação das rádios nacionais e estrangeiras segundo o relato dos colaboradores da pesquisa, e posteriormente a participação desses personagens no mercado fonográfico da década de 1980. O objetivo geral da pesquisa traduz-se em compreender as relações socioculturais e musicais presentes nas trajetórias de vida e produções musicais dos guitarristas do beiradão, e, especificamente, realizou-se a discussão sobre tais relações presentes no contexto em que se encontravam. Por meio do trabalho de campo, houve o registro via história oral dos relatos dos participantes da pesquisa, pessoas que participaram do circuito artístico da década de 1980, em diferentes posições do campo cultural. Por fim, realizou-se a compilação dos registros fonográficos que forneceram material para análise musical, baseada em uma literatura que envolve a teoria musical de Schoenberg e os estudos da música popular de Philip Tag. É fato que toda a produção realizada pelos três guitarristas, na década de 1980, no âmbito da indústria fonográfica, buscou apoio nas manifestações culturais que já estavam estabelecidas nos festejos das beiras dos rios amazonenses. Sendo assim, apontou-se um olhar reflexivo e analítico para essas práticas e seus registros com o intuito de esmiuçar seu caráter transformador, originado da experiência concreta de seus criadores, que podem ser vistos sob a ótica do conceito dos *bricoleurs*, de Lévi-Strauss, e do *habitus*, de Bourdieu. Um dos resultados obtidos ao longo do percurso do campo e das entrevistas deu-se pela citação do conceito da *broca* feita por Eliberto Barroncas - palavra que nomeia momentos de improviso, ornamentos e criações de temas que ocorriam durante os festejos, assim como a ideia do sotaque amazonense presente na execução das composições. Dessa maneira, reconhecemos essa prática, a música dos beiradões, como resultado direto das ações dos sujeitos que as produzem, no que se refere ao lado prático do conhecimento e sua disposição para a realização das mudanças. Através do código musical e contexto histórico/social em que está inserida, desvelamos uma manifestação artística reflexo de uma Amazônia dinâmica, lugar fronteiro e criador de novos signos.

Palavras-chave: Beiradão, Cultura popular, Amazônia, Guitarra, Música.

ABSTRACT

In the 1980s, with the phonographic records of Gravasom, and other national record labels, an opportunity was opened to compile and safeguard the sound production of the Amazon musical movement nowadays called Beiradão. This musical movement is permeated by a variety of structural elements derived from a set of possibilities and cultural exchanges that the Amazonian border between the Caribbean, Guyana and other surrounding countries provide, as well as the references present in the national music production. Therefore, it sought to problematize the poetics of the guitarists from the Beira, André Amazonas, Raimundo Magalhães and Ozeas Santos, and for a better understanding of this scenario there was a search for a contextualization of the environment in which the characters of the research began to develop their trajectories in the musical scope, in the festivities of the beiradões, whose sound repertoire was strongly influenced by radio programming according to the report of the research collaborators. The general objective of the research is to understand the socio-cultural and musical relations present in the life trajectories and musical productions of the guitarists of the Beiradão, and specifically the discussion about the socio-cultural relations present in the context in which they found themselves, through the fieldwork there was a record of the reports of the research participants who followed the methodology of oral history. Finally, there was a compilation of phonographic records that provided material for musical analysis based on a literature that involves musical theory and studies of popular music. It is a fact that all the production performed by the three guitarists in the 1980s in the ambit of the phonographic industry sought support in the cultural manifestations that were already established in the festivities of the borders of the Amazon rivers. Therefore, a reflective and analytical view of these practices and their records is pointed out, with the aim of examining their transformative and inventive character, originated from the concrete experience of their creators, which can be seen from the perspective of the concept of Lévi-Strauss's bricoleurs and Bourdieu's habitus. One of the results obtained along the course of the field and his interviews was given by the quote of the drill concept made by Eliberto Barroncas, a word that names moments of improvisation, ornaments and creations of themes that occurred during the celebrations, as well as the idea of the Amazonian accent present in the execution of the compositions. In this way, we recognize this practice, the music of the beiradões, as a direct result of the actions of the subjects who produce it, with regard to the practical side of knowledge and their willingness to make changes. Through the musical code and historical context / social in which it appears, we unveil one reflection artistic expression of a dynamic Amazon frontier place creator of new signs.

Keywords: Beiradão, Popular Culture, Amazon, Guitar, Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Trajetória do jornalista Zé Milton	22
Figura 2 - Recorte da contracapa do LP Magalhães e sua Guitarra	22
Figura 3 - Recorte da contracapa do LP Super Sax – Chico Cajú	23
Figura 4 - Reportagem Quem tem a “guitarra do povo”? sobre o lançamento do disco de André Amazonas	57
Figura 5 - Reportagem “...Eu hoje quebro essa mesa” sobre o cantor Carlos André.....	58
Figura 6 - LP André Amazonas A guitarra do povo	61
Figura 7 - LP Magalhães e sua guitarra (1986).....	66
Figura 8 - Reportagem sobre o segundo LP de Magalhães da Guitarra.....	67
Figura 9 - LP Magalhães Bicho Bom (1990)	68
Figura 10 - LP Magalhães e sua guitarra Vem Bailar Comigo (1993)	70
Figura 11 - LP Ozeas e sua guitarra maravilhosa – Volume IV (1985).....	73
Figura 12 - Fragmento da sessão rítmica música São Gabriel da Cachoeira do compositor Ozeas Santos	87
Figura 13 - Transcrição da execução da bateria do gênero cumbia	88
Figura 14 - Partitura da música Brincando com as Cordas	96
Figura 15 - Transcrição dos motivos da música Brincando com as Cordas de André Amazonas	97
Figura 16 - Transcrição da execução dos acordes da música Brincando com as Cordas de André Amazonas	98
Figura 17 - Motivo melódico principal da música Xangô	100
Figura 18 - Transcrição da música Xangô de Magalhães da Guitarra-parte 1	102
Figura 19 - Transcrição da música Xangô de Magalhães da Guitarra-parte 2.....	103
Figura 20 - Transcrição da música Xangô de Magalhães da Guitarra-parte 3	104
Figura 21 - Transcrição da execução dos acordes da música Xangô de Raimundo Magalhães	104
Figura 22 - Música Chamego das Mulheres de Ozeas Santos, parte 1	107
Figura 23 - Música Chamego das Mulheres de Ozeas Santos, parte 2	108
Figura 24 - Música Chamego das Mulheres de Ozeas Santos, parte 3	109
Figura 25 - Música Chamego das Mulheres de Ozeas Santos, parte 4	110
Figura 26 - Música Chamego das Mulheres de Ozeas Santos, parte 5	111
Figura 27 - Motivos rítmico/melódicos das seções que compõem a música Chamego das Mulheres.....	112
Figura 28 - Transcrição das músicas São Gabriel da Cachoeira e Lambada das Quebradas .	117
Figura 29 - Musemas das seções B, C e D de Chamego das mulheres de Ozeas Santos.....	119
Figura 30 - Transcrição da música Lambada da Baleia	120
Figura 32 - Trecho inicial da música Brincando com as Cordas de André Amazonas.....	121
Figura 33 - Tema inicial e base rítmica/harmônica de Xangô	122
Figura 34 - Grade rítmica do carimbó.....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. UMA COMPOSIÇÃO DE MÚLTIPLAS DIMENSÕES – QUESTÕES SOCIOCULTURAIS SOBRE A MÚSICA DO BEIRADÃO	12
1.1 Pelas beiradas dos rios, a construção de manifestações musicais.	24
2.TRAJETÓRIAS DE VIDA EM MEIO AO COMPLEXO DE POSSIBILIDADES DO CAMPO MUSICAL AMAZONENSE.	39
2.1 As festas: espaços de sociabilidade e suas distinções.....	41
2.2 Mercado musical de serviços.....	43
2.3 Guitarras e guitarrada.....	52
2.4 André Amazonas	55
2.3 Magalhães da Guitarra.....	63
2.4 Ozeas da Guitarra.	71
3. A POÉTICA DOS BEIRADÕES.....	77
3.1 O Choro.....	81
3.2 Forma e estrutura	84
3.3 Materialidade	90
3.3.1 Brincando com as cordas	95
3.3.2 Xangô	99
3.3.3 Chamego das Mulheres.....	105
3.4 Sotaque amazonense	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Em se tratando de narrativas, composições artísticas e demais aspectos da criação humana, sabe-se que há uma extensa produção de conhecimento na região amazônica, cuja origem remonta a uma linha distante do tempo em que nos aportamos, com múltiplos agentes criadores de uma cultura na qual estamos imersos. De maneira geral, os conhecimentos produzidos nessas terras apontam para outros direcionamentos quando confrontados com os paradigmas ocidentais, em muitos casos, por serem, no mínimo, os seus desdobramentos - motivo pelo qual demonstram sua importância.

A escrita deste texto junta-se às tentativas de construção de uma narrativa amazônica (entre as possíveis) dos fatos e da cultura da região, uma vez que há o histórico de predominância da escrita e do olhar exterior nos relatos sobre a região desde os primeiros escritos dos viajantes europeus e, posteriormente, das expedições científicas, que buscaram descrever e explorar principalmente as questões sobre a materialidade e a natureza da região. No século XX, os trabalhos de pensadores como Djalma Batista, Pérecles Moraes, Leandro Tocantins e, atualmente, as pesquisas dos programas de pós-graduação das universidades públicas buscam a mediação desta perspectiva amazônica na busca do desvencilhamento ao pensamento imposto sobre a região.

Este texto, baseado nas manifestações musicais presentes nos festejos dos beiradões amazonenses, visa a demonstrar a capacidade criadora de parte dos músicos que integravam este circuito artístico, que, ao interrogar o material sonoro disponível apreendido ao longo de suas vidas, conceberam em suas composições manifestações musicais cujos traços distintivos estão presentes no imaginário da cultura popular amazonense.

A trajetória dos fatos que culminaram na escrita deste texto começa em 22 de outubro de 1986. Nasci em uma família formada por trabalhadores do serviço público - minha mãe, funcionária do Banco do Estado do Amazonas e meu pai, funcionário da então Fundação Universidade do Amazonas. Quis o destino que esta posição social, somada a outros fatos, influenciasse e permitisse a jornada acadêmica ao Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Em retrospectiva, as experiências e trocas de saberes proporcionadas pelo convívio acadêmico e ocorridas nos anos de graduação foram de vital importância para a trajetória de vida deste pesquisador. A iniciação à pesquisa, o contato com a música popular e a profissionalização na carreira musical são fatos que podem ser citados, assim como as amizades surgidas, a construção de uma família, de sonhos reais e possíveis.

No sentido material do processo, destaco o papel das instituições públicas nesta caminhada de estudos, pois foi, em grande parte, através dos corredores da universidade que pude construir a teia de relações citadas que culminaram na escrita deste texto, além do suporte financeiro dado pelas agências de fomento à pesquisa: CNPq, durante a graduação, e, atualmente, a CAPES, de quem fui bolsista entre setembro de 2018 e março de 2020.

A pesquisa musical inerente ao trabalho artístico, juntamente com as experiências em composições realizadas com os amigos da Alaídenegão, propiciou o contato com a produção artística dos músicos do beiradão. Após ao menos seis anos de trocas de saberes e experiências, ocorreu a inspiração para criação do projeto de pesquisa intitulado *Os “motivos” na guitarrada amazonense: diálogos culturais e invenções musicais entre fronteiras* – este submetido e aprovado no processo de seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia linha um no segundo semestre de 2017. Iniciou-se, então, a busca pelo entendimento das múltiplas relações existentes nas manifestações culturais do beiradão amazonense.

Em uma primeira análise, a palavra “guitarrada” foi utilizada no tema da pesquisa como uma sugestão de aproximação entre o termo forjado pelos agentes da indústria cultural, ligado à produção musical paraense dos mestres guitarristas Aldo Sena e Joaquim Vieira, e o trabalho realizado pelos compositores amazonenses devido às características em comum existentes no material sonoro pesquisado, que por motivos históricos e mercadológicos, há apenas o destaque para a produção do estado vizinho. No entanto, com o desenvolvimento da pesquisa, notou-se que a denominação “guitarrada” não era mencionada por nenhum dos colaboradores. De fato, trata-se de uma construção realizada pelos pesquisadores e produtores culturais e fonográficos paraenses. Portanto, com a utilização deste termo, não faríamos justiça a todas as múltiplas relações socioculturais existentes na música do beiradão, na qual estão inseridas as trajetórias de vida e a produção dos compositores amazonenses que são tema desta escrita.

Os músicos que circulavam por essas beiradas, pelas cidades da rede urbana amazônica animando as festas, ao registrarem suas composições em LPS na década de 1980, com as devidas adaptações ao mercado fonográfico, cristalizaram um fazer musical resultado de experimentações e trocas de saberes culturais que, no limite, foram e ainda são ativadas pela memória cultural.

O termo “beiradão”, limitando-se ao campo musical, passa a ter projeção no cenário cultural amazonense ainda na década de 1980 através da divulgação dos registros fonográficos de músicas autorais em rádios manauaras (com alcance em todo o estado pelas ondas curtas) cujos compositores eram esses tais “músicos das beiradas”. Cumbia, carimbó, lambada, xote,

valsas, boleros, choros, frevos, lundus e sambas foram os gêneros “relidos” e, desse processo inventivo, surgiu o que mais tarde seria chamado de “música do beiradão”.

Sendo assim, o tema em questão - a poética das músicas dos guitarristas - é abordado de maneira múltipla, ou seja, buscou-se um método que também pudesse abarcar outras questões além dos modos de composição musical e a discussão sobre *mimese* levantada por Aristóteles. Trata-se de uma tentativa de compreensão de parte (uma vez que é impossível atingir o todo) das relações socioculturais existentes nas manifestações musicais presentes nos festejos amazonenses, que, por sua vez, foram nestes espaços de sociabilidade que os músicos do beiradão adquiriram experiência para, posteriormente, realizar e executar suas composições nos estúdios das gravadoras nacionais. Para além de uma discussão sobre o modo de composição de uma música do beiradão, trata-se também de desvelar o devaneio que os artistas transformavam em realidade - o que era esperado e imaginado pelas pessoas que frequentavam os festejos dos beiradões - e o *modus operandi* existente no campo artístico dos anos 1980 no Amazonas e em outros estados da Região Norte.

Logo, o objetivo geral do trabalho é compreender as relações musicais e socioculturais existentes na música dos guitarristas do beiradão, pois, como afirma Bourdieu (1992), suas composições estão presentes em um processo de inserção de obras e autores no sistema de relações sociológicas - sistema composto por fatos e bens simbólicos que constituem a cultura amazônica.

Especificamente, realizou-se a compilação dos registros fonográficos dos guitarristas André Amazonas, Magalhães da Guitarra e Oseas da Guitarra. Também houve a caracterização das relações existentes entre a música composta pelos guitarristas do beiradão e demais gêneros musicais correlatos da América Latina e Brasil, tendo em vista as interlocuções existentes entre as fronteiras culturais presentes nestas manifestações musicais, o que remete à discussão dos diálogos socioculturais presentes na produção musical e contexto social dos compositores citados. Desta maneira, seguimos a linha de pensamento de autores com Lucy Green (2008), que não aborda a música somente a partir do seu material sonoro, em uma abordagem específica do campo musical. Também são levados em consideração o contexto social e histórico em que estas manifestações estão inseridas, suas interações e simbolismos que carregam.

No Amazonas, há uma intensa produção musical com características próprias, moldada por trocas culturais e diálogos musicais com os demais países da América próximos à região, o que revela uma Amazônia de fronteiras amplas, que potencializam o caráter multicultural da região. Neste cenário espreado por uma diversidade de gêneros musicais, esta dissertação versa

sobre a produção musical dos guitarristas presentes no contexto do beiradão a fim de (re)conhecer fluxos e trocas culturais, sobretudo musicais.

Este modo de fazer música latina, através das cordas percutidas com sinais eletromagnéticos amplificados por aparelhos eletroeletrônicos, surgiu no final da década de 1960 e possui diferentes mitos fundantes de acordo com os contextos sociais em que está inserido - algo que pode ser desenhado da seguinte forma: no Pará, emergiu como uma subdivisão da lambada; no Amazonas, está dentro do contexto plural do beiradão; no Peru, surge como uma dissidência da tradicional música andina - huayano moderno. De toda forma, o que há em comum nestes casos é o uso do instrumento musical (guitarra elétrica) em gêneros, formas e contextos sociais diferentes dos países de origem aos quais são comumente associados. Tais países, as potências econômicas do ocidente estabelecidas após o fim da guerra fria, buscam a dominação cultural através geração de conteúdos artísticos associados a modos de vida transmitidos por atores da indústria cultural, além de exercerem demais formas de domínio econômico e social.

Nesse sentido, práticas culturais na Amazônia podem ser interpretadas à luz do que diz o estudioso sobre cultura Homi Bhabha: “processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 20). Esta é uma chave de leitura para a compreensão das músicas protagonizadas por guitarristas no contexto do Beiradão, através da qual podemos nos aproximar de um entendimento sobre a construção de sua poética - uma música que possui elementos rítmicos e melódicos de outros gêneros musicais latinos e brasileiros, inseridos em contextos culturalmente diferentes no âmbito da América Latina. Através das escutas das rádios as distâncias físicas tornam-se irrelevantes, de modo que o acesso aos conteúdos musicais de locais distantes é facilitado por esta ferramenta radiofônica.

Lembremos que, historicamente, desde a tomada de posse realizada pelos colonizadores a Amazônia, assim como os demais locais da América, tornou-se a nova fronteira a ser explorada e conquistada. A partir disso, com o passar do tempo, surgiram e surgem novos signos culturais como resultado dessa interação humana. Esse processo, de uma maneira geral, pôs o Brasil e, conseqüentemente, a Amazônia, na rota comercial internacional, fosse através do comércio de madeira, escravos, ouro, cana-de-açúcar e demais produtos exportados, fosse pela importação de suprimentos e produtos para as colônias.

Com a ascensão da borracha no mercado internacional, houve uma intensificação dessas trocas comerciais e culturais. No Amazonas, a história é permeada por ciclos econômicos que duram até os dias atuais, a exemplo da Zona Franca de Manaus. Todos esses acontecimentos históricos revelam o caráter cosmopolita da Região Amazônica, local de fronteira. De acordo

com Bhabha, “esses *entre-lugares* fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20).

De fato, há uma congruência de saberes que formam a cultura amazônica em geral. É inegável a predominância do paradigma ocidental na organização do pensamento, principalmente nos grandes centros urbanos, no entanto, não se trata de um processo de simples assimilação sem resistências, como afirma Paes Loureiro (2015) - o caboclo transforma os bens.

Pela transformação dos bens exposta através de suas composições, mediante a lógica de organização proposta pelos agentes da indústria cultural da época, músicos amazonenses fizeram incursões no cenário fonográfico nacional através do registro de suas composições em LPs, incentivados por produtores como Wilson Souto, Manuel Cordeiro, Pinduca, entre outros. Nessa perspectiva, destacam-se: Oseas da guitarra, André Amazonas, e Magalhães da Guitarra (guitarristas), Teixeira de Manaus, Chico Cajú, (saxofonistas) entre outros. Vale ressaltar que a linguagem musical utilizada por guitarristas e saxofonistas possui grande proximidade e semelhança, algo comumente relatado por outros músicos, o que este trabalho visa a investigar através da análise musical.

Ampliando as fronteiras disciplinares relacionadas ao estudo dessa organização musical e considerando-a como reflexo do encontro de diferentes dimensões do saber, citamos o pensamento de Néstor Canclini (1997), que afirma ser necessária a utilização de todas as ferramentas possíveis para o entendimento da música (ferramentas que se encontram separadas) para assim demolir as divisões entre o que seria uma arte culta, folclórica, popular e massiva.

Por tratar-se de um trabalho de pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, no primeiro capítulo são colocadas em discussão questões sociológicas, antropológicas e epistêmicas relacionadas à poética dos beiradões, o universo em que essas manifestações musicais estão inseridas, tendo em vista o conteúdo assimilado durante as disciplinas do curso. Ressaltamos a importância do contexto histórico e social para a construção da música desses compositores, uma vez que toda sua produção artística é reflexo de tais condicionantes.

Para a melhor compreensão, conhecimento e entendimento das questões musicais e socioculturais envolvidas nestas manifestações artísticas, recorreu-se à escuta de colaboradores que, ao longo de suas trajetórias de vida, acumularam experiências no meio fonográfico, participaram dos festejos ao trabalharem como músicos, ou interagem como público das apresentações. Por intermédio de entrevistas e diálogos com familiares e músicos remanescentes do período em que ocorreram as gravações, buscou-se reconstruir a trajetória

destes compositores e sua atuação no campo cultural em que se encontravam. O critério de seleção para as entrevistas foi a participação no campo cultural de músicos e espectadores na década de 1980 e início da década de 1990.

A viagem a campo realizou-se em Tefé/Amazonas, lar de Ozeas Santos, o único guitarrista remanescente deste período. Além da ida ao interior do estado, em Manaus, houve o contato com os familiares de André Amazonas, Raimundo Magalhães, demais representantes do grupo de guitarristas.

Através dos depoimentos colhidos, no segundo capítulo buscou-se descrever os principais fatos da trajetória de vida dos guitarristas André Amazonas, Ozeas da Silva Santos e Raimundo Magalhães relacionados, principalmente, à trajetória percorrida pelos músicos no campo musical dos festejos e, posteriormente, da indústria fonográfica, quais ações em suas histórias culminaram na realização dos registros fonográficos, material que deu suporte para as análises realizadas no terceiro capítulo e que são baseadas em conceitos elaborados por autores como Schoenberg, Philip Tagg e Luiz Tatit.

Com o intuito de obtermos um maior entendimento acerca das dinâmicas e movimentos existentes no campo artístico da época, entrevistamos Francisco Ferreira do Nascimento (Chico Cajú), saxofonista que migrou para Manaus, e tal qual os demais músicos do hoje nomeado Beiradão, registrou suas composições em outro estado e participou do circuito artístico amazonense existente na década de 1980. Também foi entrevistado Francisco Chagas, músico que ao longo de sua carreira, toca e explora diferentes instrumentos, e que integrou diferentes bandas de baile que circularam pelos beiradões, além de participar de gravações de LPs em Belém como músico convidado. Quanto à receptividade do público e reflexões sobre a interpretação dos gêneros musicais presentes nas manifestações musicais do Beiradão, desenvolvemos o diálogo com Eliberto Barroncas e Railda Victor. Eliberto, por seu papel de pesquisador musical e também por sua generosidade, compartilha para esta mediação o que considera como o *sotaque amazonense*, elemento distintivo que marca a forma como alguns músicos executam as composições nas festas e nos registros fonográficos.

A metodologia utilizada nas entrevistas foi a história oral, com entrevistas semiestruturadas, que, segundo Thompson, “[...] é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo.” (THOMPSON, 1998, p 44). Por vezes, ocorre que, nos diálogos informais, também são reveladas informações de grande valia para a pesquisa, neste sentido, também serão transcritos alguns diálogos captados durante o campo.

Sabe-se que as trajetórias destes compositores foram construídas entre trânsitos e movimentos migratórios comuns à sua realidade. Todos nasceram em municípios do interior do estado do Amazonas. Em algum momento de suas vidas, migraram para a capital Manaus, no entanto, retornam para os interiores para trabalharem nos festejos, em diversas cidades, ultrapassando inclusive as fronteiras do país. São personagens conhecidos majoritariamente pelos agentes e público do campo musical nortista, e, dentro deste campo, há destaque para a produção musical paraense no plano nacional, e, no Amazonas, para Teixeira de Manaus. Sendo assim, os personagens desta pesquisa fazem parte da maioria desconhecida da qual chama atenção Thompson. Maioria que contribuiu para a formatação desse movimento musical presente no imaginário nortista até os dias atuais.

Portanto, o caminho trilhado por esta mediação parte da procura por uma compreensão do contexto histórico e sócio cultural em que estão presentes as manifestações musicais dos beiradões, em seguida, mediante o apoio dos colaboradores da pesquisa, desvelam-se partes das trajetórias de vidas dos guitarristas sujeitos deste trabalho, relacionadas diretamente com o campo musical e suas interações, e por fim, mediante a análise dos registros fonográficos e o conhecimento de suas trajetórias, revelam-se elementos do gesto poético dos músicos e explora-se a presença do sotaque amazonense citado por Eliberto Barroncas.

A partir das reflexões sobre o cenário musical do beiradão, ressaltamos a dicotomia entre o discurso construído pelo projeto colonizador - que evidentemente possuía suas exceções - e a realidade amazônica. Estes relatos ajudaram a “justificar” o projeto de dominação do território, o massacre dos povos originários, a catequização dos sobreviventes e demais ações de dominação histórica. Tal pensamento e concepções impõem-se até os dias atuais. Trata-se de uma hegemonia do pensamento do Norte, como afirma Morin, em que os saberes provenientes da região são renegados ou ficam despercebidos perante a sociedade globalizada.

A classe artística é classificada por Gramsci como pertencente ao grupo dos intelectuais tradicionais, haja vista o papel, com relativa autonomia, que a arte possui na organização cultural das sociedades, nesse caso, das ocidentais. Esta autonomia está em disputa com outros agentes, pois, ao longo do que se pode chamar de desenvolvimento das economias capitalistas pós-revolução industrial, surgiu uma categoria de empresários que, graças à possibilidade de reprodução das obras musicais, utiliza-se dos meios artísticos como forma de obtenção de lucro. Pode-se considerar que este grupo econômico forjou sua própria camada de intelectuais, responsáveis por dar consciência, homogeneidade e organização aos conteúdos produzidos por esta indústria do entretenimento. Estes agentes, juntamente com os compositores e radialistas, foram os responsáveis pela organização do que hoje é chamado de “música do beiradão”.

No próprio meio musical, encontram-se distinções/classificações quanto aos diferentes tipos de produção existentes. Essas classificações foram feitas por artistas ou pensadores que dedicaram reflexões ao tema. Autores como Mario de Andrade separam o popular do popularesco por exemplo - o popular possuiria como características o anonimato, antiguidade e presença difusa na memória coletiva; o popularesco seria a chamada música popular brasileira lançada pela indústria fonográfica. Há ainda, de acordo com Mário, um terceiro campo, o da música artística – erudita – que seria representante dos propósitos mais elevados dessa arte.

Adorno propõe a divisão da música em duas esferas: elevada e de entretenimento. Este segundo tipo “(...) achava-se eivada de restos daquela essência embriagante-orgiástica que a arte elevada apartou de si sob o signo de um progressivo domínio da natureza e da logicidade” (ADORNO, 2011, p.86). Tal domínio nos remete à questão da moral apontada por Hegel como a vontade do bem, manifestada pela oposição aos impulsos sensuais, aos interesses individuais, às paixões, enfim, a tudo que, em seu conjunto, é designado como calor humano - uma contestação à natureza e suas representações, cuja prelazia é dada à razão e ao intelecto em oposição binária aos afetos.

O uso de elementos característicos da cultura popular, usados como fonte de referências, foi exaltado pelos modernistas brasileiros em uma linha de pensamento que exaltava seu caráter “primitivo”, sua originalidade e capacidade de ser representante da identidade nacional. Neste sentido, realizaram-se as etnografias e buscou-se a referência da literatura sobre negros e indígenas. O manifesto antropófago fora a forma elegida pelo movimento de expressar a maneira pela qual os bens imateriais e materiais são transformados nestas terras.

Apesar do evidente distanciamento social, espacial e temporal de quem faz esta mediação, este trabalho busca compreender as relações existentes nas múltiplas dimensões da música do beiradão. A hierarquização exposta anteriormente, entre o popular, popularesco e o erudito, não será o parâmetro para o seu desenvolvimento, tendo em vista que consideramos o caráter transformador das manifestações culturais desenvolvidas, sua produção de conhecimento e suas relações de afeto pertencentes ao nosso lugar de fala. Reconhecemos as diferenças das paisagens geográficas e sonoras dos contextos da cidade de Manaus e os demais municípios que formam o Amazonas, no entanto, citamos Eliberto Barroncas: “sabemos que estamos conectados através da música”.¹

¹ BARRONCAS, Elisberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (18:56 minutos).

1. UMA COMPOSIÇÃO DE MULTIPLAS DIMENSÕES – QUESTÕES SOCIOCULTURAIS SOBRE A MÚSICA DO BEIRADÃO

Pode-se afirmar que as fronteiras relacionais são marca presente na construção da cultura amazônica, ou seja, estão presentes nas relações entre os grupos de pessoas, sendo existentes para além da fronteira geográfica ou dos limites físicos. Manifestam-se na forma de reconhecimento das igualdades e diferenças dos conjuntos simbólicos dos grupos em meio a dinamicidade cultural.

Desde o início da tomada de posse deste espaço, realizou-se em algum nível uma integração da Amazônia ao mercado internacional, e, no bojo destas relações, novos signos culturais surgiram e surgem com o passar do tempo como resultado desta interação humana. Esse cenário composto por uma rede urbana interligada principalmente por rios é o palco da criação do modo de vida amazônico, caracterizado por trocas culturais ocorridas entre índios, negros, europeus e caboclos, no qual as fronteiras geográficas são uma das dimensões presentes na construção das identidades culturais, baseadas no encontro das fronteiras simbólicas.

Ao pensarmos o princípio da ocupação do espaço Amazônico marcado por um massacre dos habitantes destas terras e uma imposição da cultura europeia, o projeto colonizador português visava à garantia da posse dos territórios anexados ao seu reino e, para cumprir tal objetivo, construiu-se uma série de fortes considerados como o embrião da rede urbana dos dias atuais, cujo marco inicial foi a criação da cidade de Belém. O mercantilismo e a exploração dos bens atrelaram esta rede ao comércio global, e, como consequência disso, ocorrem trocas culturais. Tais movimentos econômicos engendram em uma série de relações sociais em que a música do beiradão está inserida.

Os protagonistas deste cenário ambientaram suas vivências musicais nas festas das beiras dos rios, mais especificamente nas sedes, locais imaginados e construídos, tipo de espacialidade destinada aos festejos ou quaisquer outros eventos sociais. Essa alcunha, no Amazonas, é usada em alusão aos espaços construídos nos municípios que costumam localizar-se próximos às beiras dos rios. São exemplos práticos da materialização de elementos integrantes do meio urbano que moldam a paisagem das cidades.

Espaços presentes em diversos municípios, foram palco de apresentações musicais que possibilitaram trocas de saberes e experiências musicais, as quais despreziosamente foram suporte para uma das representações da cultura popular amazonense, resultado de encontros de memórias dos grupos de diferentes partes que compõem o mosaico humano da Amazônia. De fato, a formação da identidade amazonense é marcada pelo encontro de culturas.

Historicamente, são inúmeros os registros dos fluxos migratórios para a região mediante políticas públicas e ciclos econômicos que serviam como chamariz para a chegada de pessoas. Neste cenário de encontros de memórias coletivas e suas fronteiras, abre-se o espaço para a criação de uma nova cultura na qual o termo beiradão possui diferentes sentidos.

Para exemplificar um dos muitos significados da palavra “beiradão”, citamos a descrição feita por Álvaro Maia, em seu romance sobre o beiradão, forma de entendimento que prevalece no imaginário dos agentes culturais que posteriormente também agregariam à palavra um significado relacionado ao meio musical.

Intitula-se Beiradão a margem dos rios principais, onde se fixaram os primeiros desbravadores e permaneceram os seus descendentes. Aí se encontram grandes seringais e castanhais, sem a riqueza e a fartura dos afluentes de águas-pretas, assim como povoados e sedes municipais. Navegável durante o ano inteiro, embora com pedras e baixios no verão, seve para distribuir mercadorias e armazenar a produção, conduzida em gaiolas e motores para os centros mais importadores (MAIA, 1958, p.7).

Até a metade do século XIX, as cidades às beiras dos rios amazônicos eram estruturadas como simples vilarejos, haja vista a baixa quantidade de pessoas que habitavam estas terras, logo, não havia a necessidade de grandes estruturas urbanas. No entanto, a ascensão da borracha no cenário econômico mundial e a decisão dos empresários norte-americanos de importar a matéria-prima da região amazônica trouxe diversas mudanças, principalmente para as cidades de Belém e Manaus, que se tornaram os principais polos de exportação da produção gomífera. Equipamentos urbanos tais como bancos, energia elétrica, bondes, portos flutuantes, entre outros, passaram a compor a paisagem das duas cidades, juntamente com os ideais modernos de “civilização” - outro momento histórico em que práticas culturais e construções paisagísticas são importadas para a região.

O autor Tony Costa comenta: “Manaus e Belém sofreram também o impacto dessa economia. Elas eram os dois principais portos de escoamento da produção da borracha, assim como a chegada de produtos e pessoas de fora da região ou de outros países” (COSTA, 2013, p.61). A migração de pessoas de outros estados e países, tanto para as cidades de Manaus e Belém quanto para os seus interiores, é fundamental para as construções sociais e culturais que darão origem, posteriormente, entre outras manifestações culturais, ao que atualmente conhecemos como “música do beiradão”.

Neste momento histórico, com a urbanização, o progresso e a importação de valores, saberes e bens de outras fronteiras, há uma clara distinção entre as paisagens de Belém e Manaus e as demais cidades da região. No entanto, o usufruto desta realidade da *Belle Époque*

era restrito a uma pequena parte da população diretamente ligada aos negócios da borracha, como afirma Otoni Mesquita:

[...]tendemos a vincular o significado das ideias de progresso e modernidade aos interesses e às vantagens das elites. Compreendemos que as elites usufruíam uma situação privilegiada graças aos desníveis proporcionados pela organização social em moldes capitalistas. Assim, elas desfrutavam das vantagens da concorrência de mercado, apoiadas que eram pelos argumentos de uma política pretensamente liberal e humanista.

Sem dúvida, a noção de progresso assumiu papel fundamental não somente na concepção do projeto de refundação da cidade, mas em todas as etapas de sua concretização. Esse conjunto de ideias e práticas encontrava-se impregnado em todos os segmentos da sociedade (MESQUITA, 2005, p.421).

Nos subúrbios, migrantes de todas as partes construía suas vidas, logo, em cada bairro de Manaus, havia um pouco do interior do Amazonas, do Nordeste, do Japão, do Líbano e de tantas outras fronteiras que compõem a população da região, que vieram atraídas pelas ideias do progresso econômico, modernidade e bens e serviços existentes nos grandes centros urbanos.

Como ocorre até os dias atuais, a ideia de urbanismo está associada dentre outras coisas aos bens tecnológicos, ao capital, aos grandes empreendimentos da construção civil, ao ideal de progresso, ao moderno ou pós-moderno. No século XX, as mudanças nos paradigmas das ciências também estiveram presentes em relação aos conceitos usados na geografia, tal como Roberto Luís Monte-Mór afirma sobre as relações entre o urbano e o rural, tão claras nos períodos anteriores, em que as cidades traziam consigo toda a prerrogativa da urbanidade e seus valores. Tal quadro mudaria com o passar do tempo, uma vez que elementos do urbano podem ser vistos além das fronteiras dos tradicionais centros urbanos.

Os adjetivos urbano e rural, todavia, referentes à cidade e ao campo, ganharam autonomia apenas recentemente e dizem respeito a uma gama de relações culturais, socioeconômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado (MONTE-MÓR, 2006, p.10).

Seguindo esta linha de raciocínio, ao longo do último século, os bens simbólicos e a cultura dos grandes centros urbanos espalharam-se por toda a região rural, de modo que as fronteiras entre os dois espaços perderam a clareza dicotômica como afirma Monte-Mór. Outra forma de entendimento desta questão é que a rede de cidades criadas pelo projeto colonizador, ao longo do tempo, permitiu a troca de bens culturais e materiais entre cidade e campo de modo que viabilizava o acesso a instrumentos musicais, rádios e demais produtos culturais. Da mesma

forma, a cultura do interior também estava presente nas grandes cidades, haja vista os processos de troca existentes entre os dois espaços.

Dessa maneira, as fronteiras entre a cidade e o campo tornaram-se menos evidentes, no que tange às relações culturais e socioeconômicas, apesar da dicotomia existente entre as paisagens física dos dois espaços. Nos festejos dos beiradões ocorre a presença de manifestações culturais provenientes de outros lugares, isto é, o conjunto simbólico de outras fronteiras, exemplo claro dos fluxos culturais existentes no mundo. Contudo, ressaltamos que o uso destes bens e manifestações culturais ocorre de acordo com as necessidades locais, o que leva inclusive a uma transfiguração destes bens, dependendo do ponto de vista. Como exemplo, podemos citar o caso da guitarra elétrica, um produto da indústria de manufatura de instrumentos musicais, cujo mito de origem mais difundido é o da origem norte-americana, haja vista a presença massiva das representações desta cultura em nosso cotidiano. No Beiradão, a guitarra exerce o papel de instrumento solo, sua sonoridade apresenta poucas alterações de timbre e não executa qualquer melodia ou harmonia familiar ao gênero *rock*, ao qual está diretamente relacionada em seu lugar de origem.

A partir da linha de pensamento dos autores Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay e Keith Negus (1997), a este artefato cultural², a guitarra, estão atreladas representações que se referem a sistemas simbólicos (textos e imagens por exemplo) forjados pela indústria cultural. Estes sistemas possuem significado para a pessoa que utiliza o artefato e para quem o produz, ou seja, forjam identidades. Como exemplo, pode-se citar a juventude rebelde que se expressa através das canções de *rock* e seus solos de guitarra.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? Ou eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2014, p.18).

Apesar do esforço da indústria cultural e seus agentes, esse artefato cultural ganha outro significado e uso no contexto das manifestações musicais dos beiradões, em que passa a executar uma música assentada em gêneros musicais latinos e brasileiros, cuja sonoridade

² Os autores trabalham com um esquema chamado círculo da cultura, que é formado pelos seguintes elementos: identidade, produção, consumo, regulação e representação. Por tratar-se de um círculo, a cadeia de análise pode ter início em qualquer elemento, uma vez que todas as dimensões, atreladas ao artefato cultural ou texto, ocorrem concomitantemente. O esquema está presente na publicação: *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/The Open University, 1997.

circulou através das viagens pelos rios da Amazônia e em ondas curtas radiofônicas³. Tal fenômeno mostra a força da cultura local diante das identidades produzidas pelos sistemas de representação da indústria global.

Encontramos nesta manifestação musical elementos de diferentes locais – o que nos remete às suas fronteiras originárias - haja vista os processos de construção da cultura Amazônica e, por assim dizer, americana, baseados em encontros de diferentes povos. Neste caso, a liberdade e o caráter desprezioso dos festejos dos beiradões proporcionaram o contexto ideal para essas criações artísticas da cultura popular.

No convívio social das comunidades amazônicas, os festejos são parte da rotina, assim como em qualquer aglomerado social do planeta. Ao suscitarmos a ideia de comunidade ideal descrita por Baumam (2003), certamente esses momentos tornam a utopia mais próxima da realidade. Nesse cenário, gerações de músicos trabalharam ao longo de décadas e, durante suas carreiras, construíram poéticas que refletem as trocas culturais existentes na Amazônia, haja vista todos os processos de construção da cultura local.

Nesse cenário, a palavra “beiradão”, possui diferentes significados, para além das beiras dos rios, como afirma Rafael Norberto em seu trabalho etnográfico:

A partir do contato que tive com músicos residentes em Manaus que animavam as festividades nos “beiradões”, percebi que esta categoria ganhava outro sentido no meio musical. Esses músicos não faziam distinção entre rios, igarapés, lagos e paranás, fossem eles de águas brancas, negras ou claras. Quando saíamos de Manaus em direção a alguma festividade nas localidades ribeirinhas, já estávamos indo para o “beiradão”. Ou seja, o uso mais comum da categoria “beiradão” ao longo dos trabalhos de campo, principalmente entre os músicos com idade mais avançada (entre 59 e 82 anos), era quando se referiam a quaisquer localidades ribeirinhas pertencentes às áreas rurais dos municípios amazonenses e/ou às músicas tocadas nas festividades que ocorriam nesses locais, principalmente nos “bailes dançantes” ou festas que faziam parte das programações dos “festejos de santo” e dos torneios de futebol, também reconhecidos como “forros no beiradões” (NORBERTO, 2016, p.15).

Ao longo do tempo, ocorria o trânsito dos músicos entre interior e capital no que pode ser chamado de mercado de serviços especializados em animação de festejos dos beiradões amazonenses, pois, uma vez que eram programadas as celebrações, era prática comum a contratação de músicos que residiam na capital para se apresentarem, sendo que estes, em

³ A característica principal das rádios que trabalham com “ondas curtas” é a capacidade de alcançar grandes distâncias. Desde o início da era radiofônica, era comum que os receptores e os transmissores trabalhassem com este tipo de onda. Assim, os conteúdos gerados na capital chegavam aos interiores amazonenses graças à rede de estações criada pelo então governador Ephigênio Sales. Outra questão fundamental no uso do rádio era que quem possuía o receptor poderia escutar rádios de outros países, como os da América Latina e, inclusive, a BBC de Londres.

grande parte, eram pessoas que migraram para Manaus em algum momento de suas vidas em busca de melhores oportunidades de trabalho.

Sobre tradição e costume, Eric Hobsbawm, em seu texto *Introdução: A Invenção das Tradições*, estabelece uma clara distinção entre os dois termos, em que destacamos o caráter variável dos costumes. Nesta perspectiva, é notória a trajetória das mudanças ocorridas no modo de fazer música nos festejos, da materialidade contida em instrumentos improvisados à aparelhagens de som com suas batidas eletrônicas na atualidade. Da mesma forma, o repertório também acompanha as mudanças da indústria fonográfica.

O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico com o precedente. (...) O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais (HOBSBAWN, 1997, p.10).

Nesta conjuntura, destaca-se o caráter variável e inovador das linguagens artísticas presentes nos festejos destas comunidades, entre os quais a música está inserida. Certamente, há manifestações musicais que cumprem regras determinadas por tradições e, portanto, não estão abertas a mudanças e mantêm-se invariáveis. Este não é o caso das práticas musicais presentes nos festejos dos beiradões, nas quais, a priori, não há o rigor e o peso de instituições ou ideologias para nortear estas manifestações.

Pode-se identificar exemplos das mudanças nas relações culturais e modos de construção destas práticas costumeiras no depoimento dado por Eliberto Barroncas, músico que possui larga experiência no que se refere aos festejos dos beiradões.

A música do Beiradão é a música que aconteceu desde a época da borracha, quando os nordestinos vieram para cá. Não existia nessa época rádio, então eles tocavam, faziam as próprias festas, dançavam homem com homem no seringal, assim como por ausência de uma vida social com mulheres e tal, dançavam com mulher, mas também dançavam homem com homem. Com a chegada do rádio aqui na região, as pessoas passaram a ter contato com um mundo musical de fora daqui (NORBERTO, 2016, p.97).

A chegada das pessoas para o trabalho de coleta da seringa e as tecnologias, como o rádio, são elementos que apontam as mudanças, movimentos, nas práticas destes grupos. Posteriormente chegam os vinis, LPs, fitas cassete, rádio, amplificadores, aparelhagens de som e instrumentos musicais. Estes materiais, instrumentos e referências transformaram a forma pela qual se davam os festejos. O que, no princípio, era um costume organizado de maneira improvisada, tornou-se um meio de trabalho, no qual músicos circulavam pelas cidades do Amazonas animando os festejos presentes na rotina das comunidades. Neste sentido, o caráter

variável dos costumes possibilitou as mudanças citadas no seio das tradições festivas das comunidades do Amazonas.

Portanto faz-se necessária a menção e a contextualização da presença do rádio no Amazonas, aparelho que seria a principal fonte de referências musicais para a geração de músicos que posteriormente, na década de 1980, integraria o mercado fonográfico da região. De acordo com Luiz Eugênio Nogueira, em meados de 1927, quase cinco anos após a primeira transmissão de radiodifusão sonora no Brasil, tem início “a era do rádio” no Amazonas através da estação Amazon Telegraph, resultado das ações do governador Ephigênio Sales, inspirado por Santos Dumont:

O objetivo central desta emissora, inaugurada ainda na primeira quinzena de abril de 1927, era transmitir aos municípios do interior dados e informações atualizadas das cotações e valorizações dos produtos naturais nas bolsas internacionais, a situação da moeda brasileira e o cambio exterior, o horário da chegada e saída das embarcações e as realizações do governo. As irradiações ocorriam às segundas, quartas e sextas-feiras, entre nove e dez da noite, sempre supervisionadas pelo gerente em Manaus da Amazon Telegraph, G. E. Lush, e pelo eletricitista-chefe da empresa, W.H. Mathews (NOGUEIRA, 1999, p.39).

Juntamente com a aparelhagem instalada na capital, também foram importados equipamentos adequados à transmissão e recepção das ondas de rádios em dezesseis municípios dos estados. Portanto, há uma integração e disponibilização dos conteúdos para outras partes do estado, desde o início das transmissões, surge assim uma nova relação entre capital e interior que futuramente seria fundamental para a música do beiradão. As rádios e os radialistas foram protagonistas neste circuito cultural.

Ainda hoje, ao caminharmos em frente à feira Manaus Moderna, em frente à balsa amarela, lugar em que os barcos recreio atracam para realizar o embarque e desembarque de passageiros e mercadorias, do alto de um poste, ouviremos os informes, propagandas e demais conteúdos relacionados à rotina do porto da cidade, o que pôde ser testemunhado também em Tefé na ida a campo. Assim sendo, apesar de nos encontramos na era das telas de cristal líquido, alimentadas pelos grandes servidores norte-americanos, a transmissão de informações por ondas sonoras ainda se mostra presente - única em relação ao modo como realiza a transmissão de seus conteúdos e eficaz ao que se propõe.

Logo no início da era radiofônica amazonense, abriu-se espaço na programação transmitida para outros conteúdos além dos informes de cunho econômico. Conforme consta no trabalho de Luiz Nogueira:

[...] Nos dias em que as informações comerciais não eram vinculadas, funcionários da companhia telegráfica convidavam artistas locais, na maioria seresteiros, para fazer apresentações ao vivo de números de canto e poesia. Sem periodicidade fixa, estes espetáculos improvisados passaram a dar vida e personalidade à estação, batizada de Voz de Manaós. Nos dias de transmissões artísticas, *havia um tipo de expectativa curiosa entre o restrito número de possuidores de aparelhos. Os fones de ouvidos e a habilidade necessária para captar a única estação existente... (...) uma possível sessão de cinema poderia esperar pelo Domingo* (NOGUEIRA, 1999, p.40, grifo do autor).

Após um período de falta de investimentos, redução das receitas estaduais em virtude do declínio da produção da borracha, as atividades radiofônicas voltaram ao ar em 1938, passados oito anos de ausência. Nas décadas seguintes, com o surgimento de outras emissoras e a popularização dos receptores de frequência, o rádio tornou-se o principal meio de comunicação da região, como já ocorria em outras partes do país e mundo, até a chegada dos televisores

Na década de 1940, temos “a era de ouro” do rádio no país, em que o desenvolvimento deste meio de comunicação também foi apoiado por políticas do Estado Novo de Getúlio Vargas como afirma Nogueira:

Curiosamente, Vargas passou a fomentar, de maneira bastante peculiar, o desenvolvimento e a diversificação da atividade artística das estações radiofônicas. Sua estratégia cultural abriu espaço no rádio para talentos oriundos das gravadoras de discos, do teatro, da comédia e de revista e até do circo, cujos cachês, por sua vez, já se constituíam em quantias significativas, provenientes do patrocínio generoso de anunciantes cada vez mais diversificados.

A partir daí, os programas radiofônicos popularizaram-se a tal ponto que o rádio virou moda, expressou hábitos, costumes e valores urbanos. Aos poucos, foi sedimentando o terreno para que os anos 40 inaugurassem a chamada *época de ouro do rádio brasileiro*, na qual as atrações das emissoras – do rádio teatro aos recitais, passando pelo humor, paródias, consultório sentimental, radionovelas, programas de auditório, de música clássica e popular -, além de esquentar o mercado consumidor mediante o emprego de *jingles*, *slogans* e músicas de fundo apropriadas, mascaravam a realidade político-administrativa da *Era Vargas* (NOGUEIRA, 1999, p.96).

Assim como ocorre nos dias atuais, o governo Vargas fez uso do maior meio de comunicação da época para propaganda de seu projeto de poder. Uma das ações deste plano incluía a escolha de determinados gêneros musicais como representantes de uma identidade nacional, tal como o choro e o samba. Logo, hábitos, costumes e valores urbanos essencialmente do sudeste brasileiro, difundidos através das ondas radiofônicas, seguiram com o processo histórico no qual há a tendência da centralização de toda a produção cultural desta região e marginalização (regionalização) das demais. O estabelecimento de gravadoras e o crescimento da rádio como principal meio de comunicação ajudaram a difundir a música aos moldes da indústria cultural, sediada principalmente nos dois estados Rio de Janeiro e São Paulo, para o restante de país.

Exemplificando as mudanças geradas na organização do circuito musical, Maia (2019) chama a atenção para as transformações que ocorreram com o gênero samba nas primeiras décadas do século XX que envolveram a profissionalização dos compositores, a mudança dos locais de apresentação do carnaval, dos subúrbios para o centro da cidade, assim como ascensão da indústria carnavalesca e sua presença na rádio nacional, transformações resultantes da política da Era Vargas.

A autora Lucyanne Afonso relata o papel das rádios na divulgação da música brasileira, dos eventos que ocorriam em Manaus com as cantoras do rádio, representantes da indústria fonográfica nacional. Vale ressaltar a recepção das ondas curtas de outros países, fato que ampliava as fronteiras da escuta, logo as referências para os músicos da região.

Analisando as fontes nos periódicos da época, as emissoras exerciam papel fundamental para a divulgação da música. A Rádio Nacional, com as novelas e as cantoras de rádio, realizava as atividades locais como promoções ou organizavam homenagens às personalidades com a ajuda dos músicos da cidade, congregando tudo em um evento. E as Rádios estrangeiras, como relatou Aguiar (2000, p.114); as principais ouvidas em Manaus eram: “BBC de Londres, Voz da América, Rádio da Havana, Rádio Central de Moscou, Rádio Pequim” (AFONSO, 2012, p.35).

Outra questão fundamental nesta construção social da música do beiradão é o protagonismo dos radialistas na produção fonográfica e de eventos da música do beiradão. Através de seu poder de circulação no meio cultural, estes agentes facilitavam a ida de músicos a Belém para registrarem suas composições, organizavam bailes nas sedes do interior e clubes da capital, além de difundirem as composições em seus programas nas estações (mediante pagamentos - jabá⁴- ou não, o que dependia da negociação), haja vista que o rádio era o meio de maior importância para a comunicação entre capital e interior e vice-versa. Destacamos que na década de 1980 os compositores amazonenses, da atualmente chamada música do beiradão, adentraram no circuito de produção fonográfica. Darle Teixeira revela mais detalhes sobre a atuação dos radialistas:

Destacamos o radialista, pois ele, além do desempenho na radiodifusão, levava o “Forró do Zé Milton” a shows nos bairros de Manaus e atuou também como empresário de Teixeira de Manaus. O locutor fora o responsável pelo “lançamento” (1980) do primeiro LP do artista, que ocorrera na Sede do São Raimundo Esporte Clube, no bairro de mesmo nome, em Manaus. Fora responsável, ainda, pelos contatos

⁴ Até os dias atuais é comum o pagamento de quantias em dinheiro em troca da divulgação das produções musicais em rádios e televisões, os meios de comunicação tradicionais, porém tal prática também ocorre nos meios digitais em plataformas como o *YouTube*, *Facebook* dentre outras. Novas plataformas, velhas práticas que acentuam a desigualdade de acesso e promoção das produções artísticas.

em Fortaleza para que o instrumentista se apresentasse nas casas de show no Nordeste, uma vez que o locutor era cearense (TEIXEIRA, 2018, p.105).

Eliberto Barroncas, músico, pesquisador integrante do *Raízes Caboclas*, nascido em Autaz Miri, também comenta sobre a atuação de Zé Milton como produtor de festas em que os músicos do beiradão se apresentavam. Fazemos aqui a transcrição do diálogo com o músico, juntamente com Railda Moreira, também pesquisadora da cultura amazônica, no qual comentam a atuação do radialista:

Ele era uma espécie de produtor musical... produtor não era aquele que produzia a música no estúdio. Produtor que chamava era o cara uma espécie de vendedor, divulgador, que chamava produtor musical, mas, na verdade, não tinha assim... era uma forma de dizer que é, que é aquela função de divulgador. Que vendia a coisa né? É, o fulano é produtor do fulano. [Railda Moreira Vitor] Ele fazia as festas que eles tocavam também, ele produzia, organizava as festas em que eles iam tocar. Aqui em Manaus e no interior também? [Eliberto de Souza Barroncas] Ah sim! Como eles tocavam aqui em Manaus, tocavam no rádio e ao mesmo tempo esse programa ia para o interior. Espalhava né? Pronto, aí nas festas do interior que ia Chico Cajú tocar, o Manézinho do Sax ia tocar era sucesso garantido de público (informação verbal)⁵.

Em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019), Eliberto comenta sobre o programa *Forrozão*, do Zé Milton, que divulgava as produções locais e tinha o foco da sua programação voltado para o público do interior.

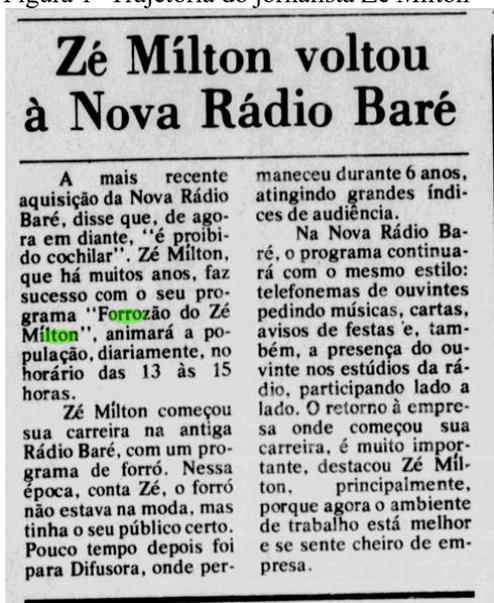
E esse trabalho ele foi, ele ganhou notoriedade por conta de um programa, muito por conta de um programa chamado do Zé Milton, era o Forrozão do Zé Milton. Era na Rio Mar ou Difusora? Na Difusora é. E esse era um forró, era um programa voltado para o interior e ele tocava as músicas do Teixeira de Manaus, do Chico Cajú, de todos eles. O Agnaldo do Amazonas, Chiquinho Davi, desses compositores que gravaram, muitos saxofonistas⁶.

Na figura 1, tem-se a reportagem do jornal do comércio que descreve parte da trajetória do jornalista nas emissoras da capital amazonense e seus respectivos programas. Desta forma, obtemos um dos registros de sua relevância para o cenário cultural da região.

⁵ BARRONCAS, Eliberto de Souza; VITOR, Railda Moreira. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (20 minutos).

⁶ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (19 minutos).

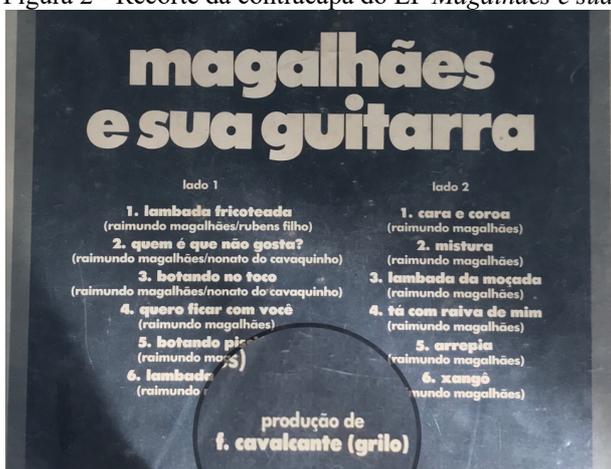
Figura 1- Trajetória do jornalista Zé Milton



Fonte: Biblioteca Nacional Digital - Recorte da página doze do caderno Cidade do Jornal do Comércio edição de 12/01/1986.

Outro indício da relação próxima existente entre músicos e radialistas (os produtores musicais) é a menção de seus nomes no material gráfico dos LPs ou mesmo a parceria na autoria das músicas, o que poderia configurar como uma retribuição aos favores e demandas atribuídas aos profissionais do rádio e da música, haja vista que, à época, a vendagem de discos era uma opção de renda para os compositores.

Na Figura 2, destacamos a presença do nome do radialista Francisco Cavalcante na contracapa do disco de estreia de Magalhães da Guitarra. Na Figura 3, há o destaque para as parcerias entre Chico Cajú, o radialista Zé Milton e o produtor fonográfico Pinduca, coautorias presentes em quase todas as faixas do disco.

Figura 2 - Recorte da contracapa do LP *Magalhães e sua Guitarra*

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 3 - Recorte da contracapa do LP *Super Sax* – Chico Cajú



Fonte: Acervo de Chico Cajú.

Assim sendo, as paisagens, ondas do rádio, pessoas, fronteiras, memórias, os instrumentos musicais, discos, fitas são alguns dos elementos presentes na construção desta poética, cujas relações, movimentos e experiências engendram conceitos e ideias. Algo comum, importante e que deve ser citado são os afetos envolvidos nesta trama musical. Tendo em vista a rotina das comunidades amazônicas, a tão aguardada época dos festejos é o apogeu da existência de muitos frequentadores desses bailes, dos *forrós dos beiradões*, forma pela qual Chico Cajú nomeia as festas. Da mesma forma, quem migrou para a capital retornava ao interior nas datas dos festejos, ou frequentava as festas do beiradão em Manaus com o propósito de relembrar os bons momentos vividos, como afirma Eliberto Barroncas:

Que na, por exemplo, que Alvorada era a famosa cidade das palhas, onde esse fluxo de migração do interior vinha pra Manaus e iam para o Alvorada, que era uma ocupação né, e vendia ali[...] era, foi uma ocupação de pessoas oriundas do interior. Eu me lembro que ia para a casa dos meus tios e tocava Teixeira de Manaus, tocava essa música, tocava o Chico Cajú, que já havia gravado logo em seguida, até aquele samba que eu mostrei ontem né aquele. [Eliberto cantarola a música de Chico Cajú] Isso aí tocava direto nas casas lá, então é uma coisa que eles, essa música ... ela aconteceu, ela veio ao encontro desse povo do interior que estava aqui, mas que os conhecia de lá, desses beiradões. Esse de lá, quando eu falo, são os beiradões por onde eles tocavam. Não era só na região onde eu nasci. Eles tocavam na região toda. Então eles vieram para Manaus[...] como que essas pessoas que iam para as festas no interior os encontraram aqui né, passaram a ser o público deles aqui. [E você ia nas festas por acaso ou por que você era fã?] Era uma forma de encontrar comigo mesmo porque isso significava, a festa no interior, como eu falei ontem né, a festa no interior, ela era o momento, era o momento de encontro das pessoas que trabalham o ano inteiro e quando chega é no mês de junho, é julho, final, entrava junho, julho. Nesse período do começo da seca já, né? Porque julho começa a vazante, então a festa acontecia na cheia, na cheia porque [é] antes da vazante chegar; porque quando a vazante chega, o porto vai ficando com muita lama, então dificultaria ali a chegada e tal, né? E era

assim: eu ia porque era uma forma, era onde eu encontrava valores do lugar onde eu nasci e me criei, né? Esse, esse ritmo, essa música do beiradão pra mim até hoje, ela é, ela é..., como se diz, a minha memória viva, né? Eu ouço muito em casa, eu ouço assim com o prazer de botar e ouvir e é como se o tempo não tivesse passado, né? Ouço as gravações antigas, aquelas que eu ouvia quando cheguei aqui né, e eu vejo, assim, como se o tempo não tivesse passado. Como se tudo que eu vivi, viajando por aí, tivesse sido um sonho e a realidade é isso, é as memórias, é uma forma de ouvir as próprias memórias. [E termina a fala com uma risada maravilhosa] (informação verbal)⁷.

A parte inicial da fala de Eliberto Barroncas se refere a um período em que estavam disponíveis em Manaus os vinis e fitas cassetes dos músicos do beiradão. Ocorre que os espaços de sociabilidade próprios dos festejos do interior, os *forrós dos beiradões*, prescindem a existência do que podemos chamar de Beiradão fonográfico, assim sendo, há todo um complexo de relações humanas gerador de diferentes sentidos e significados que estão para além de uma classificação de gênero musical.

1.1 Pelas beiradas dos rios, a construção de manifestações musicais

Dentro das múltiplas dimensões envoltas a este fenômeno, o encontro entre as fronteiras musicais possibilitou o surgimento de outras poéticas que surgiram dessa relação de troca, pautadas pelas influências da globalização. Como afirma Stuart Hall, “(...) as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca” (Hall, 2006, p.79). Podemos citar como exemplo a incorporação das guitarras e demais instrumentos eletro/eletrônicos na poética dos beiradões, produtos diretamente ligados à indústria cultural globalizada.

Ao fugir das generalizações e ouvindo as múltiplas vozes que pensam a Amazônia, seguimos a linha de raciocínio traçada pelo autor Odenei de Souza Ribeiro, que destaca o trabalho dos pensadores Leandro Tocantins, Araújo Lima, Arthur César Ferreira Reis e Djalma Batista - intelectuais procedentes de um sistema de relações sociais locais estruturadas no século XX que “[...] procuraram compreender as singularidades dos processos sociais, culturais, políticos e econômicos que incorporaram o espaço local a uma rede de relações mundiais, mediada pela Nação” (RIBEIRO, 2015, p.33).

Estes pensadores, através de suas posições no meio social ao qual pertenciam, atuaram com o intuito de superar os “(...) impasses e desafios locais, via projeto de desenvolvimento

⁷ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (18 minutos). Transcrição feita pelo autor. Os comentários entre colchetes são de autoria do autor.

nacional, rompendo, assim, o ciclo vicioso de descompasso socioeconômico e cultural entre a região e a nação” (RIBEIRO, 2015, P.33).

As ideias relacionadas ao abandono do Estado, apontadas em períodos anteriores por pensadores como Euclides da Cunha, nortearam a prática do grupo de intelectuais locais citados anteriormente em resposta à dialética ente edenismo e o infernismo, que permeava as narrativas dos séculos anteriores, haja vista que, para além das questões da natureza, há o *ethos*. A influência deste grupo de intelectuais sobre as ações do Estado culminou, entre outras ações, no ciclo econômico da Zona Franca de Manaus, que resiste até os dias atuais. Citamos um trecho do livro de Leandro Tocantins como exemplo da expressão desse pensamento:

A ocupação humana da planície amazônica foi, de certo modo, um processo ecológico em que atuaram fatores de Geografia e Natureza, fatores políticos, sociais, econômicos, culturais, definindo-se um acento peculiar (regional, pode-se dizer), que o geógrafo norte-americano Carl Sauer chama de expressão cultural, ou seja, a harmonia existente entre homens e instituições humanas e a natureza regional. O que levou Gilberto Freyre a concluir por uma região habitada, tendo sempre sobre o solo “a vegetação, a vida animal, a marca especial do povo que a habite: não só a sua técnica de produção – como se apressaria em salientar um marxista ortodoxo – como do conjunto de sua grandeza e de sua personalidade ou *ethos*”(TOCANTINS, 1982, p.6).

Os ciclos econômicos, as ações dos governos, de instituições religiosas e da sociedade civil marcam, de forma significativa, a trajetória de vida dos povos que já habitavam a região e os que migraram para a Amazônia. Passados os primeiros séculos do período colonial, ao longo do século XX até os dias atuais, a modernidade e sua experiência de tempo e modo de vida chegam à região, de modo que ocorrem adaptações, negações, imposições, conflitos e demais ações. A única certeza aparente é o movimento, a mudança, em que o *ethos* mostra-se presente em diversas expressões da cultura, entre as quais, a música do Beiradão, a expressão destes processos.

Essa inserção do espaço local na rede de relações mundiais através das políticas desenvolvimentistas vinculadas a governos ditatoriais foi o momento histórico no qual ocorreram os primeiros registros fonográficos da produção musical amazônica, encabeçados pelos agentes da indústria cultural, produtores musicais locais e nacionais e radialistas. Tal grupo de pessoas registrou as composições de artistas da região em LPs na década de 1980 e cristalizou um fazer musical que tem como base principal de conhecimento o processo empírico de apreensão da linguagem musical, transmitido principalmente pela oralidade. As práticas musicais efêmeras e costumeiras dos festejos passaram por um processo de adaptação e

modelagem da indústria fonográfica, sendo salvaguardadas e reproduzidas por outros meios de comunicação, como o rádio e a televisão, e distribuídas em diferentes localidades do Amazonas e do restante do país.

Em entrevista, Eliberto Barroncas nos aponta para um *habitus* presente no ambiente dos festejos que posteriormente facilitaria o processo de composição musical: a chamada “broca”, termo utilizado pelos músicos do beiradão que remete a três significados: ornamentos adicionados às melodias musicais nas apresentações; uma sessão de improviso durante as execução das músicas, como ocorre em outros gêneros musicais; e a criação em circunstâncias improvisadas de melodias e temas, por assim dizer, criação de músicas em situações improvisadas. Uma vez que o repertório tradicional terminava, abria-se espaço para a criação, sendo que as composições eram tão efêmeras quanto a duração das festas.

É muito interessante isso. Vamos pensar aqui... nessas festas, o repertório, ele era baseado nas músicas que mais tocavam, e tinha um elemento que também é um elemento bem relevante, aquele sotaque que mostrei do ganzá na frente, mas um outro elemento chamado Broca. O que era a Broca? Era o improviso; e essa broca, esse improviso, ele acontecia de duas formas. Eu vou chegar neste ponto que tu falaste aí, de duas formas: uma era, considerando que a música que tocava no rádio ela tinha voz, tinha voz o canto, tinha o arranjo, tinha outros elementos, eles entendiam os músicos, entendiam os saxofonistas, ou os solistas, outro instrumento que fosse, entendiam que eles precisavam enfeitar a música. Esse era o termo. Enfeitar significava botar alguns adornos, né? Alguns rabinhos... Como se fala? Fugiu agora. Como se fala em Artes Visuais, mas é isso aqui ó [cantarola uma melodia normal] Melodia é essa né. Agora botando o ornamento, botando o ornamento aqui! [Cantarola a mesma melodia, agora com complementações nos finais das frases, os ornamentos⁸.] Esses rabinhos que eles colocavam, que eles chamavam pra enfeitar a música, ornamentar, enfeitar a música, então passou a ser um elemento. E um outro, pra que a música não ficasse só reta, tinha uma parte que eles improvisavam, era assim [cantarola a melodia do início] cumpria-se, né? [Nesse momento canta uma outra melodia de improviso] Iam fazendo uma coisa pra depois voltar, pra como se fosse, pra não ficar só aquilo ali. Era um elemento de um improviso semelhante ao que se tem no carimbo. Quando o Pinduca gravou, tinha aquela, normalmente tinha um arranjo inicial, um solo, e o que seria o solo do meio é um improviso, né? Um improviso na harmonia simples mesmo, na harmonia, daí um improviso em harmonia de jazz nada, harmonia simples, que eles chamavam de broca, fazer uma broca. Por que broca? Por que era tirar da cabeça, a broca seria a cabeça, a broca, né? Era inventar ali no momento. E um outro tipo de broca era quando o repertório acabava, ele pegava o saxofone [Cantarola um final de melodia] terminava na nota. Já quando tinha o banjo o cara do banjo pegava a nota ali e ele dava o ritmo samba e inventava um samba [Cantarola um ritmo de samba] aquelas coisas lá e ele saía tocando um samba, fazia um pot-pourri de samba inventado. Isso naturalmente ele esquecia depois porque era baseado numa coisa de momento ali, ou uma sequência de xote toda ela inventada. Isso meu tio falava, meu tio era craque nisso. E o que se pode perceber, que era um trabalho de composição, um trabalho de composição né? Então quando Teixeira de Manaus gravou as composições dele, muitas composições que ele fez, ele fez no estúdio. Eles tinham uma capacidade de compor muito grande ... todos eles. Aí, o

⁸ Segundo Bohumil Med (1996), ornamentos são notas ou grupo de notas acrescentadas a uma melodia, cuja finalidade é adornar as notas reais, estruturantes, que compõem o conjunto melódico. Estes são comuns ao canto gregoriano, uma das formas musicais mais antigas da música no Ocidente, e estão presentes em diversas escolas de composição durante a história da música ocidental.

Teixeira gravou esse trabalho autoral, primeiro CD, que aconteceu. Aí os outros pensaram assim: mas eu sei fazer também, porque sabia fazer Broca, e foi a partir daí que surgiu o trabalho autoral deles (informação verbal)⁹.

Vejamos, os músicos que circulavam pelas cidades da rede urbana amazônica animando as festas dos beiradões, praticavam um fazer musical oriundo de experimentações e trocas de saberes (ativados pela memória cultural) inerentes ao trabalho que realizavam. Com o intuito de entendermos o regime de pensamento inerente ao trabalho artístico, recorreremos a Lévi-Strauss e o conceito do *Bricoleur*¹⁰, “[...] o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (LEVI-STRAUSS, 1989, p.39). Neste caso, a “broca” é a forma encontrada por este grupo de músicos de nominar o que o *bricoleur* faz, a bricolagem, no sentido da elaboração de objetos, no caso, sonoros. No momento solicitado, elaboram um projeto sonoro a partir de seu arsenal de conhecimentos, seu tesouro, em muitos casos, adquirido empiricamente. Afinal, dentro dos caminhos da significação existentes nas melodias há inúmeras possibilidades, e as habilidades de organização e criação fazem parte da *práxis* dos músicos do beiradão.

Não é possível afirmar que esta (o uso da denominação “broca”) era uma prática comum a todos os grupos de músicos que se reuniam durante os festejos dos beiradões amazonenses, mas certamente o significado e o sentido da “broca” descritos por Barroncas podem ser aplicados em diversas situações e momentos de criação inerentes à rotina dos músicos inseridos neste contexto. Exercícios da criação que inclusive ocorreram nas gravações em LPs nos anos 1980. Se extrapolássemos as fronteiras geográficas e barreiras histórico-sociais, poderíamos usar essa palavra para dar sentido a determinadas ações criativas, como o improvisado e os ornamentos e a própria criação de temas mediante necessidades circunstanciais. Afinal, a priori, uma palavra que possui significado para um determinado grupo humano pode ser usada por todos.

Conforme essa perspectiva, “Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo” (LEVI-STRAUSS, 1989, p.33). Nesse sentido, dentro do campo de possibilidades da linguagem musical, são realizadas as operações e criações que geram novas

⁹ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (21:10 minutos).

¹⁰ Contribuição dada pelo professor Doutor Odenei de Souza Ribeiro durante a disciplina *Epistemologia e Metodologia das Ciências Humanas e Sociais* em discussão sobre o estruturalismo e o caráter geral deste paradigma antropológico.

composições, e se estas composições se distinguem das demais por sua organização interna, nasce um novo gênero, estilo ou escola.

Conforme consta em trabalhos de outros pesquisadores como Norberto (2016), na década de 1980, houve a possibilidade do registro de composições dos músicos dos beiradões em estúdios localizados em Belém, na Gravasom, e em São Paulo, na Copacabana Records, que por sua vez eram transmitidas nas programações das emissoras de rádio locais. Dessa maneira, estas gravações tornaram-se as principais referências deste tipo de fazer musical nos dias atuais para músicos, pesquisadores e público em geral.

Após muitos diálogos com diferentes gerações de músicos amazonenses, compreendi que o repertório que anima os “forrós nos beiradões” é constituído por diversas músicas que foram sendo incluídas nessas festividades ao longo dos anos, muitas dessas, fruto da interação dos músicos dos “beiradões” ainda crianças (em média 12 anos) com os festejos que já ocorriam em suas localidades de origem. Os programas de rádio constituíram outro ponto de importante interação. Entre as décadas de 1950 e 1970, as músicas mais tocadas nas rádios, entre outras, eram os “forrós” (xotes e baiões), as valsas, os boleros, sambas, choros, frevos e, já na década de 1970, os carimbós. Na década de 1980, houve um *boom* das lambadas, e foi a partir de uma série de gravações realizadas nesta década que, músicas autorais, fruto das interações percorridas acima, passaram a ser reconhecidas como “músicas do beiradão” pelos radialistas manauaras que transmitiam seus programas para o público alvo dos “beiradões” amazonenses. Atualmente, essas gravações são reconhecidas por uma geração de músicos e públicos “mais jovens” (entre 20 e 50 anos) residentes em Manaus como um gênero e/ou produto musical específico nominado “Beiradão”. (NORBERTO, 2016, p. 16).

É fato que o primeiro músico do beiradão convidado a registrar suas composições aos moldes da indústria fonográfica foi Teixeira de Manaus, precisamente no final de 1980, com lançamento em 1981, como afirma Darle Teixeira (2018). Após a incursão de Teixeira, vieram os demais saxofonistas, pela ordem cronológica: Chiquinho Davi (1982), Agnaldo do Amazonas (1983), Chico Cajú (1983), Toinho e seus animais (1984), Souza Caxias (1984), Aurélio do Sax (1985). Em relação aos três guitarristas, Oseas da Guitarra começa a gravar em 1979 como guitarrista do grupo Lambaly, porém lança seu primeiro álbum como artista solo em 1982; André Amazonas, em 1985 e Magalhães da Guitarra, em 1986. Há ainda o Nonato do Cavaquinho, que grava seu primeiro trabalho em 1984.

Com o acesso dos artistas do beiradão ao circuito cultural da indústria fonográfica, houve uma mudança da percepção do público em relação aos músicos que animavam as festas nos beiradões. Agora estes eram considerados artistas “de fato”, como comenta Barroncas:

Aí é que vem! Quando eles gravaram, qual era o conceito de música importante? Aquilo que era veiculado no rádio, era os artistas... Luiz Gonzaga, Adoniram Barbosa, que tocava muito aquela Saudosa Maloca e tal. No rádio, tocava [Cantarola: Iracema, nunca vem, me via] essas músicas, né? Então eram os artistas. Quando eles gravaram, que passaram a tocar no rádio, também que isso chegou lá nos beiradões, nas regiões aonde aconteciam as festas, aquele mesmo público que os via tocando nas festas e que assim pensava: era música local, então era música inferior à música de Manaus. Quando eles gravaram, Agnaldo do Amazonas que era lá da região onde eu nasci, o apelido dele era cara branca, se ele não gosta do apelido agora vai, [Dá uma risada] cara branca, aí o meu tio, primo legítimo da minha mãe, que é o Souza Caxias, gravou também. Ele é vivo até hoje. Então, quando eles gravaram, eles ganharam status de músicos de verdade, né? Ou seja, de artista. Quando eles voltavam para o interior, já ia com o status de pessoas que tinham disco, e eles gravavam fita, gravavam aquele monte de fita pra vender. Aí ia vendendo no barco, no barco daqui pra lá. Então já era, já não era mais músico local, era músico de Manaus e artista, com status de artista de fato, porque já tinham gravado. Então esse é um detalhe muito importante: o conceito que se estabelece baseado numa cultura dominante, né? Aquilo que está na mão ali, por bom que seja, por mais valoroso que seja, ele precisa de uma embalagem para ser reconhecido. Santo de casa não faz milagre, mas, se o santo viaja e volta com uma nova roupagem, passa a ser (informação verbal).¹¹

Gramsci (1982) afirma que, na civilização moderna, as atividades tornaram-se tão complexas que se faz necessária a presença da ciência em diversos aspectos da vida. Dessa maneira, toda atividade prática cria uma escola para seus dirigentes, especialistas e, conseqüentemente, um grupo de intelectuais que ensinam nesses espaços formativos os conteúdos relacionados a cada espécie de atividade do mundo em que nos encontramos, em determinadas atividades seguem suas próprias regras, ignorando avanços científicos. Ao refletirmos sobre as palavras de Barroncas, destacamos que as principais instituições que chancelavam e produziam criações artísticas relacionadas à música popular eram as rádios e as gravadoras.

Nesse sentido, o artista, de fato, era identificado através dos sistemas simbólicos criados ou apropriados por estes agentes da indústria cultural, tais como LPs, fitas cassete, cartazes, execução de suas composições em programas das estações de rádios, dentre outros símbolos da cultura musical. Isso posto, as gravações, sua possibilidade de reprodução e a chancela da indústria cultural mostram sua autoridade¹² diante da obra autêntica: as músicas dos festejos dos beiradões.

¹¹ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (15:56 minutos).

¹² Walter Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1989) aponta para as relações entre a obra de arte autêntica e seus tipos de reprodução, manual e técnica. Até então, havia um predomínio da obra autêntica diante das reproduções manuais. Ocorre que a capacidade de reprodução técnica, além de aproximar a obra ao receptor, também mudou o círculo de relações entre empresários e autores. Nesse caso, o artista e sua obra autêntica tornaram-se reféns de regras de mercado capitalistas por exemplo. Impostas pelos donos dos meios de reprodução. As obras ditas “autênticas” passaram a ser chancelas pela indústria cultural.

Podemos afirmar que esses registros fonográficos ajudaram a “organizar” (GRAMSCI, 1982) e disseminar esse conjunto de práticas construídas ao longo do tempo, as quais eram transmitidas principalmente pela oralidade e presentes somente na memória coletiva dos caboclos. Essa organização dos saberes musicais promovida pelos agentes da indústria cultural deu forma e conteúdo ao que hoje é chamado de “música do beiradão”, cujo resgate tem sido reivindicado por grupos musicais e orquestras na cidade de Manaus como afirma Norberto:

A construção de um discurso em torno de uma “música do Beiradão” pensada como um gênero, estilo ou movimento musical ocorrido na década de 1980, que tinha como principal especificidade o contexto das “beiras de rios e beiras de barranco”, era constante nas falas dos músicos dessa geração, sendo que Prieto e Blantez reiteravam a ideia de uma música que se “extinguiu” e que estava sendo “resgatada” por eles no contexto urbano e cosmopolita da metrópole manauara. Entretanto, esse discurso não ia somente ao encontro de um “resgate”, mas também de uma apropriação, uma (re)contextualização dessa música para a realidade sociocultural dos músicos de classe média residentes em Manaus[...] (NORBERTO, 2016, p.103).

Sendo assim, nos dias atuais, em meio a uma seara de ideias e conceitos, percebemos uma predominância dos discursos dos músicos da capital manauara em contraposição aos que ainda trabalham pelos interiores do Amazonas. Trata-se de um discurso que evoca um resgate de um gênero musical considerado como detentor de uma tradição e identidade no que se refere ao campo da cultura musical amazonense. Uma recuperação de um fazer musical que não está extinto, pois há uma continuidade no que se refere ao trabalho dos músicos em festejos nas cidades do interior amazonense.

Ao mesmo tempo em que o resgate é reivindicado, a música do beiradão é também modificada, ao menos na disposição dos elementos internos da linguagem, e apresentada em diferentes contextos socioculturais. Comparadas as produções atuais aos registros da década de 1980, as diferenças ficam claras.

Entendemos que o resgate, por assim dizer, está associado ao valor simbólico que possui o termo “música do beiradão” e, conseqüentemente, os registros fonográficos da década de 1980, pois as músicas que são adaptadas, rearranjadas e transformadas fazem referência às “originais”, que, por sua vez, também nasceram de um processo de ressignificação. Logo, ao passo que é reconhecida uma tradição musical, paradoxalmente realizam-se mudanças em sua forma e conteúdo.

De toda forma, foi e é o *habitus*¹³, entendido neste contexto como conjunto de capacidades criadoras, ativas e inventivas dos agentes - o lado ativo do conhecimento prático - o elemento em comum nesta trama cultural. Os artistas, através deste sistema de disposições, adaptavam e transformavam os conteúdos musicais durante a prática dos festejos; os produtores musicais, em busca de outros conteúdos fora do eixo Rio-São Paulo, encontraram e incorporaram a produção amazônica ao seu catálogo de produtos; o produto musical, por sua vez, entrou na programação das rádios locais, cujos radialistas ajudaram a difundir a terminologia “música do beiradão” na década de 1980. Sendo assim, cada grupo de agentes neste campo cultural conduzia suas ações através do *habitus* pertencente ao grupo em que estava localizado. Dessa maneira, dentro de um amplo contexto, as ações somadas de todos os agentes ajudaram a formatar o que conhecemos hoje por “música do beiradão”.

Leandro Maia, em sua tese *Poetics of Song: Songwriting Habitus in the Creative Process of Brazilian Music*, estabelece a relação entre o *habitus* e a apreensão das estruturas musicais presentes nas manifestações artísticas do contexto em que cada compositor se encontra. “Habitus is the cultural body, it is the way people internalise cultural systems, including language behaviours, codes, modes of perception, as well as musical structures such as scales, rhythms, melodic patterns and music genres [...]” (MAIA, 2019, p.263). O processo de internalização das estruturas musicais e a sua manipulação é o que tornam singulares as características sonoras da música do Beiradão. A ausência de locais de formação musical tradicional possibilitou uma liberdade no gesto poético dos músicos que se encontravam nesse contexto, uma razão estabelecida por um processo prático não fundamentado somente nos cânones tradicionais oriundos das escolas ocidentais. Baseados nas referências musicais a que tinham acesso, apreendiam estruturas que possibilitavam pré-disposições para as criações que mais tarde seriam registradas pela indústria fonográfica.

É dentro deste contexto da cultura amazônica que estão cravadas as criações musicais dos beiradões amazonenses, um dos exemplos da produção de conhecimento deste espaço, resultado direto das ações inventivas dos sujeitos que compõem o cenário dos festejos. Dessa maneira, as relações existentes na música do beiradão são exemplos de como ocorrem os processos históricos de organização do pensamento cultural e social da região.

¹³ O conceito utilizado está presente no capítulo III: A Gênese dos Conceitos de *Habitus* e de Campo do livro *O Poder Simbólico* do autor Pierre Bourdieu. Destaca-se o lado ativo do conhecimento nas ações dos sujeitos citados, pois foram as ações – o primado da razão prática – que possibilitaram o surgimento da música do beiradão e suas características singulares.

Uma das características atreladas à singularidade da obra de arte é a sua relação com o ritual como afirma Walter Benjamim (2015). Sendo assim, entendemos que a poética dos beiradões está intrinsicamente ligada aos festejos, sua ritualística e relações humanas tão caras a este fenômeno. Quando retirada desse contexto, em determinados espaços urbanos de Manaus, notamos a perda de sua aura, sua singularidade. Certamente, este é um dos motivos por trás das discordâncias entre os grupos que disputam a legitimidade dos discursos sobre a música do beiradão.

Na cultura do beiradão, estão presentes elementos constitutivos da identidade local - que se confundem com a nacional – encontros de grupos de diferentes culturas empreendidos por políticas públicas acompanhadas por ciclos econômicos de fartura e escassez - encontros que, por sua vez, são a fonte das diferentes fronteiras presentes nessas manifestações culturais.

Como aponta Renato Ortiz (2006), em linhas gerais, há uma relação inerente entre a questão da identidade nacional e a cultura popular. Tal proposição é feita em diferentes épocas e formas por pensadores durante a história brasileira, pois, em princípio, representa um conjunto de saberes pertencentes aos diversos grupos que formam a população brasileira sem a mediação de elementos externos como o estado, que, na busca por uma generalização de elementos simbólicos da cultura nacional, é incapaz de contemplar a diversidade e a dinamicidade existentes na cultura popular.

Fredrik Bath, em sua reflexão sobre o uso da cultura como definição dos grupos étnicos, afirma que “[...]podemos lucrar muito ao considerar esse traço importante como uma implicação ou um resultado, mais do que como uma característica primária e definicional na organização de um grupo étnico” (BATH, 1997, p.191). A partir disso, é possível compreender a liberdade de criação e manipulação dos bens culturais existentes nas composições desses artistas, pois a música não é um componente primário e definidor na organização da vida nos beiradões. Não há compromisso e fidelidade a qualquer identidade atrelada a uma referência de gênero musical, e sim o jogo criativo e sua liberdade expressiva. Neste sentido, a escuta dessas obras nos revela a presença de elementos de gêneros latinos, como a cumbia e a salsa, além dos brasileiros, como o choro, forró e o lundu. Em determinadas composições, não se trata de uma reprodução destes gêneros, mas sim do uso de partes de seus elementos estruturantes.

Entendemos que a música é classificada como linguagem, cuja forma e conteúdo podem ser dilatadas e adaptadas ao contexto social em que estão inseridos. Nesse sentido, citamos a comparação feita pelo autor Odenei Ribeiro em relação aos usos da língua escrita e falada:

A fala e a escrita são atos que contraem, dilatam e deformam a língua, segundo o lugar que os agentes ocupam no espaço social. A porosidade do discurso danifica a sincronia da língua distanciando-se do *logos* formal, o que remete à tensão da fala não somente ao espaço social, mas principalmente à condição temporal de suas transformações e apropriações (RIBEIRO, 2016, p.92).

Ao trazermos tal reflexão para o contexto desta escrita, podemos afirmar que o toque e o canto dilatam e deformam a linguagem musical, o lugar dos agentes destes movimentos são as beiradas dos rios e as paisagens urbanas da Amazônia. É possível discutir se há uma linguagem formal na música. Esta talvez seja a produção do campo erudito ocidental que, através da colonização, ganhou a pretensão de tornar-se universal. Nesse sentido, as bases das formas tradicionais de organização musical europeia estão presentes nessas manifestações musicais dos beiradões, porém a diversidade rítmica talvez seja o elemento diferenciador e o reflexo do espaço social e da condição temporal das transformações e apropriações.

Conforme o exposto, a música do beiradão tem sua origem relacionada a uma tradição da presença das músicas em festejos nas sedes dos interiores amazonenses. O repertório musical dos festejos era composto somente pelas memórias dos seus executores antes da chegada do rádio. Com a chegada das ondas radiofônicas, o acervo passou a ser composto também pelos lançamentos da indústria cultural até que, na década de 1980, há o registro das criações desses músicos, que revelam os seus sotaques, suas abordagens diante da música popular brasileira em geral, ou seja, suas transformações e apropriações.

Essa mediação aqui apresentada sabe e reafirma a riqueza da multiplicidade de vozes que compõem a poética dos beiradões, assim com outras manifestações culturais da Amazônia, haja vista a soma e a transformação de diferentes gêneros e estilos musicais provenientes de diferentes contextos socioculturais, presentes nesta manifestação artística.

Nessa perspectiva, inspirados em Bakhtin e em sua adaptação da palavra polifonia - categoria musical – segundo a qual o autor é um regente do coro de vozes independentes durante a narrativa literária, pode-se depreender que os artistas utilizam os materiais disponíveis, gêneros e estilos musicais de diferentes contextos independentes, trabalham a forma e conteúdo no jogo criativo no qual as propriedades dos elementos são transformadas e ressignificadas, e não somente coladas de maneira justaposta, logo os compositores interferem ativamente nas vozes que formam esta trama musical. Se é possível usar o termo regional¹⁴ como um marcador distintivo, tal distinção não está restrita ao campo literário, das poesias das canções, e sim a

¹⁴ O uso da palavra *regional* na classificação de produções musicais e demais criações artísticas está mais para a afirmação e consolidação de centros de poder econômico e cultural do que a valorização dos locais e artistas que não nasceram nestes lugares.

elementos da linguagem musical, como os padrões rítmicos e melódicos utilizados, assim como o sotaque presente nas execuções musicais.

Isso posto, esse ato de criação artística é consequência direta do *habitus*, a ação prática na construção do conhecimento, em oposição direta ao processo de reificação existente no mundo contemporâneo, uma antítese às ideologias que até os dias atuais preconizam um subdesenvolvimento sociocultural e abandono da região. É possível entender que esse descompasso socioeconômico e cultural é entendido por meio do pensamento eurocentrado representado - dentre outras formas - pelo dualismo natureza x cultura, que norteou as ações realizadas na região e no mundo. Hoje, a academia tem acesso a outras visões de mundo que abordam este binômio de maneira diferente, como é o caso dos povos tradicionais, que têm muito mais a nos ensinar sobre o que pode ser considerado desenvolvimento socioeconômico e cultural.

Há exemplos de pensadores europeus que entendem que a arte em suas diversas dimensões desafia as noções e concepções cartesianas por exemplo. Suscitamos as palavras de Walter Benjamin sobre o valor de culto da obra de arte, algo que remete a tempos idos em que não havia a prevalência do *cogito* e a certeza indubitável da ciência e da razão - confronto epistêmico visto e revisto ao longo de toda ocupação das terras ameríndias, cuja imposição de paradigmas ocidentais deu-se pela força e derramamento de sangue, algo que ainda ocorre nos dias atuais.

A forma originária da inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram a serviço de um ritual; primeiramente de um ritual mágico, posteriormente de um religioso. É decisivo o fato de que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se dissociou inteiramente da função ritual. Em outras palavras: *o valor de singularidade da obra de arte "autêntica" encontra sua fundação sempre no ritual*. Por mais mediada que essa fundação seja, ela é reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza, como ritual secularizado (BENJAMIN, 2015, p.287, grifo do autor).

Os festejos das comunidades possuem como característica uma experiência de tempo distinta da rotina comum, em que o imaginário e a criação encontram espaço para despontar. Segundo Saraiva e Silva, “As festas religiosas merecem destaque por representarem mudança, por modificarem o espaço, por mudarem o tempo das comunidades” (SARAIVA; SILVA, 2008, p.8). Outra característica inerente aos festejos é que, desde o período colonial, foram e são espaços de construção da sociabilidade dos povos que formam a população local, ou seja, espaço para o encontro entre fronteiras, em que:

[...] a religiosidade e as festas religiosas são apontadas como um dos fortes elementos de mediação entre as diferentes culturas que povoaram o Brasil e que deram origem à cultura nacional, já que nelas todas se juntavam para desfrutar a alegria, a música, a distribuição gratuita de comida e, com destaque, um momento de abrandamento da ordem estabelecida. (SARAIVA; SILVA, 2008, p.9).

Dessa maneira, esses espaços de sociabilidade possibilitam o surgimento de criações artísticas como o boi bumbá, a música do Beiradão no Amazonas e tantas outras manifestações musicais da cultura popular no Brasil e no mundo, em que o *ritual* expressa-se na reunião de pessoas em torno de um propósito, no qual a música tem sua função social atrelada; indivíduos se reuniam/reúnem para ouvirem e dançarem músicas nas sedes dos interiores ou em festas na capital para celebração dos afetos ou de qualquer motivo que enalteça a existência.

Eliberto Barroncas, em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019), comenta sobre a relação entre a música do beiradão e os festejos presentes na rotina dos interiores. Em um período anterior às guitarras, saxofones e aparelhagens, quando ainda usavam o espanta cão¹⁵, instrumento percussivo construído pelos próprios músicos para ser percutido nos festejos:

A música veio exatamente dessa realidade, da necessidade que todos os povos têm de fazer festa, né? E fazer festa é uma forma de existir maior. Todas as culturas fazem isso, e essa música do Beiradão, ela nasceu dessas experiências muito primárias do fazer musical. Era uma coisa tão ingênua que tinha... O meu tio contava até em tom de graça que tinha um músico que tocava o espanta cão. Ele aprendeu aquela [Cantarola a música] né? E cantava ... Tem uma letra que eu não lembro agora, mas esse músico, ele aprendeu assim [Começa a lembrar da letra] Eu sei que falava... eu me esqueci agora a letra que ele botava. Daqui a pouco eu lembro. Se eu lembrar, eu falo aqui, mas ele fez uma letra que envolvia carapanã, envolvia de noite mutuca, é de dia mutuca preta, de noite carapanã. É uma coisa ... e tocava à noite todinha [Cantarola o ritmo do espanta cão] né? Batendo ali, e era isso ... a festa e as pessoas dançando. E um detalhe que meu tio falava que a sandália ... a maioria das pessoas usava sandália. A sandália chiando na terra batida ... aquilo fazia assim [Imita o sons das sandálias, e sua rítmica diante da música] né? A coisa batendo e a sandália chiando era uma forma também de expressão musical (informação verbal).¹⁶

Dentro do contexto dos festejos populares, seu caráter desinteressado e o interesse social difuso da cultura popular (BRAGA, 2008) propiciam aos compositores da cultura popular um ambiente marcado pela liberdade de criação e trânsito por diversos gêneros musicais, uma vez que não possuem a obrigação de seguir cânones estabelecidos por tradições do campo da música

¹⁵ Trata-se de um instrumento percussivo criado pelos músicos dos beiradões em um período em que não havia aparelhagens, instrumentos eletrônicos ou amplificadores, desta maneira tem-se um pedaço de tronco em forma de cruz com chocalhos nas pontas ou outro elemento idiofônico. Estas características permitiam que o instrumento marcasse elementos fortes e fracos da rítmica de uma música, partes constituintes da forma musical.

¹⁶ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (7 minutos). Os comentários entre colchetes são de autoria do autor.

erudita, eclesiástica ou quaisquer outras instituições sociais com regras rígidas a serem seguidas. Esse caráter desinteressado, a priori, não diminui a importância desses festejos na celebração da vida nas comunidades amazônicas. Trata-se da expressão da liberdade com a qual os festejos populares estruturam-se, em forma e conteúdo, e tornam-se produtores de conhecimento e organizadores da cultura popular amazonense.

Isso posto, o que difere a produção musical de cada local, seja qual for o gênero ou estilo musical no ocidente, é a forma com a qual estes elementos que compõem a linguagem são organizados. O elemento rítmico possui lugar de destaque. Essa arte de organizar os sons revela a capacidade inventiva dos grupos que a produzem, suas trajetórias, trocas de saberes, empréstimos, apropriações e hibridismos em um número infinito de possibilidades.

O que há em comum na construção dessa poética com as demais manifestações da cultura popular é a sua presença nos festejos das comunidades. Grande parte dos músicos que trabalharam nos beiradões iniciaram e viveram suas experiências musicais nas festas de santo e campeonatos de futebol. Ao longo da história cultural do Brasil, são recorrentes os exemplos de manifestações culturais geradas nos festejos das comunidades. Trata-se de um espaço propício às mediações culturais, suas identidades e fronteiras, pois sabe-se que os festejos estão presentes no cotidiano e nos costumes de diversas culturas, afinal, uma existência humana em determinado grupo que não realize festejos soa, aos nossos ouvidos e imaginação, como algo estranho e penoso.

Dessa maneira, nos festejos das comunidades, encontramos a materialização de uma série de relações socioculturais presentes na formação da cultura amazônica, que ao contrário do que é dito no senso comum não fora construída isoladamente. Como exemplo, o autor Marcio Souza aponta para o diálogo entre a tradição da cultura popular e o mundo externo que ocorre no festival de Parintins:

A Amazônia foi inventada para estar ligada ao mercado internacional – foi esta a principal diretriz do projeto de colonização. Por isso é uma região que facilmente desenvolve seu relacionamento com o exterior, se há vantagem nisso, como comprovam o garimpo e o narcotráfico, após o colapso dos grandes projetos. Mas o melhor exemplo de sua capacidade de mobilização e de estabelecer um diálogo entre a sua própria tradição e o mundo externo é a realização do Festival Folclórico de Parintins (SOUZA, 2019, p.331).

Assim como no Festival de Parintins, as manifestações musicais presentes nos festejos dos beiradões estão relacionadas diretamente a outras fronteiras do mundo exterior às beiradas dos rios amazonenses, seja pela bagagem cultural dos migrantes que vieram para a região, seja pela escuta do repertório executado nas rádios nacionais e internacionais. No caso do beiradão,

os músicos, mediante a necessidade do ofício e as condições socioculturais em que se encontravam, executavam os repertórios à sua maneira - processo que possibilitou a elaboração de um sotaque amazonense - e também criavam novas composições através do exercício da broca. Estas composições são caracterizadas pela junção de estruturas musicais pertencentes ao repertório de conhecimentos apreendidos por esse grupo de pessoas.

No contexto dos beiradões, há a associação das manifestações musicais à tradição dos festejos: fato social que ocorre nesse formato (festa profana e festa religiosa ocidental) desde o período colonial. Nesse sentido, pode-se atrelar a música do beiradão, música de festa, ao caráter ritual que as festas possuem: uma das características que dão autenticidade à obra de arte segundo Walter Benjamin.

A música do beiradão do mercado fonográfico representa o mesmo processo de reprodutibilidade das obras artísticas apontado por Benjamin em uma emancipação das manifestações musicais do seio dos festejos. Produtores e agentes da indústria fonográfica, reconhecendo a importância e presença das expressões da cultura popular, fomentaram o registro de composições realizadas por músicos que animavam os festejos dos beiradões e adicionaram-nas ao seu catálogo de produtos, potencializando sua exposição.

Como em todo o país, a origem das festas remonta ao período colonial, em que a Igreja Católica atuou na organização de diversas dimensões da vida dos povos dominados e novos moradores do continente, batizado por eles de América. Segundo Jamilly Silva:

Percebe-se que as festas, nesse período, foram, também, um meio de diminuir as tensões inerentes à diversidade étnica e as distinções sociais da Colônia; entretanto, elas formavam e se consolidavam justamente a partir das diferenças culturais, da participação de múltiplos atores anônimos, do barulhento uso de ritmos e danças. Eram permitidos de participar dessas festas: índios, portugueses, negros, ciganos, espanhóis, franceses e quem mais pudesse ou quisesse. O intercâmbio entre as culturas aparece claramente nas festas da época, assim como suas mútuas percepções (SILVA, 2012, p.233).

Logo, nas festas, era possível ter uma clara noção da multiplicidade cultural formadora das nossas tradições. Passados alguns séculos, os movimentos migratórios continuaram a existir, e nas festas dos beiradões atuavam novos grupos que formaram a sociedade amazônica do século XX.

Retomando o papel do projeto colonizador português e a participação da igreja católica nessas ações, citamos as palavras de Braga:

Deve-se considerar que a igreja católica tomou parte da colonização europeia portuguesa da Amazônia, influenciando inclusive em práticas culturais dos índios, negros e brancos da Colônia e do próprio Império, que podem ser apreendidas através

do estudo de festas religiosas e populares que foram transpostas de Portugal para a região amazônica[...] (BRAGA, 2004, p.10).

Tendo em vista toda a cultura pertencente aos grupos humanos participantes desse processo, esse não é um simples processo de transposição de práticas culturais europeias para a colônia. No terreno dos festejos, negros e indígenas também são protagonistas e marcam neste espaço suas fronteiras através de seus bens culturais. Apesar da construção de discursos que buscavam a separação entre o que seria profano e religioso, festa católica e popular, essa fragmentação aparentemente tem maior fundamento em um discurso descritivo acadêmico, pois os aspectos sagrados e profanos dos festejos não são dissociados na realidade. Como Braga afirma, “[...] pode-se considerar que as festas amazônicas têm influência considerável do catolicismo, embora de alguma maneira tenham sido marcadas pela cultura popular da época (BRAGA, 2004, p.10).

Assim sendo, a característica coletiva e plural que a música possui é condição fundamental para a criação dessa poética e de tantas outras ao longo do tempo. Mudam-se os cenários e os personagens, no entanto, o consciente/inconsciente invariante permanece. No contexto dos festejos das comunidades amazônicas, os artistas do Beiradão puderam trabalhar a construção de sua música, através da experiência concreta, apoiados pelos encontros de saberes que esses eventos proporcionavam, algo comum a sua realidade. Ao depararmos com a poética e o imaginário das beiras dos rios, notamos que a música possui função social tocante na existência amazônica, na qual a ausência das repercussões e ressonâncias dos festejos dos beiradões tornaria impossível o desenvolvimento desta poética.

Partimos da premissa de que não é possível versar sobre uma manifestação musical, gênero ou ritmo apenas a partir das características e elementos que compõem sua linguagem, pois qual manifestação musical está inserida em determinado espaço, tempo e contexto social - fatores determinantes para sua existência e para modelagem de seus elementos singulares e, ao mesmo tempo, plurais. Desse modo, falar da música do Beiradão é falar sobre o resultado do encontro de diferentes culturas que formam o contexto social amazônico, este que, por sua vez, também é múltiplo – marcado pela influência do urbanismo das duas metrópoles regionais que espalha seus bens materiais e imateriais para as demais cidades da rede urbana e o trânsito de pessoas existente entre capital e interior. Portanto, ao lidarmos com essa complexa teia de relações, elencamos conceitos e teorias que ajudam a entender parte do processo, pois sabemos dos limites da percepção diante da complexidade presente no mundo real.

2.TRAJETÓRIAS DE VIDA EM MEIO AO COMPLEXO DE POSSIBILIDADES DO CAMPO MUSICAL AMAZONENSE

Tendo em vista a distância temporal dos fatos, esse momento da escrita busca realizar uma reconstrução de parte das trajetórias vida dos guitarristas do beiradão, seguindo o método biográfico das Ciências Sociais. Entendemos que a relação das trajetórias de vida dos sujeitos está situada em determinado contexto histórico e sociocultural. Dessa maneira, também serão abordadas outras relações e construções socioculturais imbricadas às manifestações musicais dos festejos dos beiradões.

Sabe-se que estas trajetórias são reflexo das dinâmicas que envolvem a construção das identidades amazônidas, permeadas por constantes trocas de saberes e trânsitos pelas cidades do Amazonas, Pará e outros países, como a Colômbia e Venezuela.

Através dos rios e ondas curtas radiofônicas, as gravações, as ondas sonoras dos LPs e cassetes das produções musicais latinas vibravam os falantes e compunham o repertório de escuta dos músicos do beiradão. Outro fato a ser citado é que, durante suas trajetórias artísticas, os músicos do beiradão também estiveram presentes em outros países, algo que contribui para a construção empírica dessa sonoridade. Outra fonte de conhecimento de grande valia é a memória coletiva dos grupos nordestinos que migraram para a região.

Como é possível perceber, a construção dessa poética tem como referência fontes de diferentes fronteiras utilizadas por esses cidadãos do mundo, de modo que a percepção e o estudo das trajetórias de vida dos músicos do beiradão, seja em suas atuações nos festejos, seja em relação a sua atuação no mercado fonográfico, trazem à tona elementos e fatos que fazem contraposição direta aos discursos que insistem na ideia de um isolamento da região.

Como afirma Canclini (1997), nos grandes centros urbanos, costuma-se preconizar identidades culturais estrangeiras, seja por influência da globalização, seja pela herança do processo de colonização. No entanto, a modernização e a industrialização dos bens culturais não apagam as tradições e os costumes.

Miguel Ângelo Montagner comenta sobre as trajetórias sociais nos campos segundo a teoria de Bourdieu: “Se o campo está em permanente mudança, a trajetória social é o movimento dentro de um campo de possíveis definido estruturalmente, mesmo que as estratégias e os movimentos individuais sejam ao acaso” (MONTAGNER, 2007, p. 255).

Durante o ano de 2019, foram realizadas entrevistas com os colaboradores da pesquisa de modo que suas falas nos ajudam a compreender melhor o contexto social e as relações

existentes e resultantes dos momentos de manifestações musicais nos festejos dos Beiradões e, posteriormente, no mercado fonográfico. Esse grupo de pessoas pode ser dividido nas seguintes categorias:

- Parentes em qualquer grau: Lieberte Magalhães, Debora Magalhães, Gildomar Campos, Raimundo Nonato, Emanuel Ferreira;
- Músicos atuantes na indústria fonográfica da década de 1980: Ozeas Santos (único dos guitarristas vivo), Francisco Chagas, Francisco Ferreira do Nascimento (Chico Cajú);
- Produtores fonográficos: Wilson Souto e Francisco Cavalcante;
- Músicos entusiastas e participantes dos festejos como público: Eliberto de Souza Barroncas e Railda Moreira Victor.

Sabe-se que durante a década de 1980 surge a lambada no cenário da música popular - como novo gênero musical lançado no mercado pela indústria fonográfica nacional. Citamos a ascensão da lambada pelo fato de que a guitarrada e lambada não são dissociáveis como explica o pesquisador Bernardo Mesquita: “Partiremos do pressuposto de que a lambada e guitarrada, ao menos em suas versões paraenses, correspondem ao mesmo gênero musical, que passou a ser designado de duas formas.” (MESQUITA, 2009, p.151). A lambada, por sua vez, é caracterizada pelo encontro de gêneros afro-latinos-caribenhos, e sua criação, em algum momento, foi disputada entre o Mestre Vieira e Pinduca. No entanto, um gênero musical é estabelecido por diversos fatores que vão para além da figura singular de um músico.

O que chama a atenção nessa disputa é que os argumentos aos quais seus participantes, amiúde, recorrem possuem um caráter essencialista que associa a lambada a um conjunto de características próprias da cultura musical de um só lugar ou da musicalidade de uma só pessoa. O que ninguém notou nesta celeuma foi o próprio fato de que, se existiu uma lambada “paraense”, esta só poderia ser, ao máximo, a resultante de uma fusão entre os gêneros afro-latino-caribenhos e o carimbó do Pará. Portanto, o que é reconhecido como “música paraense”, tem sua base de formação em um processo de fusão do qual uma gama diversa de estilos “não paraenses” participa (MESQUITA, 2009, p.146).

Diante das possibilidades existentes no campo artístico, a priori, podemos afirmar que a trajetória dos guitarristas do beiradões os levam ao encontro desse gênero musical, porém, em suas composições, não encontramos uma simples cópia da forma e conteúdo do gênero, uma vez que há uma presença maior da música instrumental. Além disso, a guitarra assume um protagonismo de grande relevância nas produções da indústria fonográfica internacional a partir dos anos 1960, e por meio dos processos econômicos e culturais da globalização passa a ser

usada nas formações de bandas brasileiras, da jovem guarda, tropicália e demais movimentos musicais lançados pela indústria fonográfica - outra chave de entendimento de como o instrumento assume um dos papéis principais nessa poética musical.

Os acasos e os movimentos do destino encaminham essas três trajetórias para desenvolverem suas habilidades nas seis cordas e lançarem trabalhos baseados na estética hoje conhecida como música do Beiradão, em ascensão dentro do campo da música popular da Região Norte. Em suas composições, estão presentes elementos pertencentes à cultura popular, resultado direto do contexto em que se encontravam - as beiradas dos rios dos interiores amazonenses.

Ao longo de suas vidas, ao migrarem para a capital, e durante as viagens pelos beiradões amazonenses, puderam desenvolver um sotaque musical próprio, resultado do encontro dessas memórias musicais, por assim dizer, de uma escuta coletiva de seus locais de fala.

Outro elemento em comum na trajetória dos três músicos é o fato de serem autodidatas. O que destacamos com esse dado é o caráter informal da formação destes músicos, uma vez que o conservatório e, a partir da década de 1980, a faculdade de educação artística - instituições oficiais de ensino de música - encontram-se na capital amazonense.

Logo, a formação do repertório e o aprendizado musical ocorre por via das fontes sonoras e memoriais da cultura popular, pois é notória a presença de seus ritmos e gêneros na produção musical destes artistas. Concomitantemente, destaca-se a função social que sua música possui na rotina dos festejos nas sedes dos beiradões, em que os espaços de sociabilidade são embalados pelas manifestações musicais.

Apesar da proeminência e da exacerbação do individualismo nas sociedades modernas, estas três trajetórias, juntamente com os demais músicos do Beiradão, fazem parte das narrativas e experiências coletivas amazônidas, que, em uma visão maior, formam a coleção dos bens simbólicos da cultura local, exemplos de construções coletivas - característica também da cultura dos povos originários - que, de igual forma, estão presentes nessa construção.

2.1 As festas: espaços de sociabilidade e suas distinções

Para a melhor compreensão do que era a rotina representada pelas idas aos festejos dos beiradões amazonenses e das relações engendradas por este fato social, citamos a fala de Chico Cajú, a respeito do assunto em entrevistas cedida para produção do documentário *A Poética dos Beiradões* (2019):

Chico Cajú – [Saxofonista pertencente ao grupo de músicos do Beiradão que gravaram suas composições na década de 1980] Pra vocês se sentirem na festa, você tem que pegar o barco aqui na escadaria na Manaus Moderna. Aí o barco vai lotado de gente. Esse barco vai direto pra festa. A gente vai tocando daqui da escadaria até chegar na festa, na Boca do Jacaré por exemplo. E aí, todo tempo, nós tocando e o pessoal dançando em cima da área de lazer. E aí é aquela foguetaria, aquele pessoal todo animado, tomando cerveja, tomando cachaça... é assim na folia mesmo (informação verbal)¹⁷.

Eliberto Barroncas também nos faz uma descrição sobre a festa no beiradão:

Vamos fazer agora uma pintura de uma festa. Primeiro que essas festas, elas são anuais, e, muitas vezes, aquela comunidade, ela espera o ano inteiro pela aquela festa. Então a festa já acontece no esperar o ano, o próximo ano para novamente viver aquele momento. E numa realidade, que hoje eu sei que é bem diferente, mas, naquele momento lá, os namoros aconteciam na festa, e os namoros eram de ano em ano também. Por que era quando as comunidades iam. Você ia pras festas ali e tinham aqueles chamegos, e, quando o motor ia embora, parece que o amor ia embora junto também. Aquele motor que chegava com os músicos, eles vinham, os músicos de Manaus, por exemplo, né? Era muito comum para que a festa fosse boa ... Chegou um momento em que levava-se músicos de Manaus. Saxofonistas também, como o Rafi, Paulo Moisés, grandes saxofonistas, músicos da banda da polícia. Então eles chegavam tocando, normalmente eles chegavam assim pela parte da tarde ... umas três horas. Essas festas, a organização, tem o torneio de futebol ... daqui a pouco vinha o motor todo enfeitado de bandeiras tocando [Cantarola a música Vassourinha] chegava tocando frevo, sempre uma música animada, uma marcha, e as pessoas da festa, da comunidade soltavam foguetes, esperando essa música. Então era um momento em que até parava todo mundo pra compartilhar, pra viver de fato, né? Vivenciar aquele momento de chegada. Então, depois do futebol, todo mundo ia pra casa, ia tomar um banho e voltava cheiroso, né? O perfume, eu me lembro que era um perfume chamava Tabu .. é o meu perfume predileto até hoje! Que era um perfume que era vendido pelo regatão, levava o Tabu pra vender. O meu tio, esse meu tio que tocava Sax, era regatão também. Por que, nas danças, as mulheres tinham cheiro de Tabu, então isso fica na memória, e acontecia a festa com essa riqueza de valores, as músicas do rádio, e elas eram vivenciadas naquele momento da festa, e aquela sociedade vivia, nesse aspecto, em função das festas. Isso era a coisa mais importante (informação verbal)¹⁸.

Já é tradição nas comunidades amazônicas a realização de festejos de santos ligados à religião católica ou à organização de campeonatos de futebol, uma vez que é necessário e saudável a ocupação e transfiguração do tempo feita pela arte presente nos rituais das festividades. Como Eliberto comenta, há um calendário anual de festas. Dessa forma, a cada mês há a possibilidade de trabalho para os músicos do Beiradão em determinado festejo, que, por sua vez, são aguardados e organizados durante o ano pelas comunidades.

Até os dias atuais, é de praxe que músicos residentes em Manaus sejam contratados para tocarem nas festividades. Esses espaços de sociabilidade permitiram que o grupo de pessoas

¹⁷ CAJÚ, Chico. Trecho da entrevista concedida para o documentário *A poética dos Beiradões – Episódio 2*. Direção: Rafael Angelo dos Santos Lima e Ana Luiza Gouvea. Manaus: Natura Musical, 2019. (12:27 minutos) Transcrição feita pelo autor.

¹⁸ BARRONCAS, Eliberto de Souza. Trecho da entrevista concedida para o documentário *A poética dos Beiradões. Episódio 1*. Direção: Rafael Angelo dos Santos Lima e Ana Luiza Gouvea. Manaus: Natura Musical, 2019. (14:18 minutos) Transcrição feita pelo autor.

envolvido com as atividades festivas conhecessem o fazer musical e conseqüentemente se encantassem com o mundo de possibilidades sonoras. Chico Cajú, em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019), revela-nos que trabalhava na roça, veio de uma família de músicos e, sempre que havia uma oportunidade, frequentava uma festa para apreciar o trabalho dos artistas:

Eu, quando era criança e surgia que ia ter uma festa, ia ter uma festa lá perto do meu adonde eu morava, aí eu ia pra lá, papai me levava e eu ia. Chegava lá, eu ia lá pra perto dos músicos lá, ficava espiando. Quando eu digo: eu vou crescer e vou aprender a tocar um instrumento desse. E aí eu aprendi a tocar o sax. Eu vim de uma família de músico. Meu pai tocava violino, meu tio tocava clarinete, o outro tocava banjo e a família toda era músico. Um tocava instrumento, o outro tocava outro ... Todos eram músico. Nós todos trabalhava na agricultura. Aí, o papai comprou um sax. O sax era desse soprano. Aí ele disse, ele chegou e disse: Tá aqui, esse sax aqui, vocês são quatro irmãos, então quem que aprender é o dono. E aí quem aprendeu fui eu, né? Aprendi e continuo no sax até agora ainda (informação verbal)¹⁹.

Como é possível constatar, as festas religiosas e os campeonatos de futebol são fundamentais para o convívio social das comunidades. Foram nestas ocasiões em que as trajetórias de vida dos músicos do beiradão puderam ser construídas. Quando crianças, encantados pelas ondas sonoras, quando adolescentes e adultos, empenhados em desempenhar a tarefa de entreter os participantes das festas através do repertório sonoro, momento no qual, através do exercício da *broca*, adaptavam os conteúdos provenientes da escuta do rádio caracterizando-os com o sotaque próprio e também criando suas próprias composições.

2.2 Mercado musical de serviços

Conforme o exposto, havia para os músicos do beiradão a possibilidade de se apresentarem em um circuito de apresentações durante o caminhar do ano, o que possibilitava o exercício da troca de serviços mediante o recebimento de caches das apresentações musicais. Tal realidade engendrou uma série de relações entre músicos, radialistas, organizadores de festas, gravadoras e divulgadores de músicas. Para os músicos, conforme Howard Becker, citado por Nunes e Mello, trata-se, assim como na prestação de serviços em geral, “de uma autoridade justificada por uma *expertise* adquirida pelo servidor, mas que deve ser reconhecida e valorizada pelo cliente” (NUNES; MELLO, 2012, p.97). Becker esclarece como é a relação entre o cliente e o profissional da música de casas noturnas:

¹⁹CAJÚ, Chico. Entrevista cedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 2* (2019). Transcrição do autor.

[...]Estes trabalhos distinguem-se em geral pelo fato de neles o trabalhador entrar em contato mais ou menos direto e pessoal com o consumidor final do produto de seu trabalho, o cliente para quem executa o serviço. Conseqüentemente, o cliente é capaz de dirigir ou tentar dirigir o trabalhador em sua tarefa e de aplicar sanções de vários tipos, variando desde a pressão informal até a recusa do serviço, que passa a ser solicitado a outras das muitas pessoas que o executam (BECKER, 2008, p.91).

A partir disso, baseados na ideia de Becker, levantamos dois pontos relacionados ao beiradão e à valorização do músico quanto ao reconhecimento de seu trabalho: A *expertise* adquirida pelos músicos neste campo musical vem, em grande, parte do empirismo, as experiências com os sons e instrumentos e, conseqüentemente, da capacidade de apreensão dos padrões da linguagem musical provenientes da escuta do rádio, que abrangia as rádios nacionais e internacionais somada à herança musical familiar (tendo em vista a grande influência da migração nordestina na formação da cultura do norte). Sendo assim, a *expertise* era a capacidade de mediação desses conhecimentos e, conseqüentemente, sua demonstração através da execução dos instrumentos durante as manifestações musicais. Segundo ponto, A valorização por parte da clientela ocorria durante a interação entre plateia e público durante os festejos. Havia um acordo tácito, o rito era simples: tocava-se e esmerava-se para que o público reagisse dançando. Caso contrário, o objetivo da festa não era alcançado, como explica Railda Vitor.

Se for falar da música tocada no interior para dançar, ela não existe sem a dança, até porque o músico, ele vai pra ... pra tocar na festa. Ele sendo o músico da festa, ele tá ali pra animar o pessoal e fazer o pessoal dançar. Quando o salão tá vazio, a música tá tocando há mais de uma hora é porque alguma coisa tá errada, né? Alguma coisa não encaixou, ele não acertou na música, que, às vezes, ele tá tocando música mais lenta que não deu, que não tirou o povo do banco, né? Que tem um banco que o pessoal fica esperando pra ser chamado pra dançar. Então ele tem que fazer o povo se levantar do banco, fazer o homem chamar a mulher pra dançar, então ele tem essa responsabilidade, o músico, então a necessidade, às vezes, de ser um bom músico é o cara tocar a música certa, que aquele povo vai dançar, e a gente sabe que o cara tá tocando pra gente, tocando pra animar essa festa (informação verbal)²⁰.

Além da troca direta existente entre músicos e plateia, no beiradão estavam presentes outras relações mercadológicas, intensificadas após a entrada dos músicos no mercado fonográfico. Conforme os relatos expostos, os radialistas, além de efetuarem a divulgação das produções musicais em seus programas nas estações, também organizavam festas nos

²⁰ VITOR, Railda Moreira. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 1* (2019). Transcrição do autor.

Beiradões. Havia a presença de divulgadores, que faziam a intermediação entre os interesses das gravadoras, as rádios e os músicos, como explica Darle Silva Teixeira:

O contato com as rádios era realizado através da figura do divulgador. As gravadoras tinham um representante comercial na cidade e eram responsáveis por desembaraçar toda burocracia necessária a fim de que o divulgador pudesse apresentar os lançamentos junto às casas especializadas em vendas de discos. O divulgador era devidamente contratado para levar as novidades também aos meios de comunicação. Esse agente representava os interesses mercantis da gravadora e estava em relação direta com o artista. Quando conseguiam acertar uma vendagem, recebiam comissão referente à quantidade de discos solicitados pelo lojista (TEIXEIRA, 2018, p.105).

Dessa maneira, estruturou-se uma cadeia de pessoas que trabalhavam no ramo musical, desempenhando funções diferentes. Devido à precariedade de condições de trabalho, os músicos buscavam auxílio dos radialistas para que intermediassem o processo de gravação dos LPs, tendo em vista a posição social que ocupavam, os radialistas possuíam maior facilidade para realizar essa intermediação e viabilizar as produções dos músicos.

O produtor fonográfico Wilson Souto, que trabalhou na gravadora Continental, revela como ocorreu o processo no qual as gravadoras nacionais passaram a buscar nomes que possuíam relevância fora do eixo sul/sudeste do país, e as estratégias de divulgação desses artistas:

As gravadoras nacionais começaram a migrar para os mercados regionais, primeiro porque existiam vendedores de discos físicos que traziam informações sobre um artista local que tava atraindo público, e que, se prensassem ou se experimentassem prensar algumas cópias dos LPs e cassetes daquela época, esses artistas venderiam x ou y e tal localmente. Como a gravadora nacional sofria sempre que ela revelava algum artista multinacional e oferecia luvas para esses artistas nacionais que se tornavam grandes, né, a gravadora nacional acabava perdendo seus elencos, e isso aconteceu basicamente com todos os artistas que cresceram na música brasileira, salvo raríssimas exceções, como o Milionário e Zé Rico, etc e etc, que, no fim, acabaram virando Warner, né? Por que aí a Warner comprou a Continental Chantecler, que era uma gravadora que tinha setenta anos, oitenta anos de música. A estratégia de divulgação dependia, era local sempre, começava localmente, por que o artista já era, digamos, um sucesso local e, dependendo do tamanho que ele conquistava localmente, começava a surtir interesse nos programas nacionais, principalmente nos programas no Rio e em São Paulo, e aí a gravadora se dispunha a trazer o cara, fazer esses investimentos de passagem, hotel, e tinha divulgadores, ou seja, era um mercado que andava de acordo com o faturamento praticamente, porque pra gravadora nacional quando ela revela um artista muito grande ... eu tive casos assim emblemáticos, como Amado Batista etc. e tal, Não tinha como pagar o que uma multinacional podia oferecer de *advance*, *advance* de *royalty*, e as multinacionais tinham também o catálogo multinacional delas, que ajudava muito no faturamento, e a lei do ICM²¹ foi

²¹ A criação do imposto sobre circulação de mercadorias (ICM), através da emenda constitucional nº 18 de 1º de dezembro de 1965, causou grande impacto econômico para as gravadoras e fabricantes de LPs à época. A partir de então, deram início a uma campanha pela isenção do imposto para suas atividades. Passados três anos, a isenção do ICM foi outorgada pelo Decreto-Lei nº 406 de 31 de dezembro de 1968 e transformada em lei pelo projeto de lei complementar nº 65 de 1969. Em 2 de dezembro de 1969, é sancionada a Lei Complementar nº 4 cujo artigo nº 2 reproduzia na íntegra o texto do 3º, parágrafo 4º do Decreto-Lei nº 406, popularizada como a lei “Disco é Cultura”. Além de obterem a isenção de pagamento do imposto, os créditos relacionados à isenção do

uma desgraça pra gravadora nacional, porque ela não tirava da base de cálculo do ICM os discos internacionais, então uma gravadora multinacional tinha um ICM de discos internacionais que ela vendia no Brasil, que ela podia aplicar pra poder dar, digamos, luvas para o artista nacional²².

Seguindo a estratégias das gravadoras nacionais, que preconizavam diversificar seus lançamentos nos mercados regionais, citamos a entrevista do radialista Francisco Cavalcante, que passou a atuar nessa cadeia produtiva como produtor local despreziosamente ao enviar o compacto de Nunes Filho para a gravadora Polygram.

Mandei pelo malote do correio o disco do Nunes recomendando ao Jairo. Aí fiz minha parte, dei um abraço nele e deixa eu terminar de assistir meu jogo. No dia seguinte, o Jairo me liga: E aí, rapaz? Ele só fala assim: e aí, rapaz? Você tá descobrindo ouro em pó, rapaz! Eu digo o quê, rapaz? Que ouro em pó? Eu te mandei o cara aí, eu nem ouvi esse cara, eu queria te dizer o seguinte: que eu enviei pra você um disco de um cara que foi apresentado por um amigo meu, eu tava assistindo o meu jogo, ele disse: você vai produzir esse cara? Eu disse: Eu? Como é que vou produzir cara. Eu não tenho nem... Você vai porque eu confio em você. Você não é da Amazônia? Você não é um cara que é cabeça? Não, eu sou cabeça, mas eu quero fazer isso não. Esse é um tipo de música que não me interessa. Eu queria fazer um produto instrumental, pegar músicos, tocar blues, tocar jazz, alguma coisa assim e fazer um produto assim é ... música sem palavras, jazz, blues. Aí, ele falou: é interessante, mas isso aí não dá dinheiro. O que dá dinheiro é povão, infelizmente. Eu também sou assim, mas, eu digo, só se você me der um espaço e eu depois possa gravar um compacto duplo meu. Se você me der esse presente, eu vou tentar fazer, ele disse. Vou lhe dar umas horas de estúdio. Vá para Belém, vá para o estúdio do Carlos Santos e avisa pra esse cara que ele. [Era a Gravasom?] Gravasom, Gravasom, do Carlos Santos. Lá tava o Sajica, lá estava o Manuel Cordeiro, tava aquela rapaziada toda. Sajica, que tinha tocado também com a Elis algum tempo atrás, e me aclimatei com o pessoal. Eles me deram a dica todinha e eu fui empurrado assim pra ser produtor e aprendi a ser coisa rápida[...]²³.

O locutor, apesar do histórico de trabalho que mostra uma relação com a cultura popular, não apreciava as produções do gênero brega com o qual o cantor Nunes Filho é identificado. Logo, este agente cultural está mais alinhado ao padrão de escuta da indústria cultural americana, como é possível inferir quando o mesmo revela sua preferência pelas “músicas sem palavras”, o jazz e o blues, gêneros associados a suposta alta cultura, cuja escuta está associada às classes abastadas, uma vez que, supostamente, era necessário maior poder econômico para obter acesso aos LPs e maior conhecimento musical para entender ou apreciar

ICM podiam ser utilizados para pagamento de direitos autorais. Dessa forma, as gravadoras multinacionais que possuíam um grande volume de vendas tinham a capacidade de pagar grandes quantias de adiantamento de direitos autorais para seus artistas contratados.

²² JÚNIOR, Wilson Souto. Entrevista concedida ao autor por via telefônica. Manaus, março de 2020.

²³ CAVALCANTE, Francisco, Entrevista concedida ao pesquisador Rafael Branquinho. Manaus, 20 de fev. 2015. [1 gravação de áudio com 01:28:19 minutos]

as estruturas jazzísticas. A partir disso, suscitamos as palavras de Bourdieu acerca das possibilidades de ação pertencentes às classes sociais:

O princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocação”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas (BOURDIEU, 2007, p. 201).

No primeiro momento, o locutor revela com qual tipo de estrutura tem maior identificação, no caso a música americana representada pelo jazz e blues. Nesse caso, vemos algo comum às elites e à classe média da região, ou seja, são tomadas como referências produções artísticas e padrões de comportamento estrangeiros. No entanto, para adequar-se aos padrões de produção da indústria fonográfica nacional, o radialista é “coagido” pelo produtor Jairo Pires, conhecedor das práticas do mercado fonográfico, a produzir música popular, gênero pelo qual não tinha muito apreço, mas, devido a seu trabalho e ao contexto social em que estava inserido, já havia internalizado as estruturas que compõem uma música brega.

A preferência pelas produções estrangeiras tem raiz em um processo histórico que ocorre desde o período colonial. “Ao dominarem a região e escravizarem as nações indígenas, os portugueses fragmentaram e praticamente extinguiram o universo das culturas locais. Ao impor os seus padrões culturais, *desqualificaram* as expressões e os saberes nativos” (MESQUITA, 2005, p.130 grifo do autor). Como Mesquita afirma, o processo de imposição da cultura portuguesa encontrou várias formas de resistência, que está por trás da riqueza das manifestações culturais da região, pois gera a transfiguração dos bens citada por Paes Loureiro (2015).

Entre os músicos, não havia um perfil socioeconômico único. André Amazonas, por exemplo, quando lançou seus discos, era militar aposentado. Enquanto estava na ativa, fazia parte da banda do exército e complementava sua renda tocando saxofone na vida noturna de Manaus até que, em determinado momento, contraiu tuberculose, aposentou-se e passou a se dedicar às seis cordas. Magalhães da Guitarra, antes de lançar-se em carreira solo, apresentava-se com a banda de baile *Som Imaginário*, que era formada, em parte, por familiares. Ambos, Magalhães e André, também lecionavam. Oseas Santos, desde cedo, dedicou-se à música e não nos informou se exercia outra atividade paralela à vida musical.

Ressaltamos que as bandas de música militares foram responsáveis pela popularização da formação instrumental no Brasil segundo Palheta (2016). É algo comum nos relatos dos músicos do beiradão a presença de militares na rotina dos festejos das comunidades. Francisco Chagas, que tem habilidades em diferentes instrumentos, revela em entrevista a participação de militares na formação do conjunto em que trabalhava. Francisco é primo de André Amazonas, que serviu à banda do exército tocando saxofone.

Com o Aurélio do Sax, eu criei uma orquestra, Aurélio do Sax, eu na bateria, dois sargentos do exército ... era um trombone e um pistão, o Gadelha e o Aldair. [Outro trecho] Esse meu irmão tocava saxofone. Ele tinha ido pra Nova Olinda. Aí morava lá pra Nova Olinda e, nessa época, a Petrobras tava em Nova Olinda. Meu amigo dinheiro era que nem a folha das árvores caindo, né? E aí o cara tocava toda noite se quisesse. Toda noite tu tocava, e ele foi tocar no casamento do terceiro dos meus irmãos ... nós somos cinco... tocar no casamento dele em setenta ... o natal de setenta, dia vinte e quatro de dezembro, e ele tinha uma bateria bonitinha daquela japonesa ... primeira que vieram, né, que era tudo brilhozinha, era vermelha essa dele, e ele trouxe. Aí, ele levou a bateria. Rapaz, quando eu vi a bateria, minha nossa senhora ... eu digo: se eu não tocar agora, eu me acabo, né? [Aí não sabia nada? Nunca tinha visto?]
 – Não sabia nada. Nunca tinha pegado uma bateria. Rapaz, aí foi um primo meu, que tocava aqui onde é a cidade de Caapiranga agora ... foi tocar bateria com ele lá. Rapaz, mas eu tinha que pegar naquela bateria lá ... e, quando foi quase de manhã, eles botaram eu pra acompanhar, mas eu não conseguia ficar sentado assim no banco. Ficava meio em pé pra bater o pedal. Aí atrasava o ritmo, mas assim mesmo eles me levaram, botaram eu pra tocar que era, aí, quando ele foi pra volta, pra Nova Olinda, ele foi e disse pro papai: “papai, eu vou levar o Chico comigo papai. Ele quer aprender a tocar bateria, e eu vou levar ele comigo”. “Tá, leva”. Aí, eu fui. Sem tocar. Eu fui. Quando eu cheguei em Nova Olinda, comecei a tocar na marra. Já fui chegando lá e fui entrando tocando já. [Tu só viu e foi pensando, é assim?] É. Eu escorava a bunda assim malmente na beira do banco e tocava quase em pé, assim mesmo, fui me metendo no meio dos bateristas lá. Daí uns tempos, os homens já tavam tudo arisco comigo tudo. Tinha lá um que fica brabo comigo, Raimundo Moura, ficava brabo porque eu já tava engolindo ele já, né? Depois que eu provei uma cachacinha, comecei a tomar uma dose já de cachaça, meu amigo, aí aquilo foi entrando no couro né? É. Cara, virei uma fera medonha. No carimbo, então, eu desafiava quem viesse no carimbo (informação verbal)²⁴.

A origem humilde e a migração das cidades do interior para a capital são questões presentes na trajetória de grande parte dos músicos que, dessa maneira, dentro das possibilidades do campo musical e fora dele, utilizaram-se de todas as estratégias possíveis para permanecerem ativos no campo artístico e sustentarem suas famílias. Tendo em vista esta desigualdade de condições sociais e econômicas, em uma primeira análise, nota-se que não houve ascensão social por parte da categoria dos músicos quando comparados com radialistas, produtores e donos de gravadora. Diferentemente de pessoas como Manoel Cordeiro, Aurino

²⁴ CHAGAS, Franciso. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jan. de 2020. 1 gravação sonora (40:23).

Gonçalves (Pinduca), que passaram a ser produtores musicais, conseqüentemente, atuando em outras funções na cadeia de serviços da indústria fonográfica. Os guitarristas do Beiradão, ao longo de suas trajetórias, permaneceram como músicos compositores. André Amazonas foi proibido de lançar outros trabalhos pelo exército; Raimundo Magalhães, com auxílio do filho Lieberte Magalhães, permaneceu lançando trabalhos de maneira independente após a saída do mercado das gravadoras nacionais; Oseas Santos, com o encerramento das atividades da gravadora Continental, não lançou mais trabalhos.

Diferentemente dos dias atuais, em que os artistas assumem e acumulam diferentes funções na cadeia de serviços da indústria musical, na década de 1980, os papéis de cada agente nessa trama eram bem definidos; por assim dizer, seguiam a lógica de organização da indústria fonográfica mundial. Sendo assim, é possível entender que a ascensão social vivida pelos músicos do Beiradão foi a passagem da condição de trabalhadores da cultura noturna e dos festejos nas sedes dos Beiradões para a condição de artistas com repertório de composições próprio, ou seja, uma categoria que possuía maior reconhecimento do público. Tornaram-se “músicos de verdade” como afirma Eliberto Barroncas em entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019).

Apesar disso, tal reconhecimento da indústria fonográfica mostrou-se passageiro. Após todas as mudanças ocorridas no modo de funcionamento do mercado fonográfico, com o passar do tempo, as desigualdades entre os agentes presentes na construção do beiradão tornaram-se mais evidentes. Produtores fonográficos diversificaram suas atuações. As rádios, que ainda possuem relevância como meio de comunicação de massa, deixaram de executar as produções dos músicos do beiradão. Quanto aos músicos, do grupo de compositores que adentrou na indústria fonográfica na década de 1980, os que ainda estão vivos recebem aposentadoria mínima e complementam sua renda com apresentações musicais ou negócios paralelos. Chico Cajú, por exemplo, possui uma pequena venda em sua casa.

Conforme o exposto anteriormente, o reconhecimento da *expertise* do profissional da música depende de sua clientela e de suas relações interpessoais dentro do próprio campo artístico. Certamente, no auge dos lançamentos dos LPs dos músicos do beiradão, era alta a demanda por shows. No entanto, a distribuição dos dividendos era desigual, pois a renda proveniente da venda dos discos era revertida para os autores que assinavam as canções nas produções como afirma Francisco Chagas.

O Cajú, eu tenho muita coisa com o Cajú, bicho. Na época do Zé Milton, né, o Zé Milton da rádio Difusora, que até morreu ano passado, né, uma música que estourou na região do Ceará, em Fortaleza, eu ... é letra minha. Eu fiz com ele, que era da Copa

de 86, né? [Canta a música] – “Brasil, Brasil, ó meu Brasil, vamos torcer pro 86 ser pra valer” - Essa música era minha, e saiu no nome do Zé Milton. Quem ganhou o dinheiro foi o Zé Milton. [Então, era essa a pergunta que eu queria fazer. Vocês não ganhavam nada?] Nada cara. [Nem o seu Chico, Chico Cajú?] O Cajú pegou dinheiro, direitos autorais ... ele pegou bastante dinheiro. [Por que era quem assinava ali? Para resumir, quem ganhava era quem assinava a música né?] É, cara. Essa música saiu no nome do Zé Milton. Zé Milton recebeu a grana tão alta que ele comprou aquelas Kombi de propaganda que tinha aí no centro antigamente. Comprou três daquela, foi... [É por que a venda era violenta né?] Dinheirão estourado. [E vocês não ganhavam nem nada?] Rapaz, pra tu ver a besteira nossa...a gente fazia todo esse trabalho e nunca o Cajú dava o dinheiro do ônibus pra nós. [Vocês não ganhavam nem pra gravar?] Nada, nem pra gravar. [Iam lá pra Belém e não ganhavam nada?] Era, gravava e não ganhava nada. [Mas eles pagavam pelo menos as passagens de vocês?] É. Aí a alegria da gente era isso, né? E aqui o que a gente ganhava era nas festas tocando ... que a gente tocava muito, né, no dia-dia. Era no meio da semana, era no final de semana, começo de semana, era loucura, cara, loucura. E os caras atrás da gente pra gravar, fazer gravação, né. Aí, aquela época lá foi uma época dos anos 80...foi uma época doida, viu? Vou lhe dizer (informação verbal)²⁵.

Diante do exposto, através das falas e de outras percepções do cenário existente nas manifestações musicais dos beiradões, constata-se que as condições precárias em que se encontravam os músicos não eram empecilho para que fossem realizados os festejos nos interiores e, conseqüentemente, existisse o ambiente propício para a criação musical, pois, de acordo com os relatos, mesmo quando não havia instrumentos musicais, estes eram fabricados com maneira improvisada de modo que o fato mais importante era assegurado, o momento das festividades.

Entretanto, mediante a presença da indústria fonográfica e seu campo de relações, as desigualdades de condições ficam evidentes, uma vez que nem todos os criadores dessa forma de fazer música receberam pagamentos justos por seus trabalhos, e, seguindo a lógica da indústria, a distribuição dos dividendos baseava-se na divisão de classes comum ao capitalismo segundo a qual os donos dos meios de produção recebem a maior parte dos lucros e o restante é dividido entre compositores (em alguns casos, apenas o músico principal) e produtores, que também, em alguns casos, assinavam composições mesmo sem compor. As próprias relações internas do grupo de músicos afetavam a distribuição dos dividendos. Nesse caso, os músicos “da noite”, em grande parte, não recebiam direitos autorais, mesmo que contribuíssem para as criações das letras e a concepção geral das músicas do beiradão.

Sendo assim, a principal fonte de renda para os músicos comuns, trabalhadores noturnos, eram os caches recebidos nas apresentações ordinárias, corriqueiras na rotina dos

²⁵ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor, Manaus, jan. de 2020. 1 gravação em áudio (40:23 minutos)

festejos dos beiradões. Tal prática atingiu seu ápice na década de 1980, impulsionada pelos lançamentos da indústria fonográfica. Devido à alta demanda de apresentações, o peso da inconstância salarial - algo comum à profissão - não se fazia presente naquele período, no entanto, na década de 1990, com o forte crescimento da globalização após a queda do muro de Berlim, houve o crescimento do processo de mudança nos conteúdos transmitidos pelas rádios. As gravadoras nacionais enfrentaram a concorrência das multinacionais e, no fim desse processo, sucumbiram, e conseqüentemente, houve uma diminuição drástica da produção fonográfica dos músicos do beiradão assim com a divulgação destes trabalhos nas rádios.

Nesse cenário, a novidade era a música estrangeira, eletrônica, os novos tipos de rock, a música pop, as letras em outras línguas e os grandes *hits* baseados em manifestações da cultura popular, como o axé, a música sertaneja, que, formatados pelos produtores, eram reproduzidos em massa em todos os meios de comunicação. Essa mudança gradativa na formação do juízo de gosto da população trouxe uma diminuição na demanda por shows dos artistas do Beiradão. Essa mudança no cenário musical é encarada por alguns como um esquecimento ou o fim de uma era. Em entrevista, Lieberte Magalhães comenta sobre as mudanças ocorridas no cenário musical.

O papai, depois que ele parou ... assim ... de tocar com banda, né, que ele ficou ... assim ... tipo dando aula, eu sentia nele uma ... tipo ... é... cruzei com meu filho, ele veio ainda agora aqui, era pequeno, e ele ficou desgostoso ... assim ... com o estilo musical, que foi mudando, né? E quando meu filho era pequeno, chegava pra ele e falava: “vô, me ensina Piriri Pompom”? Aí ele dizia: poxa, meu sobrinho, pede qualquer coisa aí, mas Piriri Pompom não toco. Essa porra dessa música feia não, que é aquela [Canta a letra da música] É da Bahia, né? Quer dizer, aí eu senti é ... eu viajava e viajo, né? E fazia muita coisa. Eu não tinha ... assim... tempo de tocar com ele, entendeu? Assim ... tanto. Uma vez, ele falou pra mim: “Poxa meu filho, parece que você não tem vontade de tocar comigo”. Eu digo: “pai, não é isso... é porque o tempo é curto, né? O senhor dá aula e não tinha condição”. Só quando a gente ia para o Caldeira, ia pra alguns lugares com ele, a gente tocava porque ele perdeu ... Depois que ele gravou esses discos aqui, tava fazendo show direto, mas aí depois a credibilidade desse tipo de música acabou, se perdeu pelo caminho. Aí tanto é que hoje tão fazendo homenagem para o Teixeira, tão fazendo para o André, pra ele, o Ozeas da guitarra, mas se perdeu no tempo, por exemplo, ficou banal. Vou contratar uma banda pra tocar, um Magalhães pra tocar num interior desse, podendo levar uma banda *Impakto*, podendo levar uma atração? Ficou, tipo, vamos dizer ... que num esquecimento isso, e ele ficou triste com isso aí (informação verbal)²⁶.

Sendo assim, a década de 1980 foi um período em que a criação musical proveniente dos beiradões conseguiu galgar espaços dentro dos catálogos de produção da indústria fonográfica, e, como havia a estreita relação com a divulgação dos conteúdos pelas rádios,

²⁶ MAGALHÃES, Lieberte. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo (16:18 minutos)

pode-se considerar que os artistas do Beiradão obtiveram relativo sucesso com vendas de discos e houve grande procura pelos shows. Na década seguinte, porém, ocorreram mudanças nas escolhas dos conteúdos da indústria fonográfica - fato que, conseqüentemente, influenciou as programações das rádios. Sem esse apoio de divulgação e chancela dos empresários, os músicos do beiradão viram a demanda por shows diminuir, assim como a queda ou mesmo a ausência total de recebimento de dividendos oriundos da venda de discos. Tal situação mostra a fragilidade em que se encontram os músicos nessa trama, pois dependiam de reconhecimento de agentes culturais da indústria para promoverem o seu trabalho, e pela mudança nos conteúdos promovidos pela indústria fonográfica, ficam abandonados à própria sorte. Nesse caso, a inconstância da procura por shows – única fonte de renda do meio musical – tornou-se um peso para a sobrevivência desse grupo, que, encontrando-se nessa situação, buscou outras formas de garantir sua existência.

2.3 Guitarras e guitarrada

A guitarra e o saxofone são instrumentos que se tornaram protagonistas nas manifestações musicais dos beiradões. No período anterior à chegada da guitarra elétrica, outros instrumentos de corda, como o cavaco e o banjo, podiam ser vistos nas manifestações musicais, ou seja, quando não eram improvisados, os instrumentos de sopro e corda sempre conviveram harmoniosamente nas formações de bandas presentes nos festejos dos interiores amazonenses.

Conforme já foi exposto durante a escrita deste texto, a Amazônia nunca esteve isolada do comércio internacional. Sendo assim, com a criação da Zona Franca de Manaus, em 1967, abriu-se um novo período de intensificação dessas relações comerciais. Logo, no cenário musical manauara, um processo que já havia sido iniciado antes da implementação dessa política pela ditadura militar foi acentuado: o uso de aparelhagens de som nas apresentações musicais e a formação das bandas, que passa a seguir o padrão difundido pela indústria fonográfica, com baixo, guitarra, teclados e os instrumentos de sopro.

A história da guitarra elétrica, instrumento cuja origem mais difundida é a estadunidense, remete à fabricante Gibson, que, na década de 1930 lançou o modelo ES 150 (Electric Spanish), que consistia em um violão (*spanish guitar*) com cordas de aço e captação magnética, que transformava as vibrações das cordas em pulsos elétricos. Outra fabricante que desenvolveu sistemas de captação, em guitarras havaianas, foi a Rickenbacker. Estas, por possuírem corpos sólidos, deram base para a construção das guitarras de corpo sólido modelos Telecaster (Fender) e Les Paul (Gibson), que, não possuem cavidades, como era o caso da ES

150, juntamente com a Stratocaster (Fender), são os modelos de maior popularidade até os dias atuais.

Essa captação magnética permitiu que os sons produzidos por essa guitarra fossem amplificados em aparelhos elétricos, que durante a segunda metade do século XX tiveram sua potência aumentada drasticamente. Nesse período, pode-se observar os primeiros passos da amplificação dos instrumentos de corda e da voz. Tais acontecimentos, posteriormente, viriam a redefinir a forma pela qual as pessoas passariam a se reunir para apreciar música, pois a captação e eletrificação dos instrumentos e voz permitiu a reunião de um número maior de pessoas e mudou também o impacto causado pelas ondas sonoras amplificadas ao atingir os corpos dos espectadores.

No Brasil, um dos primeiros relatos do uso de instrumentos de corda amplificados deu-se pelo uso do cavaco elétrico, invenção da dupla Dodô e Osmar, mediante uma necessidade surgida durante os desfiles em carros abertos no carnaval, conforme explica Vargas:

Os desfiles em carros abertos eram acompanhados de música ao vivo. Os instrumentos musicais, a depender de sua estrutura acústica, emitiam mais ou menos volume sonoro. Instrumentos como violão, cavaco e bandolim ficavam praticamente inaudíveis perto de um grupo de sopro e percussão. O uso da captação elétrica possibilitou a amplificação de instrumentos de corda, possibilitando que o cavaco se tornasse instrumento solista (VARGAS, 2015, p.189).

No contexto do beiradão, a guitarra também figura como instrumento solista e seu uso tem como principal referência as estruturas musicais do choro e ritmos latinos, uma vez que a escuta do rádio foi fundamental para a formação dos músicos que participaram dessas manifestações musicais; e os conteúdos mais citados eram as músicas instrumentais: choro, frevo e as músicas caribenhas, como o mambo e o merengue. Magalhães da guitarra e Oseas Santos, por exemplo, iniciaram seus passos na vida musical pelas cordas do cavaquinho.

Sendo assim, o contexto sociocultural destes agentes molda a utilização do instrumento, assim como ocorreu no estado do Pará com a lambada e as guitarradas. No Peru, houve o encontro com ritmos tradicionais, tais como a música criolla, huayano, pandilla entre outros.

Uma pesquisa nos bancos de teses e dissertações mostra que o termo guitarrada, ao menos academicamente, tem suas primeiras menções na monografia de curso de Pio Lobato de 2001 intitulada *Guitarradas – um gênero do Pará*. O músico, posteriormente, seria o idealizador do projeto *Mestres da Guitarrada*, de 2003, que reunia os músicos Vieira, Aldo Sena e Curica. Este projeto, somado a outras ações promovidas pelo estado paraense, colocaria novamente a guitarrada no mapa musical da indústria cultural brasileira.

Ao músico Joaquim de Lima Vieira (Mestre Vieira), comumente, é atribuído o papel de inventor da guitarrada, pois considera-se o lançamento de seu primeiro disco – *Lambada das quebradas* - volume 1 (1978) - o precursor desse modo de fazer música, em que a guitarra elétrica figura como instrumento solo em temas baseados em gêneros latinos e caribenhos. Nesse sentido:

Vieira pode ter inaugurado uma nova modalidade musical já com a utilização da guitarra elétrica e, a partir disto, diante de deslocamentos de identidades, hibridações e transfigurações simbólicas e culturais, hoje temos a guitarrada como gênero musical no Estado do Pará. Neste sentido, acredito que a guitarra elétrica teve papel relevante nos contextos que navegam as proximidades da nascente deste rio chamado Guitarrada (CARAVEO, 2019 p.38).

Trabalhos acadêmicos como os de Mesquita (2009) e Caraveo (2019) estabelecem a importância da trajetória do músico para a cena musical paraense e sua participação nos processos históricos da formação dos gêneros lambada e sua variação lambada instrumental, que posteriormente, passariam a ser chamadas de “guitarrada”, quando executadas por guitarristas.

Considerando o processo de construção da identidade do gênero musical guitarrada e do trajeto antropológico de Mestre Vieira, temos os anos de 1950 como um período de interferências e apropriações. Os anos de 1960, quando há o início do desenvolvimento dessas práticas musicais que desaguam no registro fonográfico do *Lambadas das Quebradas*, Vol.1, demarca o marco zero para o gênero musical, gravado em 1976 e lançado no ano de 1978. Este período inaugural para a lambada e para o que ficou conhecido como Lambada Instrumental trouxe grande visibilidade e um elevado nível de disseminação do gênero musical a nível local, nacional e internacional. Esta fase é interrompida pelo impacto midiático envolvendo outros artistas a partir do ano de 1985 – um período de silenciamento. Nos anos de 2000, a Lambada – Lambada Instrumental – ressurgiu com os moldes inaugurados por Mestre Vieira, porém, agora como Guitarrada (CARAVEO, 2019, p.93).

Ressaltamos que os músicos do beiradão também estiveram presentes durante o processo histórico de formação do gênero guitarrada. Segundo o jornalista Fernando Rosa, Ozeas Santos participou da gravação do primeiro volume da série *Guitarradas*, uma das ações que contribuiu para a popularização do gênero musical, lançada pela Gravasom.

Em 1981, já em Belém, liderando a banda Lambaly, grava seu primeiro disco, “Lambadas nacionais”, pela gravadora Gravasom. Na capa, a gravadora destacava que o disco incluía o sucesso “Melô do planeta”. Em 1983, grava o primeiro disco da série “Guitarradas”, lançada pela gravadora Gravasom, sob o codinome de Carlos Marajó, depois assumido por Aldo Sena – em pelo menos três dos sete discos (ROSA, 2019, p.41).

Assim como Ozeas Santos, posteriormente, André Amazonas e Raimundo Magalhães também lançaram seus discos, também pela Gravasom e outras gravadoras, como a Chantecler Continental e a Copacabana. Isso posto, consideramos que, pelo fato de Belém, à época, possuir uma estrutura estabelecida de indústria fonográfica, naturalmente tornou-se o local que concentrou diversas produções artísticas de pessoas oriundas de outros estados da região. Nesse caso, os músicos do beiradão também ajudaram a formatar a história da lambada, posteriormente chamada de guitarrada.

Outro fato a ser mencionado é que, em 1971, o grupo musical chamado *Los Wembler's*, de Iquitos, no Peru, lança o LP chamado *Cumbia Amazónica*. Tal fato mostra-se relevante, pois o grupo utiliza a guitarra elétrica como instrumento solo em um repertório que perpassa gêneros musicais latinos e brasileiros, como o carimbó. Dessa maneira, pode-se inferir que a chegada da guitarra elétrica e seu uso no contexto musical local ocorreram em diferentes países da Amazônia continental em período anterior ao marco da invenção da guitarrada reivindicado pelos participantes do campo musical paraense.

Após a escuta dos colaboradores da pesquisa, foi possível estabelecer a relação direta entre a música do beiradão e o choro, uma vez que a principal referência de escuta musical para os participantes desse cenário musical era a rádio, na qual era forte a presença deste gênero musical, entre outros gêneros, como valsas e marchinhas. Sendo assim, a guitarra, no contexto do beiradão, assume o lugar que o cavaco e o bandolim possuem no choro: um instrumento que executa a melodia principal nas composições dos beiradões e, quando há versos, faz o acompanhamento harmônico. Um fato que reforça essa linha de raciocínio é a de que Raimundo Magalhães, Ozeas Santos e André Amazonas deram seus primeiros passos na vida musical pelas cordas de um cavaquinho, aprendendo (tirando) músicas como *Brasileirinho* através da escuta do rádio.

2.4 André Amazonas

Francisco André Ferreira, conhecido como André Amazonas, é nascido em Caapiranga, Amazonas e sua trajetória de vida o posiciona no grupo de músicos que trabalhavam nas bandas militares que também participavam dos festejos na vida noturna. Em entrevista ao canal Amazonsat, o músico afirma que seus primeiros contatos com o mundo musical foram através das cordas de um cavaquinho, aos onze anos de idade, e iniciou sua atividade musical nos festejos de São Sebastião, em Caapiranga.

Durante sua carreira como guitarrista, gravou quatro LPs: *Brincando com as Cordas* (1985); *Uma guitarra especial* (1986); *Uma guitarra na lambada* (1987) e *A guitarra do Povo* (1989). Todos eles foram lançados pela Chantecler/Continental, gravadora de alcance nacional.

Em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019), Emanuel Ferreira, sobrinho de André, e Raimundo Nonato, também parente do músico, revelaram detalhes de sua trajetória de vida e o trânsito entre os festejos.

[Emanuel Ferreira] André nasceu em Caapiranga, municípiuzinho de Manacapuru, entendeu? Uma família de sete irmãos; uma vida muito difícil. Trabalhava com padaria com o pai dele. Saía entregando pão como regatão, mas o pai tocava cavaquinho; começou a ensinar o tio. O primeiro instrumento foi o cavaquinho. Ele aprendeu a tocar sopra, saxofone. Tocava noites e noites. Contraiu uma tuberculose em função desse sax varando a madrugada, né? Aí foi quando ele tomou a opção de tocar guitarra.

[Raimundo Nonato] Chegava em Manacapuru, né? Aí tinha que pegar um barco pra entrar lá pra dentro do lago do Calado. Chegava lá, o barranco era muito alto, então o André já tinha uma idade, né? Fica meio difícil pra ele subir com a guitarra. Aí eu que subia com aquela guitarra. O pessoal começava a soltar foguete. Era uma animação assim ... muito boa aonde eles conseguiam ganhar um dinheirzinho a mais, né, era pelos interior né. [...] E um show aqui, no lago do Calado, ele era a noite toda e entrava o dia, o dia todinho. Eles iam dormir e, às vezes, eles tinham que voltar depois pro show, e o André era uma pessoa que ele aguentava, né, fazer o show ... porque ele não bebia ... era. Nessa época, ele me levava, né, por que eu tava desempregado nessa época, né? Aí, quando acabava o show, ele me pagava. Ele nunca deixou de me pagar porque eu que andava com aquela guitarra dele, e ele entrava no palco ... aí eu tinha que ir lá e dar a guitarra na mão dele, né, que ele gostava assim. Ele gostava de ser o artista (informação verbal)²⁷.

São os gestos carregados de simbolismos que referendam a posição de uma pessoa, um músico, dentro de um campo social. Além de fazer parte do seletor grupo de músicos que gravaram LPs na década de 1980, durante as apresentações, o artista não poderia chegar aos palcos de maneira comum: primeiro, mandaria seu ajudante para entregar seu instrumento de trabalho. Tal rito fortaleceria a distinção entre o músico e o público e reforçaria o imaginário criado sobre os músicos que vinham de Manaus para trabalhar nas festas, os artistas de fato.

Dentro grupo de artistas que gravaram seus discos na década de 1980, André Amazonas à época de seu LP, intitulado *A guitarra do Povo*, percorreu estados das Regiões Norte, Nordeste e Sul do país, em turnê, juntamente com o cantor do gênero brega Carlos André, conforme reportagem do *Jornal do Comércio*, de 27 fevereiro de 1988. Ambos pertenciam ao catálogo de artistas da gravadora Continental. Carlos vendera oitocentas mil cópias, em todo o

²⁷ FERREIRA, Emanuel. NONATO, Raimundo. Trecho da entrevista concedida para o documentário *A poética dos Beiradões.- Episódio 3*. Direção: Rafael Angelo dos Santos Lima e Ana Luiza Gouvea. Manaus: Natura Musical, 2019. (15:10 minutos) Transcrição feita pelo autor.

país, do disco *Quebro essa mesa* conforme informa a reportagem. Na mesma reportagem, também foi mencionado o preconceito enfrentado pelo gênero brega. De acordo com as palavras de Carlos André, “a grande verdade é que ainda com o mercado consumidor que atinge 90% das vendas, a música considerada e rotulada como brega sofre discriminações”.

Figura 4 - Reportagem *Quem tem a “guitarra do povo”?* sobre o lançamento do disco de André Amazonas

Quem tem a “guitarra do povo”?



Com produção da gravadora Continental, o cantor amazense André Amazonas acaba de lançar seu terceiro LP: “Guitarra do Povo”, com vendas que estão superando as expectativas — garante o artista.

Nas faixas de “Guitarra do Povo”, há composições de vários

artistas do Estado e de outras regiões do País. André afirma que inicialmente as músicas que têm feito maior sucesso integram um *put-pourri* com “Pra Você Balançar” e “Mulata Fio Dental”.

O artista, acompanhado do cantor brega amazense Carlos André, vai percorrer

o Norte/Nordeste e Sul do País, onde tem um grande público que gosta de suas músicas, algumas sempre “presentes no programa de Edelson Moura e Márcia Ferreira, na Rádio Nacional”.

POLÍTICA EMPRESARIAL
Para 88, garantem

ambos, a Continental adotou uma política empresarial de só financiar cantores que junjam vendagem para cobrir as despesas e trazer lucros para a empresa. Nessa ótica, continuará produzindo cantores que alcançam a marca de mais de 50 mil discos vendidos. Isso não chega a preocupar os dois.

André Amazonas diz que devido ao sucesso que faz, seu primeiro disco continua a ter vendagem certa em vários Estados.

“Tanto é que a Continental já propôs a assinatura de um novo contrato”. Um dos incentivos para continuar trabalhando como artista vem sendo dado pelo vice-presidente da

Federação das Indústrias do Estado de Rondônia, Eclair Rezende dos Santos. O empresário coloca à disposição de Amazonas passagens para percorrer todo o País.

Carlos André diz que Amazonas tem liderança nas rádios do Norte e Nordeste e aposta no sucesso do LP “Guitarra do Povo”.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital - Recorte da página 23 do Jornal do Comércio de 27 de fevereiro de 1988.

Figura 5 - Reportagem “...Eu hoje quebro essa mesa” sobre o cantor Carlos André

JORNAL DO COMÉRCIO momento Sábado, 27/02/88 23

“... Eu hoje quebro essa mesa...”



“... Eu hoje quebro essa mesa...”

Cantar o que o povo gosta e canta, tem sido a fórmula do sucesso que Carlos André vem fazendo, nos últimos anos, com um “brega sofisticado”, segundo sua definição, desde que estourou na parada de sucessos de vários Estados, com **Quebro essa Mesa** — (“Eu Hoje quebro essa mesa/Se meu amor não chegar...”) — “Meu disco mais tocado e vendido até hoje” garante.

Com um novo trabalho, intitulado “O Que o Povo Gosta”, (Continental), Carlos André divide atualmente suas atividades de cantor com as de empresário, patrocinando produções de Luis Gonzaga, Gonzaguinha, Marinês e André Amazonas, entre outros.

Nos 15 anos de carreira, define sua trajetória como uma “vida que teve seus altos e baixos”, “isso devido à rotulagem que se criou em torno da música brega, aliada

com a crise econômica que teve reflexos, também, na indústria do disco”.

VENDAS

“O Que o Povo Gosta” tem 31 dias de lançamento e já vendeu em todo país cerca de 80 mil cópias, conforme os seus cálculos. De Manaus, Carlos André seguiu ontem para Porto Velho, e, na próxima semana, visitará vários Estados do Nordeste. No dia 12, Carlos André volta a Manaus, para se apresentar na Super Star com o grupo Carrapicho, lançado pelo cantor há alguns anos na cidade. No espetáculo, pretende mostrar suas novas composições e relembrosos que marcaram sua vida artística. Após o show, nova vez, Carlos André tem agenda para o São Paulo, onde divulgará o novo LP nas redes de televisão de São Paulo e Rio de Janeiro.

“É preciso fazer bastante divulgação do trabalho que estamos lançando”, acrescenta, lembrando que o marketing é fundamental no “momento de instabilidade econômica que atinge desde os grandes astros como Gil, Betânia, Roberto Carlos, até o cantor mais modesto”.

DISCRIMINAÇÃO

“Eu hoje quebro essa mesa, se meu amor não chegar”, tocada, ainda hoje, com pedidos insistentes em várias cidades que lançará, promete o cantor. “A grande verdade é que, ainda com o mercado consumidor que atinge 90% das vendas, a música considerada e rotulada como brega sofre discriminações. Se

intensiva, as músicas que o povo gosta venderiam muito mais. Teria condições de vender muito mais do que se comercializa hoje com a música-povo”, reclama. O cantor defende que a música não tem fronteiras: “A música é linguagem universal e tanto o é, que o brega invadiu as FMs, de São Paulo ao Amazonas. Desde a música simples, gostosa e dançante e que é amada em maior escala pelo povo. A atual compra vende um disco de música, muitas vezes, se ganha o disco presente”. Carlos André frisa que esse fenômeno musical não ocorre

somente no Brasil, mas, também, nos Estados Unidos, onde o rock rural alcança grandes audiências nas redes de rádio e televisão.

DISCO DE OURO

“Quebro Essa Mesa” vendeu 800 mil cópias em todo o País e rendeu muito em shows. Quando foi lançado pela Continental ainda não havia sido instituído o Disco de Ouro, com certeza o ganharia, contudo, a nossa vida tem marcas de vitória”, explica Carlos André.

VISITAS

O cantor visitou, ontem a Nova Rádio Baré para

divulgar seu disco. Para o locutor Francisco Hélio, apesar do trabalho ser novo tem em si a marca personalizada de Carlos André. Assegura também essa opinião, o radialista J. Pantoja, da Rádio Rio-Mar.

“Uma das faixas que estão estourando nas rádios AM e FM do “brega sofisticado”, é “Eu Botei a Aliança”, informa o cantor. “A música promete muito para os próximos meses. No refrão de “Eu Botei a Aliança”, o humor e a musicalidade se entrelaçam: “Eu botei ela chorou / Eu tirei ela chorou / Eu tirei ela chorou”.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital - Recorte da página 23 do Jornal do Comércio de 27 de fevereiro de 1988.

Para os músicos que trabalham atualmente no cenário cultural amazonense, soa estranha a associação entre a música do beiradão e o gênero brega. No entanto, a escuta das entrevistas com os colaboradores da pesquisa e a reportagem desta edição do Jornal do Comércio demonstram a existência desta relação. Ao que tudo indica, ritmos e gêneros populares que possuíam grande aceitação das classes mais baixas da população eram classificados como música brega pelos agentes do mercado fonográfico.

Como sabemos, a organização dos gêneros musicais proposta pelos agentes da indústria cultural é reflexo do juízo de gosto das sociedades em que está inserida. Certamente, há o direcionamento de produtos para determinados setores da sociedade. De toda forma, é através dos bens simbólicos que as classes sociais expressam as distinções entre si, e, nesse contexto, a música brega pertenceria ao gosto das classes baixas - grande parte da população brasileira. Neste diapasão, citamos Bourdieu:

Os símbolos são os instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral (BOURDIEU, 1989, p.10).

Sendo assim, no contexto social da década de 1980, basicamente o gênero brega abarcava parte das manifestações musicais oriundas da cultura popular, como é o caso da música do beiradão. O jazz, blues, MPB, música erudita, entre outros gêneros, eram consumidos por parte da classe média e elite. Apesar da grande vendagem de LPs (oitocentas mil cópias no caso de Carlos André), os gêneros que figuravam os postos da alta cultura eram outros, por exemplo, os citados acima, a bossa nova e a MPB. À princípio, os que possuíam o maior número de vendas deveriam ser de fato os representantes da música brasileira, porém não era o que ocorria na realidade. Como afirma o cantor Carlos André, na reportagem, a música brega sofria discriminação, pois a lógica hierárquica de classificação dos produtos fonográficos marginalizava tal gênero diante dos demais. Tal ordenamento da produção simbólica servia aos interesses da classe dominante, uma vez que era necessário haver o elemento de distinção entre as classes como afirma Bourdieu:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento de distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções, compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 1989, p.11).

Alguns dos elementos de distinção que a ditadura militar estabelecia para a sociedade brasileira eram a moral e os bons costumes e, de acordo com esse viés, a música brega não contemplava em suas letras, ao menos em parte delas, o que era considerado por aquela parcela da sociedade como exemplo de conduta moral. Talvez essa seja a razão do preconceito comentado pelo cantor. De toda forma, os produtores fonográficos garantiam os espaços dessas produções artísticas em seus catálogos de produtos graças à rentabilidade proporcionada ainda que estabelecessem ou reforçassem as distinções daquele contexto histórico.

Em relação às letras, as composições de André Amazonas seguiam o padrão de seus

pares no campo musical da década de 1980: versos curtos e trechos de música instrumental. Em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões (2019)*, Emanuel Ferreira e Gildomar Campos (parentes de André) revelam que a autoria das canções era, em parte, de sua esposa.

[Emanuel Ferreira] Então, o tio André fazia a música tocada, e a letra era a esposa que fazia porque eram pequenos refrões. O que sobressaia mesmo era...

[Gildomar Campos] E era professora, né, na época.

[Emanuel Ferreira] Era professora ela ... duas cadeiras... e ela fazia a letra, e ele largava a peia. Ele gostava mesmo (informação verbal)²⁸.

Ao analisarmos as informações presentes nos LPs, notamos a presença do nome de sua esposa, Euclair Ferreira, nas composições, porém há outros parceiros que assinam as obras conforme exposto nas informações do disco. Leo Gomes, Oseinha, Braz Silva, Nonato do Cavaquinho, Kimura, Alan Kardec, Maria das Graças, Ricardo e José Ribamar são nomes que constam nos discos *Uma Guitarra Especial* e *A Guitarra do Povo*. Sendo assim, quando eram presentes, as letras retratavam o mundo afetivo e outras experiências relativas ao cotidiano das pessoas que participavam dos festejos, eminentemente, o público para o qual eram destinadas aquelas mensagens sonoras. Citaremos algumas composições para exemplificar o conteúdo das mensagens letrísticas:

Encontro das Águas

No encontro das águas
Do rio Negro e Solimões
É água branca com a preta
É água preta com a branca
É o abraço fraterno que a todos encanta²⁹.

Pra moçada balançar

Esta lambada é pra você dançar
Venha correndo pra tirar seu par
É bem melhor você se preparar
Pois a moçada tá querendo balançar³⁰.

Frutas e Peixes

No Amazonas, tem açaí, tem tucumã e buriti
No grande rio tem jaraqui, pirarucu e tambaqui³¹.

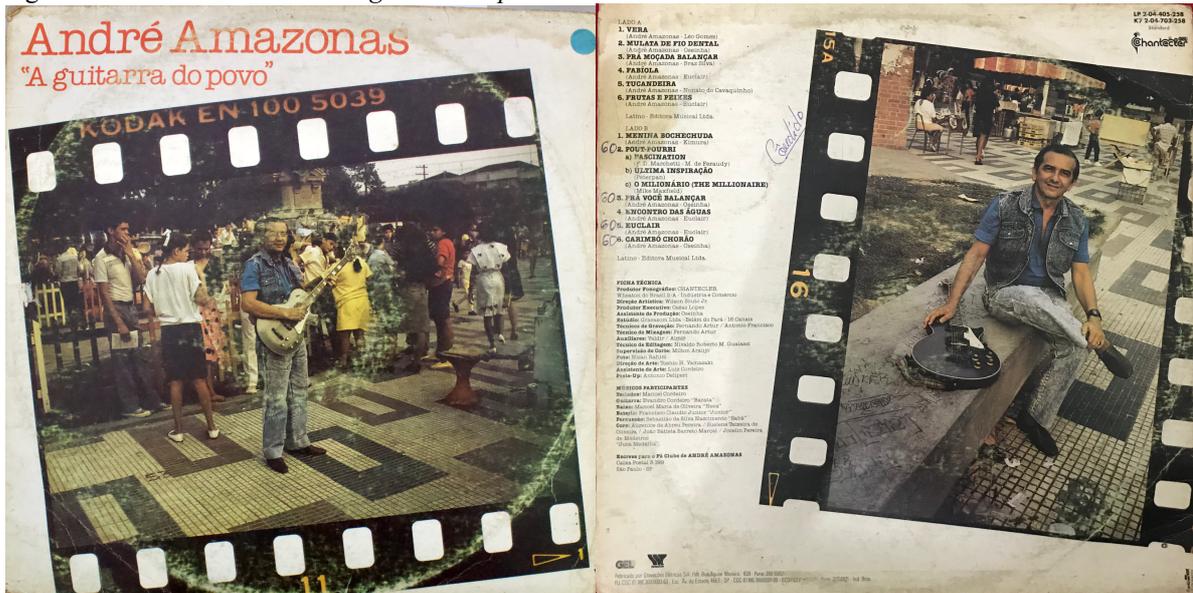
²⁸ FERREIRA Emanuel; CAMPOS, Gildomar. Depoimentos cedidos para o documentário *Poética dos Beiradões – Episódio 3*(2019). Transcrição do autor.

²⁹ AMAZONAS, André; EUCLAIR. André Amazonas. *A guitarra do Povo*. Direção artística: Wilson Souto Jr. São Bernardo do Campo: Chantecler, p1987. 1 disco sonoro (32:15 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. Lado B; Faixa 4.

³⁰ AMAZONAS, André; SILVA, Braz. *Ibidem*. Lado A; Faixa 3.

³¹ AMAZONAS, André; EUCLAIR. *Ibidem*. Lado B; Faixa 6.

Figura 6 - LP André Amazonas *A guitarra do povo*



Fonte: Acervo pessoal do autor.

As paisagens naturais, os afetos e as experiências da vida noturna são temas recorrentes nos curtos versos - prática comum e percebida quando realizamos a escuta de seus pares. A partir desse dado, a presença dos mesmos temas nas letras de diferentes compositores, suscitamos as ideias sobre compreensão e o processo de comunicação de Bourdieu, para um melhor entendimento do porquê da recorrência dos temas.

A “compreensão” imediata supõe uma operação inconsciente de decifração que só é perfeitamente adequada quando a competência que um dos agentes engaja na sua prática ou nas suas obras é igual à competência que engaja objetivamente o outro agente na sua percepção dessa conduta ou dessa obra; isto é, no caso particular em que a cifragem, como transformação de um sentido em uma prática ou em uma obra, coincide com a operação simétrica de decifragem [...] (BOURDIEU, 1983, p.49).

Tendo em vista isso, pode-se afirmar que a intenção de boa parte dos compositores, ao escreverem suas obras musicais, é alcançar o maior número de pessoas possível a partir de processos básicos presentes na comunicação. Sendo assim, a música de André Amazonas segue o padrão existente no campo musical composto pelos músicos do beiradão - letras eficientes em seu propósito: animar os festejos nos interiores amazonenses e demais locais da vida noturna de Manaus, característica presente em vários gêneros musicais originados na cultura popular.

A atribuição de valor aos conteúdos das letras certamente pode encaminhar o debate para conclusões falsas, uma vez que as classificações de gêneros musicais feitas pela indústria fonográfica e crítica especializada corroboram e promovem as distinções e desigualdades existentes na sociedade em que estão inseridas. Certamente, essas manifestações não eram

isoladas de um contexto. Apenas afirmamos que os critérios de classificação mercadológicos, por vezes, são desiguais. Do ponto de vista musical, há uma maior elaboração desse tipo de discurso nas composições dos músicos do beiradão. Sendo assim, o público consumidor dessas composições tinha plena capacidade de decifrar toda a mensagem abstrata destinada à sua fruição. Logo, a aparente simplicidade dos temas das letras e sua construção não devem ser os únicos aspectos a serem considerados na discussão.

Outro ponto que destacamos da trajetória artística de André Amazonas são os trânsitos entre as cidades Rio de Janeiro e Belém para a realização das gravações de seus LPs *A guitarra do Povo* e *Uma Guitarra Especial*. Conforme o orçamento e o interesse dos empresários, havia a possibilidade de que a gravadora pagasse a ida dos artistas amazonenses para outras cidades para que registrarem suas composições em estúdios como Odeon, no Rio de Janeiro, e o Gravassom, em Belém, dentre outros. Apesar das grandes distâncias percorridas, havia músicos presentes em diferentes gravações cidades e datas, tais como Manoel Cordeiro (teclados e arranjos), Evandro Cordeiro (guitarra) e Manoel Oliveira (baixo), cordas e teclas iguais, porém com bateristas e percussionistas diferentes. Tal fato é decisivo diferença de sonoridade entre os dois LPs.

Algo que não pode ser ignorado é a relação de parentesco existente entre alguns músicos que atuaram no campo artístico amazonense da década de 1980. Raimundo Chavier (Saxofonista), irmão de Francisco Chagas (Baterista), e André Amazonas eram primos. Este último, por sua vez, tinha Raimundo Nonato Ferreira (Nonato do Cavaquinho) como irmão. Nonato também lançou, no total, sete LPs durante sua carreira enquanto os primos eram músicos da noite. Tendo em vista estes dados, recorremos às constatações de Bourdieu:

As experiências (que uma análise multivariada pode distinguir e especificar pelo cruzamento de critérios logicamente permutáveis) se integram na unidade de uma *biografia sistemática* que se organiza a partir da situação originária de classe, experimentada num tipo determinado de estrutura familiar (BOURDIEU, 1983, p.80 grifo do autor).

Pode-se inferir que a estrutura familiar (inserida na classe trabalhadora residente no interior do estado) na qual André estava inserido propiciou os meios e condições para o contato com a música e o fazer musical de modo que sua trajetória individual fez parte da biografia sistemática conforme elucida Bourdieu - parentes próximos que seguiram carreira no meio musical de maneira que cada característica individual foi decisiva para cada destino. Sendo assim, houve um ceio familiar que proporcionou aos seus membros maiores facilidades para apreensão de estruturas da linguagem musical, o *habitus* que, segundo Bourdieu, é “[...]”

entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma *matriz de percepções de apreciações e de ações* [...]” (BOURDIEU, 1983, p.65 grifo do autor).

Sabe-se que a música, na forma como o mundo ocidental a conhece, tem sua origem em um processo de construção que remonta à Idade Média, e que, durante tal processo, passou por inúmeras transformações até alcançar a forma conhecida por nós. Desse modo, essa matriz de percepções, apreciações e ações apreendida por André Amazonas e os demais músicos do beiradão é passível de modulações que permitiram a diferenciação entre a música de beiradão e as demais músicas existentes até então. Sua trajetória mostra sua capacidade de adaptação, pois necessitou mudar de instrumento – saxofone para a guitarra – diante de problemas de saúde. Outro ponto que levantamos são os trânsitos entre a rotina da banda militar (antes da aposentadoria) e as apresentações na vida noturna de Manaus e nos interiores. Sabemos que, além dos repertórios serem diferentes, as regras do convívio social também o são, e, conforme os depoimentos dados pelos colaboradores deste trabalho, André, ao longo de sua jornada musical, soube realizar esses trânsitos. Tal reconhecimento de sua posição no campo musical o levou a participar do grupo de músicos que logrou o registro de suas composições em LPs na década de 1980.

2.3 Magalhães da Guitarra

Magalhães da Guitarra (Raimundo Magalhães) é nascido em Carauari, Amazonas, e assim como os tantos personagens do beiradão, durante sua vida também passou pelo processo de migração para Manaus. Iniciou suas experiências musicais por conta própria e com o apoio de sua família, e, assim como muitos colegas de profissão, o instrumento usado para os primeiros contatos com a música foi o cavaquinho. Na capital amazonense, trabalhou com a banda de Baile chamada Som Imaginário, da qual participaram filhos e a esposa. Seu filho Lieberte Magalhães trabalha até os dias atuais nesse seguimento do mercado musical com a banda *Impakto*.

Uma característica importante é a de que esse tipo de banda necessariamente trabalha em seu repertório diversos tipos de gêneros musicais, sempre reproduzindo os maiores e mais novos sucessos produzidos pela indústria cultural, haja vista os locais e contextos em que executam suas apresentações. Acreditamos que essa experiência contribuiu para a versatilidade presente nas composições de Magalhães em sua carreira solo. Além da guitarra, sabia manejar

o teclado e cavaquinho e lecionava para diversos alunos no bairro da Betânia, onde viveu boa parte de sua vida. Seus familiares contam que, após a separação conjugal e sua saída da banda de baile, deu início à sua carreira solo.

De acordo como os registros históricos e as falas dos colaboradores da pesquisa, a escuta do rádio é apontada como uma das principais referências na formação do repertório dos músicos do beiradão da década de 1980. Em boa parte de suas vidas consumiram os conteúdos radiofônicos em uma rotina na qual aguardavam as músicas serem executadas nas rádios para aprenderem cada trecho, cada parte da estrutura da música, tirando de ouvido. Com Magalhães, não foi diferente. Em sua trajetória de vida, seguiu o *modus operandi* dos que se interessavam por música à época – trilhavam o processo de apreensão dos elementos da linguagem musical através da escuta do rádio, LPs ou fitas, pois não havia instituições voltadas para o ensino de música, como conservatórios, nas cidades do interior amazonense. Lico Magalhães, músico, filho de Magalhães, em um trecho de entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019) revela o que pai precisou fazer para aprender a música *Brasileirinho* de Waldir Azevedo:

[Liebert Pereira Magalhães] Papai contou pra mim que antigamente existia umas, uns arriais, né? Aí, ele começou tocando cavaquinho. Ele pagava nos arriais pra tocar aquela música, tipo um chorinho ... assim. Todo o dia, ele aprendia um pedaço porque a música só tocava uma vez, né? Aí, tipo brasileiro ... (cantarola o início da música)
[Na Rádio?]
É, na rádio. Aí, hoje eu peguei esse pedaço aqui”. Aí, no outro dia, arranjava uma moeda e pegava outro pedaço... e assim ele aprendia as músicas no cavaquinho.
[Tudo de ouvido?]
Tudo de ouvido (informação verbal)³².

Outra forma de aperfeiçoar sua percepção musical era pedir para a esposa cantar as canções e acompanhá-la, uma vez que a guitarra ou o cavaquinho podem exercer as duas funções: instrumento solista ou harmônico, coadjuvantes ou principais em uma formação sonora. Débora Magalhães, em entrevista para *A Poética dos Beiradões* (2019), partilha a memória dos tempos de aprendizado entre seu pai e mãe:

A mamãe também conta a história que ele ... ela canta, né? Então, ele pedia pra que ela cantasse enquanto ele pegava as notas, né? E aí, em alguns momentos, a nota, ela era muito alta, e ele errava, e a bichinha tinha que fazer cantar umas notas super altas, né, enquanto ele tentava alcançar ... e ela conta essa história: que ele também conseguiu também desenvolver a arte musical dele ... é de forma autodidata, né? Escutando ela cantando e ele acompanhando e vice-versa, né? E aí ela aprendeu, descobriu, na verdade, assim ... que ela tinha aptidão pra música, né? Pra cantar, e aí

³² MAGALHÃES, Lico. Entrevista concedida ao autor em junho de 2019. 1 gravação de vídeo (11:34 minutos)

um auxilia o outro, né? (informação verbal)³³.

As relações familiares estão muito presentes na vida dos músicos participantes do campo artístico da música popular formatado na década de 1980. Ressaltamos que, antes da participação dos agentes da indústria fonográfica, basicamente os músicos buscavam sobreviver oferecendo seus serviços em festas e demais ocasiões em que suas bandas eram solicitadas. Também era comum a reunião familiar para os momentos de lazer através das *bandinhas de família* onde “A formação instrumental das “bandinhas de família” variava pouco, pois normalmente os pais tocavam algum instrumento solista e os filhos acompanhavam com instrumentos mais comuns nos beiradões” (NORBERTO, 2016, p.91)

Logo, era comum o envolvimento de familiares no trabalho. Após a separação conjugal, Magalhães partiu para a carreira solo; reuniu economias para gravar seu primeiro LP, *Magalhães e sua Guitarra*, em 1986, nos estúdios da Gravasom, em Belém. Seu filho revela mais detalhes sobre o processo de gravação do LP:

Por intermédio do Nonato do Cavaquinho, isso já em Rondônia, que eu viajei para Rondônia pra fazer parte da banda do papai porque era deficiência muito grande de músicos lá na época. Aí, ele gravou esse disco aqui... sendo que, quando ele gravou esse disco, consequentemente, já o Manoel Cordeio, que foi o produtor da época, achou legal, e o Barata, finado Barata, irmão dele, também achou legal e já fizeram um contrato com o papai, que foi esse outro disco verde aqui que ele gravou. Vendeu mais de trinta mil discos ... esse disco aqui vendeu! Na época que se vendia disco mesmo, né? Que agora ninguém compra mais disco, mas, na época, vendeu bastante disco (informação verbal)³⁴.

Magalhães possuía relação com os demais músicos que faziam parte do campo artístico do hoje intitulado beiradão, pois, conforme o exposto, Nonato Cavaquinho, irmão de André Amazonas - que à época já havia gravado seu primeiro LP, *Um Cavaquinho diferente*, em 1984, dois anos antes do debute de Magalhães - compartilhou com o colega de profissão os procedimentos e contatos necessários para que o músico pudesse entrar no mercado fonográfico da época. Seu primeiro LP, *Magalhães e sua guitarra* (fig. 7), gravado em Belém, nos estúdios da Gravasom, teve a produção paga pelo próprio músico como afirma sua filha Débora Magalhães:

Ele levantou... até onde eu sei. Acho que meu irmão seria a melhor pessoa para responder, mas, até onde eu sei, é que ele levantou um capital, entendeu? E foi pra lá

³³ MAGALHÃES, Débora. Entrevista concedida ao autor em junho de 2019. 1 gravação de vídeo (11:34 minutos)

³⁴ MAGALHÃES, Liebete. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 3* (2019). Transcrição feita pelo autor.

pra pagar a gravação dele. Tudo, tudo foi ele mesmo com recurso próprio. Foi tudo com recurso próprio (informação verbal)³⁵.

Figura 7 - LP *Magalhães e sua guitarra* (1986)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

O depoimento, portanto, indica que havia também produções independentes - bancadas pelos próprios músicos, a despeito das ações dos produtores fonográficos - dentro desse circuito de artístico, que, por sua vez, também não perfilava entre os principais mercados da indústria fonográfica nacional. Nesse LP, faz-se presente a censura da ditadura militar ao proibir a execução pública da música *Botando Pissica*, que, aparentemente, atentava contra a moral e os bons costumes da época. Adriana Setemy comenta sobre a institucionalização de práticas relacionadas à coerção da liberdade de expressão:

Embora a coerção à liberdade de expressão, tendo em vista a defesa da moral e dos bons costumes, esteja presente na sociedade brasileira independentemente da vigência de um regime autoritário, foi durante os anos da ditadura militar que se estruturou e institucionalizou uma censura à publicações consideradas obscenas e que ameaçavam destruir não apenas os valores morais da sociedade brasileira, mas também a segurança nacional. (SETEMY, 2018, p.175).

Separamos o trecho da letra para o melhor entendimento da ação tomada pela censura: “Eu só quero meter, eu só quero meter, eu só quero meter, pissica em você”. Como ocorre até os dias atuais, parte da sociedade brasileira reúne grande esforço para vigiar e controlar o que não considera como saudável para seus padrões de comportamento, que por vezes são subvertidos por esse próprio grupo. A liberdade em vários sentidos, de fato, era e é concedida a pequenos grupos econômicos que exploram e acentuam as desigualdades sociais e

³⁵ MAGALHÃES, Débora. Entrevista concedida ao autor em junho de 2019. 1 gravação de vídeo (11:34 minutos)

econômicas do país.

A inserção de Magalhães no mercado fonográfico (custeada de maneira independente pelo músico) caracterizado pelos lançamentos dos compositores locais possibilitou ao músico o trânsito por diversas cidades dos estados da Região Norte e países como a Colômbia e Venezuela assim como a venda de milhares de cópias. Tal percurso é ilustrado pela reportagem do *Jornal do Comércio* de 29 de abril de 1989 (fig.8), época do lançamento de seu segundo LP, *Magalhães Bicho Bom* (fig. 8). Na reportagem, o músico, à época com vinte anos de carreira, revela detalhes sobre o segundo álbum - então em processo de gravação - e sobre sua carreira, como a presença dos ritmos salsa e cumbia nas composições, expressões musicais com as quais teve contato durante suas viagens como afirma na reportagem:

Durante a estadia na Colômbia, Magalhães tomou contato com dois ritmos que ele pretende incluir no novo disco e nos shows que está fazendo no Brasil. “A salsa e a cumbia me fascinaram”. Aliados a estes novos ritmos, estão mais duas novidades: a guitarra baiana, que fez muito sucesso nos shows dele pelo exterior, e a utilização de recursos modernos de gravação.

Figura 8 - Reportagem sobre o segundo LP de Magalhães da Guitarra

SOM

“Magalhães da Guitarra” grava seu segundo LP

Raimundo Magalhães, o “Magalhães da Guitarra”, um músico com mais de 20 anos de carreira, identificado com os Estados do Norte e Nordeste, onde vendeu bem seu primeiro LP, está de volta ao Amazonas, depois de temporadas em Roraima e Rondônia, além de turnês de sucesso na Colômbia e Venezuela. Em Manaus ele mantém contatos com os diretores das Gravasom para o lançamento de seu segundo LP.

Magalhães fez o primeiro disco com ritmos nordestinos, como a lambada, o forró e o xote, mas promete novidades para o segundo LP e para os shows que vai fazer a partir de agora no interior do Estado. Esta semana ele está seguindo para Barreirinha e depois faz um show do dia das mães no Careiro.

“Aqui o mercado não é tão grande, mas sempre me dá uma vontade de voltar”, porque afinal foi aqui que começou a carreira e até viveu juntos, como o “Som Imaginário”, que acabou há quatro anos”, diz ele.

Durante a estadia na Colômbia, Magalhães tomou contato com dois ritmos que ele pretende incluir no novo disco e nos shows que está fazendo no Brasil. “A salsa e a cumbia me fascinaram”. Aliados a estes novos ritmos estão mais duas novidades: a guitarra baiana, que fez muito sucesso nos shows dele pelo exterior e a utilização de recursos mais modernos de gravação.

“Vendi bem meu primeiro disco, principalmente em Manaus e Fortaleza, cidades em que saíram mais de 15 mil cópias, distribuídas pela Polygram. Agora não quero apenas repetir a dose, mas ir mais além. Afinal, estamos voltando a gravar, eu e vários outros músicos da terra, depois de três anos sem qualquer perspectiva”, diz Magalhães.

TV A Crítica - Canal 4

19:30 - Jaspion
20:05 - Jornal da RBN
20:30 - Jornal da Manchec
21:30 - Helena
22:30 - Seta Vip
00:30 - Sessão extra - Lady 1

05:00 - Padrao para ajuste
05:10 - Abertura da Estação
05:15 - Stadium
06:15 - T1 Manha
06:30 - A Turma do Pica Pau
07:00 - Oradukapeta
09:45 - Do Re Mi Fa Sol La Simony
11:22 - Chapofin
11:47 - Boro
14:00 - Dois sessoes
16:00 - Nosso encontro
18:45 - Jornal da Cidade
19:10 - Economia Popular
19:15 - T1 Brasil
19:45 - Chaves
20:05 - As lendas do Macaco Dourado
21:20 - Tom & Jerry
21:30 - Viva a Noita
23:30 - Comando da Madrugada
03:00 - Encerramento

ENCANTINHO 13-15-17-19-21h
CARLOS ALBERTO RICCELLI
Jorge Um Brasileiro

ENCANTINHO 13-15-17-19-21h
MILTON SODRÉ E CARLE LERDOISEN
Sobreviventes
A Hora do Espanto

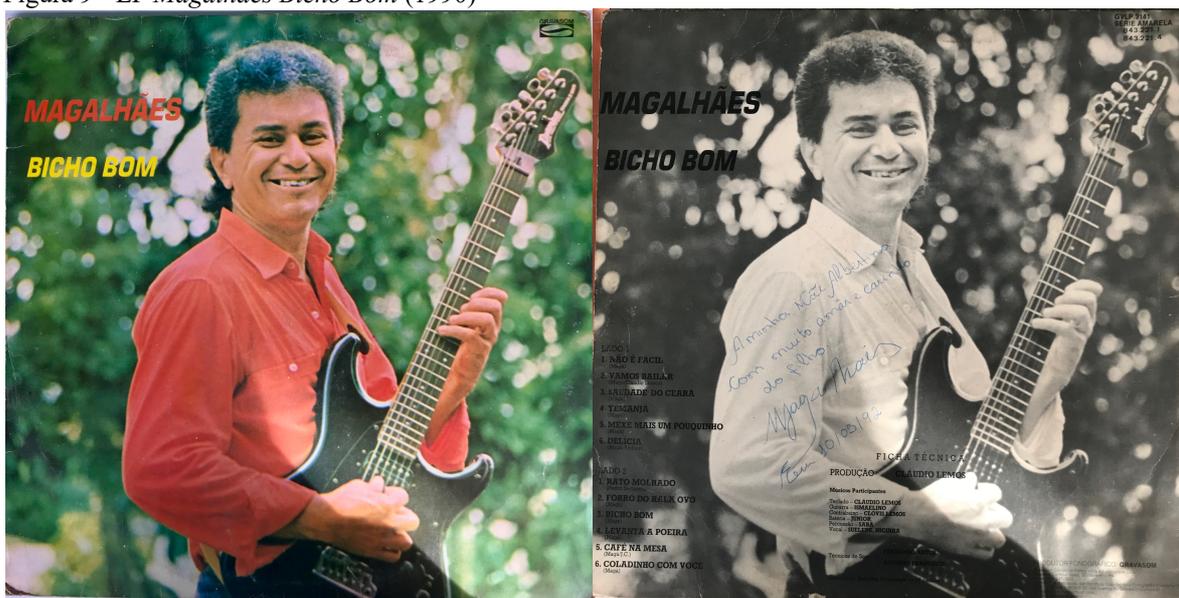
ENCANTINHO 13-15-17-19-21h
Lista Negra

ENCANTINHO 16-17-30-19-20-30
GEMIDOS da Noite

ENCANTINHO 14-15-17-19-21h
COM CRISTO
Cocktail

Fonte: Biblioteca Nacional Digital - Recorte do *Jornal do Comércio* de 29 de abril de 1989.

Figura 9 - LP *Magalhães Bicho Bom* (1990)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Entre os fatos que marcam a trajetória de Magalhães, um que chama a atenção é seu possível encontro com Pablo Escobar, durante sua ida à Colômbia, como revela Debora Magalhães em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019):

Ele tinha viajado, né? Na época, ele explanou várias cidades. Aí, foi até que ele foi parar na Colômbia. Quando ele chegou na Colômbia, que ele foi pra cidade de Cali, que ele conta ali, eles tavam tocando e de uma hora pra outra eles foram levados na marra. Eles não foram contratados por Pablo Escobar. Eles foram levados pra tocar pra Pablo Escobar, e aí ele conta que ficou muito preocupado, né? Que ele pedia pra acabar aquilo ali e voltar pra gente com vida, né? Se ele tocou ou não tocou pra Pablo Escobar, ele que contou lá ... ele quis contar essa versão. Pelo menos, eu fui uma que escutei e guardei isso pra mim, né? (informação verbal)³⁶

Não é possível verificar a veracidade de tal fato a essa altura, mas o registro histórico existente na reportagem do *Jornal do Comércio* confirma que Magalhães, durante sua carreira, teve a oportunidade de circular e apresentar-se em várias cidades da região, diferentes estados e outros países. Certamente o músico não lograria êxito em apresentar-se nos diferentes países por onde passou se suas composições não estivessem integradas com as demais manifestações musicais da região. A capacidade de transitar por diferentes gêneros musicais é uma das características presentes em sua produção fonográfica.

No LP *Magalhães Bicho Bom* (fig.9) estão presentes os gêneros musicais cumbia, lambada, salsa, afoxé, bolero e forró. Conforme prometido na reportagem do *Jornal do*

³⁶ MAGALHÃES, Débora. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 3* (2019). Transcrição do autor.

Comercio, os gêneros latinos foram acrescentados ao repertório, figurando juntamente com os demais brasileiros. Em suas letras, da mesma que maneira que ocorreu com seus colegas do campo artístico, também são abordados os afetos e lugares por onde o músico passou, porém Magalhães acrescenta elementos do candomblé em composições como *Xangô* e *Yemanjá*, e, por vezes, temos brincadeiras como a música *Rato molhado* – Faixa 1 do lado A do disco *Magalhães Bicho Bom*, na qual o único verso diz: “Enxuga o Rato!” Para apreciação e exemplificação, separamos algumas letras dos trabalhos de Magalhães.

Xangô

Xangô ê tá
 Xangô ê tá
 Candomblé terreiro Xangô chegou.
 Candomblé terreiro Xangô chegou.
 Xangô ê tá³⁷

Yemanjá

A sereia cantou, cantou
 Vamos todos cantar, cantar
 A sereia cantou, cantou
 Vamos todos cantar, cantar
 Beira mar, beira mar
 Yemanjá é a rainha do mar
 Beira mar, beira mar
 Yemanjá é a rainha do mar³⁸

Lambada da moçada

Vem cá moçada vamos rebolar, rebolar, rebolar
 Vem cá moçada vamos rebolar, rebolar até o sol raiar³⁹.

Nesse contexto, utilizamos o entendimento sobre gênero feito por Bakhtin segundo o qual: “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2016, p.12 grifo do autor). Como é possível perceber, há uma certa estabilidade nos discursos elaborados pelos músicos dos beiradões em suas produções fonográficas, e, apesar dessa estabilidade - que consiste em um tipo de música instrumental, e, quando existem versos, estes são curtos - cada músico, de acordo com sua história de vida,

³⁷ Raimundo Magalhães. Magalhães e sua guitarra. Direção artística: F. Cavalcante. Belém: Gravasom, p1986. 1 disco sonoro (35:16 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol.– Lado B; Faixa 6.

³⁸ Ibidem. Lado A; Faixa 4.

³⁹ Ibidem. Lado B; Faixa 3.

modulou essas manifestações musicais, ou seja, quanto maior o número de músicos que registravam suas composições em LPs, mais complexa ficava a produção artística do hoje conhecido beiradão. Neste estudo, observamos as diferenças nos modos de fazer música entre os três guitarristas: André Amazonas, Raimundo Magalhães e Oseas Santos - diferenças baseadas em suas origens e trajetórias de vida.

Seu último LP, *Vem Bailar Comigo* (fig. 10), de 1993, lançado pela Performance, foi gravado em Manaus. Dentro do grupo de músicos estudado, enfim, surge uma produção realizada na capital amazonense. Apesar da vocação para a indústria e comércio, historicamente advinda pelos ciclos econômicos passados e reforçada pela criação da Zona Franca de Manaus, não é possível afirmarmos que Manaus seja um polo produtor da indústria fonográfica, cujos lançamentos tenham alcance nacional, apesar da capacidade criadora de seus artistas. Até os dias atuais, as grandes produções do mercado fonográfico são realizadas pelas grandes gravadoras ou conglomerados econômicos que investem neste seguimento do mercado. Dessa forma, apesar de haver a estrutura física para a realização das gravações, seria necessário um amplo investimento nos demais segmentos que formam a indústria fonográfica para que a produção amazonense ganhasse o *status* de polo cultural da música popular do Norte.

Figura 10 - LP Magalhães e sua guitarra *Vem Bailar Comigo* (1993)



Fonte: Acervo de Débora Magalhães.

Após o período de lançamentos em vinil, o músico também lançou trabalhos no formato de CD - durante os anos 2000 e na última década, antes de falecer, o que ocorreu em 2014 - com prensagens pequenas, pagas pelo próprio músico. As primeiras produções obtiveram um alcance maior de público devido à capacidade de distribuição da Gravasom e possibilitaram a

Magalhães a circulação por estados e países próximos conforme o exposto pelos registros jornalísticos e depoimentos de seus parentes.

Com a audição de suas composições e através da escuta dos relatos sobre sua trajetória de vida, é possível compreender a razão da versatilidade de transitar por diferentes gêneros musicais presentes em sua discografia, tais características estão relacionadas a sua formação e os espaços ocupados no campo artístico durante sua carreira, como o trabalho em bandas de baile. Como explica seu filho Lierbete Magalhães, “O papai, ele tocava de tudo. O forte dele era a MPB, mas ele teve que partir pro lado da lambada por causa da época, né?” Outra característica também presente é a de utilizar outros esquemas harmônicos. Esse traço ganha destaque quando comparado ao que seus colegas guitarristas faziam.

Os investimentos de gravadoras nacionais - tais como Continental, Chantecler e Copacabana - em artistas locais, abriu-se um outro caminho de possibilidades para os músicos que atuavam no mercado de serviços musicais da época, no qual Magalhães atuava e adquiriu experiência musical através da banda de baile Som Imaginário. Após o fim desta banda, o músico optou por seguir esta carreira dentro do circuito artístico no qual toda sua bagagem de vida modulou os discursos estáveis, o estilo de fazer música, pois as experiências concretas de cada agente contribuem para infinitas possibilidades existentes nas manifestações musicais.

2.4 Ozeas da Guitarra

Ozeas da Silva Santos, nascido em 1968 em Tefé, Amazonas, município que fica a 575 km da capital, é o músico que possui a maior produção fonográfica dentro do recorte feito por esta pesquisa.

Dos três guitarristas com maior reconhecimento e quantidade de discos vendidos na década de 1980 Ozeas é o remanescente, com quem coletamos informações importantes sobre sua trajetória de vida e produção artística em Tefé no mês de junho de 2019. Assim Magalhães e André Amazonas, também obteve seus primeiros contatos com a música através do cavaquinho, porém acrescentamos o violino, bandolim e o violão como instrumentos conforme revela em entrevista: “Comecei por aqui mesmo em Tefé, tocando banjo, violão, cavaquinho [Primeiro foi o banjo?] Violino. Depois, foi o banjo. Meu finado pai me ensinou⁴⁰”.

Um fato recorrente na trajetória de diversos músicos do beiradão e de participantes da cultura popular de outros lugares é o processo de aprendizagem, apreensão da linguagem

⁴⁰ SANTOS, Ozeas da Silva. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 3* (2019). Transcrição feita pelo autor.

musical por meios não formais. Em alguns casos, um processo chamado de autodidatismo. Para ampliarmos a discussão sobre o termo, recorreremos as palavras de Podestá:

[...] Devemos, para isso, considerar que o músico não está “isolado no mundo”, mas inserido em um contexto cultural que envolve a participação de outras pessoas e implica uma imersão numa cultura, na tradição musical da sociedade e do grupo que o integra nela, condicionando, (ou restringindo, ou organizando) o seu conhecimento sobre a existência de diferentes músicas, linguagens e códigos musicais, conduzindo-o ao conhecimento e à vivência de gêneros e estilos musicais específicos, que podem promover o desenvolvimento de um conhecimento no estado incorporado, um *know how* das formas discursivas das linguagens musicais dominadas através da experiência, ou ainda a um conhecimento mais formalizado e organizado (PODESTÁ, 2013, p.51-52).

Ambos os tipos de conhecimento, formalizado e não-formalizado, estão assentados em contexto cultural, histórico e social. Sendo assim, as trajetórias de vida dos músicos revelam as maneiras pelas quais estes agentes apreenderam as formas discursivas e como caminharam através das possibilidades existentes no campo artístico em que se encontravam. Muito do que é dito como intuitivo e inconsciente, segundo Bourdieu, são estruturas objetivas e estruturantes, uma vez que engendram em práticas e criações, o *habitus* posto com o lado ativo do conhecimento. “Com efeito, o “inconsciente” não é mais que o esquecimento da história que a própria história produz ao incorporar as estruturas objetivas que ela produz nessas quase naturezas que são os *habitus*” (BOURDIEU, 1983, p.66). Como o próprio autor observa, não são apenas as estruturas agindo, mas uma combinação de fatores entre os agentes e o contexto em que estão inseridos.

Assim como boa parte dos músicos do beiradão, Ozeas é originário do interior amazonense e migra para os grandes centros urbanos para o desenvolvimento de sua carreira, primeiramente para Manaus, depois para Santarém e, logo em seguida, para Belém. E é nessa cidade que grava seu primeiro disco, em 1981, ainda com a banda Lambaly chamado *Lambaly – Lambadas Nacionais* na Gravasom, gravadora que pertencia a Carlos Santos. O disco foi lançado no mesmo ano que o primeiro LP de Teixeira de Manaus: *Solista de Sax*.

Segundo o jornalista Fernando Rosa, estudioso da produção artística da Amazônia na década de 1980, Ozeas obteve destaque na cena musical de Belém durante o período em que atuou na cidade e perfila entre os grandes nomes da guitarra brasileira:

Ozeas é um dos grandes guitarristas da música brasileira. Natural do estado do Amazonas, teve forte presença na cena musical de Belém. Nos anos oitenta, gravou cinco discos solo e um com o grupo paraense Lambaly. Assim como os demais guitarristas da região amazônica, ainda não tem o reconhecimento merecido (ROSA, 2019, p.41).

Logo, o músico estava no local certo para o desenvolvimento de sua carreira, pois Belém era a cidade que possuía a estrutura necessária para os registros fonográficos, e tão importante quanto, havia a distribuição dos LPs, o que levava artistas dos diferentes estados da região a buscarem esse espaço para gravarem suas composições, como por exemplo, o trio Roraimeira também registrou seus primeiros trabalhos em Belém.

Em 1982, participa da coletânea *Guitarradas - Lambadas ritmo alucinante - Volume 1* (1982). Entre 1983 e 1986, sua discografia como músico solo inclui uma série de volumes intitulados *Oseas e sua guitarra maravilhosa*, volumes I,II, III e IV (fig.9), sendo um por ano, todas lançados pela gravadora Copacabana e registrados em Belém na Gravasom.

Figura 11 - LP *Oseas e sua guitarra maravilhosa* – Volume IV (1985)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Em 1989, lança o LP *Oseas e sua guitarra – Lambada Brasileira*. Uma década depois, em 1999, depois da era dos LPs, lança o CD *Oseas Série Raízes Nordestinas* ainda pela gravadora Copacabana. A década de 1990 é o período no qual ocorreram diversas mudanças no mercado fonográfico brasileiro. As gravadoras nacionais, tais como Copacabana, Chatecler, Continental, que há décadas atuavam no seguimento, aos poucos foram compradas por concorrentes internacionais, como EMI, Warner e Sony. Tal fato influenciou diretamente a mudança dos conteúdos artísticos lançados no mercado fonográfico, com uma diminuição drástica nos lançamentos da região norte. As rádios FM (com alcance menor, geralmente restrito às cidades, porém com melhor qualidade de áudio) passaram a dominar e organizar a audição do público e privilegiavam músicas internacionais ou produções oriundas do Sudeste

ou Nordeste brasileiro.

Em entrevista para o documentário *A Poética dos Beiradões (2019)*, o músico conta um pouco de sua trajetória musical, iniciando ainda em Tefé - com o cavaquinho também como primeiro instrumento musical – e comentando depois sua ida a Belém e São Paulo.

Eu sou Ozeas, filho dessa cidade de Tefé. Eu comecei em Tefé. Tocava com a banda, conjunto Uirapuru. Aí, depois fui para o Capuchinho, Sambão, fui pro Sambão ... tocava lá naquele conjunto. Aí, fui embora pra Belém. Aliás, Santarém. Santarém e Belém. De Belém, o Pinduca me levou para São Paulo pela gravadora Copacabana. Eu gravei dez anos pela gravadora Copacabana, em São Paulo, e o Pinduca foi meu produtor. A primeira foi A lambada delas, das mulheres. Sucesso! Foi disco de ouro, meu amor. Na época, eu gravei em São Paulo no programa do finado Bolinha. Foi em 82 A Lambada das Mulheres, aliás em 84 (informação verbal)⁴¹.

Pinduca, Aurino Quirino Gonçalves, que, em um de seus discos, é intitulado como “o inventor da lambada”, também produziu os trabalhos de Teixeira de Manaus como explica Darle Teixeira:

Pinduca, conhecido como “Rei do Carimbó”, sempre vinha a Manaus e procurava estar nos locais onde o Maestro Teixeira estivesse tocando com o Conjunto RT4. Em uma dessas viagens, Pinduca solicitou que preparasse uma fita cassete com 12 músicas de autoria própria a fim de gravar um LP pela mesma gravadora do artista – Copacabana (TEIXEIRA, 2018, p.93).

A condição de ser um artista já estabelecido à época possibilitou a Pinduca que fizesse a intermediação entre os músicos que ainda não tinham gravado LPs - mas que eram reconhecidos localmente - e as gravadoras, em colaboração com a estratégia das gravadoras nacionais citadas por Wilson Souto, que buscavam adicionar a seus catálogos artistas reconhecidos nas regiões em que atuavam e possuíam uma produção com potencial de vendas - uma necessidade mercadológica que beneficiou os músicos do beiradão.

Em suas letras, Ozeas assinala bem suas origens com homenagens à sua cidade natal e outros locais por onde caminhou em sua trajetória, como São Gabriel da Cachoeira. Ao longo de sua carreira, o músico gravou seus LPs em Belém e São Paulo, e, em seus discursos poéticos e no cotidiano, sempre destacou suas origens. Destacamos alguns exemplos de alusões às cidades em sua produção artística:

Cidade de Tefé

Eu nasci no Amazonas, na cidade de Tefé
 Eu nasci no Amazonas, na cidade de Tefé
 Terra de muitos amigos, terra de muita mulher
 Terra de muitos amigos, terra de muita mulher

⁴¹ SANTOS, Ozeas da Silva. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões (2019)*. Transcrição feita pelo autor.

Todo mundo é de fé na cidade de Tefê
 Todo mundo é de fé na cidade de Tefê⁴².

Amor a Tefê

Vem meu amor, vem meu amor
 Venha dançar na cidade de Tefê
 Vem meu amor, vem meu amor
 Venha dançar na cidade de Tefê⁴³

*Saudades de Tefê*⁴⁴

São Gabriel da Cachoeira

Eu quero ver você na lambada remexer
 Eu quero ver você na lambada me vencer
 São Gabriel da Cachoeira
 São Gabriel da Cachoeira
 Vamos dançar essa lambada a noite inteira⁴⁵.

Homenagem ao povo do interior

Quero agradecer ao povo do interior
 Com essa lambada que eu fiz com muito amor⁴⁶.

O conteúdo das letras é reflexo das relações existentes nos beiradões, em que as festas possuem lugar predominante para a concretização e materialização das manifestações musicais, afetivas, ordinárias e não ordinárias presentes nestes espaços e momentos de sociabilidade. Nas palavras de Célia Lucena:

A festa é, sem dúvida, em todas as culturas, a manifestação de uma vida diferente, de uma vida presenteada. Assim, as pessoas, na celebração de suas próprias festas, reanimam suas próprias identidades. A festa instaura momentos de novas temporalidades, extraordinários. Ela se opõe ao ritmo regular, rotineiro da vida (LUCENA, 2008, p.97).

É inegável o caráter diverso que as festas possuem quando comparadas à rotina usual de qualquer cultura e sociedade. Ambivalentemente, os elementos do cotidiano estão presentes nestes momentos, afinal não podem ser dissociados da existência de qualquer grupo, porém é

⁴² SANTOS, Ozeas. OZEAS SANTOS. *Ozeas e sua guitarra maravilhosa* VOL 4. Direção artística: Pinduca. São Paulo: Copacabana, p1987. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. 2, Lado A.

⁴³ SANTOS, Ozeas; GONÇALVES, Mário. OZEAS SANTOS. *Ozeas e sua guitarra maravilhosa* VOL 2. Direção artística: Pinduca. São Paulo: Copacabana, p1984. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. Faixa 3, Lado B

⁴⁴ SANTOS, OZEAS; TELES, Joaquim. OZEAS SANTOS. *Ozeas e sua guitarra maravilhosa* VOL.3. Direção artística: Pinduca. São Paulo: Copacabana, p1985. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. Faixa 5, Lado B.

⁴⁵ SANTOS, OZEAS. Ibidem. Faixa 4, Lado B.

⁴⁶ SANTOS, OZEAS; PEREIRA, Lázaro. Ibidem. Faixa 3, Lado A.

nos festejos que certas estruturas e “leis” podem ser modificadas. Abrem-se espaços para realidades que não seriam possíveis na rotina ordinária, como, por exemplo, os rituais dos festejos dos Bumbás, em Parintins, e demais localidades.

Consideramos que, quando comparadas à rotina comum das vidas das comunidades, as festas são consideradas espaços e momentos extraordinários, que são aguardados por seus participantes durante os anos de suas vidas. Para músicos e trabalhadores da cultura, porém, os festejos fazem parte de sua rotina ordinária e são a chama para suas criações. É como Ozeas canta: “O forró⁴⁷ do Amazonas é quente meu irmão. Com Ozeas na guitarra, esquenta mais que um vulcão”.

Ozeas Santos é um músico do Beiradão cuja produção artística é celebrada por muitos entusiastas e estudiosos da música popular da região assim como os demais músicos deste estudo. Dentro do processo produtivo estabelecido pela indústria fonográfica, foi um dos músicos que obtiveram maior êxito no lançamento de LPs, pois, entre participações em coletâneas, bandas e o trabalho solo, foram oito lançamentos. Infelizmente, com as mudanças ocorridas na conjuntura do mercado fonográfico nacional e internacional, Ozeas não logrou êxito em adaptar-se às mudanças. (De fato, posicionar-se no atual mercado fonográfico é um desafio para todos, experientes e não experientes, superado apenas pelos abastados). Sendo assim, o músico conta com uma aposentadoria por idade e a oferta de seus serviços para sobreviver - um retrato comum a muitos artistas do beiradão. É necessário que sejam revistas políticas de auxílio à sobrevivência da classe artística, pois é notório que a mão invisível do mercado não garante igualdade de condições para todos, apenas privilegiados que nascem em determinada classe, e a desigualdade social e econômica é demasiadamente cruel com os que dedicam sua vida a arte em geral.

⁴⁷ É prática comum dos participantes deste contexto cultural chamar as festas e demais ocasiões de reunião de pessoas para celebrações e comemorações de “farrós”, tanto na forma singular quanto na forma plural.

3. A POÉTICA DOS BEIRADÕES

[Francisco Chagas] Aprendi o ritmo de carimbó com o Pinduca, né? [Pegou o disco pra ouvir?]É, e que era até o Toni o baterista. Aí, depois fui tocar com o Toni lá dentro do Rio Purus, lá no Babaçu; e aí ele ... aí nós tocando ... que a gente tava com o Revelação Pop, tocando lá. Era o Nunes Filho e o Toni. Aí disse: “Tu é brabo de bateria, né? Caralho!” “Mas eu era baterista porra ... também ... teu ritmo de carimbó é quase parecido com o meu. Quer ver? Me dá aí”. Aí ele pegou lá. Ele começou. Era assim que eu tocava. Eu digo: “ah, porra, esse teu carimbó é muito feio. Tá uma batucada!” Não, mas esse que é o carimbo. Era eu que fazia carimbo ... com o Pinduca. Era eu que fazia o carimbo. Quando nós vínhamos fazer aquele disco primeiro do Pinduca, era eu o baterista. O Toni... aí ele fazendo pra mim ... “faz assim pra mim”. Aí eu “tá, você quer que eu faça, então lá va,i né?” “Aí, faz aquela batucada do tambor para o tarol” [Cantarola o ritmo] como aparecia no disco de primeira, né? Aí eu digo: “ah era assim que ele queria que eu fizesse para ele”. Ele que inventava. Dizia ele: “rapaz, a gente inventava de todo o jeito, batucada de todo o jeito”. A gente tava criando, né? Pinduca sendo o rei do carimbó, ele também (informação verbal)⁴⁸.

Quando adentramos em terreno artístico, a impressão dada é de que são infinitas as possibilidades que o ato da criação proporciona. O deslocamento dos padrões linguísticos estabelecidos por um gênero musical é tomado como algo perfeitamente natural nas ações descritas por Francisco Chagas, não importando a origem ou os autores dos ritmos, pois, mesmo quando confrontado pessoalmente, o músico não teve pudor em demonstrar suas invenções para sua referência, no caso, o baterista da banda de Pinduca.

Ao longo de todo o processo de escuta dos materiais gravados e dos interlocutores da pesquisa, notamos que a criatividade e a invenção como características comuns a esse cenário. Essa é uma tentativa de evidenciar formas e conteúdos desse processo inventivo.

Pelo fato de o beiradão também poder ser uma manifestação musical, este capítulo terá como eixo principal o estudo dos elementos que compõem esta linguagem na busca pelo entendimento de como ocorrem os processos de construção desta música.

A análise das composições revela um caráter cosmopolita inerente presente nas criações dos compositores, tendo em vista o contexto de onde surgem, as múltiplas fronteiras da região amazônica. Outro aspecto válido é o advento dos meios tecnológicos utilizados na atividade musical e no processo fonográfico, que promoveram mudanças na execução das músicas, nos meios de reprodução e gravação dos registros sonoros. Sabe-se, por exemplo, que os primeiros festejos dos beiradões eram animados por instrumentos como a rabeça e o espanta cão. A partir da década de 1970, timidamente surgem nesse cenário as guitarras elétricas, amplificadores e aparelhagens que possibilitaram toda uma mudança nas práticas musicais e apresentação das

⁴⁸ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jan. de 2020. 1 gravação sonora (40:23 minutos)

festas dos beiradões em razão da ampliação da capacidade de geração sonora destes equipamentos.

Com advento da tecnologia do rádio, LPs e fitas cassete, o que antes era transmitido pela oralidade e escrita musical, pôde ser registrado em outros meios com maior capacidade de reprodução. Tal cenário mudaria significativamente as relações entre artistas, obras musicais e o público, pois a escuta musical, antes restrita somente aos momentos das apresentações, com a possibilidade de reproduções em massa, tornou-se mais acessível e presente na rotina de todos que tinham possibilidade de acesso a tais tecnologias, que, com o passar dos anos, tornaram-se populares.

Na década de 1980, um dos primeiros músicos do beiradão a ser chamado para participar do mercado fonográfico organizado e fomentado pelas gravadoras nacionais foi Teixeira de Manaus. Convidado pelo então produtor Pinduca, o músico lançou seu primeiro trabalho em 1981, chamado *Teixeira de Manaus -solista de sax*. Em entrevista para o Jornal *A Crítica*, em dez de janeiro de 1983, presente na pesquisa de Darle Silva Teixeira, o músico revela como foram os primeiros passos para realizar a gravação de seu disco:

Um dia, o sufoco parou. Ganhou dinheiro e comprou duas aparelhagens. Uma pro Parquinho outra pra ‘boate’. “Aí foi graça”. E foi numa “barca” dessa que começou a pintar a grande chance. “Numa dessas noites, alguém chegou pra mim e disse: Teixeira, sabe quem está naquela mesa? É o Pinduca. O “Rei do Carimbó”. Ele quer falar contigo. “Não liguei. Continuei o embalo. Quando terminou, ele chegou e disse: olha, garoto, você tem futuro, pode até gravar um disco”. Não era a primeira vez que ele ouvia isso. Mais uma cascata? Não. Não podia alimentar ilusões. A vida tem de ser encarada como ela é. Afinal, era dono de um conjunto. O que ganhava dava pro gasto. “Mas o Pinduca insistiu muito. E eu pensava que só ia ter uma participação no disco dele, entende?- Não, malandro, você vai gravar um disco seu – disse o Pinduca. E continuou: - Você prepara um cassete com 15 músicas e manda pra mim. Lambada, carimbó. E se possível algum refrão. **O DISCO** Olha, eu sinceramente não tava acreditando. Isso deve ser papo. Depois, ele retornou a Manaus e perguntou se tinha feito as músicas. Fiquei meio acanhado, com vergonha, mas disse que estava fazendo. Mentira. Até que ele insistiu tanto que gravei as músicas”. Passou um mês. A vida continuou normal. No entanto, nem todas as pessoas são iguais. Tem aquelas em quem se deve confiar. Não foi à toa que o velho Manuelzinho dizia: “esse menino vai longe”. “Um domingo, seis horas da tarde, o telefone tocou. “Como é, camarada? Aqui é o Pinduca. Tô em São Paulo. Dá prá você viajar agora à noite?”. Tomei um susto. Olha, Pinduca agora à noite não é possível, mas amanhã pode esperar”. “Viajei com medo arretado. Passei cinco dias pra gravar. Entrei no estúdio oito horas da manhã e saí às cinco da tarde. Depois, o Pinduca foi me apresentando. E, todas às vezes, ele dizia: “Este aqui é o Teixeira de Manaus. Aí pegou. Assinei cinco anos de contrato numa boa. Inclusive o refrão que diz “Teixeira de Manaus” foi mudado. Era assim: Vem dançar, vem dançar, Carimbó Siriá”. Na volta pra Manaus, eu pensei: agora sim. Agora eu gravei. Pode ser que nem venda, mas eu gravei” (TEIXEIRA, 2018, p.98).

De acordo com o exposto na reportagem, a pedido de Pinduca, Teixeira compôs músicas instrumentais com algum eventual refrão. É necessário salientar este fato, pois tal modo de construção musical tornou-se uma referência para os demais artistas do beiradão devido ao grande sucesso mercadológico logrado por Teixeira, cujo primeiro LP alcançou a marca de cem mil discos vendidos, recebendo o disco de ouro como prêmio. Outro fato a ser mencionado é que os demais artistas que gravaram discos após Teixeira, entraram em contato com produtores que trabalhavam de maneira articulada, de modo que foi seguido esse padrão de composição nas produções seguintes, poucos versos e destaque para o instrumental, seja saxofone ou guitarra.

Conforme o exposto pelos interlocutores da pesquisa, durante os festejos nos beiradões o papel dos músicos era o de tocar diversos gêneros musicais com intuito de animar tais ocasiões, sendo assim, executavam as músicas instrumentalmente ou o cantor colocava seus pulmões e cordas vocais em pleno funcionamento, pois não havia amplificadores em boa parte das ocasiões no período anterior a chegada das aparelhagens eletroeletrônicas. No ceio dessa tradição é que surgem artistas como André Amazonas, Teixeira de Manaus, Ozeas Santos, Magalhães da Guitarra, Nonato do Cavaquinho, Chico Cajú, entre outros.

A partir do momento em que ocorreram os registros fonográficos, houve uma espécie de padronização na estrutura das músicas gravadas: permaneceu a variedade de ritmos e gêneros em músicas instrumentais, e os refrãos, quando existiam, eram curtos, não importando o ritmo da música - algo que até então não era ouvido nas produções dos demais artistas amazonenses.

Até então, cantores como Nunes Filho, Abílio Farias e Carlos André, baseavam suas composições no cancionero popular do gênero brega. Segundo Darle Teixeira, “Destarte, Teixeira de Manaus fora o primeiro a estar na indústria com solos de sax e possíveis refrãos e ser o *mainstream* musical nesse contexto temporal” (TEIXEIRA, 2018, p.109).

Dessa forma, passou-se de uma pluralidade de formas de manifestações musicais para uma certa estruturação na qual o cancionero não possuía a primazia, e os refrãos eram uma espécie de complemento às músicas instrumentais, um padrão estrutural utilizados por vários artistas que gravaram após Teixeira. Tal cenário nos remete às estruturas estruturantes mencionadas Bourdieu:

As estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado, produzem *habitus*, sistemas de *disposições*, duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar com estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador de práticas e das representações, que podem ser

objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983, p.61).

A escuta dos registros fonográficos dos guitarristas deste estudo, assim como demais músicos, como Chico Cajú e Nonato do Cavaquinho, revela o padrão de composição existente na produção de Teixeira de Manaus, músicas instrumentais com eventuais refrãos curtos, perpassando por diferentes ritmos, tais como, samba, xote, carimbo e lambada. Neste sentido, é possível identificar o sistema de disposições duráveis, o princípio gerador e estruturador de práticas e representações, pois, até os dias atuais, as composições de Chico Cajú seguem esse formato, por exemplo. O estabelecimento desse princípio deu-se por meio de ações conscientes, sendo estas: a sugestão do produtor Pinduca dada a Teixeira, a divulgação nas rádios do material produzido e a venda dos LPs - todas práticas relacionadas ao mercado fonográfico. Nesse caso, é possível rastrear a origem do *habitus* desses integrantes da classe artística amazonense.

No século XX, antes do período dos registros fonográficos regionais, era comum que, para animar os festejos, fossem contratados músicos, que se reuniam em uma formação chamada de “lacapaca”, que, segundo o colaborador Francisco Chagas, era composta por bateria, saxofone, banjo, pandeiro, maraca e, ocasionalmente, trombone. A estrutura social do meio musical existente à época era composta por integrantes de bandas militares e músicos “amadores”, e a reunião de tais grupos era frequente durante os festejos.

Quanto ao repertório e detalhes da rotina do “lacapaca”, Francisco Chagas afirma:

Era assim, era mambo, era merengue, era frevo.
 [E vocês pegavam essas músicas aonde? Era de ouvido na rádio?]
 Era... escutava, escutava, às vezes, escutava até outro tocando e já aprendia já.
 [Na rádio mesmo? Pegava rádio de onda curta?]
 Aí a gente aprendia a letra. Às vezes, tinha aquelas cantadas, né? Aprendia e o saxofone tocava a parte dele lá. Depois a gente pegava no peito mesmo, é por isso que eu sou todo estourado assim da garganta. Eu não consigo tocar música com tom alto que me arrebenta, né?
 [Por que era no gogó né?]
 Era no gogó.
 [Não tinha microfone? Não tinha aparelhagem?]
 Não tinha nada. Era só na bateria, então esse era o Lacapaca (informação verbal)⁴⁹.

O pesquisador Rafael Norberto também aborda o tipo de formação musical do Lacapaca, assim como suas especificidades:

⁴⁹ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jan. de 2020. 1 gravação sonora (40:23 minutos).

No caso da “música do Beiradão”, fui compreendendo, a partir do diálogo realizado com Eliberto e Seu Esomar (vídeo 357) e através das experiências e narrativas dos músicos da geração do Cajú, que a “música do Beiradão” (neste caso a formação instrumental do “Lacapaca”) teria certas especificidades (“sotaques amazonenses”) que podem ser interpretadas como grooves “amazonenses”, que por sua vez, fazem parte de um style específico (“Lacapaca”). (NORBERTO, 2016, p.92)

O lacapaca priorizava um repertório de músicas instrumentais originárias da cultura popular conforme o citado por Francisco; e um gênero citado por boa parte dos colaboradores da pesquisa e que também está presente nos registros fonográficos é o choro. Os três guitarristas citados neste estudo tiveram seus primeiros contatos com a linguagem musical através das cordas de um cavaquinho, instrumento associado ao samba e ao choro. Para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019), Lieberte Magalhães fala sobre a produção dos guitarristas Ozeas Santos, Raimundo Magalhães, André Amazonas e o cavaquinhista Nonato do Cavaquinho e sobre as aproximações e distanciamentos do choro:

Se tupegar os quatro guitarristas aqui, o Magalhães, o Ozeas, o Nonato do Cavaquinho e o André, tu vai ver que é completamente diferente a levada e a pegada de um pra outro. O Ozeas, ele tem aquela coisa bem de interior mesmo. O papai, as músicas dele já são meio partindo pro choro. O André também, que tocava, né, cavaquinho (informação verbal).⁵⁰

Ao que tudo indica, Lieberte não fez a distinção entre Nonato do Cavaquinho e o grupo de guitarristas por uma questão formal, pois a abordagem da guitarra na música do beiradão é semelhante à do cavaquinho no choro quando este assume o papel de instrumento solista. Outra questão fundamental é que a Rádio Nacional foi uma importante referência para este grupo de músicos no que diz respeito à formação de repertório, e o choro perfilava como um dos principais gêneros transmitidos por essa emissora. Sendo assim, tratava-se de uma estrutura com a qual estavam familiarizados, uma vez que fazia parte do conjunto de linguagens musicais que moldou a experiência dessa geração de músicos.

3.1 O Choro

Segundo José Ramos Tinhorão, o choro “[...] não constituía um gênero caracterizado da música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, 2012, p.121). Em sua

⁵⁰MAGALHÃES, Lieberte. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 3* (2019). Transcrição feita pelo autor.

pesquisa baseada no livro *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*, de 1936, e escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, o Tinhorão afirma que o choro emerge a partir de festas promovidas por membros da classe média carioca em um período que compreende o final do século XIX e o início do século XX. Ainda segundo a pesquisa do autor, eram tocados nas festas: polcas, valsas quadrilhas, xotes e mazurcas. Todos chamados “choros fáceis”, sendo esta uma maneira de denominar a forma pela qual tocavam esses gêneros - um sotaque na execução das músicas.

Em comparação, no beiradão, são executados outros gêneros musicais, tais como: cumbia, salsa, carimbó, choro, forró e lambada, que, contudo, possuem a semelhança de serem ritmos voltados para dança e celebração dos festejos. Segundo o colaborador da pesquisa Eliberto Barroncas, o beiradão também não pode ser considerado uma denominação de um gênero musical.

A primeira questão é que não se trata de um gênero musical, como já até está um pouco comum no senso comum já aqui do universo da música da região do Amazonas, sobretudo. “Música do beiradão” é um termo que foi trabalhado a partir dos radialistas, que anunciavam as festas e diziam assim: “vai acontecer uma festa lá no beiradão x, lá no beiradão da Costa do Catalão né? Lá no Cumã, Paraná do Autaz Mirim” ... lá nos beiradões do lugar, de um determinado lugar (informação verbal)⁵¹.

O choro, segundo Tinhorão, em algum momento, passou a designar as festas promovidas nas casas da classe média carioca e também um jeito de tocar, posteriormente nomearia um gênero musical. Fica evidente a semelhança com a trajetória do termo beiradão, pois as festas dos interiores do estado eram ocasiões nas quais desenvolveu-se o sotaque amazonense de interpretar e executar as composições musicais, que de alguma forma foi registrado em LPs durante a década de 1980, apesar das interferências dos produtores e demais músicos participantes do processo de gravação.

Supomos que, se não tivessem ocorrido as mudanças no mercado fonográfico na década de 1990, talvez o beiradão estivesse estabelecido como gênero musical em nosso estado. De toda a forma, essa produção musical da década de 1980 tem sido revisitada por jovens músicos do cenário musical manauara nos últimos anos, e projetos buscam homenagear o trabalho desses compositores.

Outro elemento em comum entre o beiradão e o choro é a presença destas manifestações musicais nos festejos religiosos, pois, historicamente, os grupos de músicos escravos (essencialmente os barbeiros, que tinham tempo para desenvolver as atividades musicais)

⁵¹ BARRONCAS, Eliberto. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões – Episódio 1* (2019). Transcrição feita pelo autor.

animavam tais ocasiões presentes no calendário religioso. Segundo Tinhorão: “[...] com a exceção do carnaval, as oportunidades para festas – primeiro com a presença de bandas de escravos e libertos, depois já com os choros das cidades – eram todas fornecidas pelo calendário religioso” (TINHORÃO, 2012, p.125). São inúmeras as menções a festas católicas nas falas dos colaboradores da pesquisa. De fato, todo o desenvolvimento e o estabelecimento destas manifestações musicais no meio social, ocorreu durante a rotina dos festejos.

Sendo assim, o choro é um gênero musical cuja origem remonta às manifestações musicais de grupos de escravos e seus descendentes nas fazendas do Rio de Janeiro, que posteriormente, adentraram o perímetro urbano conforme as mudanças ocorridas na sociedade brasileira daquele período. Da mesma forma que o termo beiradão, há uma diversidade de significados da palavra “choro”: conjunto instrumental, peça de repertório, evento social, sinônimo de músico ou instrumentista, gênero musical, prática musical e estilo interpretativo (PALOPOLI, 2018). Destacamos relação de significado existente entre um jeito de tocar, um sotaque, conforme expõe Tinhorão:

De toda a experiência, se salvava, afinal, um gênero novo da música popular, o choro, resultado da cristalização daquela maneira lânguida de tocar mesmo as coisas alegres, que foi a maior contribuição dos negros das antigas bandas das fazendas, em combinação com a maneira piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro apreenderam os transbordamentos do romantismo (TINHORÃO, 2012, p.136).

No que tange ao choro como gênero musical, segundo Cibele Palopoli: “Há um consenso entre os pesquisadores em creditar a Pixinguinha (1897-1973) o estabelecimento do choro enquanto gênero musical, a partir da década de 1910” (PALOPOLI, 2018, p.44). Como a própria pesquisadora afirma, precisar o momento de transição entre um estilo de tocar e a criação de um gênero musical é uma tarefa complexa, pois trata-se de um processo longo feito por diversas mãos. Certamente, Pixinguinha é um compositor de grande notoriedade entre os que dedicaram suas obras ao choro na música brasileira em geral. No entanto, Pixinguinha nasceu em 1897, e, baseado nas pesquisas sobre o assunto, é estimado (pois é impossível precisar o momento certo) um período entre quarenta e cinquenta anos de processo de elaboração desse modo de tocar. As memórias levantadas por Alexandre Gonçalves Pinto estão datadas nas últimas décadas do século XIX, ou seja, quando o compositor de *Carinhoso* consegue estabelecer-se no campo musical carioca, o choro e todo seu conjunto de características já estavam estabelecidos no meio social em que se encontrava.

Para este estudo, levamos em consideração que este gênero musical é referência para a maior parte dos músicos atuantes neste cenário musical, e, para tanto, destacamos as questões

relacionadas à linguagem musical, pois é evidente que os contextos sociais em que ocorrem as manifestações musicais são diferentes. Neste sentido, citamos o trabalho de Cibele Palopoli:

Pesquisadores sobre música popular brasileira são unânimes ao afirmar que a estrutura formal do choro tem suas origens nos gêneros de dança de salão europeus, sobretudo na polca. Assim, herdou-se uma organização formal em três seções que se repetem, as quais se atribui usualmente as letras do alfabeto A, B e C.

A primeira destas seções, seção A, é tida como uma espécie de refrão da música, uma vez que ela se intercala às seções B e C, sendo, portanto, repetida por mais vezes do que as demais. Convencionou-se a seguinte disposição das três seções: AA BB A CC A, podendo esta organização ser precedida por uma introdução e/ou seguida por uma Coda (PALOPOLI, 2018, p.107).

Para efeito de comparação, será feita a transcrição das partes da música *Brincando com as Cordas*, de André Amazonas, cuja estrutura é caracterizada pela seguinte disposição das seções⁵²: AA BB AA C AA – Broca⁵³ – AA CC, com um término em *fade out* (redução de volume), o que indica uma maior repetição da seção C até o silêncio da faixa. Como é possível perceber, há uma mudança na disposição das seções que compõem a música quando comparada com a disposição clássica do choro. Neste caso especificamente, na reexposição até o seu final.

Sendo assim, este é um dos exemplos das mudanças (transfigurações dos bens citada por Paes Loureiro) advindas da prática, das experimentações existentes no ceio destas manifestações musicais. A música *Brincando com as Cordas*, de André Amazonas, foi utilizada como exemplo pelo fato de sua construção ser próxima à forma descrita por Paolopoli.

Como é apontado pelos interlocutores da pesquisa, o choro é uma importante referência para os músicos do Beiradão, porém a análise das produções fonográficas dos músicos amazonenses da década de 1980 mostra que a forma clássica do choro não é utilizada (ao menos no material ao qual temos acesso) e que, de fato, existem variações que não chegam necessariamente a ser baseadas na forma rondó do choro.

3.2 Forma e estrutura

Há tempos, estudiosos de diversas áreas do conhecimento fazem reflexões sobre o fazer musical. Em uma retrospectiva histórica, os primeiros tratados sobre música que o mundo ocidental conhece foram redigidos pelos gregos, haja vista o papel desta arte na estrutura daquela sociedade. Ao levarmos em consideração a maneira pela qual abordavam a busca pelo conhecimento, no contexto atual, de modo semelhante, o estudo da música pode ser visto como

⁵² Seções são entendidas neste contexto como as partes que dão forma à música, cujos pré-requisitos, para criação de uma forma compreensível, são a lógica e a coerência segundo Schoenberg (1996).

⁵³ Seguiremos a nomenclatura exposta pelo colaborador da pesquisa Eliberto Barroncas. Neste caso, especificamente, no que diz respeito ao momento do improvisado, que à princípio denota uma criação espontânea, que não segue exatamente os padrões fraseológicos e motivos das outras seções que compõem a música.

um fazer interdisciplinar, uma vez que suas características elementares podem ser analisadas pela perspectiva de diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, psicologia, economia, história, linguística, entre outras. Uma rápida pesquisa nos bancos de teses comprova tal cenário.

Na dimensão intrínseca da linguagem musical, Weber comenta sobre a harmonia, um dos componentes dessa estrutura: “a harmonia de acordes rigorosa só conhece uma conclusão regular de determinada composição musical ou de um de seus segmentos por meio de uma sucessão de acordes (cadência) que caracteriza inequivocamente a tonalidade” (WEBER, 1995, p.56).

Precisamente, essa harmonia de acordes rigorosa juntamente com a melodia são elementos estruturantes presentes em toda música tonal executada no mundo ocidental, sendo esta predominante nos campos musicais de diferentes sociedades. Uma tradição que só mudaria no século XX com as vanguardas, que ficaram restritas ao campo da música erudita. Como o próprio Weber afirma, somente a cultura ocidental tem a pretensão de caracterizar-se como universal.

Lévi-Strauss afirma que, ao pronunciarmos uma frase, não temos consciência das leis sintáticas e da morfologia da língua usada. Certamente, a comparação pode ser realizada com o fenômeno musical, pois, ao tocar, ao menos boa parte dos músicos, eruditos ou não, também não tem consciência das estruturas que compõem a linguagem musical, ou seja, durante uma execução de uma obra sinfônica ou durante uma performance ao vivo, não há, para parte dos músicos, o processo de mental de reconhecimento e reflexão sobre os elementos que compõem a linguagem. Logo, observamos e escutamos a organização consciente dos elementos sonoros da linguagem, cujas estruturas são apreendidas de maneira inconsciente, assim como a organização de uma frase, um parágrafo sem a preocupação de elencar seus elementos constituintes, importando, *a priori*, a mensagem a ser comunicada.

Sendo assim, serão utilizadas as categorias de análise musical, que possui estreita relação com a linguística, para a compreensão do movimento criador musical dos beiradões, e, para tanto, os motivos, frases, períodos, temas e forma são observados enquanto classificações da linguagem musical.

Schoenberg, ao comentar sobre a organização musical, diz: “sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão inteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro” (SCHOENBERG, 1996, p.27). No mesmo sentido, Ernest F. Schurmann em seu livro *A música*

como linguagem, aponta as semelhanças entre os procedimentos presentes nas estruturas tonais e na linguagem verbal:

De acordo com esta analogia, as tríades, sejam elas explícitas ou subentendidas por intermédio da interpretação tonal das alturas envolvidas numa melodia, correspondem aos monemas linguísticos. Da mesma forma, como os monemas são as unidades verbais mínimas portadoras de significado ou referência, as tríades constituem as unidades tonais mínimas portadoras de sentido – ou relevância – musical que lhes é dado sob a forma de funções tonais. É somente como função que uma tríade pode adquirir este sentido ou relevância (SCHURMANN, 1989, p.158).

Diferentemente da linguagem verbal, que, em uma das suas funções, tem como referências elementos da vida real, os significados e sentidos da linguagem musical fazem sentido no espaço tonal, atonal, na forma de organização baseada neste caso, somente nas estruturas e elementos analíticos musicais.

Sendo assim, temos um arranjo dos sons, cujo processo de significação tem como referência seus próprios elementos internos, como, por exemplo, o *motivo*, considerado por Schoenberg como o germe de uma ideia musical, cuja relação faz-se presente com todas as figuras presentes em uma composição. Entre as características apontadas pelo autor estão: unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. Novamente, ressaltamos a referência aos elementos da linguística na análise da forma musical.

É inegável a relação entre a linguagem e a cultura, seja esta um produto ou parte da cultura. Nesta perspectiva, apontamos para a presença das manifestações musicais dos beiradões, seja nas festas ou nas produções fonográficas, como elementos simbólicos da cultura e imaginário amazônica.

Desta maneira, abarcamos os paradigmas das ciências humanas em sua busca constante pelo conhecimento, tendo em vista a complexidade dos elementos que envolvem a construção dessa manifestação musical, o contexto social em que se encontra e a ação dos sujeitos que compõem esta obra e o desenvolvimento dessa linguagem. Com este conjunto de dados extraídos dos registros das produções de cada artista, juntamente com as trajetórias de vida dos compositores, acreditamos ser possível alcançar um melhor entendimento sobre estas práticas artísticas e sua relevância no âmbito cultural do cenário em que se encontra.

Os músicos do beiradão organizaram o material sonoro existente de forma empírica, criando um tipo de música que se distingue dos demais gêneros pela organização interna dos elementos da linguagem musical. Assim como o engenheiro interroga seu conjunto de conhecimentos em qualquer construção, ambos possuem a mesma capacidade criadora. O que

diferencia os tipos de conhecimento é a hierarquia imposta pela construção social em que nos encontramos, na qual a ciência e seus paradigmas eurocêntricos possuem a preponderância.

Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que, no final, será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes (LEVI-STRAUSS, 1989, p.34).

Como exemplo⁵⁴ de como ocorre o processo de reorganização interna dos elementos musicais, separamos a célula rítmica executada pela bateria da música *São Gabriel da Cachoeira* (Fig.12) composta por Ozeas Santos. A origem do ritmo vem do gênero cumbia (Fig.16). No entanto, a sua execução em andamento veloz e o acréscimo de batidas de tambor no contratempo do primeiro tempo transformam o conjunto, tornando-o distinto de sua origem pela disposição/execução das partes que o integram.

Figura 12 - Fragmento da sessão rítmica música *São Gabriel da Cachoeira* do compositor Ozeas Santos

São Gabriel da Cachoeira 1

♩ = 152 Ozeas Santos

Fonte: Transcrição do pesquisador.

O ritmo usado na música de Ozeas tem sua origem no gênero cumbia (Fig.13). No entanto, a sua execução em andamento veloz e o acréscimo de batidas de tambor no contratempo do primeiro tempo transformam o conjunto, tornando-o distinto de sua origem pela nova disposição/execução das partes que o integram.

⁵⁴ A origem e a organização do exemplo foram sugeridas pelo pesquisador Ygor Saunier em questionamento acerca da música *São Gabriel da Cachoeira*, do compositor Ozeas Santos. Para o pesquisador, a lambada acelerada presente na composição tem sua origem na aceleração do ritmo cumbia. A presença dessa organização rítmica é notada com certa frequência nas produções musicais de Ozeas Santos.

Figura 13 - Transcrição da execução da bateria do gênero cumbia.

Exemplo do Gênero Cumbia 1

♩ = 100

The image shows a musical transcription of a cumbia drum pattern. It consists of two staves of music. The top staff is a single line with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with accents, grouped in pairs. The bottom staff is a single line with a bass clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with accents, also grouped in pairs. The tempo is marked as quarter note = 100. The title 'Exemplo do Gênero Cumbia' is centered above the staves, and the number '1' is in the top right corner. The text '♩ = 100' is positioned to the left of the staves.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

O músico Francisco Chagas revela, em entrevista, como realizava o processo de invenção das batidas, baseado na experiência da escuta com a qual criava seu repertório de tesouros e a colagem de elementos de partes de ritmos distintos. Levadas rítmicas tão características que estão presentes nas gravações dos artistas amazonenses, e as distinguem de outras produções.

A bateria, como eu digo, né ... os ritmos a gente criava, né? A gente escutava um ritmo, ia imitar e, já depois, fazendo música, a gente já procurava criar um pedaço daquele com mais aquele outro que a gente experimentava fazer né. Aí era criado, por isso que no ritmo beiradão, essa lambada acelerada. Como eu falei naquele dia, eu sou um dos culpados disso aí, que foi eu um dos criadores. Quando eu vim lá de Nova Olinda, eu já vim tocando isso, esse ritmo, que lá em Nova Olinda tinha muito saxofone (informação verbal)⁵⁵.

Um fenômeno semelhante é descrito por Angel Quintero Rivera em relação ao movimento Salsa:

Revolucionó, no obstante, su sonoridad con la tímbrica del combo a través de la práctica de "faltar- le al respeto", como dirían los tradicionalistas, a la "integridad" de cada género; a no respetar los bordes, las "fronteras", entre uno y otro; al transgredir sus "esencias definitorias" con un entrejuego combinatorio indeterminado de porosidades mutuas, en que se hacía difícil "determinar" *¡qué diablos!* se estaba tocando: si una guaracha, un *son*, una rumba una cumbia, una guajira, un cha-cha-chá, un bolero, un meren- *gue*, una plena o un guaguancó (RIVERA, 1988, p.101).

⁵⁵ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jan. de 2020. 1 gravação sonora (40:23 minutos).

Conforme o depoimento de Chagas, nota-se a mesma pré-disposição em romper com a “integralidade” dos gêneros que buscavam ter como referência. Sendo assim, tem-se uma lambada acelerada, que poderia ser uma cumbia acelerada com acentuações rítmicas nos contratempos (um processo de invenção que caracteriza as faixas do disco de Ozeas Santos). Gesto musical oriundo das experimentações do músico e incorporado nos registros fonográficos.

Tais processos de construção - reorganização interna do elementos com a aceleração do ritmo e acréscimo de toque no contratempo - surgem a partir de um cabedal de possibilidades sonoras oriundas de diversas fontes: transmissão oral, contrabando (distribuição) de LPS e fitas latinas, rádios de ondas curtas, a poética musical de outras regiões trazidas por seus migrantes, experimentações e audições em viagens pelos rios das bacias hidrográficas, contato e participação de músicos de bandas militares nos festejos e outras fontes diversas.

Um processo criativo que contribuiu para o desenvolvimento de uma música de caráter predominantemente instrumental onde os cantores eram coadjuvantes, que caminhava na contramão do cenário nacional, no qual o cancionero imperava soberano. A origem de boa parte dos atores desta produção fonográfica, o contexto dos festejos dos beiradões, traz índices de uma relação não regida pelas questões mercadológicas da indústria cultural do contexto urbano e industrial.

Nessa criação musical, a absorção e transformação de elementos internos vão para além de menções a elementos regionais nas letras, que não são a prioridade dessa poética. Uma música que faz parte majoritariamente da cultura mundo rural ribeirinho, reconhecido pelo pesquisador João Jesus de Paes Loureiro como representante da cultura Amazônica.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes (LOUREIRO, 2015, p.77).

Exemplos dessa criatividade, refletida na organização dos sons a partir dos meios possíveis e disponíveis, são as músicas com melodias baseadas geralmente em dois temas e, em alguns casos, encontram-se versos curtos, estrutura presente nos gêneros latinos, com um claro destaque à música instrumental; porém, não se trata de uma cópia ou tradução da música latina/caribenha ou brasileira. Trata-se da soma/hibridização de elementos estruturantes de gêneros latinos a gêneros brasileiros, como o forró, carimbó, lundu e vice-versa, ou seja, tem-se uma estrutura melódica/rítmica latina e caribenha imiscuída em uma estrutura

melódica/rítmica brasileira. Em um contexto amplo, a música e dança latina/caribenha caracterizam-se pela síntese do encontro entre o fazer musical europeu, ameríndio e africano.

Tania Lopes Cançado conceitua o ritmo musical como representante cultural dos povos, e estabelece sua ligação direta com a oralidade e transformações, elementos próprios da cultura popular:

O ritmo é parte da música de todas as culturas, um resultado natural da linguagem oral humana. A canção da palavra como recitativo foi usada como forma de linguagem entre vários povos. “No campo do ritmo, a forma de sua leitura e de sua percepção mudam de país para país. Mas os ritmos também mudam de época para época dentro de uma mesma civilização” (Sachs, 1953, p.21). Historicamente, mudanças no ritmo tem sido documentadas com a evolução da linguagem da música folclórica e da música popular. Essas mudanças ocorrem por uma variedade de razões, incluindo as interações culturais (CANÇADO, 1999, p.1).

Desta forma, destacamos o papel crucial que o elemento rítmico possui como fator de distinção existente nas produções fonográficas da década de 1980. As interações culturais presentes nas manifestações musicais dos festejos dos beiradões amazonenses possibilitaram uma cadeia de relações que iam para além das festas e alimentaram as criações artísticas como as descritas por Francisco Chagas.

Peter Burke comenta que a música é uma das linguagens em que é possível encontrar uma gama de exemplos de hibridização - processo que ocorre a partir de encontros culturais diversos, “[...] devemos ver as formas híbridas como resultado de encontros múltiplos, e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos [...]” (BURKE, 2003, p.31).

3.3 Materialidade

Em se tratando de música, das dimensões atreladas às suas manifestações, abordaremos as questões sobre o material sonoro existente nas gravações produzidas durante a década de 1980 - uma das fontes primárias deste estudo responsável por cristalizar este modo de fazer música para além da efemeridade dos festejos e da oralidade.

Tendo em vista a busca por características elementares a essa produção musical, nos registros fonográficos, encontramos os seguintes pontos em comum: formação básica de bateria, baixo, percussão teclado (ausente em alguns registros) e guitarra, cavaco ou saxofone como instrumento solo (voz principal), a guitarra é a protagonista no caso dos LPs deste estudo.

Quanto aos timbres de guitarra, ressalta-se que não são utilizados efeitos sonoros no instrumento solo em boa parte das composições, à exceção da música *Solo de Guitarra*, de

Ozeas Santos, presente no LP *Ozeas e Sua Guitarra Maravilhosa*, de 1985, que, ao que tudo indica, possui um *wah-wah*⁵⁶. À princípio, a ausência de efeitos surge como algo peculiar dessa produção sonora, haja vista que, em comparação, boa parte das guitarras estrangeiras tem seus sons modificados por efeitos sonoros.

A tecnologia de gravação da época era marcada pela utilização de rolos de fitas magnéticas. Em muitos registros, os instrumentos como guitarra e baixo são gravados sem a timbragem de amplificadores ou de pedais de efeitos, diretamente nos equipamentos de gravação.

Todas essas observações encaminham o estudo das características da materialidade sonora que envolvem os registros fonográficos, o timbre por exemplo, que devem ser explicitadas para um melhor entendimento e discussão. Para tanto, mencionamos a definição escrita por Murray Schafer: “Timbre é essa superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude” (SCHAFER, 2011, p.64). O autor também nos apresenta a metáfora da cor: “O timbre traz a cor da individualidade à música. Sem ele, tudo é uniforme e invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo” (SCHAFER, 2011, p.64).

Sendo assim, podemos observar que há um padrão recorrente na paleta de cores presente nos registros fonográficos dos músicos do beiradão e, de uma maneira geral, ao analisarmos o contexto histórico da época, tal situação pode ser explicada pela padronização dos bens culturais promovida pela indústria cultural. Em comparação com o *Lacapaca* (formação musical própria dos festejos), há a ausência de trombones, saxofones e banjos na produção dos LPs dos guitarristas deste estudo, sendo este um dos elementos que diferenciaram, no primeiro momento, os timbres dos LPs e os timbres e cores dos festejos.

O fato de que os músicos deste estudo começaram pelo cavaquinho, ou em algum momento de suas trajetórias musicais dedilharam suas cordas, explica a semelhança da abordagem em ambos os instrumentos nos registros fonográficos, pois não se costuma alterar o timbre dos cavaquinhos em gravações ou em performances ao vivo por meio de pedais ou quaisquer outros efeitos sonoros. Característica timbrística transposta para a guitarra (em um período em que majoritariamente as produções internacionais e nacionais traziam guitarras

⁵⁶ *Wah-wah* faz parte de uma gama de aparelhos eletroeletrônicos que têm por finalidade alterar o som original proveniente do instrumento musical, no caso a guitarra. O *wah-wah* especificamente atua acentuando determinadas faixas de frequência, geralmente entre 500Hz a 2Khz, acentuações que podem ser manipuladas através da posição do pedal que é móvel.

distorcidas). Em comparação com o cavaco, por ter duas cordas a mais, a guitarra oferece uma maior extensão melódica, o que gera maiores possibilidades de criação.

Philip Tagg (2003) menciona uma lista de parâmetros de expressão como ferramenta metodológica de estudo da música popular. Tais parâmetros caracterizam-se por levarem em consideração a multiplicidade dos fatores musicais. Nesse sentido, serão expostos os parâmetros elencados pelo autor e utilizados para a leitura da produção fonográfica dos guitarristas deste estudo.

O primeiro conjunto de parâmetros diz respeito aos aspectos temporais dos objetos de análise, no caso, as obras musicais de André Amazonas, Raimundo Magalhães e Ozeas Santos. No que diz respeito à temporalidade das obras, são levantados os seguintes pontos: duração, pulso, tempo, métrica, periodicidade, textura rítmica e motivos. Dentro dessa lista, há elementos que possuem um caráter geral, como, por exemplo, duração, tempo, textura rítmica e métrica, pois é possível notar padrões de escolhas na realização das composições. Já os elementos periodicidade e motivos possuem um caráter particular por serem elementos que dão características singulares a uma obra no que diz respeito a determinados aspectos da construção da linguagem musical. Esses elementos particulares serão apresentados em transcrições das obras.

Sobre os aspectos gerais, quanto à duração, a maior parte das músicas produzidas pelos guitarristas percorre a faixa de tempo entre dois e três minutos - fato que está implicitamente ligado ao andamento⁵⁷ das composições estar acima das 100 bpm (batidas por minuto), o que é classificado pelos teóricos da música como andamentos médios (entre 70 e 120 bpm); e rápidos, acima dos 120 bpm, que também encontramos nas músicas deste estudo conforme a tabela a seguir. Em nossa experiência prática com os músicos do beiradão, pode-se verificar que a velocidade da execução das músicas é um elemento-chave para os músicos, pois, segundo sua experiência, quanto mais rápido o andamento, melhor é a resposta do público para a apresentação artística.

Para uma melhor compreensão das questões relacionadas à duração das composições criadas pelos guitarristas deste estudo, construímos uma tabela contendo as seguintes informações: nome do álbum, nome da música, andamento, métrica e tempo; e; como amostra;

⁵⁷ As palavras “andamento” e “pulso”, estão relacionadas à velocidade que se imprime à execução de uma composição musical. Costuma-se usar termos italianos para indicar os andamentos, sendo estes adjetivos, representações das impressões que os compositores têm em relação à velocidade com que as obras musicais são executadas, e este hábito remonta o século XVI na história da música. De toda forma, há uma relação direta entre a velocidade com a qual uma música é executada e o efeito que se pretende alcançar na audiência. No contexto do beiradão, busca-se uma maior velocidade para garantir uma resposta positiva do público, pois há uma relação direta com a dança, que precisa ser agitada.

foram separados um LP de cada guitarrista, sendo estes: *A guitarra do povo*, de André Amazonas, Magalhães e sua guitarra, de Raimundo Magalhães e Oseas e sua guitarra maravilhosa, de Ozeas Santos.

Tabela 1 - Andamentos, métrica, duração e gênero das músicas dos LPs, *A guitarra do povo*, *Magalhães e sua Guitarra* e *Oseas e sua guitarra maravilhosa*

LP – A guitarra do povo (1989) – André Amazonas - Músicas:	Gênero musical	Andamento (bpms) e métrica:	Duração em minutos – média total = 2:41
1 - Vera	Lambada	152 - Allegro – 2/4	2:47
2- Mulata de fio dental	Lambada	140- Allegro – 2/4	2:52
3 – Pra moçada balançar	Lambada	154 – Allegro – 2/4	2:45
4- Fabíola	Lambada	133 – Allegro – 2/4	2:20
5 – Tucandeira	Carimbó	111- Animato – 2/4	2:45
6 – Frutas e peixes	Lambada	156 – Allegro – 2/4	2:44
7 – Menina bochechuda	Xote	88 – Moderato – 4/4	2:45
8- Pot-pourri	Bolero	146 – Allegro – 4/4	3:30
9 – Pra você balançar	Lambada	104 – Allegretto – 2/4	2:21
10 – Encontro das águas	Lambada	104 – Allegretto – 2/4	2:40
11 – Euclair *valsa	Valsa	175 – Vivo – 3/4	2:17
12 – Carimbó Chorão	Carimbó	108 – Allegretto – 2/4	2:29
LP – Magalhães e sua guitarra (1986) – Raimundo Magalhães. Músicas:		Andamento (bpms) e métrica:	Duração em minutos – média total = 2:56
1 – Lambada Fricoteada	Lambada	130 – Allegro – 2/4	3:00
2 – Quem é que não gosta	Xote	87 – Moderatto – 2/4	2:52
3- Botando no toco	Lambada	144 – Allegro 2/4	3:05
4- Quero ficar com você	Lambada	143 – Allegro – 2/4	3:07
5 – Botando pissica	Lambada	102 - Moderato – 2/4	3:08
6 – Lambada do Maga	Lambada	148 Allegro – 4/4	3:01
7 – Cara e Coroa	Xote	110 – Allegro - 2/4	2:57
8 – Mistura	Xote	120 – Animato - 2/4	2:55
9 – Lambada da moçada	Lambada	146 – Allegro - 4/4	2:41
10 – Tá com raiva de mim	Salsa	115 – Allegretto - 2/4	3:01
11 – Arrepia	Forró	106 – Allegretto – 2/4	2:12
12 - Xangô	Yjexá+cumbia	110 – Allegreto – 4/4	3:17
LP – Oseas e sua guitarra maravilhosa (1983) – Ozeas Santos.		Andamento(bpms) e métrica.	Duração em minutos – média total = 2:41
1- Chamego das mulheres	Lambada	101 – Moderatto – 2/4	2:50
2 - Lambada do boia fria	Lambada	139 – Allegro – 2/4	2:33

3 – Lambada de Tefé	Lambada	118 – Allegretto – 2/4	2:43
4 – Lambada Amazonense	Lambada	139 – Allegro – 2/4	2:44
5- Todo mundo vai dançar	Lambada	137- Allegro – 2/4	2:33
6 – Mas essa é a lambada das mulheres	Lambada	155 – Allegro – 2/4	2:48
7 – Sacudindo a mocada	Lambada	130 – Con moto – 2/4	3:18
8 – Uma guitarra pra você	Lambada	116 – Allegretto – 2/4	2:29
9 – Brincando com a guitarra	Lambada	135 – Allegro – 2/4	2:33
10 – Lambada do ozeas	Lambada	136 – Allegro – 2/4	2:40
11 – Apertando a moreninha	Lambada	133 – Allegro – 2/4	2:26

Fonte: Levantamento feito pelo pesquisador.

Pela compilação das informações, observa-se que as composições duram entre dois e três minutos, e nenhuma das músicas observadas alcançou a marca de quatro minutos ou foi menor que dois minutos. Sendo assim, a média de duração das composições de cada álbum selecionado dos guitarristas foi: 2:41 minutos, de André Amazonas; 2:56, de Raimundo Magalhães; e 2:41; de Ozeas Santos. Sobre a métrica, das trinta e cinco músicas analisadas, vinte e nove são 2/4. Este dado está relacionado como o fato de que a maior parte das composições está baseada nos gêneros lambada e forró, sendo vinte e quatro lambadas, cinco xotes e uma salsa. Quanto à textura rítmica, tratam-se de composições baseadas em polirritmia, em que cada instrumento mantém sua personalidade rítmica.

Tendo em vista a realidade dos festejos, de acordo com os relatos feitos pelos colaboradores da pesquisa, inferimos que era necessário um repertório extenso para que se cumprissem as atribuições dadas aos músicos do beiradão: animar os festejos por horas. Isso posto, entendemos que o material registrado nos LPs representa e se distingue, em parte, a forma e conteúdo das manifestações musicais presentes nas festas do beiradão. Há um repertório anterior aos registros fonográficos, que por sua vez passou a incluir as produções dos artistas do beiradões durante a década de 1980.

Sobre os aspectos pulsação e andamento, certa vez, o mestre Chico Cajú deu o seguinte recado para o baterista que o acompanhava: “baterista, tem que alegrar mais teu ritmo aí que tá muito devagar (informação verbal)⁵⁸”. Sabemos das dificuldades existentes perante o estabelecimento de verdades universais relacionadas às manifestações culturais, apesar disso,

⁵⁸ CAJÚ, Chico. Vídeo gravado no celular do autor para o baterista de Chico Cajú. São, março de 2020.

o andamento é um dos elementos de uma composição capazes de alterar a percepção causada por obra musical. Todavia, a sentença dada por Chico Cajú vai de encontro à classificação dada pelos compositores italianos do século XVI, segundo a qual a *alegria*, um estado de espírito à princípio subjetivo, e *velocidade* de execução de uma composição musical estão intrinsicamente relacionadas. Das músicas selecionadas, a média de andamento é de cento e vinte e sete batidas por minuto, colocando-a entre os andamentos rápidos segundo a classificação presente no em Med (1996). Certamente, uma música do beiradão executada lentamente não agradaria aos espectadores durante os festejos, e, na dimensão fonográfica, destoaria das demais composições de um LP.

3.3.1 Brincando com as cordas

Em relação aos demais parâmetros da expressão musical listados pelo autor - aspectos melódicos, de orquestração, de tonalidade e textura, de dinâmica, acústicos e eletromusicais - por serem, em sua maior parte, específicos de cada composição, serão abordados através da transcrição de três músicas, uma de cada guitarrista. Neste sentido, entendemos que esta lista de parâmetros é melhor contemplada através deste método, e, para tal, a primeira a música a ser transcrita foi: *Brincando com as cordas* (Fig.14), de André Amazonas, que está presente no LP de mesmo nome, lançado em 1986, pela gravadora Continental, sendo a primeira faixa do álbum. A escolha da faixa deu-se pelo fato de esta ser citada por seus parentes como exemplo da destreza e habilidade que André possuía, além de destacar-se e diante das demais faixas do álbum e nomeá-lo.

No que diz respeito à orquestração, a trama musical segue o padrão existente nos demais registros fonográficos do período cuja formação é feita por baixo, bateria, guitarra base e guitarra solo. Sendo assim, são três vozes que atuam na composição melodicamente e harmonicamente. O timbre também é característico das gravações com instrumentos elétricos da época; isso porque, pelo aspecto sonoro que apresentam, as guitarras são gravadas de maneira direta nas mesas de sons dos estúdios. Em comparação, o timbre da guitarra modificado por um amplificador costumava ser algo rotineiro nas demais produções internacionais e nacionais. A ausência de amplificadores traz um elemento em comum às gravações dos guitarristas do beiradão: seus instrumentos soam planos, sem as alterações de timbre (costumam ressaltar as frequências médio-agudas) que estes equipamentos podem proporcionar. Em comparação com a formação presente no lacapaca, temos o acréscimo da guitarra elétrica, do baixo elétrico e a ausência dos instrumentos de sopro, saxofone e trombone.

Figura 14 - Partitura da música *Brincando com as Cordas*

Brincando com as cordas

André Amazonas

$\text{♩} = 108$ A

9

16 B

23 1. 2.

30 C

37 \hat{A}

42 \hat{A}

49

56 Broca (improviso) 28 compassos.

64

71 C \hat{A}

77 \hat{A}

Há mais de uma repetição da sessão C marcada pelo fade out (redução de volume do fonograma proposital).

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Quanto aos aspectos melódicos, o desenvolvimento do tema musical tocado pelo instrumento principal – guitarra - está entre as notas si bemol 4⁵⁹ e mi bemol 3, e, levando em consideração o dó central (dó 3), a música está localizada no registro de alturas médias. A música apresenta três temas que seguem esta sequência: AA BB AA C AA Broca (improviso) AA CC e término com *fade out* (diminuição do volume) com mais repetições da seção C. As três seções compreendem temas distintos, que trazem uma variedade à composição. As seções A e B apresentam temas com contornos descendentes, porém estruturalmente apresentam diferenças. A seção A é composta por uma melodia que replica descendentemente as notas dos acordes que compõem o encadeamento harmônico seguida de um cromatismo entre o sexto e o quinto grau da escala base da música, marcador de distinção da composição.

Na seção B, há o desenvolvimento de melodias que se distanciam relativamente das tríades dos acordes em comparação com as demais seções da composição. Por fim, a seção C retoma a ideia de construção de uma melodia baseada nas notas fundamentais da base harmônica. Essencialmente, ocorre a interação entre dois tipos de desenvolvimento de melodias⁶⁰ na composição.

Os motivos ritmo/melódicos da composição são essencialmente três e são os elementos unificadores de cada seção, tendo em vista que nesta composição há uma alternância entre um grupo de semicolcheias e uma colcheia ou duas nas seções (Fig.15) A e B, e, na seção C, há somente semicolcheias. Para Schoenberg (1996), podemos encontrar nas composições uma sucessão de variações baseadas no motivo inicial. Nesse sentido, podemos considerar que os motivos das seções B e C são variações rítmicas do motivo principal presente no início da música. O elemento unificador é a pausa completada por três semicolcheias.

Figura 15 - Transcrição dos motivos da música Brincando com as Cordas de André Amazonas



Fonte: Transcrição do pesquisador.

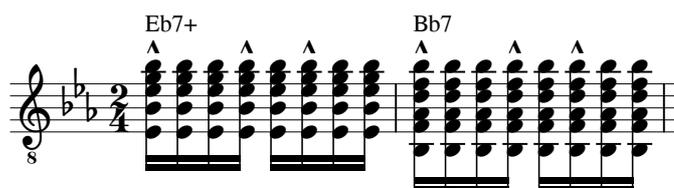
⁵⁹ Considerando um piano de oitenta e oito teclas, que abarca notas que partem dos graves para agudos. Entre suas teclas, estão dispostas sete oitavas (do grave para o agudo as notas se repetem) acrescidas de uma terça menor. As frequências neste instrumento percorrem o Lá 2 (27,5 Hz) ao dó 8 (4.186 Hz). Esse número limitado de sons formam o vocabulário da música no ocidente.

⁶⁰ O primeiro tipo basicamente repete as três notas que formam um acorde I – III – V graus de uma escala. O segundo envolve as demais notas na composição dos temas.

Quanto à tonalidade, no primeiro momento, foi identificado que a composição estaria em mi bemol maior, e assim fora transcrita para partitura. No entanto, durante a pesquisa, ao assistirmos reportagens de André Amazonas, na qual o músico executava a composição, percebeu-se que naquele momento a música estava em ré maior, o que facilitava a execução da música no instrumento, pois, devido à sua construção, se a música for executada em ré maior, abre-se a possibilidade do uso de cordas soltas - um fato que facilita a execução da música. Acreditamos que devido, às questões físicas relacionadas aos equipamentos de reprodução dos discos, não foi possível realizar o ajuste fino, de modo que a escuta do material registrado traz essa mudança de tonalidade nos LPS.

O ritmo harmônico está baseado em um acorde por compasso com a alternância entre tônica (mi bemol com sétima maior) e dominante (si bemol com sétima menor) sem acréscimo de outros acordes. Uma característica fundamental na execução rítmica é a acentuação da primeira (tempo forte) e quarta semicolcheia (tempo fraco) do primeiro tempo, e, no segundo tempo, a segunda semicolcheia (tempo fraco). As acentuações dos tempos fracos estão presentes tanto na execução dos acordes quanto na melodia principal, sendo um elemento distintivo da música do beiradão. Assim como em outros gêneros, as notas que não são acentuadas são executadas de maneira abafada pelo guitarrista. A marcação rítmica da execução dos acordes está descrita na figura 16.

Figura 16 - Transcrição da execução dos acordes da música Brincando com as Cordas de André Amazonas



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Citamos um escrito de Henry Barraud sobre questões relacionadas as duas notas que formam a composição de André Amazonas - tônica e dominante:

Uma quantidade inumerável de melodias clássicas repousa, de início, sobre o acorde perfeito do primeiro grau, remete-se mais ou menos diretamente ao quinto (a dominante) e recai, com a queda da linha melódica, sobre primeiro. Para tomar um exemplo entre mil, este é o esquema do romance de Querubim, em *Bodas de Figaro*, de Mozart (BARRAUD, 2005, p.22).

Nesse sentido, estruturalmente, as músicas de André Amazonas e dos demais músicos do beiradão são idênticas às dos compositores clássicos, porém é obvio que os contextos históricos e socioculturais nos quais as obras estão inseridas são completamente diferentes - razão pela qual existe todo um capital simbólico atrelado à ópera de Mozart, que está espreado por diversas partes do mundo e também em nosso estado, afinal, por inúmeras vezes, tal ópera (ou qualquer outra semelhante estruturalmente) fora encenada nos diversos festivais de ópera realizados pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas (certamente várias) ao passo que o único músico do beiradão homenageado pela mesma entidade foi Teixeira de Manaus, em 2012, no sétimo Festival de Jazz; ou seja, aparentemente, ainda seria necessária uma chancela dos jazzistas para o reconhecimento da importância da música do beiradão em nosso contexto cultural. O desenlace com as ideologias coloniais é um ato político.

Enquanto participante do campo musical amazonense, pude notar que a ideia presente no senso comum dos músicos era a de que a questão do ritmo harmônico, de modo geral, na música do beiradão, estaria baseada no dualismo entre tônica e dominante. No entanto, a escuta dos materiais registrados revelou que estão presentes outras formas de organização do ritmo harmônico e, por extensão, o discurso harmônico, como, por exemplo, modulações e outros encadeamentos de acordes. O dado do senso comum pode ser explicado pela falsa impressão de que as músicas do beiradão são composições simples, algo relatado por Lieberte Magalhães em entrevista:

Muitas vezes, eu vi o papai (Raimundo Magalhães) discutindo com certas pessoas que achavam ... tem gente que acha que a lambada é uma coisa que “Não, ah o cara toca lambada? Tem que tocar mpb, tem que tocar”. Papai sempre dizia: “criticar é fácil, mas vai fazer (informação verbal)⁶¹”.

De acordo com a classificação preconizada pela indústria fonográfica, os gêneros que representariam a alta cultura têm sua origem nos países colonizadores e, no Brasil, especificamente no Sudeste do país, sendo assim, a reprodução de tal pensamento somente enfraquece a cultura popular de fora dos grandes centros econômicos.

3.3.2 *Xangô*

Seguindo a proposta estabelecida, a música escolhida dentro do repertório de Raimundo Magalhães foi *Xangô*, última faixa do álbum *Magalhães e sua guitarra*, de 1986, lançado pela

⁶¹MAGALHÃES, Lieberte. Entrevista concedida para o documentário *A Poética dos Beiradões* (2019). Transcrição feita pelo autor.

Gravasom. No inventário de sua produção fonográfica, a faixa é uma das que mais se destacam em seu trabalho. Segundo seus familiares, a composição integrou a coletânea lançada fora do país, no século passado, e, recentemente, em 2019, foi selecionada para compor a coletânea *Jambú e os místicos sons da Amazônia*. A música é organizada da seguinte forma: uma composição instrumental com refrão e uma estrofe, que difere das demais músicas presentes no LP e dos demais colegas do campo artístico, que possuem apenas um refrão ou são somente instrumentais. Apesar da temática da letra e utilização de ritmos relacionados ao candomblé, seus parentes afirmam que Magalhães não possuía relação direta com a religião de matriz africana.

Nas palavras de Soraia Magalhães, filha do compositor:

Minha mãe, Iolanda Pereira, teve participação em várias criações do meu pai Magalhães da Guitarra, mas, naquele tempo, somente ele aparecia sobre as obras. Várias canções do primeiro disco haviam sido criadas quando meus pais ainda estavam juntos. Quanto à música “Xangô”, minha mãe compôs junto a letra e eu dei alguma opinião. Meu pai não chegou a frequentar o candomblé. O fato de termos morado por muitos anos no Morro da Liberdade, muito próximo ao terreiro da Mãe Zulmira, talvez tenha influenciado essa aproximação. A verdade é que ele tinha o desejo de atingir vários públicos⁶².

Melodicamente, os temas dos instrumentos principais e vozes estão construídos entre o mi 3 e o si 4 e, assim como em grande parte das composições dos guitarristas, os temas são desenvolvidos nas regiões médias. O motivo melódico que dá base para toda a composição está descrito na figura 17. Diferentemente das demais composições de Magalhães, em *Xangô* este motivo está presente em toda a música, tornando-se uma espécie de *cantus firmus*⁶³ sobre o qual são desenvolvidas as variações dos cantos e da guitarra. Tal estrutura de organização melódica não fora encontrada em outras composições dos colegas de campo, ao menos no material a que tivemos acesso.

Figura 17 - Motivo melódico principal da música *Xangô*



⁶² MAGALHÃES, Soraia. Entrevista concedida ao autor por e-mail. Manaus, jun. de 2020.

⁶³ Cantus Firmus neste contexto, é uma melodia fixa com valores regulares à qual uma ou mais partes contrapontísticas são adicionadas. É muito provável que a inspiração para a construção da composição não tenha sido o canto gregoriano, infelizmente tal hipótese não é possível de ser averiguada pelo fato de o compositor não estar vivo.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Sua orquestração está organizada com baixo, bateria, percussão, três guitarras, vozes femininas e masculinas, que são modificadas por efeitos sonoros de mixagem. Nesta gravação, é utilizado o *delay*, que cria uma espécie de eco para as vozes no refrão. Melodicamente, atuam vozes, duas guitarras e o baixo; a terceira guitarra executa a harmonia da música. As percussões possuem maior destaque quando comparadas com as demais composições do meio artístico da época. Em ritmo de ijexá, são quatro compassos de introdução executados somente pelo conjunto percussivo. A partir do nono compasso, é acrescentada a guitarra executando o tema principal ainda com a base de ijexá. A partir do décimo segundo compasso, a bateria executa o ritmo cumbia, porém a percussão executa outras claves até o seu final. A transcrição da guitarra e voz em partitura está na figura 18.

Figura 18 - Transcrição da música *Xangô* de Magalhães da Guitarra-parte 1

Xangô

Magalhães da Guitarra

♩ = 110

Quatro compassos de percussão para introdução

Guitarra elétrica
 Voz
 Guitarra elétrica

8

Gui. El.
 Vo.
 Gui. El.

14

Gui. El.
 Vo.
 Gui. El.

Xan-gô - ê - ta

21

Gui. El.
 Vo.
 Gui. El.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Figura 19 - Transcrição da música *Xangô* de Magalhães da Guitarra-parte 2

27

Gui. El. G

Vo.

Xan-gô ê - ta Can-dom-blé ter-rei - ro Xangô Che-gou

32

Gui. El. G

Vo.

Can-dom-blé Ter-rei - ro Xangô Che-gou Can-dom-blé Ter-rei - ro Xan-gô Che-gou

36

Gui. El. G

Vo.

Xan-gô ê ta de a - la - ra - ê de a - la - ra - ê

42

Gui. El. G

Vo.

Gui. El. G

Figura 20 - Transcrição da música *Xangô* de Magalhães da Guitarra-parte 3

48 D.S.

Gui. El.

Vo.

Gui. El.

A música é executada desta forma por três vezes, sendo a última com fade out (redução de volume).

Fonte: Transcrição do pesquisador

Sobre a tonalidade, a música de Magalhães está baseada em Mi menor harmônico, pois o compositor utiliza a nota ré sustenido nas melodias; e os acordes utilizados são: mi menor com sétima menor e si maior com sétima menor. O ritmo harmônico está estruturado de forma que soe um acorde por compasso, sendo o primeiro acorde o de mi menor. A execução é caracterizada pelos acentos nos contratempos, assim como na música de André Amazonas e sua transcrição está na figura 21.

Figura 21 - Transcrição da execução dos acordes da música *Xangô* de Raimundo Magalhães

Em7 B7

Fonte: Transcrição do pesquisador.

A presença desse semitom que caracteriza a passagem entre tônica e dominante, conforme o exposto anteriormente, está presente em uma imensa quantidade de melodias, sendo este movimento dos dois acordes a base fundamental do sistema tonal, no qual baseiam-se as produções musicais de boa parte do ocidente. Segundo José Miguel Wisnik:

Como é produto de defasagem entre dois pulsos muitos próximos, quinze e dezesseis ciclos, a arritmia dissonante que ele produz soa como um erro que quer ser corrigido por igualamento, uma distorção que quer ser ajustada, uma diferença que quer ser reduzida, uma tensão que quer ser resolvida. Daí que se consagre para ele a função da

sensível, isto é, a nota tensa que desliza no espaço de um semitom (segunda menor) e encontra repouso. Ou então desliza meio tom e cria conflito: ele é deslocador por excelência. A segunda menor põe em cena o glissando, a atração, a sedução (WISNIK, 2017, p.77).

Como um balanço de um banzeiro, as tensões deslizam, movem e embalam os festejos. Nesse sentido, é plena a percepção de que o *movimento* é o elemento gerador de conhecimento, de criações essenciais da vida. A oposição entre tônica e dominante, para Wisnik, possui uma característica dialética, pois, para o autor, trata-se de uma relação de negação entre os dois elementos, porém, segundo Deleuze citado por Martins (2002), é possível sugerir tal relação quando estes elementos são considerados abstratamente. Certamente há um processo de abstração nos meios musicais, no entanto não concebemos a separação entre estas manifestações e o contexto social em que estão inseridas, assim como sua função. Portanto há relações diretas com a realidade dos festejos.

Observamos um equilíbrio de forças, causa e efeito de criações que *a priori* possuem sentido em si mesmas, porém são moduladas por contextos históricos, sociais e culturais. No beiradão, são forças que sustentam os embalos dos festejos, uma vez que sem música, os eventos perdem substancialmente o sentido.

Neste sentido, a ideia de dialética tradicional, defendida por Heráclito e Protágoras - comentada por Maria Silva Cintra Martins- já aponta na Antiguidade Clássica que o *movimento* impulsiona as trocas, traduções e demais transformações culturais.

[...] nenhuma coisa é una em si mesma. Tudo se forma a partir do movimento e da mistura das coisas entre si. A rigor, nada existe, tudo devem. O movimento é a causa de tudo o que devém e parece existir, e o repouso, a do não ser e da destruição. O repouso estraga e destrói, e o seu contrário conserva (MARTINS, 2002, p. 29).

No contexto amazônico, o movimento está presente na característica transformadora de bens materiais ou imateriais advindos da floresta, das cidades, dos navios, estradas e, nos dias atuais, pelas águas virtuais. Um território de infinitas possibilidades criadoras que atendem às artes e demais expressões sensíveis da vida amazônica. Assim como as águas dos rios seguem seu percurso metamorfoseando a paisagem, os movimentos criadores também o fazem, transformando os elementos da vida.

3.3.3 – *Chamego das Mulheres*

Para discorrermos acerca das características que determinam a musicalidade de Ozeas Santos, selecionamos a música *Chamego das Mulheres* (fig.22), presente no primeiro LP de sua carreira solo chamado *Ozeas e sua guitarra maravilhosa*, lançado em 1983 pela gravadora Copacabana e produzido por Pinduca, que levou Ozeas para gravar o disco nos estúdios Do Ré Mi em São Paulo. A escolha desta composição foi inspirada pelo próprio compositor, que, em entrevista, cita a canção como o primeiro de seus sucessos. E, estruturalmente, apresenta elementos de grande valia no que diz respeito ao modo como Ozeas elabora seu trabalho.

Figura 22 - Música *Chamego das Mulheres* de Ozeas Santos, parte 1

Chamego das mulheres

Ozeas Santos

Musical score for "Chamego das mulheres" by Ozeas Santos, part 1. The score is in 2/4 time with a tempo of 102. It features an electric guitar (Gui. El.) and a vocal line (Voz). The guitar part includes various techniques such as triplets, accents, and glissandos. The vocal line is mostly silent, with some notes in the second system. The score is divided into systems, with measures 6, 12, 19, and 25 marked. A box labeled "A" is above the first system, and a box labeled "B" is above the fourth system.

Fonte: Transcrição do pesquisador

Figura 24 - Música *Chamego das Mulheres* de Ozeas Santos, parte 3

62

Gui. El.

Vo.

me-go da mu-lher é bom! Mas o cha - me-go da mu-lher é bom! Mas o cha-

66

Gui. El.

Vo.

me-go da mu-lher é bom! É bom! É bom! A-té de - mais!

71

Gui. El.

Vo.

76

Gui. El.

Vo.

82

Gui. El.

Vo.

88

Gui. El.

Vo.

Figura 26 - Música *Chamego das Mulheres* de Ozeas Santos, parte 5

The musical score consists of three systems, each with two staves: Gui. El. (Guitar) and Vo. (Voice).
 - System 1 (measures 120-124): The guitar part has a continuous eighth-note pattern. The voice part is silent.
 - System 2 (measures 125-130): The guitar part includes triplets and glissando markings. The voice part remains silent.
 - System 3 (measures 131-134): The guitar part concludes with a triplet and a final note. The voice part is silent. The system ends with the instruction 'Término da gravação com diminuição do volume (fade out)'.

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Melodicamente, a composição apresenta uma variação maior de temas se comparada com as demais produções de seus colegas de campo, pois, apesar da curta duração (2:41 minutos), apresenta cinco seções distribuídas da seguinte forma: AAA BB CC DDD' (canto) EE' AA CC DDD' (canto) EE' A, com término baseado em diminuição de volume (*fade out*). Essa diminuição de volume aponta para uma continuidade em outro plano, o das festas, tendo em vista as longas durações desses acontecimentos sociais.

A quantidade de repetições da seção A faz com que a composição possa ser classificada como forma rondó, que, segundo Schoenberg, “são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções constantes” (SCHOENBERG, 1996, p.229). No caso, como é possível observar, a seção A é quem cumpre o papel unificador na composição, pois os motivos (fig.27) das demais seções diferem quanto à sua construção; não são apenas variações de um

motivo melódico principal. A cada execução, temos uma *broca* diferente, pois o músico sempre apresenta alguma variação ao tocar o tema da seção A.

Figura 27 - Motivos rítmico/melódicos das seções que compõem a música *Chamego das Mulheres*

Maso cha - me-go da mu-lher é bom!

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Ozeas, a cada tema composto, varia entre a repetição das notas fundamentais dos acordes da harmonia (tônica dó maior e sua dominante sol maior com sétima menor) e melodias que envolvem outras notas além das fundamentais, fato que gera maior movimento à composição. A seção A contém as duas formas de construção melódica, em uma espécie de pergunta e resposta; a seção B é baseada nas notas da harmonia e acrescenta outro encadeamento de acorde à composição além da tônica e dominante, sendo este o de fá maior, que também está presente na seção C.

A melodia da voz apresenta contorno descendente, porém possui um término composto por um salto ascendente em um intervalo de quinta. Segundo Luiz Tatit (2011), as terminações melódicas dos enunciados, quando são ascendentes ou suspensivos, indicam continuidade e mantêm a atenção do ouvinte, como ocorre nas músicas de Ozeas Santos e Raimundo Magalhães (*Xangô*); e, quando os finais são descendentes, expressam a ideia de terminatividade em razão da distensão das cordas vocais.

Esse padrão de construção vocal, que prende a atenção do público, está presente em diversas composições dos músicos do beiradão, cuja lógica de refrões curtos necessita que estes sejam chamativos por excelência para que a música consiga alcançar um número maior de pessoas possível. Segundo Jeder Janotti Junior:

O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais

sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção (JUNIOR, 2008, p.37).

A sessão E é, em sua maior parte, descendente em sua construção melódica. O compositor estabelece uma trama melódica com alternâncias entre contornos ascendentes e descendentes, acordes arpejados e melodias para além das notas fundamentais. Diferentemente das outras composições deste estudo, não há a presença de uma outra guitarra executando a harmonia, tal papel é realizado por um teclado, que executa notas longas, caracterizadas pela figura rítmica breve, sendo nas seções A, D e E dois compassos para cada acorde e, nas seções B e C, dois compassos para a tônica e um compasso para subdominante e dominante. Tais diferenças de durações, somadas às diferenças entre os temas de cada seção, dão dinamismo ao conjunto de forças e balanços da composição.

Uma descrição feita por Francisco Chagas sobre a forma de tocar de Ozeas Santos nos remete a mais um ponto de discussão: “Rapaz não tinha, não tinha posição de nota para aquilo, não tinha nada, era donde tu botasse ele tocava igual saxofone guitarra, achava invocado que ele tocava igual saxofone” (informação verbal)⁶⁴. Pode-se interpretar que a fala faz uma referência à destreza, habilidade e o domínio que o músico tem sobre seu instrumento, porém, há semelhanças nos contornos melódicos utilizados por saxofonistas e guitarristas na música do beiradão. Como exemplo, selecionamos um trecho da música Desmontando o Sax de Teixeira de Manaus comparado com a sessão B da música Chamego das Mulheres.

Figura 28 - Trechos das músicas Desmontando o Sax e Chamego das Mulheres.

Desmontando o Sax

Teixeira de Manaus



Chamego das Mulheres

Ozeas Santos



Fonte: Transcrição do pesquisador.

⁶⁴ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jan. de 2020. 1 gravação sonora (40:23 minutos).

Conforme o exposto na transcrição, as semelhanças dão-se pela similaridade entre os motivos rítmicos (conjunto de semicolcheias) e os contornos melódicos (início e resolução das frases). Enquanto na música de Teixeira há o padrão de intervalos de segunda (si-dó por exemplo), Ozeas usa intervalos de terça (dó-mi) no grupo de semicolcheias. Os contornos das duas seguem a mesma direção, ascendentes e descendentes nos últimos compassos.

A orquestração da composição segue o padrão existente à época - baixo, bateria, percussão, teclado, guitarra e coro de vozes masculinas e femininas - assim como na música de Raimundo Magalhães, porém, na música de Ozeas, há abertura de vozes no coro e apenas uma guitarra foi gravada, diferentemente das produções de seus colegas, em que chegam a ser registradas até três guitarras. Talvez pelo fato de o disco de Ozeas ter sido produzido por Pinduca, assim como o de Teixeira de Manaus, as composições seguem o mesmo padrão - quando possuem algum refrão, este é construído com frases curtas, sem outras estrofes - o que difere da primeira produção fonográfica da qual Ozeas participou, *Lambaly – Lambadas Nacionais*, em que estão presentes estrofes e versos em formato padrão, já conhecidos do cancionário popular.

É muito provável que, em Belém, Ozeas tenha entrado em contato com o circuito do lazer chamado por Mesquita (2009) de “rede transatlântica de difusão cultural,” cuja descrição seria:

Os elementos constituintes desta rede são: 1. As sedes, clubes bares e gafeiras onde ocorreram as festas populares nas décadas de 50,60 e 70 na cidade de Belém. 2. A área portuária, a zona do meretrício, os espaços públicos como os bairros da cidade de Belém: Campina, Guamá, Jurunas e Condor (MESQUITA, 2009, p.14).

Entendendo esta rede como um conjunto de atividades, locais e festas por onde transitavam os músicos, pode-se adaptar tal entendimento para o contexto dos beiradões, em que um conjunto de festas de santo e campeonatos de futebol pelas cidades e sedes das cidades dos interiores amazonenses possibilitaram o trânsito dos artistas que, na década de 1980, contaram com o registro e a divulgação de seus trabalhos nas rádios, além da venda dos discos. Estas redes possuíam em comum as ações dos produtores fonográficos de Belém e das gravadoras nacionais. A ida dos músicos amazonenses para Belém e demais estados para a realização dos registros fonográficos amplificou a interação entre os agentes deste seguimento.

A escuta dos materiais, análise das características do código musical e o conhecimento das trajetórias de vida de cada compositor mostram as diferenças e semelhanças nos aspectos elencados e nas composições transcritas, que são fragmentos do pensamento musical de cada um. Nesse sentido, apesar das congruências existentes nas possibilidades artísticas do campo

musical amazonense, a trajetória de vida de cada um influenciou na forma como cada músico adentrou no circuito fonográfico e o desenvolvimento de suas composições e carreiras. Ozeas, por ter migrado para Belém, esteve presente na capital onde aconteceu parte significativa dos registros fonográficos da região e, juntamente com os demais mestres nortistas, contribuiu para o desenvolvimento de uma música que embalou incontáveis festas e acalentou milhares de corações.

3.4 O Sotaque amazonense

Em entrevista, Eliberto Barroncas revela o que considera ser um elemento que caracteriza a música do beiradão, o que a distingue das demais músicas existentes no contexto histórico em que se encontrara. Elemento é nomeado por “sotaque amazonense” pelo músico. De acordo com suas palavras:

Eu quero deixar bem evidente isso, tal como acontece com a fala, numa mesma, num mesmo idioma, como o português, por exemplo, em cada região, ele assume uma musicalidade particular. Então, essa música brasileira, os ritmos, o samba, o xote, os ritmos tradicionais da música popular brasileira adquiriam sotaque particular, ou sotaques particulares aqui. E um deles era a acentuação do ganzá, do xeque na frente aqui [toca o instrumento demonstrando a acentuação] tô tocando um samba. Se eu fosse tocar um samba com o ganzá, esse mesmo samba da forma como se acompanha [toca novamente o instrumento da forma tradicional do samba e muda para o sotaque amazonense] batido na frente, então essa é uma particularidade. De onde ela vem? É, da influência nordestina naturalmente, porque o ganzá, que é o xeque, o ganzá, ele, tocado no baião, no coco, na embolada, é tocado assim [demonstra como é tocado o ganzá nos ritmos nordestinos] batido na frente, né? Então, essa é uma influência muito clara. Eu falei há pouco do espanta cão também, Espanta Cão, que era uma cruz, que ... espanta cão por ser uma cruz, né? que é um instrumento nordestino. Botava uma platinela da tampa de guaraná aqui ... [demonstra a disposição do instrumento] aqui também, com prego. Então, quando levantava aqui, pra bater no chão, oh! [demonstra como era tocado o instrumento com os assentos rítmicos] que corresponde a isso aqui [toca o ganzá de acordo com o ritmo nordestino] batida na frente. Então, esse detalhe é uma particularidade que essa música popular brasileira assumiu, assumiu. É, todos os ritmos, o ganzá era a mesma coisa. Os bateristas tocavam [imita o som da bateria com a acentuação característica] com essa acentuação na frente também (informação verbal)⁶⁵.

Conforme o exposto pelo músico, pode-se levantar a hipótese de que há uma maneira singular de se executar os ritmos da música popular brasileira pelo grupo de músicos que atuavam nos festejos dos beiradões amazonenses, ou seja, uma acentuação dos contratempos que formam um compasso, no toque dos instrumentos percussivos, pela execução da bateria e instrumentos melódicos e harmônicos. Posteriormente, esse elemento fora levado para as

⁶⁵ BARRONCAS, Eliberto. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de vídeo 20 minutos.

gravações registradas, principalmente, durante a década de 1980. Ressaltamos que a acentuação relatada por Eliberto também caracteriza gêneros latinos e caribenhos, que fazem parte da gênese da lambada no Pará, que, posteriormente, ganharia o rótulo de guitarrada, de modo que há uma convergência de sotaques nesse sentido. Essa característica, que aparentemente seria de predominância dos instrumentos rítmicos, influencia diretamente a execução das melodias dos instrumentos melódicos principais - guitarras, cavaquinho e saxofones - de maneira que é uma constante em diversas gravações.

Há ainda o processo de invenção de batidas e ritmos diferentes. Conforme relatou Francisco Chagas: “[...] fazendo música a gente já procurava criar um pedaço daquele com mais aquele outro que a gente experimentava fazer, né? Aí era criado, por isso que, no ritmo Beiradão, essa lambada acelerada [...]”⁶⁶. Afinal não havia qualquer tipo de restrição para a invenção musical nos festejos - liberdade presente nas manifestações musicais da cultura popular e que possibilita a criação de uma infinidade de ritmos e gêneros.

Conforme criavam, reafirmavam tal acentuação, como o exemplo transcrito na figura 15, da música São Gabriel da Cachoeira, de Ozeas Santos. A lambada acelerada citada por Francisco Chagas, presente na música de Ozeas e demais músicos do beiradão, ao ser comparada com uma das referências do gênero, A Lambada das Quebradas, de Joaquim de Lima Vieira, demonstra suas diferenças, seus experimentos e suas criações, sendo esse processo de invenção um marcador que distingue as músicas gravadas pelos músicos dos beiradões das demais produções da época.

⁶⁶ CHAGAS, Francisco. Entrevista concedida ao autor. Manaus, jun. de 2019. 1 gravação de áudio (40:23 minutos).

Figura 29 - Transcrição das músicas *São Gabriel da Cachoeira* e *Lambada das Quebradas*

Lambada das Quebradas

Transcrição: Ygor Saunier Vieira e seu conjunto

Bateria

Raspador

Percussão aguda

São Gabriel da Cachoeira 1

♩ = 152 Ozeas Santos

Bat.

Pand.

Bl. Mad.

Fonte: Transcrição de Ygor Saunier da música *Lambada das Quebradas* e transcrição do pesquisador da música *São Gabriel da Cachoeira*.

Quando comparadas as duas composições, são perceptíveis as diferenças: a percussão possui um maior destaque em *Lambada das Quebradas*. Devido ao método de gravação e mixagem, a bateria fica em segundo plano. Os acentos percussivos, que possuem maior destaque, são baseados nos tempos fortes e fracos do cânone musical. Na composição de Ozeas, a bateria tem maior destaque no que se refere ao material percussivo, com semicolcheias no chimbal e batidas de tambor nos contratempos, além de ser mais rápida, apesar da pequena diferença entre as duas composições, 152bpm de Ozeas e 147bpm de Vieira.

Com o intuito de compreender e verificar a hipótese levantada por Eliberto Barroncas, será utilizada a metodologia proposta por Philip Tag (2003) da qual nos valeremos da comparação de itens do código musical presentes na música do beiradão (neste caso, a

acentuação diferenciada na execução melódica e rítmica) e demais gêneros semelhantes e contemporâneos, como a guitarrada, carimbó e a lambada. Através desse procedimento, poderemos demonstrar a validade da hipótese levantada.

Nessa metodologia, o autor faz uso da categoria “musema”. “Estes são unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado” (TAG, 2003, p.20). Como é possível notar, há semelhança com o processo de significação dos fonemas, que, gramaticalmente, são “as menores unidades sonoras que podemos isolar na cadeia da fala e que servem para distinguir signos [...]” (DE AZEREDO, 2008, p.374); ou seja, parte-se da ideia de unidade mínima de expressão capaz de demonstrar traços distintivos que compõem um processo de comunicação. Para além do motivo, cujo significado envolve elementos mais complexos, como intervalos e ritmos, recorreremos ao musema por abarcar questões relativas ao processo de expressão musical em seu menor grau possível.

Em sua tese, Philip Tag cita a definição de Charles Seeger (1960, p.60) do que vem a ser o “musema”, de que faz uso em seu trabalho de análise. Tendo em vista a especificidade da linguagem musical, faz-se necessária a definição do conceito que será usado para determinar a hipótese levantada:

A unit of three components — three tone beats — can constitute two progressions and meet the requirements for a complete, independent unit of music-logical form or mood in both direction and extension. Both variance and invariance can be exhibited in each of the four simple functions. It can be regarded as binary and holomorphic — a musical morpheme or museme (apud TAG, 2000, p.106).

A partir desta definição, o autor problematiza e acrescenta outros pontos para a definição conceitual do musema com o intuito de esmiuçar o processo de formação da unidade básica de expressão musical, sendo assim:

These component parts of musemes are, as we shall see, not necessarily Seeger’s ‘tone beats’ (see above), but are nevertheless basic elements (not units) of musical expression which, when altered, may be compared to the phonemes of speech in that they alter the museme of which they are part and may thereby also alter its meaning. We may therefore speak of a hierarchy of minimal items of musical expression, the most basic of which we shall call a ‘musical phoneme’ or basic element, whereas a museme shall be taken to mean the basic unit of musical expression which in the framework of one given musical system is not further divisible without destruction of meaning (TAG, 2000, p.107).

Para além das três batidas, o autor afirma que há outros elementos básicos da expressão musical que, ao serem alterados, podem mudar o significado do musema. Como exemplo, são elencados: substituição de notas, de instrumentos, altura, dinâmica e tempo. Para este estudo, levaremos em consideração o aspecto da dinâmica, pois a hipótese levantada por Eliberto

Barroncas contempla este item da expressão musical, em que serão evidenciadas as acentuações nos contratempos durante a execução das composições, traço distintivo denominado pelo músico por “sotaque amazonense”. Nesse sentido, expomos na figura 29 os musemas presentes nas seções B, C e D da música *Chamego das mulheres*, de Ozeas Santos, em que há a predominância da acentuação nos contratempos. Nas demais seções, A e E, há alternância entre tempos fortes e fracos.

Figura 30 - Musemas das seções B, C e D de *Chamego das mulheres* de Ozeas Santos

Maso cha - me-go da mu-lher é bom!

Fonte: Transcrição do pesquisador.

Seguindo a metodologia proposta por Tag, faremos a comparação com outras composições de gêneros musicais semelhantes, que fazem parte da genealogia, por assim dizer, da formação dessas manifestações musicais; pois um dos objetivos, segundo o autor, é descrever uma música através de outras músicas; e, para isso, a seleção de composições trará ritmos como lambada, cumbia e carimbo, pois são os ritmos com maior incidência na tabela 1, e também estão presentes nas composições de dois nomes de grande destaque da guitarrada paraense: Joaquim de Lima Vieira (Mestre Vieira) e Aldo Alves de Sena.

A primeira composição utilizada no método de comparação é *A Lambada da Baleia* (figura 30), que segundo o pesquisador Saulo Caraveo, “[...] demarca possivelmente a primeira música composta em 1974 e gravada no ano de 1976 por Mestre Vieira, no sentido em que abre o primeiro LP lançado pelo autor – *Lambada das Quebradas Vol. 1* [...] (CARAVEO, 2019, p.99). Separamos a introdução da música, que contém os primeiros musemas que expõem o gesto musical do artista:

Figura 31 - Transcrição da música Lambada da Baleia

LAMBADA DA BALEIA

Transcrição
Saulo Christ Caraveo

Composição - Lambada
Mestre Vieira

INTRODUÇÃO

Dm
A
Dm

Fonte: Dissertação de mestrado de Saulo Christ Caraveo.

A audição do disco e a ausência de marcação de acentuações na transcrição feita pelo pesquisador indicam que a composição de Vieira é executada segundo a lógica na qual as acentuações em um compasso quaternário são respectivamente 1 e 3 (forte e meio forte) 2 e 4 (fracos). Entendemos que esta é uma lógica europeia, pois tal organização dos tempos musicais remonta à cultura grega, em que há uma nomenclatura para tal propósito, na qual *thesis* significa o tempo forte e *arsis*, o fraco. Essa forma de acentuação dos tempos está presente em diversos manuais básicos que embasam o estudo musical. A audição das demais faixas do disco mostra que essa é a forma pela qual Vieira executa suas composições, seu gesto musical.

Sob a mesma acentuação é articulada a *Lambada Complicada* (figura 31). Esta, por sua vez, é uma composição de Aldo Sena, outro mestre da guitarrada paraense, que, segundo Lobato (2001), foi o responsável por gravar os discos da série *Guitarradas*, produzida pela Gravasom, cujo primeiro volume também conta com a participação de Ozeas Santos. Um fato inusitado sobre esta coletânea é o de que todas as músicas são assinadas por Carlos Marajó, um pseudônimo criado pelo dono da gravadora, Carlos Santos, que recebia os direitos autorais e *royalties* das vendas dos discos no lugar dos músicos compositores das lambadas.

Figura 31 – Transcrição da introdução da música *Lambada Complicada* de Aldo Sena

Lambada Complicada

Aldo Sena



Fonte: Transcrição do pesquisador

Da mesma forma que Ozeas Santos, André Amazonas, na música *Brincando com as Cordas* (figura 32), segue a mesma forma de execução musical, com as acentuações em tempos designados como fracos pela literatura musical, e, por serem acentuados, contrapõem-se à lógica dos manuais. Tanto a composição de Ozeas quanto a de André seguem o embalo rítmico da percussão e bateria ao tocarem suas composições nos registros fonográficos.

Figura 32 - Trecho inicial da música *Brincando com as Cordas* de André Amazonas

Brincando com as cordas

André Amazonas



Fonte: Transcrição do pesquisador.

Tal gesto musical também está presente no trabalho de Magalhães da Guitarra, apesar de sua composição *Xangô* (figura 33) seguir um padrão diferente das demais obras dos colegas de campo ao versar como o ijexá. O desenvolvimento da música é baseado sobre a cumbia, que, caracteristicamente, possui a acentuação no contratempo. Há uma sobreposição de camadas musicais, pois, enquanto o tema inicial da guitarra com seus musemas (que se mantém por repetição até o fim da música) segue o padrão tradicional de acentuação, a base rítmica/harmônica segue a direção oposta (sotaque amazonense), assim como os demais temas, que, a partir da técnica de mixagem, sobrepõem-se à base inicial, soam mais altos. A parte cantada da música conta com uma síncope, outra forma de deslocamento dos tempos fortes e fracos.

Figura 33 - Tema inicial e base rítmica/harmônica de *Xangô*

Xangô

Magalhães da Guitarra

♩ = 110

Quatro compassos de percussão para introdução

Guitarra elétrica

Em7 B7

Fonte: Transcrição do pesquisador.

A presença da síncope em *Xangô* abre caminho para que sejam feitas algumas reflexões sobre a música popular e os desdobramentos provenientes de séculos de encontros entre povos diferentes e tentativas de domínio cultural e material de europeus sobre os demais. Segundo Sodré:

No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. [...] Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope – uma solução de compromisso (SODRÉ, 2015, p.19).

Obviamente, a relação existente nos festejos dos beiradões era e é outra, pois está ambientada em outro contexto histórico e cultural. O que pretendemos ressaltar nessa discussão é o modo de agir (uma pré-disposição que gera um processo de invenção) cuja falsa submissão citada fomentou as demais manifestações culturais que surgiram como resultado dos encontros entre povos, pois, em grande parte desses encontros, não houve uma submissão sem alguma forma de resistência. Conforme exposto por Francisco Chagas, o processo de invenção de batidas rítmicas era algo plenamente natural, um *habitus* presente em diversas manifestações da cultura popular. Ressaltamos a naturalidade de tal processo, pois era a forma pela qual os músicos do beiradão apreendiam a linguagem musical e, dependendo da ocasião e do músico, reinventavam-na, como era o caso de Francisco.

Outra amostra da presença das acentuações rítmicas em tempos fracos, sendo assim entendidos pela tradição europeia, é encontrada no carimbo. No exemplo transcrito pelo pesquisador Ygor Saunier, temos a grade dos instrumentos de percussão do grupo *Uirapurú*, de Marapanim, no Pará na figura 34. A acentuação na frente, conforme a descrição de Eliberto, também é presente na cumbia (figura 16), ritmo que influencia diversas criações dos músicos do beiradão.

Figura 34 - Grade rítmica do carimbó

FAIXA
29

GRADE RÍTMICA DO CARIMBÓ

TRANSCRIÇÃO: YGOR SAUNIER

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of five staves, each representing a different percussion instrument. The top two staves are for CURIMBÓ (Variação 1 and 2), the middle staff is for MILHEIRO, and the bottom two are for MARACAS (Variação 1 and 2). Each staff shows rhythmic notation with accents (>) and a 'D E' rhythm pattern below it. The tempo is marked as ♩ = 120. A circular logo in the top right corner contains the text 'FAIXA 29'.

FIGURA 72: GRADE DO CARIMBÓ (EXTRAÍDO DA INTERPRETAÇÃO DO GRUPO UIRAPURÚ DE MARAPANIM-PA)
FONTE: YGOR SAUNIER

O sotaque amazonense citado por Eliberto Barroncas é percebido quando confrontado com o paradigma de execução musical dos demais ritmos brasileiros, como o samba e o choro, que possuem outros deslocamentos rítmicos. Sobre a subjetividade presente nestas afirmações citamos Cooper e Meyer:

A pesar de que generalmente es establecida y apoyada por estímulos objetivos (sonidos), la sensación del pulso puede existir de manera subjetiva. Una vez establecida, la sensación de regularidad en los pulsos tiende a continuar en la mente y la musculatura del oyente aun cuando el sonido se haya detenido (COOPER, MEYER, 2000, p.12).

Trata-se, portanto, de um processo em que a subjetividade e objetividade se encontram, pois, para aquele grupo de pessoas, era perfeitamente natural executar as músicas com a acentuação diferenciada quando comparada aos demais padrões brasileiros e europeus; era o modo como suas subjetividades expressavam seu musical.

Para o pesquisador Rafael Branquinho o sotaque está associado às categorias *groove* e *style*.

Esses “sotaques amazonenses” são compreendidos por Eliberto e Seu Esomar Pacheco de maneira muito semelhante às discussões feitas pelo etnomusicólogo Steven Feld (1988) em torno das categorias *groove* e *style* no artigo *Aesthetics as iconicity of style, or ‘Lift-up-over sounding’: getting into the Kaluli groove*. Após discutir e dialogar com vários autores acerca das categorias *groove*, *sound*, *beat* e *style*, Feld (1988, p. 76) começa a refletir acerca do *style* declarado pelos Kaluli como “Lift-up-over sounding”, um *groove*, *sound*, *beat* próprio do grupo. No caso da “música do Beiradão”, fui compreendendo, a partir do diálogo realizado com Eliberto e Seu Esomar (vídeo 357) e através das experiências e narrativas dos músicos da geração do Cajú, que a “música do Beiradão” (neste caso a formação instrumental do “Lacapaca”) teria certas especificidades (“sotaques amazonenses”) que podem ser interpretadas como *grooves* “amazonenses”, que por sua vez, fazem parte de um *style* específico (“Lacapaca”) (NORBERTO, 2016, p.92).

Tendo como o base o *musema*, a mínima unidade expressão musical, é que o sotaque amazonense pode ser identificado, pois ocorre no deslocamento das menores partes que envolvem uma composição, ou seja, quando os músicos deslocam o acento em uma semicolcheia, estabelecem por meio desse movimento um elemento distintivo das demais obras do campo musical, como ocorre nas execuções dos músicos citados neste trabalho.

A escuta e análise dos registros fonográficos de Teixeira de Manaus (um dos grandes nomes deste campo artístico e o primeiro músico a gravar suas composições na década de 1980) revelam uma possível ausência do sotaque em seu modo de tocar. Uma hipótese que poderia elucidar esse fato é a de que, em sua trajetória de vida, o músico migrou para Manaus ainda jovem, aos nove anos de idade, para estudar. Durante esse período, segundo Darle Teixeira

(2018), ao sair do internato e tomar aulas com o professor Soeira, Teixeira de Manaus iniciava sua trajetória musical no ambiente da capital amazonense, porém o músico manteve a relação com seus pais e não deixou de ter contato com a vida do interior na Costa do Catalão.

Isso posto, faz-se necessário ressaltar que há elementos em comum tanto nas trajetórias de vida dos músicos participantes desse cenário artístico quanto nas partes que compõem o código musical de suas obras. E o fato social unificador das diferentes dimensões da vida e da produção fonográfica são os festejos dos beiradões amazonenses - berço de manifestações musicais e fonte do repertório de conhecimentos registrados em LPs durante a década de 1980 pelas gravadoras nacionais.

E é sob o viés da indústria fonográfica que surgiriam posteriormente possíveis elaborações de classificações de gênero realizadas por diferentes agentes desse campo cultural, tais como radialistas, músicos e produtores musicais, que passariam a denominar esse conjunto de gravações como música do beiradão ou simplesmente beiradão. Sobre esta categoria classificatória, Jeder Janotti Junior elucida as dimensões que envolvem o processo de classificação de um gênero musical:

O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação, está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contorno e importâncias diferenciadas (JUNIOR, 2008, p.40).

Do ponto de vista musical, nos registros fonográficos da década de 1980 há semelhanças entre as categorias que compõem a linguagem musical que foram elencadas pelo autor, além das que forma abordadas no decorrer deste trabalho, como os musemas, técnicas de gravação, formação dos grupos de músicos. Desta forma, ao considerarmos tais categorias, encontramos o seguinte cenário presente nos registros fonográficos dos guitarristas Raimundo Magalhães, André Amazonas, Ozeas Santos:

- Distorção ou efeitos sonoros que alteram o timbre original do instrumento: há a predominância de guitarras limpas, sem adição de efeitos sonoros, à semelhança do cavaquinho no choro. Ao ampliarmos o espectro de comparação, o mesmo fenômeno ocorre com os saxofonistas;
- Altura e intensidade das vozes: observa-se o padrão de construção nas alturas médias, no entanto, por serem executados por coros masculinos e femininos, há um elemento tensivo por parte das vozes femininas, como, por exemplo, na música *Chamego das Mulheres*, as vozes

femininas alcançam o mi⁵, altura relativamente alta que gera certa tensão no vocativo do refrão da música;

- Papel das letras: quando presentes as letras, resumem-se em grande parte a pequenos refrãos, na música *Xangô*, uma das exceções, há o refrão e um verso; em *Chamego das Mulheres*, há somente um refrão. Sendo assim, a predominância é de pequenos refrãos, como ocorre na discografia de Teixeira de Manaus e demais instrumentistas do beiradão.

À princípio, pode-se afirmar que as letras não possuem um papel principal nesta poética, porém é através dos curtos refrões e versos que muitas das músicas são identificadas e, conseqüentemente, o artista que havia composto a obra, como afirma Darle Teixeira: “[...] foram as músicas que tinham refrãos as que possibilitavam identificar o artista: “toca aquela do Teixeira, deixa meu sax entrar, Teixeira de Manaus” (TEIXEIRA, 2018, p.115). Tendo em vista que era mais complicado para o público pedir músicas somente pelo caráter instrumental (imitando as melodias) por não se lembrarem dos títulos, (algo comum), os refrãos eram um recurso valoroso para solucionar essa questão comunicativa.

- Autoria e interpretação: conforme o exposto anteriormente, as autorias em determinadas faixas eram divididas com radialistas, produtores fonográficos, que viabilizavam de alguma forma a realização das gravações. No repertório de composições gravadas, há a interpretação de composições de outros músicos, como, por exemplo, Raimundo Magalhães interpreta *Rato Molhado* (Pedro Sertanejo); André Amazonas faz um *pot-pourri* com as músicas *Fascination* (F.D Marchetti, M. de Feraudy), *Ultima Inspiração* (Peterpan) e *O Milionário* (Mike Maxfield).

- Harmonia e modo: são usados essencialmente dois modos - maior e menor para o desenvolvimento das obras. Harmonicamente, as músicas estão baseadas nas tensões existentes entre tônica e dominante com acréscimo da subdominante e modulações em algumas composições. Como grande parte da música ocidental, esta produção musical está firmada e fundada no sistema tonal no que concerne à organização da trama sonora presente em cada fonograma.

- Melodia e ritmo: em comparação com as categorias anteriores, é através das melodias e dos ritmos que as diferenças e invenções presentes nas criações musicais ficam evidenciadas. É através do elemento rítmico que o sotaque amazonense toma forma e marca a execução das melodias e ritmos, pois, conforme o exposto, há uma diferença na execução dos temas principais das composições caracterizadas por acentuações em tempos considerados fracos pelo cânone musical eurocentrado. Tal fenômeno é comum às manifestações populares. Segundo a pesquisadora Tânia Cançado:

O “fator atrasado,” uma irregularidade rítmica na performance das durações internas dos ritmos sincopados, só está presente na música brasileira (popular e folclórica). As análises demonstraram que o fator atrasado na realização dos ritmos brasileiros é resultante da contínua mistura de 2 e 3 pulsos existente na linguagem rítmica angolana encontradas nas time-lines de 12 e 16 pulsos. A contínua repetição da síncope característica na melodia e no baixo simultaneamente, descontrola e desregula as durações internas dos ritmos (CANÇADO, 1999, p.8).

Destacamos a afirmação da pesquisadora com o intuito de demonstrar a ocorrência de outras formas de execução rítmico/melódica presentes no âmbito da música popular. Ao nosso ver, existem padrões regulares nas síncofes mais conhecidas, como as do choro e do samba. O descontrolo e a não regularidade ocorrem se nos basearmos no ponto de vista do cânone ocidental, que tem determinado ao longo dos séculos as ideias e conceitos sobre a arte musical.

No caso específico deste estudo, considerou-se como elemento diferenciado a acentuação de notas que não seriam as consideradas pela tradição, como, por exemplo, a segunda semicolcheia em cada primeiro tempo de *Brincando nas Cordas* de André Amazonas (figura 34), também presente na guitarra base de *Xangô* (figura 35) de Raimundo Magalhães. Ozeas Santos acentua a última nota de cada tríade de acordes; ocorre que a tríade termina em tempo forte, mas, em sua maior parte, em tempos fracos (figura 31) assim como o coro de *Chamego das Mulheres* inicializa sua participação na composição no segundo tempo do compasso (considerado fraco), após uma pausa de semicolcheia, ou seja, há um deslocamento inclusive no tempo secundário.

Ao considerar estes deslocamentos, assim como na linguagem oral, o sotaque é marcado pela acentuação e mudança de determinados fonemas, no caso da música, os musemas. Há que se mencionar também o processo de invenção rítmica citado por Francisco Chagas, que acrescenta outras possibilidades de combinações de ritmos musicais que não existiam anteriormente às composições.

Para além das questões estruturantes da música, o processo de elaboração de um gênero musical leva em consideração fatores textuais, ideológicos e sociológicos segundo Jeder Janotti (2018). Apresentados os argumentos textuais, conforme o exposto durante este trabalho, socialmente os artistas amazonenses que lograram êxito em registrar suas composições na década de 1980, em sua grande parte, eram músicos oriundos do interior do estado que, em algum momento de suas trajetórias de vida, migravam para Manaus e trabalhavam no circuito dos bailes da capital e também e nas festas de santo e campeonatos de futebol no interior (acontecimentos que possuem tempo reservado para atividades musicais). Após a entrada de músicos amazonenses no mercado fonográfico, tornou-se obrigatória a presença de músicos da capital com material fonográfico, para o abrilhantamento das festividades dos beiradões, uma

vez que as rádios de onda curta acrescentaram ao seu repertório musical a produção fonográfica dos artistas locais.

O ambiente dos festejos possibilitou o desenvolvimento do sotaque amazonense e, através do expediente da broca, novas composições surgiam a cada reunião de pessoas que tal fato social promovia. Durante as festas, o tempo poderia ser alongado e o espaço configurado para o divertimento das comunidades - uma pausa para realidade dura da rotina das comunidades ribeirinhas.

Quanto ao aspecto ideológico, diante da concorrência acirrada pelas gravadoras internacionais, as gravadoras nacionais passaram a buscar novos artistas para os seus catálogos de produtos fonográficos nos “mercados regionais” (palavras de Wilson Souto), apoiadas por uma rede de informações, alimentada por radialistas, vendedores locais e produtores musicais, como o caso da Gravasom, de Belém, do Pará. Sendo assim, com esta descentralização do eixo Rio-São Paulo, artistas amazonenses e de outros estados do Norte tiveram a oportunidade de registrar suas composições e transformá-las em produto comercial, seguindo as condutas e normas deste mercado, que envolviam a divulgação em rádios, oferta de discos para lojas, pagamento de direitos autorais para compositores.

Segundo o produtor Wilson Souto, uma das principais causas para a busca de artistas de outros estados além do Sudeste brasileiro foi o fato de que as gravadoras internacionais incluíam as produções internacionais na base de cálculo do ICM (estes valores poderiam ser usados para pagamento de direitos autorais, que eram adiantados). Com o fenômeno da globalização, os produtos internacionais possuíam grande vendagem e geravam vantagens econômicas para as multinacionais, ou seja, artistas revelados em gravadoras nacionais migravam para as internacionais, onde recebiam maiores somas de dinheiro. Tal situação contribuiu para que as gravadoras nacionais buscassem outros artistas em locais que não possuíam um mercado fonográfico desenvolvido quando comparados aos grandes centros.

Em nosso entendimento, devido às semelhanças presentes nas categorias expostas, já nos anos 2000 surgem os discursos que utilizam o termo “beiradão” para nomear um gênero musical que tem como referência os registros fonográficos produzidos pelos artistas amazonenses durante a década de 1980. A pesquisadora Darle Teixeira debate em sua dissertação a questão do gênero/ritmo musical.

Se o termo “beiradão” pode ser ou não usado como um ritmo, afirmo que já é e não é, está em construção, o que é próprio da dinâmica de uma língua. Afirmar que beiradão é só um lugar é negar a capacidade polissêmica das palavras. E Teixeira de Manaus vai estar colocado à palavra “beiradão” (seja como ritmo ou lugar) na construção dessa musicalidade. As novas bandas e cantores que executam a

“sequência do Teixeira” ajudam a imprimir esse “ritmo” a ele (TEIXEIRA, 2018, p.128).

Em sua dissertação, a pesquisadora elenca diversos exemplos de artistas contemporâneos que fazem referência ao beiradão como gênero ou ritmo musical, tais como Marcia Novo, Marcelo Nakamura, Ítalo Jimenez. Uma trajetória semelhante pode ser notada com o choro, cuja palavra inicialmente designava os festejos e uma maneira de tocar (TINHORÃO, 2012) e, com o passar do tempo e participação deste fazer musical na indústria fonográfica, muda-se o significado do termo, e hoje é anunciado como um dos primeiros gêneros musicais brasileiros. Para o pesquisador Rafael Branquinho (2016), usar o termo beiradão para designar um gênero musical seria reduzir os diversos contextos socioculturais e sociabilidades musicais aos quais a palavra está ligada.

De fato, as questões sobre as classificações de gêneros musicais têm maior relação com a indústria fonográfica e não contemplam a complexidade das demais relações citadas pelo pesquisador, pois, a palavra tem outras conotações geográficas, festivas e musicais e conceituais.

Essas experiências me levaram a refletir sobre outros sentidos e significados contidos no que agora passo a nominar de conceito “Beiradão”, ou seja, uma maneira de ser e estar no mundo musical dos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”, um modo de vida específico que transita entre a cidade grande e seus sons lancinantes, entre os “beiradões” com seus sons inspirados no contato com a natureza, mas que ao mesmo tempo recebe de braços abertos esses homens que viveram em seu seio durante tantos anos, mas que se “adaptaram” a um modo de vida nos bairros populares de Manaus com todos os seus desafios de metrópole latino- americana. (NORBERTO, 2016, p.140)

Certamente vivemos um outro contexto econômico e social se fizermos a comparação com os anos 1980. No que se refere ao mercado fonográfico, há uma facilidade e uma maior capacidade de gravação e produção de novos conteúdos, fenômeno relacionado ao maior acesso às tecnologias da informação, que, por sua vez, quebraram o monopólio das gravadoras (de distribuição e produção dos fonogramas), pois o advento do formato de arquivo mp3 juntamente com o avanço da internet, nos anos 2000, possibilitaram uma distribuição dos fonogramas sem o pagamento à indústria que os produzia. Tais fatos reduziram o poderio das gravadoras, porém não causaram sua extinção, pois, na atualidade, em meio à era do *streaming*, os grandes conglomerados econômicos ainda possuem a notoriedade e as ferramentas para dominar o mercado e organizar a escuta da massa pelo fato de a internet ser um ambiente extremamente controlado por empresas bilionárias, como *Google*, *Facebook* e etc, que utilizam os dados dos usuários para benefício das elites.

Nesse sentido, as produções musicais dos artistas manauras ficam restritas aos seus nichos de público, por exemplo, jovens universitários e demais classificações publicitárias, pois as ferramentas de divulgação da internet restringem o alcance dos materiais produzidos. Só ampliam mediante pagamento de somas de dinheiro.

A maior capacidade de produção de materiais artísticos não se traduz necessariamente em um maior acesso por parte do público à distribuição dos materiais, uma vez que gravadoras e grupos econômicos não possuem interesse no que é produzido na região. Talvez este seja um dos fatos que corroboram para que a utilização da palavra “beiradão”, no sentido de gênero musical, fique mais restrita aos artistas e, respectivamente, ao público que os acompanha. Possivelmente, em um cenário em que houvesse investimentos por parte do estado ou entes privados neste fazer musical, teríamos um quadro em que o beiradão perfilaria juntamente com o Boi Bumbá como um dos representantes da cultura amazonense.

Por fim, em nosso entendimento, há uma relação fundamental que gera o movimento criador das manifestações musicais, que estava presente antes da participação dos músicos no mercado fonográfico. Para melhor elucidação, citamos Bachelard:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser (BACHELARD, 1978, p.187).

Se pudermos aproximar esse entendimento à ressonância e à repercussão que a música possui em nossa existência, poderíamos afirmar que a poética destes artistas repercute em nós ao darmos vazão ao corpo poético, seja pela dança, seja pela execução do instrumento, seja pelo canto. O ser do poeta torna-se nosso ser e o nosso ser torna-se o ser do poeta, nesta experiência ambivalente. No beiradão, as ressonâncias ocorrem pelas melodias e ritmos, meio pelo qual todo o trabalho de criação das disposições internas da linguagem musical é transmitido, e a repercussão dá-se pela dança, pelo corpo poético, por essa aglomeração de pessoas em torno de um propósito: a alegria que os festejos podem proporcionar, de modo que não é possível dissociar esta manifestação musical da cultura popular e o imaginário amazonense, haja vista a força que os festejos possuem na vida social desta região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As manifestações musicais dos festejos dos interiores e, posteriormente, a produção da indústria fonográfica carregam elementos constituintes de diversas partes, conhecimentos de outros locais acessados por diferentes meios, o que demonstra o caráter dinâmico da cultura como um todo. Logo, o fazer musical não faz distinção entre fronteiras. Esta é a noção alcançada através do olhar sobre o contexto social, as trajetórias de vida e a matéria musical composta pelos músicos deste estudo, pois os movimentos e trânsitos presentes nos festejos dos beiradões são reflexo do processo de formação deste lugar, pautado pelos encontros, idas e vindas de pessoas e saberes ao longo do tempo. Ao invés de representarem limites, as fronteiras são sinônimos da diversidade de conhecimentos presentes nestas manifestações.

Isso posto, é necessário salientar a *complexidade* que envolve essa trama musical, e a partir deste viés, obtemos uma melhor compreensão das diferentes dimensões da vida presentes nos gestos poéticos dos guitarristas André Amazonas, Ozeas Santos e Raimundo Magalhães, uma vez que somente o olhar dialético (baseado em oposições) não é capaz de contemplar as diferentes nuances e cores dessa música e de seu contexto sociocultural, marcado pelos festejos nos interiores, celebrações que historicamente remontam ao período colonial brasileiro e que, de maneira ampla, estão presentes na rotina de diferentes grupos humanos há tempos tão distantes quanto o que a imaginação pode alcançar.

A música também nos mostra que, para compreendermos a sua totalidade de características e elementos, somente o uso da razão – natureza x cultura e demais binômios que partem do princípio da afirmação e negação de ideias com o intuito da busca de uma única verdade – é incapaz de assim o fazê-lo. Assim sendo, é um dos exemplos de que os paradigmas das ciências, vigentes até então, não são capazes de explicar com plenitude todas as dimensões que envolvem a existência da vida. A palavra Beiradão faz referência a diferentes significados que coexistem harmoniosamente em uma festa, sede ou agulha de um tocador de discos.

No contexto deste estudo, no século XX, uma geração de músicos nascidos no interior do Amazonas, de diferentes formas, passou a se interessar por música, e, a partir daí, iniciou-se um processo de aprendizagem e apreensão da linguagem musical baseado em grande parte no empirismo, uma vez que não há, até os dias atuais, centros de formação musical nas cidades onde nasceram - reflexo da falta de políticas públicas efetivas de investimentos no setor cultural.

De diferentes maneiras, as trajetórias de vida dos sujeitos da pesquisa encaminharam para o ambiente dos festejos dos beiradões, que possuíam como características marcantes: a longa duração, e a ligação a eventos religiosos ou campeonatos de futebol. Nestas ocasiões a

música cumpria o papel fundamental de animar tais festejos, pois eram momentos nos quais a dura rotina da existência era quebrada e um novo tempo espaço eram abertos para a celebração da vida.

Para os músicos, eram momentos também de criações musicais mediante o expediente da *broca* citada por Eliberto Barroncas, que consistia em ornamentar as músicas, estender o repertório com composições elaboradas no momento das apresentações, ou criar sessões improvisadas e ornamentos em uma composição já existente. Tais ações ocorriam, por entre outros motivos, pela necessidade de o instrumento solista substituir um cantor ausente além de outras demandas próprias da dinâmica de um conjunto musical, uma vez que as longas durações das festas exigiam a execução de um grande repertório, baseado nos grandes sucessos do rádio, e, quando se esgotavam os *hits*, surgiam novas composições.

Não é possível averiguar se a prática descrita e o termo citado eram uma constante em todas as comunidades e festejos. No entanto, para essa mediação, toda a descrição feita por Barroncas pode equivaler a um conceito, uma explicação de um processo inventivo testemunhado pelo colaborador da pesquisa, ou seja, uma palavra cujo significado era compreendido e assimilado imediatamente por todos e de fácil entendimento em qualquer lugar. Sendo assim, não é necessário usar um termo estrangeiro para explicar as práticas inventivas dos músicos do beiradão, ou tentar reduzi-las a uma convenção conhecida e difundida por diversas partes do mundo, como a do *improviso* existente no jazz, pois, conforme o exposto, a *broca* compreende mais de uma ação e todas são relacionadas a momentos de criação musical - invenções para além das fronteiras.

A partir do momento em que os músicos que animavam os festejos nos interiores adentraram o campo do mercado fonográfico, houve uma mudança na percepção do público em relação a este grupo de pessoas que passaram a ser vistos como artistas de fato devido à lógica de funcionamento da indústria fonográfica, que chancelava boa parte da produção artística musical no Brasil e no mundo. Indústria que distribuía seus conteúdos nas rádios, maior referência musical para a população dos interiores amazonenses.

Pela lógica de classificação desse seguimento da indústria cultural, parte das preferências e gostos das classes mais baixas eram rotulados como música brega, portanto é comum ouvir dos colaboradores da pesquisa a classificação dessa produção musical dentro deste gênero. Também era comum que cantores deste seguimento, como Nunes Filho, Abílio Farias, Carlos André, entre outros, participassem dos mesmos eventos que os guitarristas e saxofonistas da hoje conhecida como música do beiradão. Evidencia-se, portanto, que, durante as festas dos interiores, era executado um repertório diversificado, que abarcava o cancionero

popular e composições de caráter essencialmente instrumental. Vale ressaltar que a exploração de trabalhadores do cenário musical do beiradão por parte das gravadoras do sudeste brasileiro ocorreu majoritariamente na década de 1980, ou seja, em décadas anteriores a lógica de organização musical dos festejos, era outra, protagonizada pelas bandinhas de família. A formatação de produtos desse seguimento industrial, contribuiu para a reorganização dos conteúdos musicais das festas.

Quanto aos meandros da linguagem musical, vale destacar a importância que ritmo e melodia possuem nas composições. Enquanto que, em outras manifestações musicais o papel dos diferentes esquemas harmônicos é enaltecido, na música do beiradão, as invenções rítmicas, as acentuações diferenciadas e a profusão de melodias são traços distintivos significativos desta produção sonora. Diferentemente de outros movimentos musicais da região que buscavam se distinguir dos demais através do conteúdo de suas letras, que por sua vez, abordavam em seus temas características e descrições da região.

Levamos em conta que a melodia, em muitas composições, é o elemento que mais se aproxima da fala no que diz respeito ao processo comunicacional. Através dela é que as ideias musicais são transmitidas e traços distintivos são notados, como o sotaque amazonense citado por Eliberto Barroncas. Infelizmente, há gestos e características da execução musical que não podem ser traduzidos com fidelidade na partitura - um suporte que não contempla todas as dimensões envolvidas em uma manifestação musical. Mesmo diante de tal dificuldade, fizemos a tentativa de assinalar tais elementos do sotaque nas transcrições feitas.

Quanto às questões da indústria fonográfica, é preciso considerar que, a partir do momento em que os músicos do beiradão passam a registrar suas composições em LPs, há uma espécie de padronização do material produzido. Seguindo a trajetória dos fatos, Teixeira de Manaus, ao gravar seu primeiro LP, *Solista de Sax*, de 1981, estabeleceu um formato de disco que foi seguido pelos demais músicos do beiradão que gravaram após o saxofonista, inclusive os guitarristas deste estudo. A pedido do produtor fonográfico Pinduca, Teixeira compôs músicas instrumentais com pequenos refrãos baseadas em diferentes ritmos latinos e brasileiros presentes no repertório de conhecimentos da cultura popular, e, apesar desta lógica ter sido seguida pelos outros compositores, cada um, por meio de suas trajetórias e experiências de vida, acrescentou seu gesto musical aos seus trabalhos.

Após o lançamento de Teixeira, ao longo da década de 1980, houve inúmeros trânsitos de artistas do beiradão para cidades do Sudeste brasileiro e Belém para a produção de LPs de acordo com a estratégia de mercado das gravadoras nacionais, que, diante do poderio econômico das multinacionais, decidiram investir e movimentar circuitos artísticos distantes do

eixo Rio-São Paulo. Estes trânsitos demonstram que a construção da música do beiradão fora um processo realizado por diversas mãos. Como exemplo, nas fichas técnicas, há o registro da participação de músicos de Belém, como Manoel Cordeiro, de maneira inversa, Ozeas Santos em 1983, gravou o primeiro volume da série *Guitarradas*, lançadas pela Gravasom, de Belém do Pará. O nome da coletânea possivelmente inspirou as ações realizadas nos anos 2000, quando o termo lambada não é mais utilizado e o trabalho realizado pelos guitarristas passa a ser conhecido por “guitarrada”, e o nome do Mestre Vieira surge como o precursor desse fazer musical.

Com o apoio de órgãos públicos do estado do Pará e iniciativa privada, a produção fonográfica da década de 1980 volta a habitar o imaginário musical mediante a gravação de novos produtos, como o projeto *Mestres da Guitarrada*, de 2003, que incluía material audiovisual e produção de discos e conseqüentemente um trabalho de divulgação.

Para pessoas de gerações posteriores, o primeiro contato com esse modo de fazer foi por meio destas iniciativas, as quais carregam um discurso que privilegia as produções dos artistas paraenses. Na última década o trabalho fonográfico realizado por músicos amazonenses passa a ser citado em trabalhos acadêmicos realizados nos últimos anos em Manaus, também compõe o repertório de projetos como a orquestra do beiradão, além de ser uma referência para artistas como Marcelo Nakamura, Marcia Novo, Alaídenegão, dentre outros.

Diante dos diferentes significados e sentidos associados à música do beiradão, temos a oportunidade de assimilar uma maneira de ser e estar no mundo, como afirma Rafael Norberto, pois o seu elemento singular é caracterizado por diferentes dimensões atreladas a essa manifestação musical. Durante esta escrita foram citados: espaços de sociabilidade, festas, campeonatos de futebol, trânsitos entre cidades, paisagens, uso dos espaços públicos, gêneros musicais, empirismo, formação de bandas militares, motivos musicais, musemas, sotaques, mercado de serviços, broca e demais categorias e conceitos relacionados ao tema.

Apesar da relevante quantidade de músicos que participaram desse circuito artístico, suas vozes foram silenciadas com o passar dos anos, devido à falência das gravadoras nacionais, a uma conseqüente ausência de investimentos de agentes privados e à falta de reconhecimento do poder público em salvaguardar e valorizar o conhecimento musical oriundo da cultura popular (à exceção do boi bumbá), ao passo que são financiados festivais de jazz e opera por mais de duas décadas. Em comparação, as fronteiras paraenses são valorosas por refletirem um reconhecimento de saberes não acadêmicos e não europeus, como o caso da guitarrada/lambada dos mestres paraenses.

Pouco se pode especular sobre como seria a realidade dos músicos do beiradão remanescentes caso os investimentos por parte das gravadoras tivessem permanecido, ou os órgãos públicos responsáveis por fomentar a cultura no estado valorizassem esta produção musical. O fato é que muitos passam por dificuldades financeiras. Alguns recebem aposentadorias e complementam sua renda com apresentações nos beiradões, como é o caso de Chico Cajú. Poucos são os artistas que possuem suas obras registradas no banco de dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad): órgão responsável por arrecadar e distribuir direitos autorais no Brasil. Dessa forma, as poucas execuções de seus trabalhos não geram pagamentos - semelhante a milhões de trabalhadores brasileiros que, no fim de suas carreiras, quando recebem uma aposentadoria, esta mal consegue pagar os gastos básicos para sobrevivência. Os dias de glória parecem ser tão efêmeros quanto a duração dos festejos, de uma música tocada em um *long play*.

Darien Lamén (2011), ao versar sobre a guitarrada, pergunta se deveria restringir seu campo de pesquisa e análise a Belém ou até mesmo à Amazônia. Em suas repostas busca ampliar as noções de cultura regional e problematizar os exotismos buscados pela mídia. Longe de almejar uma padronização e nomear a produção dos amazonenses de guitarrada, em resposta à pergunta do pesquisador, acreditamos sim, que o campo de pesquisa e a análise é amplo e não restrito às fronteiras estaduais e nacionais. É valoroso pensar que um instrumento musical com forte ligação com gêneros musicais estrangeiros como o rock seja usado em outras aplicações musicais, como no caso da música do beiradão e guitarrada; ou seja, as ações de propaganda de bens culturais estrangeiros, próprias da globalização, encontraram resistência e forças transformadoras em diversos locais da Amazônia, que influenciam e são referências para a criação artística até os dias atuais.

Parafraseando Bachelard, a música, assim como as demais manifestações artísticas, surge então como um fenômeno de liberdade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. São Paulo, SP: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2011.

AFONSO, Lucyanne de Melo. **As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960**. 2012. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

A POÉTICA dos Beiradões. Direção: Rafael Angelo dos Santos Lima e Ana Luiza Gouvea. Manaus: Natura Musical, 2019. [1:10:02 minutos]

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, V. N. **Os gêneros do discurso. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra**. São Paulo: Editora, v. 34, p. 11-70, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BARTH, Fredrik. **Grupos étnicos e suas Fronteiras**. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade. São Paulo: UNESP, 1998., p 175-202.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In O Belo Autônomo; textos clássicos de estética / organizador Rodrigo Duarte. 3ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 3ed. São Paulo; Perspectiva, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu. (org. Renato Ortiz)**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Ediciones Akal, 2010.

CANÇADO, Tânia ML. **Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900)**. Encontro Anual da ANPPOM, v. 12, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CARAVEO, Saulo Christ. **A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira**. Belém, 135f. Mestrado em Artes. Instituto de Ciências da Arte, UFPA, 2019.

COSTA, Tony Leão da. **Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará**. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B.; SILLES, T. Paul. **Estructura rítmica de la música**. Idea Books, 2000.

DE AZEREDO, José Carlos. **Gramática Houaiss da língua portuguesa**. Publifolha, 2008.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Introdução: a invenção das tradições**. A invenção das tradições, v. 3, p. 09-23, 1984.

JUNIOR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação Mídia e Consumo, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2008.

LAMEN, Darien, Pelo Mar do Caribe Eu Velejei: **A Guitarrada, Mobilidade e a Poética da Beirada em Belém do Pará**. In: ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 5, 2011, Belém/PA. Anais. Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011. 749 p. p. 148-157.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar Escutar Ler**. trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes; DE JESUS, João. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 5ª edição. Manaus: Valer Editora, 2015.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada - Um gênero do Pará. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em Música, Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.**

LUCENA, Célia Toledo. **A festa (re) visitada:(re) significações e sociabilidades. Questões ambientais e sociabilidades**. São Paulo: Humanitas/CERU, 2008.

MAIA, Álvaro. **Beiradão: (romance)**. Rio de Janeiro, RJ, 1958.

MAIA, L. **Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music**. 2019. Tese de Doutorado. Bath Spa University.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. **Entre palavras e coisas**. UNESP, 2002.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A Guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2009.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **La Belle Vitrine: O mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890-1900)**. 2005. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói.

MONTAGNER, Miguel Ângelo et al. **Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana**. Sociologias, 2007.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. **O que é o urbano, no mundo contemporâneo**. Revista Paranaense de Desenvolvimento-RPD, n. 111, p. 09-18, 2006.

NOGUEIRA, Luiz Eugenio Negreiro. **O Rádio no País das Amazonas**. Valer, Manaus, 1999.

NORBERTO, Rafael B.A. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “música do Beiradão”: uma etnografia entre músicos amazonenses**. 155p. Dissertação Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de pós-graduação em música, Porto Alegre. 2016.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. **Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais**. Questões de Sociologia (Debates Contemporâneos), p. 97, 2014.

ORTIZ, Renato. **Cultura e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALHETA, Bruno Daniel Monteiro. **Bandas Nas Praças, Nas Ruas, Nos Coretos: As Origens Históricas das Bandas De Música no Pará**. Anais I Encontro Amapaense de História da Educação. Macapá, 2016.

PALOPOLI, Cibele Odete. **Violão velho, Choro novo: processos composicionais de Zé Barbeiro**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PIZARRO, Ana; ALTO, Rômulo Monte; SEPÚLVEDA, Sebastián. **Amazônia: as vozes do rio; imaginário e modernização**. Ed. UFMG, 2012.

PODESTÁ, Nathan Tejada de et al. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical**. Campinas, SP, 2013.

ROHOLT, Tiger C. **Groove: A phenomenology of rhythmic nuance**. Bloomsbury Publishing USA, 2014.

RIBEIRO, Odenei de Souza. **Tradição e modernidade no pensamento de Leandro Tocantins**. Manaus: Editora Valer/Fapam, 2015.

RIVERA, Ángel Quintero. Salsa, entre la globalización y la utopía. **Cuadernos de Literatura**, v. 4, n. 7-8, p. 91-106, 1998.

ROSA, Fernando. **Ondas Tropicais, A invenção da lambada e do Beiradão na Amazônia Moderna**. Senhor F Livros, 2019.

SARAIVA, Adriana Lopes; DA COSTA SILVA, Josue. **Espacialidade das festas religiosas em comunidades ribeirinhas de Porto Velho, Rondônia**. Espaço e Cultura, n. 24, p. 7-18, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Edusp, 1990.

SCHURMANN, Ernst. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense: CNPq, 1989.

SILVA, Jamily Souza da. **A festa de São Benedito no bairro da Praça 14 de Janeiro**. Culturas populares em meio urbano. Manaus: EDUA, 2012.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. **Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar**. Topoi (Rio de Janeiro), v. 19, n. 37, p. 171-197, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. Em Pauta, v. 14, n. 23, p. 5, 2003.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. Annablume, 2011.

TEIXEIRA, Darle Silva. **O Beiradão está em festa: A obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às festas do Beiradão**. Manaus, UEA, 2018.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Livraria J. Olympio em convênio com a Suframa, 1982.

VARGAS, Alexandre Siles. **O carnaval da Bahia: uma retrospectiva histórica do entrudo ao surgimento do trio elétrico Dodô & Osmar com o cavaco elétrico protótipo da guitarra baiana**. Anais do SIMPOM, v. 3, n. 3, 2015.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**; tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort; prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo, EDUSP, 1995.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual in Identidade e diferença A Perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ª Ed. São Paulo, Vozes, 2014.