

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO**

**ESPAÇOS, TRÂNSITOS E SOCIABILIDADES EM PERFORMANCE NA “MÚSICA  
DO BEIRADÃO”: UMA ETNOGRAFIA ENTRE MÚSICOS AMAZONENSES**

Porto Alegre

2016

**RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO**

**ESPAÇOS, TRÂNSITOS E SOCIABILIDADES EM PERFORMANCE NA “MÚSICA DO BEIRADÃO”: UMA ETNOGRAFIA ENTRE MÚSICOS AMAZONENSES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2016

### CIP - Catalogação na Publicação

Norberto, Rafael B. A.

Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na "música do Beiradão": uma etnografia entre músicos amazonenses / Rafael B. A. Norberto. -- 2016. 155 f.

Orientadora: Maria Elizabeth da Silva Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. "música do Beiradão". 2. Música regional da Amazônia brasileira. 3. Músicos amazonenses. 4. Etnomusicologia. 5. Etnografia da música/performance musical. I. Lucas, Maria Elizabeth da Silva, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**RAFAEL BRANQUINHO ABDALA NORBERTO**

**ESPAÇOS, TRÂNSITOS E SOCIABILIDADES EM PERFORMANCE NA “MÚSICA DO BEIRADÃO”: UMA ETNOGRAFIA ENTRE MÚSICOS AMAZONENSES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Etnomusicologia/Musicologia.

Banca Examinadora:

.....  
Prof. Dr. Ivan Paolo de Paris Fontanari - UFFS

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Marta Del Ben - UFRGS

.....  
Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga - UFRGS

.....  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth da Silva Lucas (Presidente da Banca) - UFRGS

Dissertação defendida e aprovada no dia 01.03.2016

Porto Alegre, ..... de ..... de .....

## **DEDICATÓRIA**

Aos colaboradores desta pesquisa (*in memoriam*): Seu Manoel Barroncas e André Amazonas.

A todos os colaboradores que abraçaram esta pesquisa etnográfica com paciência e dedicação, cedendo tempo e suas belas narrativas biográficas, permitindo a publicação das mesmas, dos registros fotográficos e audiovisuais.

## AGRADECIMENTOS

A meus pais, Orenice Alves Branquinho Abdala e Wilson Soares Abdala, pelo amor e apoio incondicional em toda a minha trajetória musical e acadêmica.

À minha esposa Franciele Aline Norberto B. Abdala, pelo amor, paciência e apoio em todos os momentos ao longo desses 24 meses de mestrado.

Aos meus familiares, por acreditarem neste trabalho e me apoiarem em todos os momentos da minha trajetória.

Aos colaboradores desta pesquisa e amazonenses em geral que me acolheram com muito carinho em Manaus, cidades interioranas e nos “beiradões” por onde passei. Ressalto o meu agradecimento especial aos amigos/irmãos Antonio, Glorinete e Oclacildo, que sempre me acolheram em Manaus, aos moradores dos municípios de Barreirinha, Boa Vista do Ramos, Iranduba e Borba, incluindo o Território Indígena Mura Cunhã-Sapucaia, a Aldeia do Piranha, a Comunidade Menino Deus do Curuçá e a Comunidade do Inglês.

À professora e orientadora Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Lucas, pela dedicação e paciência, por ter me transformado em um novo homem através dos debates e reflexões etnomusicológicas/antropológicas, pelo afincamento e atenção cuidadosa na orientação desta dissertação, pela amizade estabelecida e pela confiança em me aceitar como orientando no doutorado em etnomusicologia/musicologia do PPGMUS/UFRGS.

Aos amigos do PPGMUS, em especial aos companheiros de jornada etnomusicológica, Ivan, Pedro, Daniel, Juan, Oscar, Paloma e José, e aos amigos do PPGAS/UFRGS.

Aos professores e trabalhadores em geral do PPGMUS, do DEMUS e do PPGAS pelo acolhimento, atenção e cordialidade. Ressalto o meu agradecimento especial ao prof. Dr. Reginaldo Gil Braga e a prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Luciana Marta Del Ben, com os quais colhi muitos ensinamentos e horas valiosas de diálogos durante os seminários no PPGMUS, e pelas considerações feitas como parte integrante da banca avaliadora desta dissertação. Saliento também o meu agradecimento especial às professoras doutoras Cornelia Eckert e Ana Rocha pelas reflexões e sábias orientações nos seminários da Oficina de Etnografia no PPGAS.

Ao prof. Dr. Ivan Paolo de Paris Fontanari por aceitar o convite de ser o participante externo da banca avaliadora desta dissertação e pelas considerações valiosas tecidas na mesma.

Aos amigos e companheiros do GEM/UFRGS, por terem compartilhado momentos sublimes de reflexão e trocas socioculturais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos ao longo desses 24 meses de mestrado.

## RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico etnográfico entre músicos amazonenses envolvidos com o universo musical/sociocultural reconhecido no Estado do Amazonas, principalmente na capital Manaus, por “música do Beiradão”. No contexto musical regional há vários entendimentos acerca da categoria nativa “beiradão”. Um deles, o mais predominante, é compreender os “beiradões” como quaisquer localidades rurais situadas nas beiras de rios e paranás no interior amazonense, e “música do Beiradão”, o repertório musical tocado para animar os festejos de santo e torneios de futebol nessas localidades e/ou as composições gravadas por esses músicos em LPs ao longo da década de 1980 e 90. No decorrer da etnografia, transito pelos referenciais da etnografia da música ou da performance musical, antropologia musical, antropologia do som, etnografia urbana, etnografia da duração, entre outros paradigmas teórico-metodológicos que me auxiliaram na compreensão das ideias, construções e memórias dos músicos dos “beiradões” e dos músicos envolvidos com a “música do Beiradão” em Manaus. Além disso, pude trabalhar as potencialidades desta categoria, “Beiradão”, refletindo o quanto esta pode ser explorada pela visão e pela audição reflexiva através dos diálogos teóricos em junção às epistemologias nativas de modo a elevar a mesma ao *status* de conceito complexo e heterogêneo, em que cada geração de músicos e públicos, região e localidade específica pode incidir e compreender este conceito a partir do ser e estar no mundo musical dos “beiradões”. Em suma, a partir dos trabalhos de campo etnográficos e das experiências intersubjetivas vivenciadas nos mesmos, pude refletir acerca das realidades socioculturais heterogêneas e das desigualdades sociais circunscritas neste universo musical.

Palavras-chave: “música do Beiradão”. Música regional da Amazônia brasileira. Músicos amazonenses. Etnomusicologia. Etnografia da música/performance musical. Etnografia urbana.

## ABSTRACT

This is an ethnographic ethnomusicological study among musicians from Amazon State (Brazil) involved with the musical/sociocultural universe known in this state, mainly in the capital Manaus, by "Beiradão music". In the musical regional context, there are several understandings around the native category "Beiradão". One, the most predominant, is to understand the "beiradões" as any rural localities situated on the riverbanks in the countryside of Amazon State, and "Beiradão Music", the musical repertoire played to enliven the holy celebrations and football tournaments in these places and/or the compositions recorded by these musicians in LPs throughout the 1980s and 90s. During the ethnography, I transit by references of ethnography of music or musical performance, musical anthropology, anthropology of sound, urban ethnography, ethnography of duration, among others theoretical-methodological paradigms who helped me in understanding the ideas, constructions and memories of the musicians from "beiradões" and musicians involved with "Beiradão Music" in Manaus. I was also work the potentials of this category, "Beiradão", reflecting how this can be exploited through reflexive vision and listening with theoretical dialogues in junction to native epistemologies in order to elevate it to the status of complex and heterogeneous concept where each generation of musicians and publics, region and specific place can contribute and understand this concept from to be and being in the musical world of "beiradões". In short, from the ethnographic fieldworks and intersubjective experiences of the same, I could reflect about the heterogeneous sociocultural realities and the social inequalities around this musical universe.

Keywords: "Beiradão Music". Regional music from Brazilian Amazon. Musicians from Amazon State. Ethnomusicology. Ethnography of music/musical performance. Urban ethnography.



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD – *Compact Disc*  
DEMUS – Departamento de Música  
FARPOR – Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica  
FIFA – Federação Internacional de Futebol  
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes  
GEM – Grupo de Estudos Musicais  
GPS – *Global Positioning System*  
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
ICHL – Instituto de Ciências Humanas e Letras  
Km – Quilômetros  
LP – *Long Play*  
MPA – Música Popular Amazonense  
MPB – Música Popular Brasileira  
OBA – Orquestra de Beiradão do Amazonas  
PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social  
PPGMUS – Programa de Pós-Graduação em Música  
PPGSCA – Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia  
PM – Polícia Militar  
PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio grande do Sul  
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas  
SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial  
TCC – Trabalho de Conclusão de Curso  
UEA – Universidade do Estado do Amazonas  
UFAM – Universidade Federal do Amazonas  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas  
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
USP – Universidade de São Paulo  
ZFM – Zona Franca de Manaus  
h – hora  
s – segundo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 O(S) CAMPO(S)</b> .....	<b>24</b>
1.1 Inserção .....	24
1.2 Em busca de uma etnografia <i>na</i> e <i>“da”</i> cidade de Manaus .....	30
1.3 Por uma etnografia dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses .....	46
<b>2 TRAJETÓRIAS MUSICAIS E GERACIONAIS DOS MÚSICOS DOS “BEIRADÕES”</b> .....	<b>50</b>
2.1 Inspiração teórica e convenções das transcrições .....	50
2.2 <i>Chico Cajú</i> (Francisco Ferreira do Nascimento) .....	53
2.3 <i>Eliberto Barroncas</i> (Eliberto de Souza Barroncas) .....	59
2.4 <i>Amarildo do Sax</i> (Amarildo Costa Silva) .....	74
2.5 Considerações e interpretações buscando o alinhamento dos três <i>projetos</i> .....	84
<b>3 “MÚSICA DO BEIRADÃO”?</b> .....	<b>88</b>
3.1 Ideias, construções e memórias em torno da “música do Beiradão” .....	88
3.2 E em Manaus? .....	101
3.3 Algumas considerações e interpretações .....	105
3.4 “Origem”, “localismo” e “autenticidade” na “música do Beiradão” .....	109
<b>4 ESPAÇOS, SONS E SOCIABILIDADES EM PERFORMANCE NOS TRÂNSITOS ENTRE MANAUS E OS “BEIRADÕES”</b> .....	<b>117</b>
4.1 Etnografando o festejo de São Lázaro .....	120
4.2 Etnografando o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto .....	133
4.3 “Beiradão”: categoria ou conceito? .....	139
<b>E O CAMPO CONTINUA: “REFLEXÕES FINAIS”</b> .....	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>150</b>

## INTRODUÇÃO

A minha inserção no universo musical popular ocorreu muito cedo. Ainda criança, costumava passar férias no sudoeste goiano, onde brincava com os meus primos ao som do acordeom de oito baixos, também conhecido em Goiás pelo apelido “pé de bode”, com o qual meu avô materno costumava nos encantar tocando por horas a fio as músicas com as quais ele havia animado inúmeros bailes nas festividades rurais do estado. Com o passar do tempo, em Rondônia, meu estado de origem, fui me envolvendo cada vez mais com a música. Fiz aulas de piano e teoria musical com uma professora que ensinava nos moldes eurocêntricos, depois fui me apaixonando pelas bandas de *hard rock* e *heavy metal* na adolescência, o que me levou a aprender empiricamente e com o auxílio de alguns professores locais, o violão e, posteriormente, a guitarra. Aos poucos fui me tornando “músico da noite”. Juntamente com a banda Os Químicos, gravei CDs, passei a tocar em diversos estabelecimentos na cidade onde vivia (Ariquemes) e, aos poucos, comecei a participar de festivais por todo o estado.

Ao terminar o ensino médio eu já estava decidido que tentaria algum vestibular na área de música. Com o apoio dos meus pais, comecei a pesquisar acerca das ofertas de cursos em Goiás e na região Norte, onde era mais acessível para a minha realidade naquele momento. Tive uma surpresa desestimulante, naquela época (2005), só havia dois cursos de música popular no Brasil que funcionavam de fato, o da UNICAMP e o da UNIRIO, muito distantes da minha realidade. Depois de entrar em contato com diversas informações sobre os cursos de bacharelado em violão, acabei decidindo por me aventurar na “música clássica” novamente e tentar o vestibular da UEA em Manaus<sup>1</sup>.

Apesar de ter nascido em um estado da região Norte do Brasil que integra a área nominada oficialmente por Amazônia Legal, senti um estranhamento enorme ao chegar a Manaus. A única cidade de Rondônia que eu havia conhecido e que me lembrava as realidades socioculturais de Manaus era Porto Velho, porém, em proporções muito menores, em todos os sentidos. Quando cheguei a Manaus entrei em contato com outras realidades, as realidades desiguais de uma metrópole situada no meio da maior floresta tropical do mundo. Além das desigualdades sociais mais acentuadas, do estranhamento com a população, formada em sua maioria por migrantes ribeirinhos, o transporte fluvial também me chamava a atenção. Em

---

<sup>1</sup> Manaus, capital do Amazonas, um dos sete estados da região norte do Brasil. Situa-se na confluência dos rios Negro e Solimões, onde tem início o Rio Amazonas. Sua população estimada em 2015, segundo dados do IBGE, era de 2.057.711 habitantes, e a estimativa da população de sua região metropolitana era de 2.523.901 habitantes. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=1302603>> Acesso em: 22 out. 2015.

Rondônia, eu estava acostumado a andar de barco, porém, os rios eram menores, e nós (de Ariquemes), não utilizávamos os barcos como meio de transporte. Andávamos de barco em momentos de lazer nas pescarias que realizávamos entre amigos e familiares. Entretanto, apesar de, nos anos que residi em Manaus, não ter vivido tão intensamente essas realidades heterogêneas e os trânsitos fluviais entre Manaus e os “beiradões”<sup>2</sup>, a minha proximidade com os barcos e rios menores nas pescarias em Rondônia me auxiliaram a não sentir dificuldades, nem mesmo estranhamento, quando me deparei com a diversidade de rios e embarcações que nos transportaram pelos rios amazonenses ao longo dos trabalhos de campo.

Entre 2006 e 2010, residi em Manaus na Rua Major Gabriel, esquina com a Avenida Leonardo Malcher, exatamente no ponto que marca a divisa entre os bairros Centro e Praça 14 de Janeiro. Nesses anos, como estudante de música na UEA, já notava as distintas realidades socioculturais e desigualdades sociais da cidade. Ao mesmo tempo que inúmeras pessoas habitavam palafitas nas beiras dos igarapés que cortavam os bairros centrais por onde eu circulava, outras residiam em casas de médio/alto padrão, mansões e alguns poucos casarões históricos que ainda ficaram como herança da *Belle Époque* manauara, sendo que a maioria destes eram espaços culturais e museus. O contraste sociocultural se fazia aparente nos bares de esquina que animavam as tardes e noites nesta área ao som de muito “forró” e “brega”<sup>3</sup>, enquanto nas salas de concerto dos teatros e centros culturais predominavam as orquestras com repertório “clássico”, os espetáculos de teatro, dança, e outros grandes festivais organizados por instituições estatais. Além disso, na rua Emílio Moreira (bairro Praça 14 de Janeiro) ocorriam os ensaios da escola de samba Grêmio Recreativo Escola de Samba Vitória Régia.

Apesar dessas experiências, nessa época, por onde eu circulava, a categoria “Beiradão” era totalmente desconhecida, algo que também presenciei nos trabalhos de campo recentes (entre 2014 e 2015). Meu primeiro contato com essa categoria foi em 2010 durante um diálogo com o músico amazonense Ítalo Jimenez. Nessa conversa, quando falávamos sobre o jazz em Manaus, tema do meu TCC de graduação, Ítalo afirmou que eu deveria estudar o “Instrumental Beiradão”, por ter sido um “movimento musical” da década de 1980 por meio do qual despontaram músicos que, naquele momento, eram a sua principal inspiração e referência

---

<sup>2</sup> Utilizo “música do Beiradão” ou “Beiradão” (com a inicial maiúscula) quando trato dos contextos em que esta categoria é compreendida como gênero, movimento ou produto musical específico, e “beiradão” (com a inicial minúscula), quando faço referência às beiras de rios, igarapés, lagos e paranás habitados por ribeirinhos, ou quando faço alusões às músicas tocadas nesses espaços. Utilizo ambas (“Beiradão” e “beiradão”) entre aspas por tratarem-se de categorias nativas.

<sup>3</sup> Categorias mais utilizadas pelos manauaras para designar de forma generalizante o que ficou conhecido no Brasil por “forró eletrônico” com bandas como Calcinha Preta, Aviões do Forró, Garota Safada, Rabo de Vaca, dentre outras, e a categoria “brega”, com os nomes de Reginaldo Rossi, Amado Batista, entre outros.

jazzística no saxofone. Esse diálogo causou-me diversas inquietações, sendo que, algumas delas se resumiam em duas questões: 1. No que se constitui, de fato, o “Instrumental Beiradão”?; 2. Por que eu não conheço, nunca ouvi falar nessa música antes?

Passei alguns anos refletindo acerca dessas questões até ingressar, em março de 2014, no mestrado em música da UFRGS e ter tido a oportunidade de levar a cabo esta pesquisa através da convivência etnográfica com os músicos e públicos amazonenses envolvidos com a “música do Beiradão”. Até então, o olhar e a escuta que eu tinha de Manaus situava-se na região central da cidade, no entanto, a partir da etnografia realizada, tive a oportunidade de entrar em contato com outras realidades manauaras. Estas, me mostraram um nível de desigualdade social ainda mais acentuado do que eu havia percebido até então. Com minha iniciação na etnomusicologia e através das descobertas no campo, ampliei esta etnografia para uma etnografia *na* e *da* cidade de Manaus, dos trânsitos humanos e sonoros e das sociabilidades<sup>4</sup> em trânsito nos espaços amazonenses.

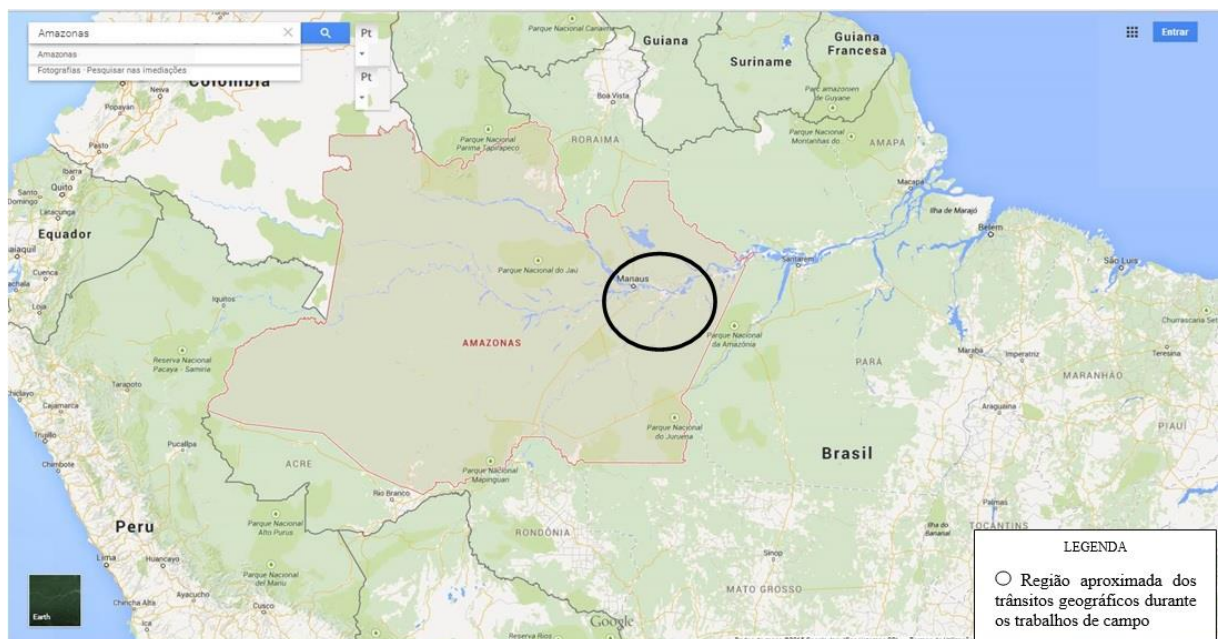


Figura 1 - Recorte do mapa-múndi, feito a partir da ferramenta *Google Maps*, com ênfase no leste amazonense (espaços etnografados durante os trabalhos de campo)

Ao todo, realizei três períodos de trabalho de campo, totalizando 89 dias entre Manaus e os “beiradões”. Fui concebendo o objeto e o universo da pesquisa através das “pistas” (PEIRANO, 1995) que o campo etnográfico foi me revelando, me levando a englobar diversas

<sup>4</sup> Trabalho ao longo da dissertação com o conceito de sociabilidade compreendido através do diálogo com o sociólogo Georg Simmel (2006, p. 59-82). Entretanto, amplio este conceito para a realidade amazonense, em que as sociabilidades acontecem em uma dinâmica sociocultural própria, a dos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”.

realidades e gerações envolvidas com a “música do Beiradão”. Entretanto, a preocupação inicial em realizar uma etnografia que estou chamando de *na* e “*da*” cidade de Manaus, baseada na teorização de “uma etnografia urbana” (MAGNANI, 2002, 2003), me alertava quanto à possível existência de músicos que eram “excluídos” e “espoliados” (MAGNANI, 2002, p. 15) da sociedade dita “manauara”<sup>5</sup>. Em decorrência a isso, após ter partido de um olhar “de fora e de longe”, criticado por Magnani (2002), enfatizando o contato com músicos de classe média que frequentavam o *mainstream* musical manauara, o qual era mais evidente em um primeiro momento no campo, consegui entrar em contato com diversos músicos que migraram dos “beiradões”, principalmente nas décadas de 1950 e 60, para os bairros populares que se erguiam em Manaus, construindo assim, após pouco mais de um mês no campo, um olhar “de perto e de dentro”, próprio do enfoque etnográfico (MAGNANI, 2002, p. 11), sobre o qual discorrerei no Capítulo 1.

Apesar de, ao longo dos trabalhos de campo, ter entrado em contato com tantas realidades, músicos (31) e públicos de diferentes gerações, radialistas/produtores, jornalistas e varejistas de CDs e LPs envolvidos com a “música do Beiradão”, o universo que se fixou como foco desta pesquisa foram os músicos de classes populares<sup>6</sup> que residiam em Manaus e nos “beiradões”.

Sobre a categoria nativa “beiradão”, esta vem sendo utilizada por escritores, jornalistas, radialistas, folcloristas e antropólogos amazonenses, pelo menos desde 1958, ano de publicação do livro *Beiradão* (MAIA, 1999). Roberta Andrade (2012) trabalha com esta categoria em diálogo com Álvaro Maia (1999) e José Marinho (2013) cita de passagem a mesma através da leitura de Samuel Benchimol (1992, 2009), que também trabalha este termo em diversas obras. Ambos, a partir de Maia (1999), utilizam a categoria “beiradão” quando fazem alusão aos ribeirinhos que habitam as margens dos rios principais de águas brancas na Amazônia. Sobre isso, Maia (1999, p. 23) discorre:

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

---

<sup>5</sup> Parte hegemônica da sociedade formada por políticos e pela elite que, de certa forma, ditam as normas desta/nesta “sociedade”. Neste trabalho estou compreendendo como classe média e elite não somente as classes financeiramente mais favorecidas, mas também os cidadãos que, apesar de, às vezes, não possuem um capital financeiro elevado partilham do *ethos* intelectual e simbólico de *ser* elite, desconsiderando assim, principalmente nos discursos oficiais, a parcela predominante de constituidores da “sociedade manauara”, as classes populares.

<sup>6</sup> Compreendo o conceito “classes populares” em consonância ao que Yúdice (2011, p. 22) explana: “Cabe ressaltar que ‘classes populares’ é o conceito latino-americano empregado para designar uma gama de frações de classes urbanas trabalhadoras, camponeses, trabalhadores informais, desempregados e grupos étnicos minoritários (indígenas, afrodescendentes etc.) que se mesclam com essas frações de classes”.



como povoados e sedes municipais. Navegável durante o ano inteiro, embora com pedras e baixios no verão, serve para distribuir mercadorias e armazenar a produção, conduzida em gaiolas e motores para os centros importadores.



Figura 2 – Passarela que dá acesso às escadas de Cameté do Ramos (distrito de Barreirinha-AM)



Figura 3 – Registro do “beiradão” (Paraná do Ramos) a partir da localidade

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 “forrós no beiradões”. Essas festas eram realizadas nas “sedes” das localidades. “Sede” é uma categoria nativa que no Estado do Amazonas é usada em alusão aos espaços construídos nos “beiradões” para a realização de quaisquer eventos, sejam eles musicais ou não.



Figura 4 – Sede da Aldeia do Piranha

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 discorridas 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”.

Desde o início do mestrado fomos preparados para entrar em campo a partir da compreensão do método etnográfico e suas respectivas técnicas de pesquisa. Foram muitas as reflexões acerca das linhagens antropológicas e etnomusicológicas quanto às discussões teóricas e teórico-metodológicas envolvendo este método. Essas reflexões e discussões foram proporcionadas no âmbito dos encontros em seminários que faziam parte da estrutura curricular do mestrado e nos encontros do GEM/UFRGS, coletivo interdisciplinar coordenado pela professora Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Lucas, no qual orientandos e ex-orientandos da mesma têm a oportunidade de unirem-se para discutir temáticas pertinentes ao campo interdisciplinar da Etnomusicologia/Antropologia da Música e de receberem professores visitantes que periodicamente são convidados a participar desses encontros, contribuindo assim com suas experiências e reflexões. Da mesma forma que trabalhei no PPGMUS os diversos caminhos que o método etnográfico nos proporciona, também tive a oportunidade de realizar uma disciplina intitulada Oficina de Etnografia no PPGAS/UFRGS, a qual, através dos debates com os colegas de diversas áreas do conhecimento que fizeram a disciplina e com as professoras doutoras Cornelia Eckert e Ana Rocha, me propiciou maior aproximação com as linhagens e reflexões teórico-metodológicas da antropologia urbana.

Para embasar teoricamente esta etnografia discorro a seguir acerca das principais propostas, modelos, paradigmas e reflexões teórico-metodológicas que me auxiliaram ao longo dos trabalhos de campo, nas experiências proporcionadas através da busca pela compreensão do problema de pesquisa, e com as quais, entre outras, dialogo ao longo desta dissertação.

Elaborei e reelaborei a questão/problema de pesquisa diversas vezes ao longo dos trabalhos de campo. Conforme experienciava intersubjetivamente questões que me mostravam serem essenciais no universo musical dos trânsitos humanos e sonoros e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”, cheguei à seguinte questão/problema: Como as

sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses e os eventos/performances musicais nesses mesmos espaços incidem na constituição de uma “música do Beiradão” e nas ideias em torno desta música?

Venho trabalhando, a partir do mestrado, com as perspectivas da etnografia da música (SEEGER, 2008) e da teoria da performance etnomusicológica (BÉHAGUE, 1984; SEEGER, 2008, 2015; LUCAS, 2013, entre outros). Entretanto, quando entrei em contato com o livro *Mixagens em campo* (LUCAS, 2013), percebi que existem diversas maneiras de se fazer uma etnografia da música ou da performance e que, em verdade, não há uma fórmula única para este tipo de etnografia, como Seeger (2008, p. 253) aponta: “uma etnografia da performance ‘faça você mesmo’”. No entanto, não foram somente as nuances da etnografia da música ou da performance que me chamaram atenção no livro em questão, mas também a mensagem teórico-epistemológica elaborada pela etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas quando discorreu acerca da intenção e do objetivo maior da coletânea. É com a citação dessa mensagem que eu reitero o ponto de partida teórico-conceitual e epistemológico com o qual pretendo dialogar ao longo desta dissertação:

Consoante com uma trajetória disciplinar crítica e longe de uma adesão ingênua e celebratória de multiculturalismos, de diversidades e diferenças, de exotismos estéticos, a coletânea pretende chamar a atenção para a complexidade da produção social de sentido envolvendo a diversidade sonoro-musical da atualidade e exemplificar alguns ângulos de abordagem desta diversidade pela via das modulações entre as coordenadas que marcaram a formação teórico-metodológica do ponto de escuta e de observação dos etnomusicólogos em campo: “gente que faz música em determinado tempo-espaço” (LUCAS, 2013, p. 12).

Ao longo desta dissertação, quando escrevo etnografia ou a pretensão de etnografar algo, estou me referindo principalmente ao paradigma etnomusicológico da etnografia da música (SEEGER, 2008) ou etnografia da performance musical (BÉHAGUE, 1984; SEEGER, 2008; LUCAS, 2013) e do diálogo entre a etnomusicologia e a fenomenologia, que produz propostas como, por exemplo, a etnografia performativa (WONG, 2008) e o *friendship model* (TODD TITON, 2008). Além disso, ressalto a importância do diálogo com as conceituações advindas da antropologia do som (FELD, 2012), paradigma divisor de águas na etnomusicologia, a partir do qual passamos a ouvir não somente os “sons humanamente organizados” (BLACKING, 1973), mas todas as amplitudes sonoro-musicais de maneira não hierárquica, sendo elas produzidas pelos seres humanos, ou na interação destes com o meio onde vivem.

Sobre a teoria da performance etnomusicológica, Béhague (1984, p. 3-7) propõe a etnografia da performance musical seguindo uma tendência que vinha dos estudos folclóricos da etnografia da fala e da arte verbal como performance. Entre os musicólogos, o termo *performance practice* já era utilizado, entretanto, o autor ressalta o quanto esta abordagem ainda era limitada. Em decorrência a isso, Béhague (1984, p. 3) propõe que o estudo da performance musical deveria ser pensado como um evento que integra contexto e som. Baseado nos ideais folcloristas de Roger Abrahams e Richard Bauman, que compreendem a performance como um modo de expressão e comunicação, Béhague (1984, p. 4) ressalta que além de um evento, a performance musical também deveria ser pensada no seu processo.

Resumindo o pensamento de Béhague (1984) e Seeger (2008) acerca dos estudos de performance musical e etnografia da performance musical, penso ambos como evento e processo em que se relacionam conteúdo (som) e contexto (sociocultural). Os organizadores do evento, os *performers*, a audiência e o local são as bases relacionais de interação social/musical para uma análise etnográfica da música (pensada como fenômeno, evento musical e performance). Em seu texto *Etnografia da música*, Seeger (2008) orienta como devemos proceder na etnografia de um evento musical ou performance:

Performances podem ser analisadas pelo exame sistemático dos participantes, sua interação, o som resultante e fazendo perguntas sobre o evento (p. 253). Nem os músicos, nem a audiência são as únicas pessoas envolvidas na performance. Existem os administradores dos negócios, os administradores do transporte, os donos dos clubes noturnos, os engenheiros de som, bombeiros, policiais, recepcionistas e seguranças. Todos eles possuem uma perspectiva do evento que pode ser muito instrutiva. Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social, que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz (p. 255).

Ainda em diálogo com Seeger, resalto a sua proposta de “antropologia musical”, que complementa a compreensão de uma etnografia da música ou da performance musical. Seeger (2015, p. 14) propõe que: “Em vez de estudar a música *na* cultura (conforme propôs Alan Merriam [em] 1960), uma antropologia musical estuda a vida social como performance”. Ressalto que as reflexões de Seeger, de Lucas e o pensamento de Béhague se complementam e demonstram a importância de compreendermos a “vida social como performance”, pois assim, passamos a etnografar a música e os sons em geral pensando que eles também fazem parte “[...] da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais” (SEEGER, 2015, p. 15) em determinado contexto sociocultural. Desta forma, não fixamos e nem reduzimos os grupos sociais e as suas práticas socioculturais, mas sim, passamos a entendê-

las como práticas dinâmicas, que vão interagindo umas com as outras ao longo do tempo e transitando entre os diversos espaços geográficos e contextuais.

As antropólogas Eckert; Rocha (2013, p. 105) conceituam o método etnográfico como “o método da reciprocidade”:

O método etnográfico aponta para uma ética de interação construída sobre a premissa da relativização e da reciprocidade cognitiva pela convivência consentida. Guardadas as divergências teórico-analíticas, trata-se de uma geração de antropólogos ingleses, americanos e franceses que priorizaram o ponto de vista do “outro” (o “nativo”), compreendido no processo interativo em campo, no encontro intersubjetivo entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados.

O que Eckert e Rocha explanaram é uma síntese, “guardadas as divergências”, da teorização etnográfica que perpassa diversas linhagens e períodos da antropologia inglesa, francesa e norte-americana. Levando em consideração a linhagem norte-americana a partir de um dos seus paradigmas, o da antropologia interpretativa (GEERTZ, 1989), resalto que essas reflexões também passam pelo crivo das viradas e críticas dos antropólogos que se autodenominaram pós-modernos na década de 1980, entre eles, George Marcus, James Clifford, Michael Fischer, entre outros. O reflexo dessas viradas e críticas nas reflexões etnomusicológicas quanto ao método etnográfico empregado no “estudo das pessoas que fazem música” (TODD TITON, 2009, p. xvii), ou, em outras palavras, nos estudos de “gente que faz música em determinado tempo-espaço” (LUCAS, 2013, p. 12), foi contemplado principalmente na coletânea *Shadows in the field* (BARZ; COOLEY, 2008). Diversos autores que contribuíram com a obra, como por exemplo, Timothy Rice (2008), Harris Berger (2008), Deborah Wong (2008) e Jeff Todd Titon (2008)<sup>7</sup>, advogavam por uma etnomusicologia fenomenológica em que a narrativa etnográfica fosse baseada no encontro intersubjetivo entre o *eu* e o *eles*, que segundo ambos, só ocorre quando há interação, ou seja, o *eu* e o *eles* passa a ser reconhecido como *nós*, isto é, Seres Humanos que interagem através da música e fazem imergir, a partir dessa interação, experiências de vida que, neste caso, também são experiências musicais, o que Todd Titon (2008, p. 38) conceitua como um “estar no mundo musical”.

Todd Titon (2008, p. 31) afirma que apesar de haver particularidades no pensamento de cada um dos filósofos com os quais ele dialoga (Edmund Husserl, Paul Ricoeur e Martin

---

<sup>7</sup> Saliento que ambas as propostas destes autores dialogam diretamente com a teoria da performance etnomusicológica a partir das formulações e organizações de ideias feitas por Béhague (1984) e do diálogo com os folcloristas e antropólogos norte-americanos Roger Abrahams, Richard Bauman, Dell Hymes, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, entre outros que desenvolveram a etnografia da fala e da arte verbal como performance e a teoria da performance de modo geral.

Heidegger), “[...] eles constituem uma tradição e têm certas premissas e ênfases em comum”<sup>8</sup>. Em diálogo com esses filósofos, Titon compreende que o “estar no mundo musical” só é possível através da percepção que se apresenta a consciência subjetiva.

Berger (2008, p. 65) enfatiza a importância da abordagem advinda da teoria da performance para a sua formação como etnomusicólogo e no diálogo com os paradigmas fenomenológicos. Ambos os autores citados estão trabalhando com a etnografia da performance musical, porém, buscam ir além de etnografar um evento musical. O que esses etnomusicólogos estão advogando é que também devemos interagir musicalmente, isto é, tocando, ouvindo, observando, dançando e experienciando as performances musicais de maneira performativa, ou seja, não somente observando, mas interagindo ativamente com as pessoas para que essas experiências se tornem parte da nossa “consciência musical” (TODD TITON, 2008, p. 31).

Saliento que muitas dessas reflexões teórico-metodológicas no campo interdisciplinar da etnomusicologia foram iniciadas por Alan Merriam através da sua obra marco e divisora de paradigmas etnomusicológicos intitulada *The Anthropology of Music* (1964). Apesar da importância de Merriam, sabemos que ele trabalhava e elaborava suas teorias a partir do paradigma funcionalista e universalista que predominava no pensamento científico social na década de 1960. O modelo de análise do Merriam ficou conhecido como “análise tripartida ou tripartite” (MERRIAM, 1964, p. 32-5). Merriam (1964, p. 32) propôs o seu modelo como alternativa para os estudos da “música na cultura”: “Ele envolve o estudo em três níveis analíticos – conceituação sobre música, comportamento em relação à música e o som musical propriamente dito”<sup>9</sup>.

Todd Titon (2009, p. xvii) reelabora o “modelo Merriam” a partir de sua conceituação acerca do objeto de estudo etnomusicológico que enfatiza dois níveis de análise: “Eu gosto de definir a etnomusicologia como *o estudo das pessoas que fazem música*. Pessoas ‘fazem’ música de duas maneiras: Elas fazem ou constroem a *ideia* da música – o que música é (e não é) e o que ela faz –, e elas fazem ou produzem os *sons* que elas chamam de música”<sup>10</sup>. É a partir dessa conceituação de Titon, do diálogo com Lucas (2013), com a antropologia do som (FELD, 2012) e com o conceito (sociabilidade) de Simmel (2006) que elaboro o meu objetivo geral/objeto de estudo etnomusicológico: compreender as ideias, sons, sociabilidades e

<sup>8</sup> “[...] they constitute a tradition and have certain common assumptions and emphases” (TODD TITON, 2008, p. 31).

<sup>9</sup> “It involves study on three analytic levels – conceptualization about music, behavior in relation to music, and music sound itself” (MERRIAM, 1964, p. 32).

<sup>10</sup> “I like to define ethnomusicology as *the study of people making music*. People ‘make’ music in two ways: They make or construct the *idea* of music - what music is (and is not) and what it does - and they make or produce the *sounds* that they call music” (TODD TITON, 2009, p. xvii).

performances musicais das pessoas que fazem música (músicos de “Beiradão” em todas as amplitudes) no tempo (sincrônico e diacrônico) e no espaço (bairros populares de Manaus, os “beiradões” e os trânsitos fluviais entre ambos) situando-as nestas dinâmicas socioculturais. Em direção a essa compreensão, transito pelos referenciais da etnografia da música (SEEGER, 2008) e da performance musical (BÉHAGUE, 1984; SEEGER, 2008, 2015; LUCAS, 2013, entre outros) e/ou antropologia musical (SEEGER, 2015), antropologia do som (FELD, 2012), etnografia urbana (MAGNANI, 2002, 2003, 2007) e etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2013), buscando a “descrição densa” (GEERTZ, 1989) dos eventos musicais e das experiências intersubjetivas vivenciadas ao longo dos trabalhos de campo.

Como recurso e técnica etnomusicológica, ressalto que optei pelo uso do termo *diálogo* em detrimento de *entrevistas abertas*. Dialogo com Eckert; Rocha (2013, p. 119) quanto à proposta de “entrevistas abertas e biográficas”<sup>11</sup>, principalmente na construção das trajetórias musicais/socioculturais a partir do que elas denominam de “relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica” (p. 105). Ainda assim, opto pelo termo/conceito/técnica *diálogo* por este traduzir de maneira ainda mais fluida as conversas informais que tive com os colaboradores desta pesquisa, mesmo quando essas foram registradas por um gravador. Busquei ao longo dos trabalhos de campo os diálogos abertos e livres, tanto quando perguntava aos colaboradores questões de interesse para esta pesquisa como quando dialogava a respeito dos rumos que a mesma estava tomando. Ou seja, segui em alguns momentos mais que em outros as orientações da pesquisa participativa etnomusicológica (ARAÚJO, 2008; CAMBRIA, 2008; THIOLENT, 2008) quando dialogava com os colaboradores acerca dos andamentos e resultados parciais dos trabalhos de campo. Apesar de perguntar questões de interesse para esta pesquisa nos diálogos registrados, nunca levei um guia ou anotações para os momentos dos mesmos. A partir dessas reflexões, reitero que busquei ao longo dos trabalhos de campo e na escrita desta dissertação a “polifonia das vozes”, ou seja, um diálogo “polifônico” entre eu e os colaboradores em que ambas as vozes exercessem o papel de protagonistas. Além disso, no “último” período em campo, levei a cabo uma série de “ações” em tentativa de, mesmo ainda estando em campo, retribuir e dar algum retorno aos colaboradores principais. Aprofundo essas questões nas “Reflexões Finais”.

Após apresentar e refletir acerca dos principais paradigmas e diálogos teórico-metodológicos da pesquisa, apresento a seguir a estrutura dos quatro capítulos da dissertação.

---

<sup>11</sup> As autoras salientam que neste tipo de entrevistas “[...] a atuação do pesquisador, em geral, se passa entre intervenção flutuante e uma participação dialógica [...]” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 119).

No Capítulo 1 – O(s) campos(s), descrevo a minha inserção em campo. Trabalho principalmente com a proposta da “etnografia urbana” (MAGNANI, 2002, 2003, 2007) para descrever e interpretar algumas experiências vivenciadas no segundo período de trabalho de campo (entre janeiro e março de 2015). Discorro acerca de como a proposta de Magnani (2002) me levou a enxergar e a considerar os músicos que migraram dos “beiradões” para os bairros populares de Manaus, principalmente, os de uma geração com idade mais avançada. A partir do contato com esses músicos que tinham um forte vínculo com os “beiradões”, fui levado através das “pistas” (PEIRANO, 1995) que o campo foi revelando, a etnografar não somente *na* e “*a*” cidade de Manaus, mas também os trânsitos e as sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”. Descrevo algumas passagens e experiências do campo que me levaram a refletir sobre isso e a seguir essas “pistas”.

No Capítulo 2 - Trajetórias musicais e geracionais dos músicos dos “beiradões”, continuo dialogando com a antropologia urbana, porém, em diálogo com o que Eckert; Rocha (2013, p. 135) conceituam por “conhecer a cidade como fenômeno social” através dos “relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica” (p. 105) e das memórias dos atores/agentes socioculturais com os quais entrei em contato. Uno as propostas da etnografia urbana e da etnografia da duração através da conceituação de “conhecer a cidade como fenômeno social” para construir as trajetórias musicais/socioculturais de três colaboradores principais (Chico Cajú, Eliberto Barroncas e Amarildo do Sax) que representam diferentes gerações de músicos nascidos e criados nos “beiradões”, porém, que em algum momento de suas vidas residiram em Manaus e/ou mantiveram vínculo com esta cidade. Uno a esta proposta a tentativa de salientar e refletir acerca dos *projetos* (VELHO, 2003) de cada um desses três músicos, que de certa forma, também exemplificam os *projetos* de outros músicos das mesmas gerações.

No Capítulo 3 – “Música do Beiradão”? Discorro e reflito sobre as ideias, construções e memórias em torno da categoria “beiradão” e no que passou a ser chamado ao longo do tempo de “música do Beiradão”. Interpreto as falas nativas e os diálogos que tive com os colaboradores principais e com outros colaboradores que me mostraram outras ideias possíveis acerca dessa música, demonstrando também, com isso, o quanto a heterogeneidade de ideias e realidades socioculturais incide na construção de uma “música do Beiradão”. Buscando compreender as especificidades sonoro-musicais dessa “música”, uni conceitos e categorias nativas com reflexões etnomusicológicas, como por exemplo, a compreensão da categoria nativa “sotaques amazonenses” em confluência com os conceitos *groove*, *beat* e *style* (FELD, 1988).

No Capítulo 4 – Espaços, sons e sociabilidades em performance nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”, descrevo e interpreto as minhas viagens entre Manaus e os

“beiradões”, mais especificamente, dois eventos musicais que etnografei, desde a saída de Manaus até as performances musicais de Chico Cajú (festejo de São Lázaro) e Amarildo do Sax (festejo de Nossa Senhora do Bom Parto), ambas, parte da programação social dos festejos de santo. Interpreto as “formas de sociabilidade” (SIMMEL, 2006, p. 63-5) proporcionadas através da relação de interação entre música e dança, *performers* e “brincantes” no momento das performances musicais. Trabalho também as potencialidades da categoria “música do Beiradão” quando passamos a interpretá-la em diálogo com a antropologia do som e com o conceito “acustemologia”, proposto por Feld (2012). Desta maneira, reflito acerca de como fui percebendo através das experiências intersubjetivas nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões” o quanto o que antes era simplesmente uma categoria “Beiradão” pode também ser compreendida com outros olhares e escutas, como conceito nativo “*Beiradão*”.

Finalizo esta introdução ressaltando que as traduções de citações ao longo do texto etnográfico são minhas e os grifos dentro de citações são dos autores, sendo que quando assim não o for ressalto com a expressão [grifo nosso]. Além das palavras estrangeiras, também uso o *itálico* para enfatizar algumas conceituações dos autores com os quais dialogo ou em momentos de reflexões minhas em que pretendo destacar ou enfatizar algo. No caso da conceituação de *projeto* (VELHO, 2003) e das categorias *mancha*, *pedaço*, *trajeto* e *circuito* (MAGNANI, 2002, 2007), utilizo o *itálico* para não haver confusão com outros usos desses termos. Na tentativa de tornar o texto mais fluido, me aproprio, ao longo do texto, de conceitos e paradigmas com os quais tramo os diálogos teórico-conceituais.

Após dialogar com os professores que integraram a banca examinadora desta dissertação, concluímos que a melhor maneira de disponibilizar os registros de campo audiovisuais como apêndices é por meio da publicação não listada no *You Tube*, ou seja, só é possível acessar os vídeos a partir dos links disponibilizados neste trabalho. Este recurso metodológico foi pensado a partir da “construção de narrativas etnográficas” (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 136), principalmente as narrativas presentes no Capítulo 4. Ao longo da dissertação, todas as vezes que aparecer a expressão entre parênteses (vídeo 1<sup>12</sup>), (vídeo 2), e assim por diante, terá uma nota de rodapé indicando o link de acesso para os mesmos, conforme no exemplo do vídeo 1 dado a pouco. Saliento que todas as fotografias e vídeos utilizados nesta dissertação foram registrados por mim ao longo dos trabalhos de campo, sendo que as suas publicações foram devidamente autorizadas para a utilização neste trabalho.

---

<sup>12</sup> <https://youtu.be/PR41hXCuVw0>



## 1 O(S) CAMPO(S)

Neste capítulo apresento como me “tornei etnomusicólogo”, ou seja, quando passei a compreender o campo “não aparentemente como um lugar para testar e pôr em prática a teoria, um lugar experimental em outras palavras, mas como um lugar para tornar-se etnomusicólogo, um lugar empírico”<sup>13</sup> (RICE, 2008, p. 46). Isto se concretizou somente quando me permiti seguir as “pistas” (PEIRANO, 1995) que o campo foi me mostrando através das experiências intersubjetivas vivenciadas no mesmo. Essas pistas proporcionaram uma descoberta de “outros campos”, ou pelo menos, o olhar e a escuta desses campo(s) que estavam invisibilizados anteriormente por um “olhar de fora e de longe”, desconstruído nas reflexões de Magnani (2002, p. 11), e por uma escuta somente dos “sons humanamente organizados” (BLACKING, 1973), desconstruídos ao dialogarmos com a antropologia do som (FELD, 2012).

Após descrever a minha inserção no campo, reflito acerca de como as ferramentas teórico-metodológicas da antropologia urbana me auxiliaram nas viradas epistemológicas e na concepção e reformulações quanto ao universo, objeto, problemas e objetivos da pesquisa. Descrevo também “a” cidade de Manaus a partir do contato com uma extensa rede de músicos que migraram dos “beiradões” para a mesma. Continuo esta descrição refletindo acerca de como as experiências vivenciadas no(s) campo(s) foram me levando a outra proposta de etnografia, para além da etnografia *na* e “*da*” cidade de Manaus. Após o contato com os músicos que migraram dos “beiradões” para Manaus, etnografar as performances musicais dos músicos mais jovens (entre 20 e 50 anos) passou a não fazer mais sentido. Muito do discurso com o qual havia entrado em contato (“resgate do Beiradão”) através da convivência com os músicos mais jovens não condizia com as realidades retratadas pelos músicos de outra geração (entre 59 e 82 anos). Dois destes, Chico Cajú (72 anos) e Souza Caxias (78 anos), continuavam a participar de festividades nos “beiradões”. Em síntese, reflito sobre a virada no campo que proporcionou a passagem de uma etnografia *na* e “*da*” cidades de Manaus para, além desta, uma etnografia dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses.

### 1.1 Inserção

A última vez que eu havia estado em Manaus foi em janeiro de 2014 quando passei alguns dias visitando o meu amigo Antonio, amigo este que me acolheu no seu lar durante todos

---

<sup>13</sup> “Not apparently as a place to test and work out theory, an experimental place in other words, but a place to become an ethnomusicologist, an experiential place” (RICE, 2008, p. 46).

os períodos que estive no(s) campo(s). Quando cheguei a Manaus em julho para realizar a minha primeira inserção em campo senti um misto de sensações e responsabilidades que jamais havia sentido antes. Era realmente um investimento etnográfico que começava naquele instante. Iniciei uma série de ligações para confirmar os dias, locais e horários de alguns encontros com músicos que eu havia contatado à distância através das redes sociais. Já na primeira ligação consegui agendar um encontro para o dia seguinte. Transcrevi as minhas impressões e primeiras interpretações em um diário de campo escrito no final do dia após esse primeiro encontro. Pensando em trazer à tona essas experiências e interpretações que, de certa forma, exemplificam a minha inserção em campo, reelaborei a seguir alguns trechos selecionados do diário escrito em Manaus no dia 29.07.2014 enfatizando a descrição e interpretações desse primeiro encontro, que foi com os músicos da OBA.

#### Diário de campo (início)

Saí em direção ao Estúdio Riff's com certa antecedência, já que seria o meu primeiro contato com músicos que poderiam se tornar grandes amigos e colaboradores desta pesquisa. Após cerca de uma hora caminhando os 4,3 km do trajeto em pleno sol manauara com temperatura variando entre 30/35 C° e com a umidade relativa do ar em torno de 90%, cheguei ao estúdio debaixo de uma “tentativa de chuva” (caíam alguns pingos do céu). Observei que o fato de chegar mais cedo no estúdio causou uma boa impressão entre os músicos que já se encontravam lá. Além disso, aproveitei para ir conhecendo e conversando com os músicos antes do ensaio.

No estúdio, me apresentei ao recepcionista que logo me deixou adentrar a sala onde ocorreu o ensaio da OBA. Já estavam lá o idealizador e líder da orquestra, Ênio Prieto (32 anos), a Rebeca Maciel (fazia o papel de empresária da banda, porém, não era considerada pelos músicos da orquestra como tal, mas como uma amiga de profissão que ajudava a organizar os ensaios, horários, shows, entre outras questões comuns a empresários), e mais três músicos que eu não conhecia (dois trompetistas e um trombonista). Eu não conhecia pessoalmente nem um dos músicos ali presentes, mas já havia conversado com o Prieto diversas vezes através das redes sociais. Fui recebido com muita atenção por Prieto que, rapidamente, me apresentou aos músicos ali presentes e começou a me perguntar sobre a pesquisa (quais eram meus objetivos, o que eu estava pesquisando, entre outras questões).

Enquanto respondia aos questionamentos de Prieto, os outros músicos da orquestra chegavam e começavam a afinar seus instrumentos preparando-se para o ensaio. Quando

estavam prestes a iniciar, perguntei se o ensaio poderia ser gravado e se eu poderia fotografar e filmar parte dos ensaios e shows que eu acompanharia dali para frente. Como é comum no meio musical, alguns músicos fizeram algumas piadinhas dizendo que não iam permitir porque a imagem deles valia muito.

Em relação à “música do Beiradão”, neste primeiro contato, observei que a orquestra tinha uma proposta de releitura a partir das composições do Teixeira de Manaus, que é apenas um dos músicos que ficaram conhecidos na década de 1980 através das gravações de LPs em estúdios/gravadoras fora de Manaus. Naquela ocasião, em todo o repertório da orquestra constavam apenas três músicas do Teixeira de Manaus e o restante eram composições próprias baseadas em parte nas músicas do Teixeira, porém, por vezes com especificidades muito próprias das vivências dos músicos da orquestra, distintas das músicas dos compositores conhecidos por serem dos “beiradões”. Algumas dessas especificidades que observei na orquestra foram os improvisos jazzísticos, que não faziam parte do repertório dos “beiradões”, além de serem improvisos longos, o que também não era comum nas gravações desses músicos nas quais os músicos da orquestra se baseavam. Entretanto, ao mesmo tempo, o ritmo feito pela guitarra e as melodias entoadas pelos saxofones mostravam bastante semelhança com os *grooves* (FELD, 1988) ou “sotaques amazonenses”<sup>14</sup> encontrados nessas gravações. A partir das observações que fiz nessa ocasião, parecia que os músicos da orquestra só conheciam ou só queriam dialogar com as gravações do Teixeira de Manaus, deixando de lado outros músicos que também fizeram parte desse momento de gravações que ficaram conhecidas posteriormente como “música do Beiradão”.

Durante o ensaio, entre uma música e outra, Prieto me apresentava informações pertinentes em relação às músicas que ensaiavam, mostrando assim o interesse em divulgar as composições da orquestra. Após o término do ensaio, Rebeca Maciel proferiu alguns recados para o grupo, entre eles, que a OBA se apresentaria em dois eventos musicais naquela mesma semana. Etnografei ambas as performances, uma na Arena Amadeu Teixeira (ao lado da Arena da Amazônia, bairro Chapada) durante a trigésima sétima edição dos Jogos Escolares do Amazonas e a outra na Rua Joaquim Sarmiento (bairro Centro) durante a inauguração da Galeria Espírito Santo.

Após ouvirmos os recados, eu e os músicos da OBA saímos juntos da sala de ensaio e conversamos por mais uns 30min no estacionamento do estúdio. Senti que estava conquistando a confiança de todos, tanto é que Prieto me convidou para uma carona até o Centro, já que ele

---

<sup>14</sup> Categoria/conceito nativo empregado pelo colaborador Eliberto Barroncas. Ver no Capítulo 3 alguns desdobramentos e reflexões acerca desta categoria/conceito.

e outros músicos da OBA iriam ensaiar com a Amazonas Band<sup>15</sup> no Teatro da Instalação. No caminho, Prieto e eu fomos conversando sobre a “música do Beiradão” e sobre as propostas da OBA.

#### Diário de campo (fim)

Após escrever as experiências descritas acima no diário de campo, fui me dando conta que os discursos de Prieto registrados em matérias de jornais disponíveis na internet e na página da OBA no facebook falavam em “resgatar” a memória e identidade do “povo” amazonense através da “música do Beiradão”. Esta, por sua vez, compreendida por Prieto como uma música “genuinamente” amazonense. Na prática, a orquestra executava em suas performances algo que dialogava com a “música do Beiradão”, mas soava mais como um *projeto* particular que diferia muito dessa música. É óbvio que, o tempo passa, a realidade sociocultural em que os músicos da orquestra se encontravam era completamente distinta da realidade dos músicos que gravaram na década de 1980 e, conseqüentemente, a música também tendia a ser diferente.

Inicialmente, quando entrei em contato com os discursos do Prieto, ainda na fase do trabalho de campo virtual, achei que a orquestra tinha uma intenção nítida de autopromoção através do discurso de “resgate” do “Beiradão”. Entretanto, naquela ocasião percebi que isso poderia até estar correto em partes, mas, por outro lado, observei e experienciei através dos diálogos que os músicos cansaram de atuar como *sidemen*<sup>16</sup> “sem” uma “identidade” (categoria usada por Prieto) própria (“amazonense”) e o que eles estavam buscando com a OBA era exatamente essa “identidade amazonense”. No entanto, essa busca teria que deixar as suas marcas na sociedade amazonense. A maneira que eles encontraram para construir uma música que pudesse cumprir com esse anseio foi iniciando um discurso de “resgate do Beiradão” (corroborado por músicos de outros grupos) que, no fundo, visava “fundir” o que o Amazonas produziu de mais “genuíno” (palavras do Prieto) em sua música (“Beiradão”) com as experiências musicais, composicionais e de arranjos dos próprios músicos da orquestra, mais

<sup>15</sup> Esta é outra orquestra na qual parte dos músicos da OBA trabalham, no entanto, é financiada pelo Governo do Estado do Amazonas e possui repertórios mais voltados para o jazz e a bossa nova.

<sup>16</sup> Categoria utilizada no meio musical brasileiro, principalmente no universo da música instrumental, para designar o músico profissional que é contratado por artistas e/ou bandas vinculadas a quaisquer modalidades musicais para gravar, interpretar, ou simplesmente fazer parte temporariamente de suas apresentações.

habituaados a transitar pelos *trajetos*<sup>17</sup> comuns ao “mundo musical”<sup>18</sup> do jazz em Manaus. Acabei por etnografar este mundo musical através da compreensão do *circuito*<sup>19</sup> de músicos pertencentes a uma classe média manauara que transitavam entre os diversos mundos que constituem o universo da música instrumental manauara.

Esses músicos com os quais entrei em contato durante o pré-campo, principalmente os que integravam a OBA e o Cordão do Marambaia<sup>20</sup>, formavam uma rede sociocultural preocupada em “resgatar” o “Instrumental Beiradão”, reconhecendo este como um “movimento musical” predominante na década de 1980. Apesar dos 11 dias em contato contínuo com esses músicos durante o pré-campo, também tive a oportunidade de reencontrar um amigo (Abner Viana) e conhecer o músico Eliberto Barroncas, sendo que, estes, pensavam diferente. Abner e Eliberto me ajudaram a compreender a tentativa de “invenção” (HOBSBAWM; RANGER, 2014) do “Beiradão” como tradição musical que supostamente havia sido “extinta”, sendo que por isso os músicos manauaras de uma geração mais jovem estavam reivindicando um “resgate” dessa música.

Muitos desses discursos, principalmente os de Prieto, modificaram-se ao longo do(s) campo(s). Nossos diálogos e relações intersubjetivas foram importantes para uma mudança de postura do Prieto, que recentemente passou a assumir outros discursos<sup>21</sup>, e para eu compreender e tomar cuidado com essencialismos do tipo “música de raiz”, “música autêntica”, entre outros discursos que estavam presentes nas falas dos colaboradores manauaras. Aprofundo essas questões no Capítulo 3.

<sup>17</sup> Sobre a categoria *trajeto*, o antropólogo José Magnani (2007, p. 20) explana: “[...] *Trajeto* aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das *manchas* urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro, que impõem a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas”. Sobre as categorias *mancha* e *pedaço*, ver a nota de rodapé nº 25 (p. 32).

<sup>18</sup> O conceito “mundos musicais” foi elaborado pela antropóloga Ruth Finnegan (2002, p. 8, 2007, p. 31-2) para designar como as diversas sonoridades e modalidades musicais se organizam em “mundos” restritos uns aos outros no meio urbano. Entretanto, após o processo de compreensão de cada um desses “mundos” específicos também é possível identificar alguns padrões gerais compartilhados em diferentes graus por todos eles.

<sup>19</sup> Sobre a noção de *circuito*, Magnani (2007, p. 21) explana: “[...] Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais. A noção de *circuito* também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos - possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos -, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na *mancha* ou no *pedaço*”.

<sup>20</sup> No diálogo registrado com Gonzaga Blantez (42 anos) em Manaus (06.08.2014), idealizador do “projeto” Cordão do Marambaia, o mesmo assumiu o discurso de estar “resgatando” o “Beiradão” juntamente com outros músicos manauaras, entre eles, citou a OBA como parte desse processo. Alguns dos discursos da banda são bastante evidenciados no site da mesma: <<http://www.cordaodomarambaia.tnb.art.br/>> Acesso em: 10 out. 2015.

<sup>21</sup> Ênio deixou de falar em “resgate do Beiradão” quando soube que as festividades nos “beiradões” continuavam acontecendo, assumindo então o discurso da “liberdade artística”, sobre o qual discorro nos subcapítulos 3.2 e 3.3.

Essas foram algumas das experiências e interpretações que fiz após a minha inserção em campo. No entanto, ressalto que o fato de eu ter residido em Manaus anteriormente me ajudou a compreender com maior clareza e rapidez algumas questões. Ainda assim, tiveram outras que foram se mostrando verdadeiras descobertas no campo, confirmando quão ingênua, durante anos, inclusive no pré-campo, foi a minha interpretação das hierarquias socioculturais que perpassam a “fricção de musicalidades”<sup>22</sup> atestada na “interculturalidade”<sup>23</sup> manauara.

Não omitirei que esta ingenuidade na qual me refiro acima perpetuou por mais algum tempo após a “inserção”, ou retorno, ao campo. Foi somente após o encontro etnográfico com os colaboradores que migraram dos “beiradões” para Manaus (geração entre 59 e 82 anos) que passei a compreender as várias facetas do campo, ou melhor, a partir desse momento, do(s) campo(s). Aderi a esta escrita, do(s) campo(s), por terem ocorrido diversas viradas epistemológicas e reformulações do objeto de pesquisa ao longo, principalmente, do segundo período em campo (entre janeiro e março de 2015), me levando também a modificar algumas ênfases quanto ao universo da pesquisa. Ou seja, cada período em campo foi me levando a seguir as pistas em que as experiências intersubjetivas me mostravam conflitos político-ideológicos entre as gerações de músicos envolvidos com as categorias “música do Beiradão” e músicas nos “beiradões”.

Após o término do pré-campo, ainda não havia chegado a uma conclusão quanto ao enfoque etnográfico dado no objeto e no universo da pesquisa. A essa altura, eu imaginava que a etnografia englobaria as relações de disputa por um “resgate do Beiradão” entre os músicos manauaras. Entretanto, as ferramentas teórico-metodológicas da antropologia urbana me levaram a buscar os “excluídos” e “espoliados” (MAGNANI, 2002, p. 15) da sociedade dita “manauara”. Foi somente após a percepção e compreensão de “planos e modelos mais amplos” (MAGNANI, p. 26) existentes nesta metrópole que ampliei o meu universo de pesquisa inicial. Isso foi imprescindível para as viradas epistemológicas, delimitação dos problemas, objeto e universo da pesquisa que se firmou ao longo do(s) campo(s).

---

<sup>22</sup> Inspirado pela teoria da fricção interétnica, desenvolvida pelo antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, o etnomusicólogo Acácio Piedade (2005) elaborou o conceito de “fricção de musicalidades”. Aprofundo o diálogo com Piedade (2005) e com esse conceito no subcapítulo 3.3.

<sup>23</sup> García Canclini (2015, p. 17) propõe o conceito/paradigma da interculturalidade em oposição ao da multiculturalidade a partir da realidade latino-americana na contemporaneidade, em que os pensamentos moderno e pós-moderno pleiteiam suas ideologias: “De um mundo *multicultural* – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro, *intercultural* e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativas a respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas, [ou seja], [...] os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos”.

## 1.2 Em busca de uma etnografia *na* e “*da*” cidade de Manaus

O contato com a literatura antropológica, mais especificamente, com a linha de pesquisa Antropologia Urbana no Brasil, ajudou-me a compreender as nuances da “etnografia urbana”, da importância de realizar uma etnografia “*da*”, e não somente *na*, cidade de Manaus, e como nós, enquanto antropólogos (no meu caso, etnomusicólogo) também “somos a cidade” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 129) quando nos propomos a realizar etnografias em espaços urbanos nos quais já vivemos no passado ou ainda vivemos no presente.

Quando retornei a Manaus (julho de 2014), para a realização do pré-campo, o meu objetivo principal era realizar uma etnografia *na* cidade com o grupo de músicos que diziam estar “resgatando o Beiradão”. Entretanto, com o passar do tempo, das experiências intersubjetivas vivenciadas no campo e a partir das pistas que o mesmo foi revelando, o olhar “de fora e de longe” passou a não fazer mais sentido, principalmente quando, já no segundo período em campo, entrei em contato com dois músicos populares que migraram de diferentes “beiradões”, Chico Cajú (72 anos) e Manoel Barroncas<sup>24</sup>, a partir dos quais fui seguindo e formando uma extensa rede de colaboradores da pesquisa advindos dos “beiradões” e residentes em bairros populares de Manaus. A partir dos deslocamentos e trânsitos entre uma casa e outra, um bairro e outro, uma zona e outra, para dialogar com esses músicos em Manaus, que a proposta teórica de Magnani (2002) quanto a importância de realizarmos uma etnografia “*da*” e não *na* cidade, ou somente *na* cidade, fez total sentido e começou a ser posta em prática no meu campo.

Entretanto, qual é mesmo a proposta de uma etnografia “*da*” cidade? Em seu artigo *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*, Magnani (2002) aborda a temática etnografia e cidade, que faz parte de um campo maior, o da “antropologia das sociedades complexas” (p. 12). Após fazer toda uma desconstrução do olhar “de fora e de longe” e construir um olhar “de perto e de dentro”, Magnani (p. 26) conclui que para alcançar uma antropologia “*da*” e não “*na*” cidade, é necessário partir do olhar “de perto e de dentro” para um “olhar distanciado”, “[...] procurando desvelar a presença de princípios mais abrangentes e estruturas de mais longa duração. É somente por referência a planos e modelos mais amplos que se pode transcender, incorporando-o, o domínio em que se movem os atores sociais, imersos em seus próprios arranjos, ainda que coletivos”.

---

<sup>24</sup> Seu Manuel Barroncas era percussionista. Faleceu aos 71 anos, poucos dias após o nosso último encontro (março de 2015).

Seguindo esse mesmo raciocínio, o de uma “antropologia/etnografia da cidade”, em outro artigo (*A antropologia urbana e os desafios da metrópole*), Magnani (2003) escreve sobre a importância de uma prática etnográfica “[...] sem cair na ‘tentação da aldeia’, isto é, sem [...] buscar na heterogênea realidade das grandes cidades as condições da aldeia - pequenos grupos, contextos limitados - supostamente identificadas com o enfoque etnográfico” (p. 94).

Foram os “[...] arranjos, mecanismos e saídas surpreendentes dos atores sociais” (p. 93), não visíveis a “um olhar meramente de fora”, mas sim, ressaltados através de um olhar “de perto e de dentro”, que comecei a captar nos meus deslocamentos e trânsitos entre os bairros populares nos quais os músicos dos “beiradões” residiam. Esses mesmos arranjos não foram captados por mim enquanto residi em Manaus, o que me mostrou ao longo do primeiro mês em campo o quanto o meu olhar sobre a cidade era “um olhar meramente de fora” e o quanto, mesmo tendo passado por alguns lugares que se tornaram espaços “de perto e de dentro” durante a minha etnografia, eu não os havia percebido, ficando restrito aos “meus próprios mundos manauaras”. Eu sentia que “nós somos a cidade” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 129), mas apenas aquela que nos convêm. As reflexões iniciais de Eckert; Rocha em *Quando nós somos a cidade*, com as quais entrei em contato após ter realizado boa parte dos trabalhos de campo, principalmente os períodos de trânsitos mais intensos entre os espaços manauaras, mostram muito do que eu sentia e de como eu agia enquanto me deslocava entre esses espaços:

Imagens da cidade povoam nossas memórias. Caminhamos por ela e ela desperta em nós sentimentos diversos sobre pessoas de nossa rede de pertença, (enquanto estranhemos outras), sobre ruas que nos são familiares (evitamos outras); sobre espaços frequentados (e outros que ignoramos); sobre transeuntes que nos atraem a atenção (enquanto evitamos alguns); enfim, estes tantos arranjos sociais configuram um *sentido de ser e estar na cidade* (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 129) [grifo nosso].

Entretanto, o meu sentido de ser e estar na cidade de Manaus havia se deslocado completamente, passando de um ser e estar, entre 2006 e 2010, que convivia e identificava-se com os espaços musicais manauaras privilegiados (“tentação da aldeia”), para um ser e estar, entre 2014 e 2015, que via, escutava e sentia a Manaus da heterogeneidade sociocultural/sonoro-musical ressaltando as diversas realidades socioculturais e desigualdades sociais, com aversão e olhar crítico ao que normalmente é visto e percebido pelo olhar de fora e de longe, muitas vezes o olhar dos próprios (alguns) “manauaras”, como “homogeneidades” que se manifestam como algo “natural”, “apolítico” e “não hierárquico”. É buscando um olhar oposto ao que acabo de refletir, ou seja, um olhar para a interculturalidade, “[...] longe de uma



adesão ingênua e celebratória de multiculturalismos” (LUCAS, 2013, p. 12), que descrevo “a” cidade de Manaus.

Sem descartar o fato de ter etnografado *na* cidade, acredito que parte desta mesma etnografia foi “*da*” cidade, pois não fiquei preso aos grupos sociais envolvidos com o “Beiradão”, o que seria cair na tentação da aldeia, por mais que este era o universo e o foco da pesquisa. Entretanto, foram diversos os dias em que eu saí de carro com o meu amigo Antonio para explorar e etnografar áreas mais afastadas do Centro de Manaus (bairros da Zona Leste, Oeste e Centro-Oeste), sendo que também andei de ônibus em algumas ocasiões quando fui às residências de músicos mais afastadas da área central, na Zona Oeste e Centro-Oeste.

Todavia, os espaços e áreas por onde mais transitei foram nos bairros populares onde a maioria dos músicos dos “beiradões” (colaboradores principais) residiam ou já residiram. Os principais deles foram: Compensa e São Raimundo (Zona Oeste); Educandos, Santa Luzia, Morro da Liberdade, Betânia, Raiz, Petrópolis, Cachoeirinha e Praça 14 de Janeiro (Zona Sul); Coroado (Zona Leste). Nesses bairros transitei a pé por horas a fio em diferentes ruas presenciando realidades socioculturais distintas, sendo que na maior parte dos mesmos predominavam moradores pertencentes às classes populares manauaras. Apesar da heterogeneidade encontrada nesses bairros, observei e experienciei que os mesmos formavam uma grande *mancha*<sup>25</sup> urbana habitada em sua maioria por classes populares que mantinham diversas formas de sociabilidade levadas dos “beiradões” para Manaus ao longo do êxodo rural. Nessa *mancha*, pude observar diversos *pedaços* em que espaços como, por exemplo, os barracões das escolas de samba Vitória Régia (bairro Praça 14) e Vila da Barra (bairro Compensa) designavam um “[...] espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém, mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (MAGNANI, 2007, p. 20). No entanto, ao longo das minhas andanças e diálogos com os músicos dos “beiradões”, percebia que estes frequentavam poucos *pedaços* na cidade de Manaus, mesmo esses dentro da *mancha* urbana a qual pertenciam. Aprofundo mais à frente essas questões.

---

<sup>25</sup> Sobre as categorias *mancha* e *pedaço*, Magnani (2007, p. 20) explana: “*Manchas* são áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. Essa categoria foi proposta para descrever um determinado tipo de arranjo espacial estável na paisagem urbana, se comparada, por exemplo, com a de *pedaço*, mais estreitamente ligada à dinâmica do grupo que com ela se identifica. A qualquer momento, os membros de um *pedaço* podem eleger outro espaço como ponto de referência e lugar de encontro. A *mancha*, ao contrário, resultado da relação que diversos estabelecimentos e equipamentos guardam entre si, e que é o motivo da afluência de seus frequentadores, está mais ancorada na paisagem do que nos seus eventuais usuários”.



bairros populares que formam essa *mancha*. Ressalto que outros bairros e espaços manauaras possuem paisagens urbanas e especificidades socioculturais semelhantes à *mancha* exemplificada na figura a seguir, porém, selecionei somente os espaços etnografados nos trânsitos entre as residências dos músicos dos “beiradões”.



Figura 6 - Mancha urbana formada pelos bairros populares etnografados nos trânsitos entre as residências dos músicos dos “beiradões”

A Compensa e o Educandos são bairros considerados “sub-centros” devido à localização “próxima” ao Centro e pelo fato de serem muito populosos, “[...] com um mercado consumidor bastante amplo e diversificado, o que incentiva o desenvolvimento das atividades de comércio e de serviços [...] enfatizando o processo de descentralização das atividades centrais [...]” (RIBEIRO FILHO, 2011, p. 79). “O subcentro de Educandos é um dos mais antigos da cidade, assim como o próprio bairro. Embora esteja próximo da área central, possui um comércio varejista consolidado para atender os bairros de Santa Luzia, Morro da Liberdade, São Lázaro, Colônia Oliveira Machado e Betânia” (p. 82). Quanto aos serviços oferecidos, são consolidados somente o comércio varejista e as feiras populares. Outros serviços essenciais são muito precários, na maioria dos casos, são poucas as linhas de ônibus, não há saneamento básico, não há hospitais ou, em alguns casos, são poucos para atender uma quantidade muito grande de pessoas, e assim seguem os problemas que são comuns às realidades nas metrópoles latino-americanas.

Na época em que os músicos dos “beiradões” migraram para Manaus, entre a segunda metade da década de 1950 e ao longo da década de 1960, Manaus, na década de 1960, contava com cerca de 175.343 habitantes, sendo que no censo de 1970 esse número subiu para 314.197 habitantes. Essa explosão demográfica consolidou-se com maior ênfase a partir dos anos 1980, quando Manaus já contava com 642.492 pessoas (BENTES, 2014, p. 45), e nas décadas seguintes, quando esse número foi crescendo rapidamente, realidade que continua a predominar no panorama atual da metrópole, que já passa dos 2.000.000 de habitantes.

O principal fator incidente no aceleração do crescimento demográfico, nas transformações radicais da paisagem urbana manauara e no conseqüente agravamento da desigualdade social foi a implementação e consolidação do projeto Zona Franca de Manaus<sup>26</sup>. As indústrias que se estabeleceram a partir da criação da ZFM ofereciam muitas oportunidades de emprego com foco na mão de obra pouco especializada e barata. Devido a isso, houve uma crescente ocupação desordenada de bairros que já existiam, como é o caso do Educandos e, principalmente, um alto índice de invasões em áreas com floresta ainda nativa e bairros que começavam a se erguer, como eram os casos de diversos outros citados neste trabalho. O principal fator que levou tantas pessoas a “invadirem” essas áreas foi a ausência de políticas públicas quanto a projetos de urbanização e construção de habitações para esses migrantes.

---

<sup>26</sup> Sobre a ZFM, foi criada em 1957 e reformulada pelo “decreto-Lei n.º 288, de 28 de fevereiro de 1967, que estabeleceu a Zona de Livre Comércio de Manaus, conhecida como [...] ZFM, junto com a agência supervisora a Superintendência da Zona Franca de Manaus – SUFRAMA” (BROWDER; GODFREY, 2006, p. 158). Este foi um projeto dos militares para dar continuação ao ideário iniciado pelo presidente Juscelino Kubitschek de explorar e modernizar a Amazônia.

Grande parte dos ribeirinhos que migraram dos “beiradões” para Manaus a partir da década de 1970 tinham destino certo como mão de obra barata nas indústrias e empresas que constituíam os distritos industriais de Manaus. Entretanto, algumas minorias tiveram destinos diferentes deste caso mais generalizado de êxodo rural. Os indígenas são um exemplo claro, conforme José Andrade (2012)<sup>27</sup> nos apresenta, que não tiveram muitas oportunidades na capital, sendo, ao longo dos anos, cada vez mais obrigados a ocuparem áreas periféricas de Manaus. O caso dos músicos dos “beiradões” não é muito diferente. A maioria, assim como muitos indígenas, ocupou os bairros Santa Luzia, Morro da Liberdade, São Lázaro, Colônia Oliveira Machado, Betânia, Alvorada, Compensa, entre outros.

Nos trânsitos pelos bairros citados, seja de carro, ônibus ou a pé, tive a oportunidade de presenciar momentos em que a paisagem sonoro-musical *das e nas* ruas me mostrava muitas semelhanças entre as realidades socioculturais desses bairros “periféricos” e/ou “populares”, o que me levou a compreender os mesmos como a *mancha* exemplificada na Figura 6. Apesar disso, ressalto que havia diversidade social nesses bairros, sendo que em certos casos alguns moradores tinham mais acesso ao conjunto de serviços e consumos coletivos urbanos que em outros. Entretanto, quanto às produções culturais, presenciei semelhanças em toda a *mancha*, muito disso por ser formada por bairros que receberam pessoas, a grosso modo, dos “beiradões”.

Presenciei heterogeneidades socioculturais/sonoro-musicais semelhantes nos bairros populares onde os músicos que migraram dos “beiradões” residiam. Diversos bares de esquina, residências, “forrós”, entre outros espaços, tocavam em intenso volume, sempre com uma “aparelhagem sonora” (categoria nativa) muito potente, os repertórios de “forrós eletrônicos”, “bregas”<sup>28</sup>, raps, músicas religiosas (“gospel”, “música evangélica”, etc.), tecnobregas<sup>29</sup>, entre outras, sendo que as músicas comuns nos ambientes de classe média eram praticamente inexistentes nesta paisagem sonoro-musical dos bairros populares. Quase não presenciei durante os trânsitos pelos bairros populares de Manaus algumas músicas comuns aos ambientes classe média/alta, como jazz, rock, “MPB”, música de concerto e “MPA”<sup>30</sup>. Além dessa heterogeneidade musical, os anúncios (vídeo 2<sup>31</sup>) produzidos através dos alto falantes instalados

<sup>27</sup> Na etnografia do circuito sateré-mawé em Manaus-AM e arredores realizada por José Agnelo Andrade (2012), o autor exemplifica claramente a relação entre o processo de ocupação desigual da cidade de Manaus e as exclusões das minorias, neste caso, indígenas, dos projetos oficiais de urbanização. Podemos somar a essas minorias os músicos populares que migraram dos “beiradões”.

<sup>28</sup> Sobre a “música brega” em Manaus, ver a dissertação de Noélio Costa (2005).

<sup>29</sup> Sobre a produção do tecnobrega em Belém (PA), ver a tese de Guerreiro do Amaral (2009).

<sup>30</sup> A sigla “MPA” (“música popular amazonense”) é reconhecida por alguns radialistas, músicos e públicos manauaras em específico. Sobre esta temática, ver a dissertação de Mauro Menezes (2011).

<sup>31</sup> <https://youtu.be/lkurdNW4K40>



nos carros que faziam propagandas em geral ajudavam a compor a paisagem sonoro-musical dos bairros populares em questão.

Apesar desse interculturalismo presente na paisagem sonoro-musical manauara, em nenhum dos meus trânsitos, seja pelos bairros de “periferia”, bairros populares em geral e nos bairros de classe média, escutei as gravações dos músicos dos “beiradões”. Por vezes, chegava a imaginar que somente saxofonistas e guitarristas de gerações mais jovens, além dos próprios músicos dos “beiradões”, conheciam e escutavam esses músicos, algo que ao “término” da etnografia se mostrou como realidade possível. Por isso pergunto: Músicos dos “beiradões” em Manaus? Sim, os músicos residiam nos bairros populares de Manaus, porém, suas músicas, majoritariamente, não. No capítulo seguinte, em diálogo com o colaborador Eliberto Barroncas, veremos que essa realidade quanto ao gosto musical dos públicos manauaras era bastante distinta em décadas anteriores.

Além do que acabo de discorrer, os trânsitos desses músicos pelos espaços manauaras também ficavam bastante restritos aos bairros populares. Presenciei diversos casos de músicos que passavam, às vezes, anos sem ir ao centro da cidade. A extensa maioria nunca foi a um teatro ou nunca frequentou os ambientes comuns aos músicos das gerações mais jovens envolvidas com a “música do Beiradão” em Manaus. No caso do Chico Cajú, por exemplo, os trânsitos mais comuns eram entre os “beiradões” e Manaus. Entretanto, havia um *trajeto* que ele costumava realizar com frequência, entre a sua mercearia e a loja de instrumentos musicais e acessórios Importadora São Luiz, no bairro Educandos, outro bairro popular onde já residiu e tem diversos amigos, começando pelo próprio dono da loja, o Seu Luiz. Neste bairro podemos facilmente etnografar um *pedaço* formado pelas residências dos músicos advindos dos “beiradões” que têm como principal ponto de encontro e sociabilidade a loja de instrumentos musicais do Seu Luiz. Ainda assim, esses *trajetos* eram bem mais amplos em décadas anteriores. Quando os músicos dos “beiradões” gravaram seus LPs na década de 1980 tornaram-se requisitados em diversos espaços e *pedaços* nos bairros populares de Manaus, principalmente em festas de casamento, aniversário e nos carnavais de rua e/ou “de bairro”. Nessa época outros *trajetos* faziam parte do dia a dia desses músicos, porém, ressalto que, mesmo em décadas anteriores, os *trajetos* percorridos pelos músicos dos “beiradões” ficavam restritos aos *pedaços* pertencentes à *mancha* formada pelos bairros populares etnografados.

Mesmo que, no período etnografado, os músicos dos “beiradões” transitavam profissionalmente tocando mais nos “beiradões”, havia outras questões que ainda os motivavam a realizarem alguns *trajetos* que modificavam a dinâmica do *pedaço* onde residiam e mantinham os laços de amizade e sociabilidade. Os músicos da geração com idade mais

avançada em Manaus sociabilizavam principalmente com outras pessoas que também vieram dos “beiradões”. É como se o “impulso de sociabilidade” (SIMMEL, 2006, p. 64) os levassem a buscar na agitação e no cosmopolitismo manauara, a tranquilidade e as formas de sociabilidade de suas localidades de origem, principalmente as rodas de conversa entre vizinhos e as contações de histórias (“causos”) que se estendiam para outros bairros e *pedaços* localizados na *mancha* etnografada. Isso se dava pelo fato das pessoas advindas dos “beiradões” com as quais os músicos possuíam vínculos de amizade transitarem e mudarem de um *pedaço* para outro com certa frequência. Presenciei essas questões vastamente nos bairros populares por onde transitei e durante os diálogos com colaboradores advindos dos “beiradões”. Além disso, esses trânsitos e mudanças entre bairros e *pedaços* ficou bastante evidenciado nos diálogos registrados com o Cajú trabalhados no capítulo seguinte.

Uma maneira de apresentar a realidade social de alguns músicos dos “beiradões” que passaram a fazer parte de uma extensa rede de colaboradores desta pesquisa dando ênfase ao enfoque etnográfico *na* e “*da*” cidade de Manaus é elaborando uma “construção de narrativas etnográficas” (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 136) através de fotografias registradas por mim nos trânsitos pelos espaços manauaras. Para isso, ressalto a seguir uma figura (7) que dá um panorama da área central de Manaus onde os músicos mais jovens costumavam transitar e onde estabeleciam-se *circuitos* musicais, *trajetos* e *pedaços* mais frequentados pela classe média manauara nesta *mancha* urbana central formada por estabelecimentos e espaços como *pubs*, bares, restaurantes, praças e teatros que serviam como pontos de lazer, encontro e sociabilidade entre os músicos e públicos que faziam parte desta realidade social. Em contrapartida, visando enfatizar alguns traços de realidades distintas e desigualdade social com as quais entrei em contato na convivência com os músicos dos “beiradões” ressalto outras imagens, estas registradas em frente ou próximo a algumas residências desses músicos (figuras 11 a 18).





Figura 7 - Panorama da área central de Manaus com o Teatro Amazonas em primeiro plano e os prédios ao fundo simbolizando uma das áreas nobres da cidade. Registro a partir da Rádio Difusora FM (20.02.2015)



Figura 8 - Bairro Centro, Zona Sul, o mesmo bairro que abriga o tão aclamado Teatro Amazonas (04.02.2015)





Figura 9 - Adrianópolis, um dos bairros com edifícios de alto padrão, Zona Centro-Sul (13.01.2015)

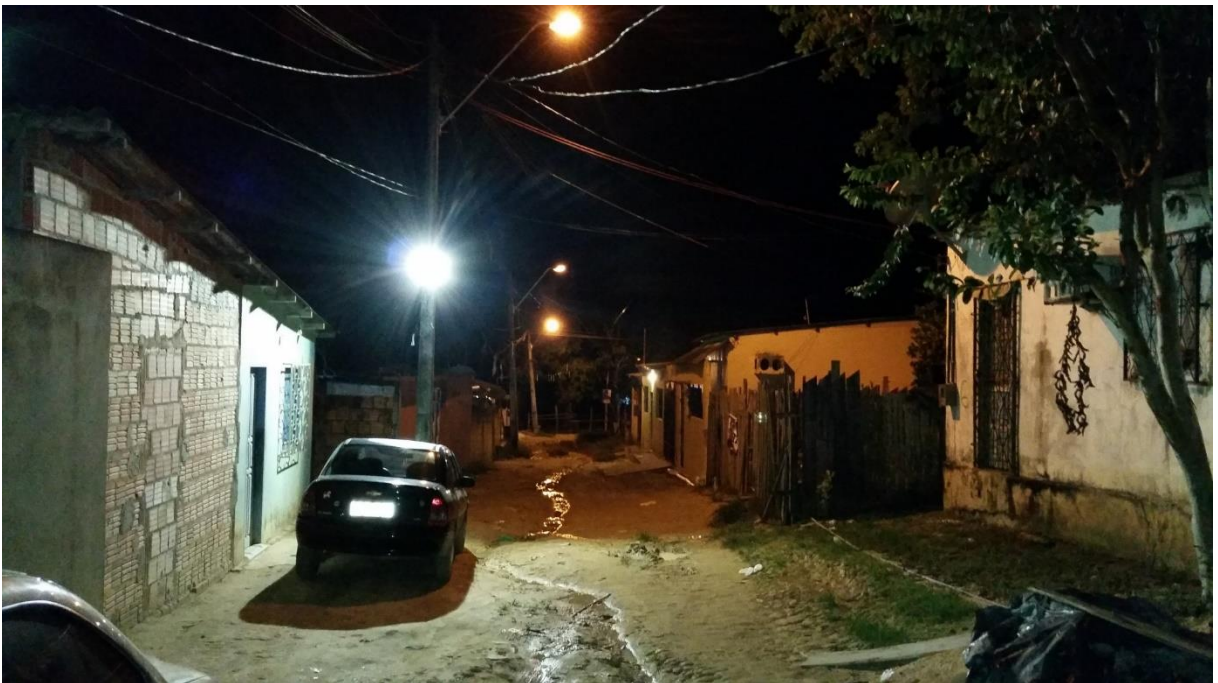


Figura 10 – Rua do bairro Jorge Teixeira, Zona Leste (13.01.2015)





Figura 11 - Momento de sociabilidade em frente à residência/mercearia do Cajú, bairro Compensa, Zona Oeste (22.01.2015)



Figura 12 - Bairro Compensa a partir da residência do Seu Manuel Barroncas (26.01.2015)





Figura 13 - Feira popular no bairro Betânia próximo a residência do saxofonista Chiquinho David (75 anos), Zona Sul (27.01.2015)



Figura 14 – Aproximando-me da residência do Diquinho do Sax, bairro Educandos, Zona Sul (28.01.2015)





Figura 15 - Diquinho do Sax (75 anos) em sua residência/venda (28.01.2015)



Figura 16 - Vista de uma parte do bairro Educandos (28.01.2015)





Figura 17 – Aproximando-me da residência do trombonista Severino Alves (82 anos), bairro Petrópolis, Zona Sul (28.01.2015)



Figura 18 – Aproximando-me da residência do Seu Esomar Pacheco (72 anos), bairro Praça 14 de Janeiro, Zona Sul (26.02.2015)

A continuação desta descrição etnográfica “da” cidade de Manaus terá outro enfoque ao longo do Capítulo 2, em que esta cidade passará a ser captada através das memórias, narrativas e trajetórias de três músicos (Chico Cajú, Eliberto Barroncas e Amarildo do Sax)

com os quais tive contato prolongado, o que Eckert; Rocha (2013, p. 135) denominam por “conhecer a cidade como fenômeno social”.

### 1.3 Por uma etnografia dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses

E quando eu percebi que a etnografia *na* e *“da”* cidade de Manaus não era suficiente? Esta percepção deu-se a partir do encontro com dois músicos dos “beiradões” (Chico Cajú e Manuel Barroncas) que oportunizaram a construção de uma rede de colaboradores que migraram dos “beiradões” para Manaus entre as décadas de 1950 e 60 e me mostraram outro universo recheado de contextos e realidades socioculturais distintas das que eu havia experienciado até então. Descrevo a seguir esses dois encontros a partir da reelaboração do diário de campo escrito em Manaus no dia 22.01.2015.

#### Diário de campo (início)

Foi uma quinta-feira o dia divisor de águas na minha etnografia. Após almoçarmos, o músico Gilson Souza deu uma carona para mim e para o amigo/colaborador Abner Viana (33 anos) em direção a residência do Cajú. Não tenho nem palavras para agradecer ao Abner pelos diálogos, por ele ter me apresentado ao Cajú e ter cedido a entrevista realizada por ele com o Rafí do Sax, que infelizmente faleceu antes de eu ter a oportunidade de conhecê-lo. A sensação que eu sentia em direção à casa do Cajú era um misto de emoção e ansiedade, pois finalmente eu conheceria um músico nascido no “beiradão” que gravou na década de 1980.

Após darmos diversas voltas procurando a casa do Cajú, pedi para o Abner ligar para ele e perguntar o endereço certinho, pois assim eu poderia colocar no GPS e finalmente chegaríamos no local. Após poucos minutos tentando explicar o endereço de sua residência, encontramos o Cajú voltando para casa. Fiquei aliviado, pois já estava preocupado em não dar certo o encontro com ele. Sem delongas, Cajú logo entrou na Kombi conosco e seguimos em direção à Mercearia São Francisco.

Ali mesmo no carro o Abner já me apresentou ao Cajú e demos o pontapé inicial no nosso bate papo. Chegando em sua residência, Cajú foi abrindo a mercearia, puxou uma cadeira para o Abner, um banquinho para mim, ligou o ventilador e nos deixou à vontade. Eu realmente estava muito feliz, porém, preocupado, pois era um encontro que eu esperava há dias. Entretanto, o Cajú logo me deixou mais tranquilo, pois o nosso diálogo fluiu com muita naturalidade.

Após bebermos água, sentarmos e acalmarmos um pouco o corpo que sofria com o calor, o Abner começou a explicar para o Cajú que da mesma maneira que ele havia o entrevistado para escrever um livro, eu iria entrevistá-lo para escrever o meu trabalho de mestrado. Neste momento, tomei a palavra e comecei a explicar para o Cajú que eu estava realizando um trabalho acadêmico no campo de estudos da etnomusicologia e o Abner estava realizando entrevistas com músicos dos “beiradões” para posteriormente escrever um livro por conta própria acerca da “música do Beiradão”.

Após pouco mais de 30min de conversa, pedi ao Cajú se poderia gravar o nosso diálogo. Ele nem pensou muito, já respondeu dizendo que sim, e seguimos conversando por horas a fio até escurecer o dia. No meio do nosso diálogo, um tecladista chamado Castilho, que acompanhava o Cajú em algumas performances nos “beiradões”, chegou para pegar umas aulas de sax. Entretanto, ele não se incomodou quando deparou conosco e a situação do diálogo sendo registrado para o trabalho. Muito pelo contrário, Castilho gostou muito da ideia de participar de um trabalho acadêmico e ficou conversando conosco.

Já passava das 19h quando o Castilho começou a me chamar dizendo que precisava me levar na casa do Seu Manuel Barroncas. Eu não queria ir embora, estava adorando o diálogo com o Cajú. Simplesmente, este diálogo rompeu muitas barreiras e mitos nos quais eu acreditava até então. No entanto, tudo bem, teve um momento em que o Castilho insistiu tanto que resolvi escutá-lo. Que bom que o escutei, pois simplesmente andamos poucos metros, atravessamos a Av. Brasil, que separa a Compensa I e II, e chegamos à residência do Seu Manuel Barroncas.

Seu Barroncas (71 anos), como foi logo se apresentando, não estava muito bem de saúde. Ele tomava remédios para o coração, o que o deixava um pouco tonto de vez em quando. Entretanto, a memória do Seu Barroncas simplesmente era surpreendente, e todas as histórias que o Cajú havia me contado há pouco tempo atrás, começavam a ganhar vida novamente, porém, em outro “beiradão”. Seu Barroncas, ou Praxedes do Pandeiro, apelido pelo qual gostava de ser chamado carinhosamente pelos amigos, nasceu na beira do Paraná do Autaz Miri em uma localidade conhecida pelo mesmo nome, cerca de 300 Km de distância fluvial até Manaus.

Apesar de não estar se sentindo muito bem, Seu Barroncas fez questão que eu ficasse com eles, também estavam lá seu filho Guilherme e sua esposa, jantasse, e continuasse conversando sobre as músicas nos “beiradões”. Eu começava a perceber que não fazia sentido continuar pensando em “música do Beiradão” no singular, pois são diversas músicas, sendo que



na localidade do Cajú eram tocadas de uma maneira, já na localidade do Seu Barroncas de outra, e assim por diante.

O mais surpreendente desses encontros com o Cajú e com o Seu Barroncas é que até o dia anterior eu não tinha perspectiva de conseguir acompanhar um festejo no “beiradão”, em verdade, eu realmente acreditava que essas festividades não aconteciam mais, pois era a única informação que os “mais jovens” me passavam. Nem o Eliberto (um dos colaboradores principais) sabia me dizer se os músicos mais velhos ainda animavam as festividades nos “beiradões”. O que ele sabia era que essas festividades não haviam se extinguido em hipótese alguma.

O dia 22 foi um divisor de águas. Naquele momento parecia difícil acreditar que havia ocorrido tantas descobertas no campo em apenas um dia. Somando às coisas boas que ocorreram, esse também foi o dia em que o Cajú gostou da ideia de eu acompanhá-lo no Festejo de São Lázaro. Ao terminar de escrever o meu diário nesse dia, sentia que outros olhares e escutas se abririam a partir da viagem com o Cajú e que essa viagem mudaria completamente os rumos da pesquisa, o que realmente concretizou-se com todas as forças.

Diário de campo (fim)

Quando conheci o Cajú (saxofonista) e o Seu Barroncas (percussionista), primeiros músicos dos “beiradões” com os quais tive contato em Manaus, percebi que continuar etnografando somente *na* e *a* cidade de Manaus não seria o suficiente para eu compreender as ideias em torno da categoria “música do Beiradão” e ampliar as possibilidades das mesmas para a compreensão de um “fenômeno musical” (BARZ; COOLEY, 2008) que só é percebido através das experiências intersubjetivas de um estar no mundo musical exemplificado nos trânsitos e nas sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”. Naquele momento, eu começava a perceber que a “música do Beiradão” poderia ser muito mais do que somente música, sons humanamente organizados ou pessoas que fazem música. Pensada a partir da teoria da performance etnomusicológica e da antropologia do som, a categoria “Beiradão” poderia começar a apresentar outros sentidos.

Realmente, logo após a minha primeira viagem com o Cajú, percebi que o que ficou conhecido em Manaus por “música do Beiradão”, ou seja, as gravações principalmente da década de 1980, reduzia espaços, sons, trânsitos e sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões” unicamente em um produto/gênero musical específico. Portanto, o reconhecimento das músicas *nos* “beiradões” pensadas como evento e processo em que se relacionam conteúdo

(sons) e contexto (sociocultural) passou a guiar os diálogos, interpretações e experiências intersubjetivas vivenciadas com os músicos a partir desse momento. Utilizando os termos de Béhague (1984), os organizadores do evento (“presidentes” das festividades nos “beiradões”), os *performers*, a audiência e o local eram as bases relacionais de interação social e musical das performances nos “beiradões”. A teorização de Béhague (p. 7) quanto à observação participante etnomusicológica em eventos musicais me ajudou a levar em conta esses elementos de interação e sociabilidade como fatores cruciais para compreendermos as performances etnografadas nos “beiradões” com as quais trabalho no Capítulo 4.

Ao término da minha segunda passagem pelo campo, uma extensa rede de colaboradores da pesquisa, em sua maioria músicos, havia se formado. Desses colaboradores, os que tive mais contato em Manaus foram os apresentados na construção de narrativas etnográficas através das fotografias ressaltadas no subcapítulo anterior e através das descrições interpretativas ao longo deste capítulo. Houve alguns acréscimos nesta rede de colaboradores no terceiro período em campo (julho de 2015), porém, neste “último”, priorizei o contato prolongado com alguns músicos, principalmente os que serão apresentados no capítulo seguinte.

Enfatizo que o contato com músicos de diferentes gerações que vivenciavam realidades socioculturais distintas foi importante para compreender as diversas realidades, contextos, discursos, conflitos e questões mais amplas envolvendo as ideias em torno das categorias “Beiradão”, “beiradões”, “música do Beiradão”, “forró do Beiradão”, entre outras com as quais entrei em contato ao longo do(s) campo(s), algo que trabalho e dou ênfase no Capítulo 3. Entretanto, também foi importante o momento em que passei a enfatizar os diálogos e experiências com um número reduzido da rede de colaboradores, tendo então a oportunidade de perceber e compreender diversas nuances antes não entendidas. Apresento no capítulo seguinte, a partir das experiências intersubjetivas vivenciadas no contato prolongado com três colaboradores, as trajetórias musicais dos mesmos.

## 2 TRAJETÓRIAS MUSICAIS E GERACIONAIS DOS MÚSICOS DOS “BEIRADÕES”

Elaboro neste capítulo a trajetória musical/sociocultural de Chico Cajú, Eliberto Barroncas e Amarildo do Sax. Dentre os mais de 30 músicos que entrei em contato, por que a escolha desses três músicos? A minha intenção não é somente descrever as histórias e reavivar as memórias desses músicos, mas trazer essas memórias para as discussões em torno da “música do Beiradão” e através delas demonstrar, com profundidade, as entrelinhas socioculturais de ao menos três gerações com as quais entrei em contato ao longo desses quase dois anos de trabalho de campo. Esses foram três de um grupo de seis colaboradores que tive mais contato ao longo do(s) campo(s). Muito do que está presente neste capítulo é desdobrado nos próximos, sendo que é inestimável a presença de Chico Cajú e Amarildo do Sax neste, pois foram os dois saxofonistas que eu acompanhei nos festejos que descrevo no Capítulo 4.

### 2.1 Inspiração teórica e convenções das transcrições

Apesar de ter explanado brevemente na introdução desta dissertação acerca da preferência pelo uso da noção de *diálogo* e não de *entrevista*, ressalto algumas reflexões de Eckert; Rocha (2013, p. 119-20) sobre a noção de “entrevistas abertas ou livres” que enfatizam o “estudo da memória”, com as quais, apesar da diferenciação terminológica, diálogo na construção das trajetórias e as interpreto em seus significados teórico-conceituais de forma muito semelhante ao que estou compreendendo ao longo deste trabalho por diálogos:

Mesmo na intenção do antropólogo [e do etnomusicólogo] de motivar os encontros de pesquisa como estudo da memória, nem todas as entrevistas livres são necessariamente biográficas. Neste caso, é o pesquisador quem realiza uma bricolagem dos referenciais mais biográficos na transcrição dos diversos contatos com entrevistas formais ou informais realizadas com uma mesma pessoa. Isto porque, em geral, a narrativa biográfica, e portanto a utilização dessa técnica, parece nascer espontaneamente na aplicação de entrevistas livres, quando algumas se concentram nos temas e/ou tema sugerido pelo pesquisador, enquanto outras abrangem muitas dimensões.

Nos dois primeiros períodos em campo, eu realmente estava registrando diálogos livres, tendo elaborado um roteiro com tópicos que considerava relevantes, porém, sem levar esse roteiro comigo no momento do diálogo. Apesar disso, eu ainda não tinha a intenção clara de trabalhar com trajetórias individuais, o que só levei em consideração no terceiro período em campo. Mesmo assim, apesar de não estar conscientemente preocupado com as trajetórias individuais dos músicos com os quais estava entrando em contato, as narrativas biográficas

pareciam “nascer espontaneamente”, conforme Eckert e Rocha refletiram acima. Em decorrência disso, no terceiro período em campo busquei registrar novos diálogos com alguns colaboradores, desta vez, motivando-os a ressaltarem suas trajetórias musicais/socioculturais através de suas memórias. Outra questão que as autoras refletem é quanto às “redes de relações” que os colaboradores foram apresentando, o que me ajudou na construção de uma rede mais ampla de colaboradores com os quais fui entrando em contato a partir das experiências intersubjetivas no(s) campo(s).

Após “excursionar” por ideias teóricas, Eckert; Rocha (2013, p. 107-18) ressaltam que as narrativas biográficas pensadas como memória individual partem de uma concepção ingênua e romancista de biografia. Portanto, as autoras reiteram que o ser é “ao mesmo tempo individual e coletivo” (p. 118). A partir dessa reflexão, ressalto que as memórias e histórias narradas em um diálogo são fruto do individualismo coabitado pelas interações coletivas. Pensando então as trajetórias musicais e geracionais neste capítulo como trajetórias individuais coabitadas por interações coletivas, ressalto uma passagem em que o antropólogo Gilberto Velho (2003, p. 100) valida as trajetórias dos indivíduos como constituidoras da sociedade: “Nas sociedades onde predominam as ideologias individualistas, [...] a trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido mas constituidor da sociedade”.

Ainda em diálogo com Velho (2003), ressalto a importância do entendimento quanto às noções de “projeto” e “campo de possibilidades” ao longo das três trajetórias que apresento a seguir. Velho (p. 40) reflete que se beneficiou da obra de diversos autores para a construção da sua noção de *projeto*, no entanto, é a conceituação do filósofo e sociólogo Alfred Schütz que ele toma como principal referência. Nas palavras de Schütz (apud VELHO, p. 40), *projeto* “[...] é a conduta organizada para atingir finalidades específicas”. Neste sentido, as três trajetórias exemplificam *projetos* musicais individuais, que acabam se cruzando direta ou indiretamente através do campo de possibilidades proporcionado pelas realidades socioculturais que cada um desses músicos experienciou na migração para Manaus e nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”. Ressalto a seguir algumas passagens da obra *Projeto e Metamorfose* em que Velho (2003) situa teoricamente as noções de “projeto” e “campo de possibilidades”, com as quais dialogo ao longo da construção das trajetórias:

Para lidar com o possível viés racionalista, com ênfase na consciência individual, auxilia-nos a noção de *campo de possibilidades* como dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de *projetos*. Assim, evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de

suas peculiaridades e singularidades (p. 40). As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de *projetos* com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros *projetos* individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades* (p. 47).

A partir do amparo teórico discutido até o momento, pretendo fugir de modelos ingênuos, como os criticados por Bourdieu (2008), elaborando um modelo próprio que não considera a “história de vida” como algo “linear” ou “unidirecional”. Neste sentido, a elaboração de cada uma das três trajetórias concretiza-se de maneira distinta. Para alcançar este objetivo, considero o diálogo com modelos que dão atenção e ênfase a construção das trajetórias musicais a partir das histórias de vida presentes nas memórias que vêm à tona pelas próprias vozes dos colaboradores no momento do diálogo, conforme outros autores também trabalham, como por exemplo, Albernaz (2008, p. 74-113). Entretanto, como explanei anteriormente, as experiências intersubjetivas vivenciadas nos nossos diálogos ocorreram de maneira distinta em cada um dos casos. Em decorrência a isso, reflito acerca desses encontros etnográficos e da metodologia utilizada para a elaboração de cada trajetória nos inícios dos subcapítulos subsequentes.

Outro objetivo deste capítulo é continuar a etnografia “da” cidade de Manaus pensando em “conhecer a cidade como fenômeno social” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 135) a partir das trajetórias. Neste sentido, ressalto que as trajetórias dos músicos também compõem a narrativa “da” cidade. Nesta linha de pensamento, Eckert; Rocha (p. 135) [grifo nosso] esclarecem: “Compreendemos que, para *conhecer a cidade como fenômeno social*, precisamos pesquisar a memória de indivíduos e grupos e deles ouvir as narrativas e trajetórias nas mais diversas situações de convivência informal ou formal, pública e/ou privada”. Entretanto, sugiro que estas trajetórias somarão não somente à etnografia “da” cidade de Manaus, mas também à etnografia dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses. Além disso, diversos assuntos de importância para este trabalho perpassaram as trajetórias, desde os *projetos* individuais e/ou coletivos de cada um dos três músicos aos contextos socioculturais em que os músicos e as músicas *dos/nos* “beiradões” ganham sentido.

Além do que discorri até o momento, ressalto também a importância do diálogo com o texto *O olhar etnográfico e a voz subalterna* para a construção das trajetórias a seguir. Neste texto, José Jorge de Carvalho (2001) reflete acerca de questões delicadas, entre elas, os modos de representação, assunto que perpassa com maior ênfase as páginas 120-6. Carvalho (p. 126) afirma que a “[...] luta pelo controle da narrativa histórica: são as tentativas do dominador de silenciar a versão do subalterno e as estratégias desse para desmascarar a versão dominante que

se pretende fixar como verdadeira”. A partir dessa reflexão, ressalto a importância moral e ética nas narrativas e representações que me comprometo a redigir neste texto.

Quanto ao método de transcrição dos diálogos, buscando maior fluidez e equilíbrio no texto, oculto os excessos de interjeições e gírias, edito passagens buscando as concordâncias verbais, no entanto, mantenho algumas expressões informais. Também mantenho algumas intervenções minhas, como por exemplo, questionamentos que ajudam a dar sentido ao conteúdo transcrito. Realizo “bricolagens” (ECKERT; ROCHA, 2013, p. 119) a fim de trazer as narrativas que contribuam com a proposta em questão. Trago todas as falas dos músicos em *itálico*, as minhas falas sem grifos e as citações de terceiros feitas pelos músicos em “*itálico*” (entre aspas). Acrescento comentários entre as nossas falas, sendo que todos esses comentários que não fazem parte dos diálogos registrados estão entre [colchetes]. Faço o uso das reticências... para indicar pausas e respirações mais prolongadas<sup>32</sup>.

## 2.2 Chico Cajú (Francisco Ferreira do Nascimento)



Figura 19 – Chico Cajú na parte da sua residência que corresponde a Mercearia São Francisco (22.01.2015)

Entre tantos casos de músicos que migraram dos “beiradões” para Manaus, selecionei o de Chico Cajú pois, apesar de ter entrado em contato com diversas experiências de migração

<sup>32</sup> Quanto às convenções utilizadas nas transcrições dos diálogos, me apoio em algumas considerações de trabalhos da Antropologia Linguística através de etnomusicólogos como, por exemplo, Aaron Fox (2004).

dos músicos mais velhos (11, no total), tive um convívio mais prolongado com o Cajú e com o bairro onde reside (Compensa), experienciando assim mais de perto e de dentro as realidades encontradas no bairro e a própria relação de amizade e confiança que se firmou entre nós. Ressalto que ambas as trajetórias de migração, dos 11 músicos da geração do Cajú com os quais tive contato, ocorreram de forma semelhante e com *projetos* parecidos, sendo assim, este caso em específico também serve para elucidar um fenômeno mais amplo que ocorreu entre diversos músicos que nasceram nos “beiradões” e migraram para Manaus entre as décadas de 1950 e 60.

Ressalto a seguir trechos de diálogos que registrei com o Cajú enfatizando sua trajetória na vida, na música, e quanto a migração e a relação dele com Manaus e com as sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses. Se fará transparente que o *projeto* do Cajú quando decide migrar para Manaus, bem como da maioria dos músicos de sua geração, é aperfeiçoar a técnica instrumental para ter o reconhecimento dos pares (músicos) e ascender para o *status* de músico profissional, neste caso, compreendido como músico que recebe financeiramente e tem a música como um ofício, acima de tudo, como o principal meio de subsistência.

Um desses diálogos, o último que registrei em áudio com o Cajú, foi no dia 08.07.2015. Nesse momento do campo, eu já havia vivido muitas experiências e escutado muitas narrativas, memórias e trajetórias de diversos músicos. Devido a isso, participo do diálogo mais assiduamente, fazendo perguntas e tirando dúvidas importantes para a nossa compreensão das realidades e desigualdades socioculturais enfrentadas pelos músicos dos “beiradões”. Começo a construção da trajetória a partir deste diálogo, que foi registrado na residência do Cajú, ou seja, em uma esfera privada, informal e, até certo ponto, descontraída. No entanto, realizo algumas bricolagens com partes de outros diálogos registrados em Manaus.

Francisco Ferreira do Nascimento, mais conhecido pelo apelido e nome artístico Chico Cajú, ou somente Cajú, nasceu no dia 03.10.1943 em uma localidade rural na beira do Lago do Ajará, pertencente ao município de Manaquiri, distante cerca de 80 Km de Manaus. Após uma tarde inteira tocando e conversando, perguntei ao Cajú se poderíamos registrar um diálogo. Ele respondeu que sim, então perguntei se poderia começar a gravar e, após a autorização, pedi para ele me contar sobre o contato dele com a música e como se deu a migração para Manaus.

*Eu trabalhei no interior com juta, com malva, com roça e... aí aprendi a tocar. Foi o tempo que eu entrei na música, larguei roça, larguei tudo, peguei a mulher e vim embora para Manaus. Mas lá o senhor já tocava? Era, era o laquinho<sup>33</sup> sabe? Meu pai era tocador de violino,*

---

<sup>33</sup> “Laquinho”, “lacapaco” e “laca” são terminologias utilizadas pelos músicos da geração do Cajú como sinônimos da categoria nativa “lacapaca”, que simboliza a formação instrumental e o *estilo* de tocar com *grooves* (FELD,

*meus irmãos, um tocava banjo, o outro tocava pandeiro, o outro tocava bateria. A nossa bandinha era só irmão. Ali a gente já era chamado para todo lado. Eu comecei a tocar eu tinha 12, 13 anos. Tocava pandeiro, bateria, banjo, aí... passei para o sax. Era um sax daquele do Saraiva, comprido sabe? Eu deveria ter guardado aquele sax, mas depois eu passei na frente. Sax, desses de primeiro, chamava saxofone cachimbo. Só desses aí eu possuí uns 10. Cada disco desse foi um sax. E foi o tempo com 19 anos eu me casei, ainda estava no interior, vivi 12 anos com a mulher, foi cinco filhos.*

O senhor ajudava seu pai e sua mãe na roça... *Ajudava papai na roça. Mas o seu pai já tocava também né? Violino. Tocava bem meu pai. Às vezes quando ele estava lombrado [nervoso] ele quebrava duas cordas, ficava duas só, e tocava naquelas duas cordas. Eu sei que... e fazia festa, eu tinha um... meu tio tocava clarinete, outro tocava violão. Naquele tempo eles tocavam festa de graça. Bastava avisar, tem festa em tal canto, era músico de todo lado, cada qual fazia a sua parte, só na cachaça [vários risos de ambas as partes].*

E quando o senhor passou a tocar sax? *Meu pai me deu um saxofone alto com 20 anos. Eu já tocava o soprano, mas foi com o alto que eu comecei a animar os festejos e fiquei conhecido por todo esse Amazonas. E como o senhor aprendeu a tocar? Era tudo de ouvido mesmo<sup>34</sup>, eu tirava duas três músicas de um, duas três músicas de outro, e assim tinha repertório para varar a noite toda. Músicas de vários artistas, Pantoja do Pará, Manezinho, o Paulinho, Elson Brenha, tudo era sax, o... aquele... Ivanildo, tudo isso aí, tudo eu toco música deles.*

Cajú, e lá no interior, tinha escola? Como é que era esse lado assim, do estudo? *É... primeiro, primeiro ano, eu fiz até... o sexto ano parece. O estudo do interior valia por um segundo ano aqui em Manaus. O estudo do interior era muito... você aprendia mesmo sabe. Aqui em Manaus você vê um aluno desse, ele não leva uma cartilha de ABC, uma tabuada, não, eles aprendem é só na lousa mesmo, e o professor passa isso aí e eles aprendem. E lá não, o cara tinha que estudar a carta ABC todinha, depois ia passar para uma cartilha, da cartilha passava para o... aquele primeiro... Primeiro Nosso Brasil, segundo também, terceiro... Eu sei que todos esses livros aí eu estudei tudinho. Era muito bom o estudo. Eu tinha uma professora*

---

1988) específicos nas performances musicais “de antigamente”, conforme o Cajú vai explanando ao longo dos nossos diálogos. Explano e interpreto esta categoria com mais profundidade no capítulo seguinte.

<sup>34</sup> Em outro momento que não está registrado em áudio, no dia 30.07.2015, quando conversávamos no Estúdio Verde com o colaborador Rosivaldo Cordeiro acerca da gravação de um trabalho inédito do Cajú em CD, o Cajú nos relatou algo que não foi registrado em nenhum dos nossos diálogos, que havia pego umas dicas de saxofone com o “Toinho e Seus Animais” ainda quando residia no interior. “Toinho e Seus Animais” e “Toinho Alma Latina” são nomes artísticos pelo qual o saxofonista também conhecido somente por Toinho do Sax ficou reconhecido no Amazonas.



*que... graças a Deus eu agradeço muito a ela, porque tudo que eu aprendi foi com ela. Até primeira comunhão, eu aprendi com a professora. Com 12 anos eu fiz a minha primeira comunhão. Hoje eu acho que é muito difícil uma criança fazer primeira comunhão. Logo mais, a maioria é crente. Só faz a primeira comunhão da religião católica.*

E lá no interior, o senhor morou no Lago do Ajará, e depois, morou em outro lugar antes de vir para Manaus ou veio direto para cá? *Morei, ainda passei um tempo lá na Costa do Tanaboca, ali no Solimões. Depois vim direto para cá. Era comunidade também? Era, era comunidade. E com que idade o senhor foi para lá? Rapaz, eu tinha uns 28 anos. Eu vim com 22 anos para Manaus, mas depois eu voltei lá para o interior [Lago do Ajará], de lá fui para o Tanaboca, aí de lá tornei a vir para cá de novo. Veio para cá já com 30, de vez? Já vim com a família [segundo casamento], com uns 30 anos. Eu tinha um restaurante lá no Educandos. O senhor morou no Educandos primeiro? Morei cinco anos no Educandos, do Educandos eu fui para o Morro. Quando eu cheguei em Manaus eu fui morar na Vista Alegre, depois eu fui para o Educandos, depois para o Beco São Francisco, depois eu fui morar no Morro da Liberdade. Só depois eu vim para cá [Compensa]. Nessa época a Compensa era só invasão<sup>35</sup>, não tinha nada, era só aqueles cajueiros pequenos e pau pegando fogo. O pessoal fazia aqueles barraquinhos cobertos de lona, e tacava fogo em pau. Era tudo distante! Agora a Compensa já é no centro da cidade. O pessoal que morava nesses bairros era tudo do interior? Era tudo do interior.*

E como o senhor veio para Manaus? *Meu pai foi me incentivando, foi o tempo que eu me casei, aí o meu sogro também falou: “Cajú, vai para Manaus que lá você vai se desenvolver mais, lá tem muita gente, vai para o quartel, para a banda de música, aí já vem com outra qualidade”. Fiquei pensando, sabe que é verdade mesmo, aí vim com a idade de 22 anos. Em Manaus, eu fui pegando prática com esse pessoal da polícia militar, passei seis meses pegando aula com o pessoal da polícia. Meu professor foi o Bezerrão, Tenente Bezerra, e depois o Tenente Pró Filho. Aí não deu certo para mim e eu saí<sup>36</sup>. E aqui, o senhor tocava? Não. Tocava no interior, várias noites seguidas.*

<sup>35</sup> Cajú lembrou das constantes invasões no bairro Compensa, sobre as quais Ribeiro Filho (2011, p. 82) também explana: “A Zona Oeste também foi palco de invasões, sendo a principal delas a da Compensa, que surgiu na década de 1960 [década que o Cajú foi para Manaus], em função da implantação de uma empresa de navegação e da fábrica de compensados que deu origem ao nome do bairro”.

<sup>36</sup> Cajú, Teixeira de Manaus, Agnaldo do Amazonas, entre outros músicos desta geração, ressaltaram em nossos diálogos que “o negócio deles não era essa coisa de ler partitura, nem de seguir um monte de regras”. Devido a isso, a maioria deles passaram em algum momento “pelas mãos” dos militares, porém, “não deu certo”, conforme o Cajú explanou acima. Em contrapartida, outros músicos dos “beiradões” que seguiram a carreira militar e aprenderam a teoria musical eurocêntrica tinham muito orgulho disso. Um exemplo, o saxofonista Chiquinho David (75 anos), afirmava que “músico é só aquele que sabe ler [partitura]” e que as composições dele eram as “mais difíceis” de execução porque ele “estudou música”.

E como que o sax chegou no interior? *De primeiro não tinha sax mesmo não. Só sei que quando eu me entendi, já tinha sax, porque iam essas bandas daqui de Manaus, iam tocar para lá, meu irmão..., e eu ficava lá no cantinho assim, ficava olhando, digo porra. Então, os PM daqui de Manaus que iam e levavam o sax? Era. Paulo Moisés, o senhor conheceu? Paulo Moisés eu não conheci não. Eu conheci só o Jabiraca, o Jonas, o Rafi, o Pedro, esse pessoal assim.*

E esse contato com as gravadoras, como é que foi? *Esse contato com as gravadoras... no festejo de São Pedro em Manaquiri, eu estava tocando na sede, rapaz, quando foi uma hora lá o dono da aparelhagem que eu estava tocando veio, vinha um cara com ele, era o Zé Milton. Aí disse: “Cajú, apresento aqui o Zé Milton, ele quer te conhecer”. Peguei na mão dele e tal... ele disse: “Cajú, tu tens alguma música tua mesmo”? Eu digo: tenho. Aí ele disse: “Então tu gravas três, duas músicas numa fita, que eu vou para Fortaleza, vou passar em Belém, aí eu entrego para o Carlos Santo, que é meu amigo. Quem sabe tu não vais gravar um disco!”. Cheguei aqui e gravei cinco músicas. Mandei! Dei para o Zé Milton, o Zé Milton levou para lá. Quando ele chegou, disse: “Cajú, eu acho que a sua fita foi aprovada”. Como é que é? [voz de espanto]. Disse: “foi”. “Espera que vão te chamar para você ir e tal...” Quando foi com uns 15 dias eles estavam me chamando na rádio. Aqui na Difusora?<sup>37</sup> Era, que era para mim viajar, para gravar o disco. Porra, eu, naquele tempo, eu não tinha nem eira e nem beira. Digo, rapaz, e a passagem de avião? “A gente dá um jeito”. Sei que se viraram, arrumaram passagem de avião, o hotel era por conta da gravadora. Peguei o avião e me mandei. Eu pensava que lá na gravadora tinha tudo, instrumento, tudo tudo que o cara quisesse. Cheguei lá, só levei a boquilha do sax, não tinha sax. Aí, o Pinduca<sup>38</sup> disse: “Rapaz, e agora, como é que tu vais gravar se não traz teu sax”? [Risos]. E o senhor conheceu o Pinduca lá? Foi. Eu digo: E agora sim, eu não sabia se era preciso. Ele foi lá no quartel, trouxe esse sax, me aparece aí, o bicho era todo pirento [desregulado], todo cheio de teia de aranha. Taquei ele na água, lavei ele bem lavado com sabão e... [Cajú fazia os gestos como se estivesse lavando o sax], escovei bem, coloquei a minha boquilha, aí disse: é esse mesmo. Rapaz, foi o melhor disco que saiu. O*

<sup>37</sup> A rádio Difusora foi inaugurada em Manaus no dia 24.11.1948. Desde então, contou com radialistas que tinham programas voltados para os públicos que eles mesmos chamavam de “povão do beiradão”. Alguns desses radialistas também eram produtores musicais, como no caso do Zé Milton, que oportunizou ao Cajú a gravação dos seus LPs, bem como o radialista/produtor F. Cavalcante, com o qual tive a oportunidade de registrar um diálogo na própria rádio. F. Cavalcante produziu o Agnaldo do Amazonas, um dos músicos dos “beiradões” que também tive contato, entre tantos outros artistas amazonenses.

<sup>38</sup> Pinduca é o nome artístico do músico paraense Aurino Quirino Gonçalves, conhecido como “o rei do carimbó”. Responsável por levar alguns músicos amazonenses na década de 1980, como por exemplo, Teixeira de Manaus e Oseas da Guitarra, para gravarem na Copacabana em São Bernardo do Campo (SP), gravadora com a qual tinha vínculo há alguns anos. Pinduca foi o produtor musical da maioria dos músicos dos “beiradões” amazonenses que gravaram LPs, incluindo o próprio Cajú. Registrei um diálogo com o Pinduca em Manaus no dia 18.07.2015.

*peessoal disse que foi o melhor disco. Eu vendi quase 200.000 cópias. Desse outro, daquele segundo, eu vendi 186 [mil], parece.*

[Cajú gravou três LPs no estúdio Gravasom em Belém (PA) e três CDs posteriormente em Manaus (AM), sendo que o último (A Volta do Sax, 2013) está fazendo sucesso em todo o interior do Amazonas. Os LPs gravados foram: Super Sax (1983), Chico Cajú e seu Super Sax (1985) e Fungando no Cangote Dela (1990). Ambos tiveram ótima aceitação e repercussão no Estados do Amazonas].

O senhor já tinha composto suas próprias músicas, chegou e ensaiou com o Pinduca? Como foi? *Não. Ele levou uma fita para lá com as minhas músicas, aí eles ensaiaram.* Mas, nessa fita, o senhor estava tocando com quem? *Eu estava tocando com o pessoal daqui, na banda que eu tocava.* Vocês tinham uma banda aqui? *Tinha. Banda Pop. Era bateria, guitarra, contrabaixo, vocal, teclado e sax.* Já era então bem depois do lacapaca isso aí? *Era, já depois do lacapaca. Grupo Pop.* Era um grupo de Manaus, mas vocês não tocavam aqui, tocavam mais no interior? *Nós tocávamos mais no interior. Todo sábado a gente saía para o interior.* Tocava de tudo no interior? *De tudo, era desde o bolero, forró, xote, valsa.* Era tipo banda de baile? *Era banda do beiradão mesmo*<sup>39</sup>. Porque aqui em Manaus tinha muita banda de baile né? Mas era outra coisa, porque eles tocavam no Ideal Clube, no Rio Negro [esses eram os clubes mais requisitados pela elite manauara da época, isto é, década de 1980]. *Era, essas já eram outras bandas. Era outra coisa.* Depois que o senhor veio para Manaus, o senhor não tocou mais com grupo de lacapaca? *Toquei, porque naquela época, o lacapaco custou se acabar. Esse pessoal daqui de Manaus, sax, trombone, bateria, pandeiro, banjo*<sup>40</sup>, *esses cinco..., era uma coisa muito bonita, uma música boa.*

Cajú, tu gravaste quantas músicas mesmo? *Rapaz, eu... 36... 50... Eu já gravei umas 100 músicas, a maioria minha.* E os festejos, onde tu já tocaste? *Eu toquei em Porto Velho, Tabatinga, tudo por aí eu toquei, Manicoré, Tefé, Alvarães, rodei por esse Amazonas quase todo. Antigamente, naquele tempo, a gente entrava para tocar nos festejos às oito horas e só parava às sete horas da manhã do outro dia, hoje a gente só toca duas, três horas.* [Apesar do Cajú explanar isso, presenciei no festejo de São Lázaro o que seria a “festa de beiradão

<sup>39</sup> Ficou bem nítido a distinção entre a “banda do beiradão” e as bandas de baile manauaras. Quando o Cajú disse: *Era banda do beiradão mesmo*, ele reiterou a distância social entre as duas realidades. A primeira, banda formada por músicos dos “beiradões” que migraram para Manaus, ou seja, músicos das classes populares manauaras que animavam as festividades nos “beiradões” amazonenses. A segunda, bandas formadas por músicos da classe média manauara que animavam os bailes da elite.

<sup>40</sup> Às vezes o trompete e, normalmente, as maracas, também integravam esses “grupos do beiradão” reconhecidos pela geração do Cajú como “lacapaca”, formação comum até fins da década de 1970, quando os instrumentos elétricos começaram a substituir os acústicos e os festejos nos “beiradões” começaram a ser animados com “aparelhagem sonora”.

tradicional”, que os mais velhos falam. Lá, na Aldeia do Piranha, Chico Cajú e Banda começaram a tocar em torno das 22h e só pararam às 7h da manhã do outro dia, apesar de terem revezado o palco em alguns momentos com o Cheiro do Sax e Banda, o que também é muito comum nos “beiradões”, a presença de dois, às vezes três ou mais saxofonistas para animar um festejo].

### 2.3 *Eliberto Barroncas* (Eliberto de Souza Barroncas)



Figura 20 - Eliberto palestrando na UEA (22.07.2015)

Eu estava iniciando o mestrado, era mais ou menos maio de 2014, quando conheci a professora da UFAM Maria Grigorova<sup>41</sup> no PPGMUS/UFRGS. Nós conhecíamos várias pessoas em comum que residiam em Manaus, então começamos a conversar sobre Manaus e sobre os nossos projetos de pesquisa. Quando eu falei para ela que estava elaborando o meu

<sup>41</sup> Maria Grigorova é professora do curso de licenciatura em música da UFAM. Atua como violinista de orquestra sinfônica e intérprete de música de câmara, incluindo o repertório popular amazonense. Atualmente é doutoranda em violino pela UFRGS.

projeto para estudar sobre os músicos e a “música do Beiradão”, ela prontamente começou a falar sobre o Eliberto, que ele havia nascido no “beiradão” e conhecia muito sobre essa música. Pois bem, ainda neste encontro, Maria me passou o contato do Eliberto e gravações deles tocando a “música do Beiradão” em um projeto realizado na UFAM.

Logo que cheguei em campo (julho de 2014), liguei para o Eliberto e me apresentei por telefone mesmo, dizendo que havia conhecido a Maria e que ela havia me passado o contato dele. Eliberto, como sempre, foi extremamente gentil e me recebeu de braços abertos. Conversamos em diversas oportunidades. O primeiro diálogo que registramos foi no dia 04.08.2014. Neste, o Eliberto estava muito preocupado, pois eu havia dito a ele por telefone que estava em contato com músicos da OBA e estava muito interessado no trabalho deles. Neste primeiro momento, o discurso do Eliberto foi muito forte em direção a um “Beiradão autêntico”, pois, segundo ele, o que a OBA estava fazendo não era “Beiradão”. Em síntese, ao longo do(s) campo(s), após os encontros etnográficos e as experiências intersubjetivas, os nossos discursos (meu e de todas as gerações envolvidas com o “Beiradão” em Manaus) foram se modificando de alguma forma.

Para a construção da trajetória musical/sociocultural do Eliberto, realizo bricolagens de três diálogos nossos (dois realizados em Manaus e um por telefone à distância) e da palestra feita por Eliberto na UEA (foto que abre este subcapítulo). Sigo a mesma linha de construção de trajetória adotada no subcapítulo 2.1, no entanto, divido a trajetória do Eliberto em duas partes que de alguma forma se complementam. A primeira enfoca a sua trajetória musical e a segunda o seu *projeto* maior envolvendo a “música do Beiradão” e o “avivamento cultural” dessa música em Manaus.

[Eliberto de Souza Barroncas, mais conhecido por Eliberto Barroncas, nasceu no dia 21.06.1958 em uma localidade chamada Autaz Miri, cerca de 300 Km via fluvial de Manaus]. *Autaz Miri é uma localidade que fica bem depois do Careiro, já chegando no Rio Madeira. Na época era interior de Itacoatiara. Com a nova divisão ficou pertencendo a Autazes. Quando eu nasci, na minha certidão está como natural de Itacoatiara. Era como se fosse um distrito de Itacoatiara? Era interiorção de Itacoatiara. Itacoatiara hoje é a cidade, mas o município tem a área rural, que é imensa. Eu nasci na área rural, no Paraná de Autaz Miri. Esse paraná desemboca no Rio Madeirinha, que desemboca no Madeira. Então não era uma comunidade assim de agrupamento de casas, era uma realidade ribeirinha mesmo, uma casa aqui, daqui a um quilômetro outra casa, era mais ou menos essa paisagem que é chamado de beiradão do Amazonas. Paisagens que compõem o beiradão do Amazonas.*

*E eu sou filho de músico, meu pai era músico, então a minha primeira informação musical foi ouvir meu pai cantando, ele cantando à noite, cantando canções, sem contar que o rádio também foi nesse momento um veículo fundamental, porque era a janela que a gente tinha para enxergar o mundo além daquele mundo ao redor de rio e floresta. E o cântico do meu pai, o canto do meu pai. E ele também era músico de festa, tocava banjo nas festas. E meu tio, irmão do meu pai, era saxofonista, João Barroncas, um bom saxofonista que para mim foi uma referência. O saxofone foi um instrumento que eu sempre admirei muito, então eu ia para festa, as festas que começam oito da noite e terminam sete da manhã. Todas as vezes que eu ia para festa eu passava a noite inteira parado contemplando os músicos, chamava de apreciar os músicos, “vamos lá apreciar os músicos”, ficava a noite toda olhando enquanto outras crianças iam correr pelo campo, eu ficava olhando a música a noite inteira, admirado com aquilo, encantado com a forma de tocar das pessoas, não só exatamente pela música em si, como arte para a audição, mas a forma de tocar, o gestual, como cada um tocava, como o sopro era estruturado na mecânica mesmo da boca, na bochecha, mostrando um esforço para tirar o som do trombone, do sax, tudo isso era motivo de encantamento para mim. E isso hoje eu vejo como elemento muito importante, porque significa que havia de fato uma observação para os detalhes que podem construir o resultado, neste caso a música. Eu nasci e me criei na música do Beiradão.*

*Havia as ladainhas também né, que tu contaste em uma outra oportunidade. É, as ladainhas já era o aspecto religioso, porque o catolicismo lá era... é... a manifestação católica era bem sincretizada, bem misturada com promessas de santo, mas se faziam coisas, era um pé no curandeirismo e outro pé na igreja, porque não tinha uma igreja lá, tinha as capelinhas, que eram feitas promessas de santo, e a forma do rito era bem particular, não era uma missa por exemplo, eram as promessas, rezava uma ladainha, aí saíam os motores puxando canoas cheias de gente cantando pelo rio e as festas de noite. E lá a sede, era onde Eliberto? Em todo o município eles faziam o jogo de futebol, sempre tinha um campo de futebol que era... o município é uma coisa grande né, então as localidades que são os lugares do município chamado Muritinga, Purupuru, são lugares desse município, as divisões do próprio município, como se fosse os recortes geográficos do município. Em cada divisão dessa tinha sempre um campo de futebol e uma sede de festa onde se realizavam as festas, mas era sempre ligado a um determinado clube, era um time e a sede de festa, e as festas aconteciam nessas localidades. O nosso time chamava Poranga Futebol Clube, então era a sede do Poranga, que não ficava longe de casa, era próximo, atravessava o rio, um pouco mais na frente já era a sede do*

*Poranga. Eu nasci e mi criei jogando bola ali também no Poranga. Depois passei a jogar no time do Poranga também.*

*Então, dessa realidade, eu fiquei até os 17 anos [1975] com o sonho de também tocar, eu queria tocar. Depois das festas, a gente reunia as crianças e improvisava caixas e tal, e ficava imitando aquela formação musical que a gente via e ouvia a noite toda, batendo em caixa, imitando o saxofone com a boca, fazendo isso. Com 17 anos eu vim para Manaus, aí que foi uma coisa interessante, porque existe uma rejeição muito grande das pessoas da cidade para com esse valor do interior. É a pessoa que nega os seus próprios valores, não quer o outro, não quer algo que significa no fundo o que ela é como espelho. Então, chega a pessoa do interior, ela é tratada como uma coisa inferior, ninguém quer muito saber aqui em Manaus. Então eu fiquei muito chocado com essa diferença que existe, esse sentimento de negação que eu não sabia que existia em Manaus, e eu senti na própria pele, eu passei a ser uma pessoa encolhida, por causa disso né.*

*Então, chegando aqui, eu nunca pensava em trabalhar profissionalmente com a música. Eu só sabia que era necessário buscar muito por uma questão de sobrevivência, que era o norte do meu pai, que meus pais me deram. Mas meu pai batia muito nessa tecla, ele dizia: “o burro, a pessoa burra”, termo que a gente usava, “não enxerga um palmo além do nariz”, embora ele enxergasse muitos quilômetros além do nariz. Mas o condicionamento é tão forte que fazia com que ele entendesse que a sabedoria que ele tinha, tanta, aquilo não era importante, importante era o conhecimento acadêmico. Hoje eu posso afirmar para vocês, que o conhecimento acadêmico sem o lastro da sabedoria não é muita coisa não. E a sabedoria precisa também do conhecimento acadêmico, do conhecimento estruturado, porque o mundo é muito seletivo, e a gente precisa falar o idioma... o nosso idioma, o idioma da cultura, e precisa falar também o idioma das sistematizações que fazem parte das estruturas do mundo. Isso é fundamental, é necessário.*

*E aí, logo em seguida, com 17 para 18 anos, eu conheci a capoeira aqui, a capoeira que havia chegado como sistema de educação, como forma de educar, sistematizada. Já tinham passado capoeiristas pela cidade. Eu sei por meio da história, mas como aula foi a primeira vez que alguém chegou para dar aulas de capoeira, no caso o mestre Gato e o mestre Chaguinha. Eles davam aulas de capoeira, e eu como não tinha dinheiro para pagar, eu consegui... eu comecei a treinar como aluno do mestre Chaguinha e ele me levou para outra academia, e eu passei a treinar capoeira com uma bolsa. A bolsa, só de forma oral que foi dada, não tinha dinheiro para pagar, realmente não tinha dinheiro, a gente veio de um lugar pobre, do interior, aliás, saímos do interior porque a situação era meio difícil. A capoeira foi*

*quem me levou, quem me deu sustentação, quem me afirmou, quem me permitiu uma afirmação cultural. Era aqui na Praça 14 onde acontece o samba, próximo ali da Escola de Samba Vitória Régia, na Avenida Japurá canto com a Rua Purinã, bem na esquina era a academia de capoeira, e o pessoal da escola de samba frequentava ali o barracão da capoeira, para ir ensaiar, faziam ensaio ali da batucada, e eu já jogando capoeira, já vinha com esse olhar apurado para música, o desejo de fazer música, então tive um contato com os instrumentos de percussão, que não foi muito difícil aprender a tocar os instrumentos. Eu fui naturalmente manuseando os instrumentos da capoeira, depois no samba o surdo, e a partir dessa relação social, dessa relação com a capoeira, que também significou para mim uma relação social em Manaus, eu passei a me fortalecer com esse grupo social, que eram pessoas iguais ali, pessoas da periferia, que tinham vindo do interior também, então a vida social que eu encontrei em Manaus foi esse universo, da música, capoeira e samba ali na Praça 14, com esses valores também do candomblé, do movimento negro que tem lá, de comer feijão, de fazer feijoada, jogar capoeira, feijoada, tocar samba, foi ali que eu me criei musicalmente.*

*Depois, com o tempo, eu estudei, e quando terminei o ensino médio, eu segui, já tinha feito um curso de arte que me deu um olhar para as artes visuais. Com orientação de um professor fiz um curso de artes visuais no SENAC, encontrei um professor muito bom que me orientou, e eu terminei esse curso de oito meses, passei a fazer exposições e trabalhar como artista plástico. Eu também vim do interior com esse talento. Especialmente já nasci com ele, porque os mais velhos diziam: “olha, esse menino desenha, pinta, isso está se perdendo aqui no mato”, sempre foi assim.*

*Mas lá no interior Eliberto, tipo assim, tu não chegaste a tocar, por exemplo, instrumentos mesmo? Não, eu não tinha acesso a instrumento, não existia instrumento disponível, os instrumentos dos mais velhos eles guardavam e não deixavam as crianças tocar no instrumento. Pois é, fiquei pensando no banjo do teu pai. Não tive acesso, e meu pai, depois ele vendeu o banjo, ele parou de tocar o banjo, não tinha violão, não tinha nada mais em casa. Meu pai era carpinteiro e músico, tocava nas festas, tocou nas festas, mas depois parou. Meu tio continuou tocando até a vida toda, veio para Manaus, continuou tocando aqui por Manaus também, tocou até o fim da vida mesmo.*

*O teu pai, Eliberto, a geração dele assim, que ele nasceu em 1918 né? 1918, exatamente. Assim... ele nasceu em 18, então, década de 30, 40, por aí, ele estava animando festejo? É, eu acho que ele tocou mesmo na década de 40. Na década de 40 já caminhando para 50, porque eu nasci em 58. Depois que ele casou, ele parou de tocar. Tocava em festas e tal, mas parou de*



*tocar. Ele não tinha realmente uma intenção de tocar. Meu pai não era boêmio, ele não bebia bebida alcoólica, nunca bebeu.*

*E quando tu chegaste em Manaus, Eliberto, tu foste para que bairro? Para Cachoerinha. No mesmo lugar onde eu moro hoje. Aqui mora a minha mãe, eu já saí para morar em outros lugares, casei, depois voltei, quando meu pai morreu, eu voltei porque a minha mãe ficou só. A minha irmã tem uma casa lá atrás, mas eu fiquei lá em casa. Eu tenho um apartamento aqui no Centro também. Eliberto, e sua mãe então já estava em Manaus quando tu foste? Não, nós viemos todos para cá, viemos todos juntos, viemos de mala e cuia, todo mundo, só o meu irmão mais velho, ele veio mais cedo, com 11 anos, e praticamente a criação dele foi aqui em Manaus na casa de parentes. E eu fiquei lá trabalhando com o meu pai na roça e tal, trabalhando no serviço mesmo da lavoura, essas coisas.*

*Pois é meu amigo, e aí assim, quando eu fui para a universidade na década de 80, eu já tinha uma bagagem de consciência cultural, de prática, de vivência, eu já tinha deixado de ser “inocente, puro e besta”, como o Raul Seixas fala. Já tinha esse olhar bem diferenciado na prática da cultura, já tocava em festas, em carnaval, a gente ia tocar nessas bandas de festa de carnaval, a gente tocava revezando instrumentos, caixa, surdo, tudo instrumento de samba, assim de um modo geral. E a universidade, eu fui fazer UFAM, era um curso de Educação Artística, que tinha o segmento música e artes visuais com ênfase em desenho, contrariando um pouco aquilo que o meu pai entendia, como o que ele queria o bem para os filhos, para ele um curso que pudesse ser sinônimo de dinheiro para que a gente, uma vez ganhando dinheiro poderia se conduzir melhor na sociedade, e eu contrariei ele nesse momento aí. A minha mãe, uma vez ela falando, porque as mães quando não querem dizer para gente diretamente elas falam para gente escutar, ela estava falando para uma outra pessoa em casa, “meu filho, Eliberto”, e eu próximo né, “ele é um bom filho, olha, ele não responde, não é malcriado, mas também não atende o que a gente diz” [risos generalizados].*

*Eu fui fazer artes visuais, mas também fazia as matérias optativas de música. Então eu aprendi um pouquinho, aprendi noções básicas, porque tinha inclusive na grade lá, do núcleo comum, que era comum aos dois segmentos, tinha Percepção Musical I e II, e eu fui fazendo depois, História da Música Popular Brasileira, que era uma matéria obrigatória também do nosso curso, e eu fui tendo noção da música popular brasileira e da estrutura de uma canção, que eu não tinha antes. Isso me abriu, não tive um conhecimento aprofundado, porque o meu segmento era artes, mas eu passei a compreender a parte musical, passei então a olhar assim o todo, aquela massa de sons que eu conseguia intuitivamente organizar, encaixar os instrumentos com certa maturidade, mas não compreendia o que era ritmo, o que era*

*compasso, tudo isso aí, harmonia, melodia, e eu aprendi isso na faculdade, e isso me deu um olhar mais rico assim para aquilo que eu já ouvia na infância e passei a praticar a partir de quando eu cheguei em Manaus, na capoeira e no samba. Então, a minha vida, a minha escola, foi exatamente essa.*

*Chegando para cá, nesse momento agora, quando eu me formei educador, professor, eu vi que a disciplina das artes, no conteúdo da disciplina, não é só artes/desenho, não é só artes visuais, mas é um conteúdo aberto a outras linguagens artísticas. Então, havia necessidade também de incluir valores de música e tudo que na época não era obrigatório. E agora, a partir de... qual é o ano? 2008. Há cinco, seis anos né, quando tornou-se obrigatório o ensino de música na disciplina ensino das artes, eu passei a pensar em uma forma de trabalhar a educação musical na sala de aula considerando essa realidade difícil que a gente vive hoje, espaço físico inadequado, um amontoado de gente com interesses voltados para outras questões, não exatamente para a música, de parar para ouvir uma determinada... ouvir com disciplina... o valor musical, pensar numa possibilidade de tornar possível isso. Aí sim, eu desenvolvi esse trabalho com os instrumentos, que é o que eu estou fazendo hoje, trabalho com a música orgânica, e experimentei isso em algumas escolas. Nas escolas onde eu trabalhei e nas escolas onde eu estou trabalhando hoje, eu tenho desenvolvido também isso aí. O campo da música orgânica já é um campo experimental que eu estou fazendo, que eu estou desenvolvendo agora. Esse é um processo que está caminhando, mas pelo tempo que eu estou fazendo já tenho alguns resultados. Como resultado de uma pesquisa de campo, já aponta para uma direção bem palpável.*

*É interessante, por exemplo, um ponto que eu posso dizer, que a música da natureza, ela toca todas as pessoas independente da cultura. Eu tenho tocado isso, não como educador, mas fazendo trilha de espetáculos, por exemplo, na França, quando eu fiz no ano retrasado o espetáculo de um francês com esses sons. As pessoas ficam encantadas, qualquer reprodução de som da natureza as pessoas se encantam com isso. A minha interpretação é que os sons, a música da natureza é o idioma universal, porque todos nós temos na nossa essência, mesmo as pessoas que não tiveram a oportunidade de uma vivência no mundo natural, com as águas, com a floresta, elas são animais, animais que nasceram para habitar esse planeta. Então, a partir dessa constatação, já abre um campo de segurança que funciona como alicerce do caminhar dessas criações. Então é isso que eu estou desenvolvendo agora meu amigo, é um campo de mergulho, muito mais que pesquisa, é uma atenção para as coisas que eu vivenciei, uma decodificação, digamos, dos valores que eu decodifiquei, que eu vivenciei na infância ao longo da minha vida, e os sons que faziam parte da compreensão mais “mística”, entre aspas,*

*do povo, os sons de alguns pássaros que tinham simbologias, de tristeza, coisa boa ou coisa ruim, valores dessa natureza. Então, tudo isso eu entendo hoje como elementos da linguagem mais profunda de comunicação do povo que habita as regiões de floresta, rio, só de paisagem natural.*

*Então, esse distanciamento, com esse olhar estruturado também pela academia, é bom que se diga, porque ele dá um olhar técnico. Hoje eu sei como a música funciona, em linhas gerais, eu posso fazer uma leitura da música do Beiradão e perceber aqueles detalhes que eu te falei, as nuances da divisão incisiva da melodia casada com o ritmo, com aquele ritmo muito... um sopro percussivo, como é o caso do sopro do Teixeira de Manaus, do Chico Cajú, essa característica estética, é uma coisa de um sotaque. A música popular brasileira, assim como a fala de um determinado povo, ela tem um sotaque, mesmo que todos falem o mesmo idioma, que é o caso daqui do Brasil, a música daqui, a música popular brasileira do Beiradão tem um sotaque particular. Isso a gente já falou e é muito claro para mim essa questão aí. Mesmo a minha forma de tocar, eu posso olhar antes para o pandeiro que eu toco no samba, tem muita influência desse sotaque, hoje eu olho para isso, para as coisas que eu já gravei, as levadas de pandeiro, de outros instrumentos, eu vejo exatamente esse valor também, que eu fiz intuitivamente, porque a minha formação musical de escuta vem daí. Naturalmente tinha que ser assim. É como a gente assimila um sotaque de um idioma. Você fala português do Nordeste, tu vais assimilar os sotaques nordestinos. Então, uma assimilação musical, da prática musical, é uma coisa que eu tanto olhei, que eu tanto busquei, que eu tanto percebi, comentei as minúcias. É natural que eu tenha absorvido isso de uma maneira muito espontânea.*

*Fiquei pensando assim, tu chegaste em Manaus em 75 né? Certo. Aí, tipo, tua família, foi no lance do êxodo rural, como tu disseste, exatamente, em busca de melhores condições de vida? É, exatamente, para que os filhos pudessem estudar, ter acesso à saúde, saúde de toda ordem, a gente tinha problema de saúde, tratamento dentário, essa coisa toda lá não tinha. A gente veio fazer tudo isso aqui em Manaus. Nessa época Eliberto, final da década de 70, início de 80, antes de tu entrares para a faculdade e até, enfim, você entrar em contato com a capoeira, os locais onde você circulava era mais no bairro mesmo ali, Cachoeirinha? Eu ia muito para a Alvorada<sup>42</sup>, porque na Alvorada não tinha nem asfalto nem rua, era um charco com pontes, a gente caminhava em cima das pontes, então a maioria das pessoas do interior iam morar na Alvorada, que foi chamada de “cidade das palhas” naquele tempo. Eles faziam casinhas de*

---

<sup>42</sup> Bairro popular na Zona Centro-Oeste de Manaus, hoje bastante heterogêneo, tendo áreas mais valorizadas pelo setor imobiliário, com restaurantes de alto padrão, etc., e outras áreas de periferia com bastante carência de serviços públicos.

*palhas, foi praticamente uma invasão. Eles compravam terrenos baratos e montavam casinhas, depois essa coisa foi se estruturando e é o bairro que é hoje. Mas eu ia todo o fim de semana para lá, para casa dos parentes, tomar uma cerveja, ouvir música. Ali na periferia, na Alvorada, sobretudo, é que tocavam esses discos, Teixeira de Manaus, Souza Caxias, aliás, Chico Cajú, Souza Caxias veio um pouco depois, Chico Cajú, Agnaldo do Amazonas, ali era direto, naquelas casas só tocava isso, porque as pessoas estavam saudosas das festas do interior e esse produto musical veio exatamente ao encontro dessa saudade do interior, das festas e tudo.*

Aí a [composição] Saudade do Interior do Cajú estourou né? *É, exatamente, o LP dele estourou, aquele samba dele, pari... perarira...* [Eliberto começou a cantar a melodia]. *Isso tocava demais, em tudo que era casa ali, tomavam cerveja, era uma vida interiorana aqui na periferia de Manaus. Até hoje eu percebo isso Eliberto, nos meus deslocamentos pela Compensa, é muito isso aí, só que, enfim, eu até falo um pouco sobre isso no Capítulo 1, das paisagens sonoras por onde eu andei, no contato com esses músicos mais velhos. Mas hoje a gente já não escuta mais essa música né, é. E a gente escuta muita música, porque Manaus, os bairros, principalmente os bairros populares, as casas sempre estão tocando música alto, os restaurantes, tudo, sim, e enfim, hoje o forró eletrônico, de certa forma, o Reginaldo Rossi, essas músicas tomaram conta, de certa forma, exatamente, exatamente.*

*Porque na verdade, a Manaus que já existia aqui, o povo que habitava Manaus antes não abraçou de fato essa música, porque talvez a maior parte da Manaus nesse momento do êxodo rural bem forte passou a ser os migrantes do interior, então Manaus se transformou em uma cidade com mais pessoas do interior do que o que já tinha aqui, dos manauaras que já habitavam a cidade. Então tu imaginas, isso passou a ser aceito 100% por toda essa massa de migrantes que vieram do interior, e a Manaus da elite ficou como que se fosse uma ilha, tendo um contato assim mais com outras coisas, mas esse movimento da música do Beiradão mesmo, ele aconteceu nas periferias. Aqui já se tinham outros costumes, já se ouvia outras coisas, já tinha televisão na época, as pessoas já tinham um olhar para outras coisas, isso passou a ser coisa da periferia. E leve-se em conta esse valor de negação que o manauara tem para as coisas do interior do estado, uma negação de si mesmo. Então, essas pessoas, como eu senti isso na pele, certamente todos os outros também sentiram, essa massa de pessoas do interior que inchou a cidade não era olhada com bons olhos pelas pessoas com sentimento meio elitista, buscando se comparar com as elites culturais de outros estados, já havia televisão, não olhava isso com bons olhos não. Mas, parte a isso, eu vivi muitos anos sem ter acesso a essa elite manauara. Depois, com a faculdade é que eu tive acesso a isso, mas até então, eu não*

*frequentava lugares assim. A faculdade foi uma porta para outra possibilidade, eu passei a frequentar o Teatro Amazonas, passei a frequentar outros lugares, já com outras relações sociais. Mas continuei na periferia por opção, nunca saí da periferia de fato, continuei. A minha vida mesmo passou a ser em função da capoeira, continuei do mesmo jeito que estava, só que com acesso as coisas também, já trabalhando com outros tipos de relação com o próprio trabalho.*

*O Raízes Caboclas<sup>43</sup> entrou por aí assim? O Raízes entrou em 1990, chegou em Manaus em 89, 88 para 89, quando foi em 90 eu entrei, eu já estava terminando a faculdade nesse tempo e já estava dando aula na Fundação Bradesco. No finalzinho da faculdade eu comecei a dar aula como professor de artes na Fundação Bradesco na Alvorada. Quando o Raízes chegou, um dos integrantes voltou para Benjamin Constant<sup>44</sup>, logo em seguida eu ingressei, passei a trabalhar no grupo. Esse grupo veio para cá sem nenhuma perspectiva de caminhar profissionalmente, mas aqui em Manaus o grupo acabou ganhando notoriedade e foi para o mundo, e eu tive que largar o emprego para ir junto. Depois, quando as coisas já estavam mais organizadas, com agenda, eu já podia ficar mais um pouco em Manaus, aí eu fiz o concurso para o Estado e passei como professor do Estado.*

*[A partir deste parágrafo enfatizo o diálogo registrado em Manaus no dia 31.07.2015 em que o Eliberto explana acerca do seu projeto de “avivamento cultural” envolvendo a “música do Beiradão”]. Pois é, deixa eu te falar uma coisa aqui que é muito importante para estruturar tudo isso que está acontecendo. Eu penso que um trabalho de avivamento cultural necessariamente passa por três momentos.*

*O primeiro, é a revalorização disso, porque isso tem o valor que se sabe, como a gente sabe muito bem, mas uma revalorização significa voltar um olhar para isso que já teve valor um dia, que já foi expressivo na sua forma mais natural de ser, mesmo que seja dentro daquela sociedade da onde este valor está inserido, mas a revalorização seria... uma vez que ele perdeu a força com o tempo, que ele foi deixado à margem, que ele foi perdendo esse poder de comunicação, então seria uma revalorização. E de que forma isso precisa ser feito. Da forma como é possível, considerando as especificidades, nesse caso a música. Então, como é que a gente pode chegar até isso e revalorizar. Não é tão somente dizer que isso é importante, em*

---

<sup>43</sup> Grupo musical regional formado no início dos anos 1980 na cidade de Benjamin Constant (AM). Seu líder, Celdo Braga, estudou letras na PUCRS em Porto Alegre, onde entrou em contato com a música nativista gaúcha. Quando retornou ao Amazonas, Braga levou parte desse ideário nativista para a realidade amazonense. Ou seja, como o Eliberto explanou, “em um mundo tão deturpado pela mídia e pela indústria musical, o Celdo veio com essa ideia de trazer as raízes culturais do interior amazonense para a capital Manaus”.

<sup>44</sup> Município situado no extremo sudoeste amazonense, na fronteira com o Peru.

*qualquer lugar que seja, dentro das instituições educacionais, acho que não basta isso. É importante trazer esses significados para um olhar mais amplo, para um olhar da sociedade, um olhar acadêmico, trabalhar isso. Dizer que ele é importante seria um primeiro momento, seria mostrar, isso é assim, assim, assim [gesticula].*

*Em um segundo momento seria trazer isso para a cena com o devido valor que esses mestres têm. Fazer com que eles mesmos possam mostrar, dizer, por meio da música, por meio do que fazem, dentro de qualquer espaço, como um teatro por exemplo, que eles possam também ir para um teatro tocar a arte deles, e esta arte possa ser mostrada para um público em geral, em um lugar onde outras atrações consideradas importantes pelo conceito desse eixo que determina os valores, o mercado mesmo, para esse olhar do mercado, mostrar que isso é importante. Poxa vida, aí a pessoa pensa assim, “saiu da margem, mas olha aqui, olha como isso é interessante”. Então, é o que eu chamo de elevá-los a categoria de mestres. Eles já são mestres, mas não reconhecidamente dessa forma. Então é trazê-los para o centro das atenções como mestres da cultura popular, como são chamados os demais mestres, Mestre João Pequeno da capoeira, Salustiano do maracatu, Mestre João Grande da capoeira, Mestre do coco de Arcoverde, todos esses mestres da cultura popular que são considerados mestres. No nosso caso aqui, Chico Cajú é mestre, Souza Caxias é mestre, Seu Didico é mestre da cultura popular desse segmento em específico, trazer eles para a cena na categoria de mestres da cultura popular, como é uma tradição no Brasil.*

*Então está bom, o primeiro momento foi a revalorização, falar da importância disso, não só contextualizando e argumentando a profundidade que isso tem. Depois, trazer para a cena essas expressões para que eles mostrem a sua arte, porque melhor do que eles ninguém pode falar disso. Mostrar, pois é possível dizer a respeito, mas para que seja percebido essas nuances todas, essa riqueza, essas particularidades, só eles mostrando mesmo que pode fazer com que isso aconteça. Então esse é o segundo passo. E isso aí, desde 1990, Eliberto, que tu vens com esse projeto? Desde 90, quando entrei no Raízes eu já tinha esse desejo de fazer isso, pois eu percebi que em Manaus houve uma valorização desse segmento musical e depois isso foi deixado de lado, e se construiu um entendimento da música popular brasileira no Amazonas sem considerar os maiores representantes no meu entendimento, que são eles. Isso foi um ponto muito importante. Como é que se vai valorizar uma história, o que chamavam de MPA, equivocadamente, porque é música popular brasileira no Amazonas. Em qualquer outro lugar do país seria MPB, MPB do Amazonas, mas apelidaram de MPA. Mesmo assim, equivocadamente ou não, não consideraram as maiores expressões que são os mestres da música do Beiradão. Aí que isso começou a me incomodar, e eu como educador busquei uma*

*forma de desconstruir esse valor que estava se estruturando, se fortificando cada vez mais. Música popular brasileira significava “MPA”. Entre aspas significava Raízes Caboclas, Pereira, Cileno, e outros mais, e não eles. Já se falava na história da música no Amazonas sem considerá-los, sem considerar a importância que eles têm, sem nem citá-los. Então esse foi um ponto.*

*Uma vez que essa etapa é o que está sendo cumprida agora, que é essa segunda etapa, eles estão vindo para a cena com esse outro conceito, com o trabalho de vocês... Quando isso foi para a vitrine a academia percebeu, não só a academia, mas outros compositores, como o Rosivaldo Cordeiro se interessou por isso, e outros e outros.*

*Beiradão, Beiradão, Beiradão, eu tive tantas discussões, falei em tantos lugares isso. Levei para o Teatro Amazonas o meu tio tocando saxofone, levei o Ênio tocando Teixeira de Manaus para mostrar que havia a tradição e que era importante que os jovens voltassem o olhar para isso. Toquei com o Ênio, falei, conversei muito também com o Ítalo sobre isso. Quando o Ítalo começou a me falar que gostava, eu pedi que ele incluísse a música do Beiradão em um show que eu o acompanhei, estava tocando pandeiro com ele. Quando foi isso Eliberto? Década de 1990, não me lembro exatamente em que ano foi. Foi ali no Palácio Rio Negro, no Centro Cultural, eu fui tocar e ele incluiu a música do Beiradão que é composição dele, e também Teixeira de Manaus, não me lembro qual foi a música. Mas assim, as oportunidades que eu tive, os espaços que eu tive para falar disso eu fui falando. E aí, como eu já tinha uma notoriedade como músico, como artista também, tinha uma formação em Artes, isso pesou muito, eu ter uma formação acadêmica em Artes. Então era alguém do beiradão que estava falando, mas também com uma penetração, com uma circulação livre no meio da academia.*

*E esse outro momento agora, o terceiro momento, que é abrir. Uma vez que a gente mostra, já que o Estado não cumpre o papel de fomentar a cultura, fomentar a cultura significa injetar ânimo para estimular o mercado, para que haja a circulação de dinheiro e que essas pessoas que são detentores desse conhecimento recebam, ganhem por isso, já que é um produto importante, que a gente reconhece, que parte da sociedade também reconhece como algo importante. Por que não essa coisa importante ser um produto de importância também como valor econômico no mercado? Aí que entra o momento que nós estamos fazendo agora. E como o Estado não cumpre, o meu entendimento é assim, é construir forças paralelas. Tudo que é possível é somar forças para que abra-se um clarão e que esses saberes, incluindo a música popular do Beiradão, esteja dentro dele. Esse clarão eu estou falando na sintonia com o mundo, considerando que o mundo hoje está interligado pela globalização, em vários sentidos, as ferramentas já proporcionam isso, mas não há uma inter-relação de saberes, de*

conhecimentos. Muito do que já acontece é troca de produto musical, o produto artístico, mas a música do Beiradão é mais que um produto artístico, um produto de saberes, porque é uma música que nasce como resultado da estreita relação do homem com o meio, com a natureza, é essa música popular que cumpre uma função social também, na medida em que eles tocam na festa, em que eles são os agentes desse lado festivo das comunidades ribeirinhas, então eles cumprem uma função social também. Eles são parâmetros para outras crianças que se encantam com aquilo, como foi o meu caso, tendo esses músicos como referência. Então esse parâmetro aí, ele é importantíssimo. Eles cumprem essa função de parâmetro de algo bom.

Eu sempre tive isso como um norte na minha formação como pessoa. Então, agora o que nós estamos fazendo é exatamente isso. Eu pensei assim, a sociedade, o poder público não vai de fato abrir um espaço que possa fazer com que o mercado de fora, que tanto se interessa pela Amazônia, olhem para cá e veja, “que maravilha que é isso, então, nós queremos isso aqui”, então eu procurei fazer com as próprias mãos. Eu desenvolvi um trabalho, que é esse projeto social que eu desenvolvo, que chama Escada Sem Degraus, que tem como objetivo pensar o caminhar pelo mundo sem essa máxima da ascendência social, ou da ascendência cultural, do galgar degraus para ficar num patamar superior observando o mundo dos mortais aqui em baixo [risos]. Isso que é a ratificação da desigualdade, o capitalismo impõe, a sociedade como um todo abraça cegamente e os meios de educação que poderiam fazer a diferença, poderiam quebrar com isso, ratifica, o mundo acadêmico ratifica<sup>45</sup>. Tem muito doutor aí achando que está num pedestal por ter feito doutorado. Na verdade, ninguém sobe para lugar nenhum. Então, esse é o princípio.

Então agora, nesse momento, por onde eu tenho ido para fora do país com a música, fazendo trilha de espetáculo e dialogando com as pessoas após os espetáculos e em conversas informais, ou dentro de universidades falando sobre isso, eu estou abordando exatamente essa questão, um engrandecimento desse clarão como visibilidade para que essa arte, que é produto dessa relação, que ela tem esse valor como saber de mestres, para que ela seja também comparada, para que eles vendam isso, para que vá para o mercado, já que o mundo precisa tanto desse valor. E para isso, esse produto tem que ser muito bem tratado. Os discos têm que ser muito bem feitos, livros tem que ser muito bem feitos, com texto que corresponda aos fatos, a importância é isso. A minha preocupação foi que isso chegasse nesse terceiro momento da comercialização e eles continuassem lá, só fossem citados como importância. Está bom, eles são importantes, mas quem ganha dinheiro sou eu? Deixa eles lá, “que maravilha como eles

---

<sup>45</sup> Eliberto está referindo-se principalmente aos cursos ligados à área de Artes e a outros que normalmente não dialogam com as Ciências Sociais.



*são, olha como eles são maravilhosos”, mas quem vai viajar, quem vai tocar, são outras pessoas, os porta vozes deles<sup>46</sup>. Minha preocupação foi sempre muito essa. É muito importante que as novas gerações façam releituras, recriações, façam estilizações, como bem entenderem, porque assim que a arte é, uma coisa viva, mas que, nesse mercado específico da busca de saberes, que sejam eles [os músicos dos “beiradões”], porque só eles têm essa experiência com o meio, só eles são isso aí, mais do que ninguém. Se o mundo precisa disso, precisa de mestres para arejar esse mundo de conhecimentos, então, que os mestres cumpram essa função<sup>47</sup>.*

*Assim que está sendo feito na Bahia, lá em Salvador, pegaram a tradição, têm jovens envolvidos, mas na hora da palavra, que alguém tem que falar disso, são as ganhadeiras que vão falar com noventa e poucos anos, setenta, quase oitenta, a voz é delas. A pessoa que faz isso é o Amadeus, ele fica na retaguarda, porque são elas que vão falar. O que ele vai falar depois é o processo político, como isso aconteceu, toda a sistematização de avivamento da cultura, que conseguiram fazer com que a área ali em torno da Lagoa do Abaeté fosse uma reserva ambiental, toda essa luta política que foi muito dura, pessoas morreram por causa disso, eles assassinaram um líder da comunidade, assassinaram mãe de santo, a coisa não foi simples, mas conseguiram fazer.*

*Aí, hoje, uma vez que essa parte política que precisava ser estruturada pelas mãos daqueles que têm o conhecimento, que estudaram para isso, porque os mestres sabem fazer muito bem o que fazem, o que são. Eles fazem o que eles são, mas eles não têm esse entendimento para uma articulação política, que é muito difícil, porque você tem uma estrutura estabelecida. Essa estrutura é de um poder institucional que é daquele jeito. Como um mestre pode combater isso? Já que esse próprio poder vai silenciando o que eles têm de mais importante que é a própria voz, por meio da arte, vai sendo silenciada a cada dia? E aí sim, essa comunidade lá conseguiu isso, e é o que eu estou buscando com esse trabalho, com as pessoas que estão envolvidas nisso. O momento é exatamente esse. É o momento de juntar todas as forças, como tu falaste ontem, é isso mesmo, o momento de juntar todas as forças incluindo os mestres, como tu estás fazendo, desde que isso realmente evidencie esse engrandecimento. Os trabalhos que não tenham essa mesma leitura, ninguém vai ser condenado por isso, é assim que é a vida, é assim que é, cada um faz a sua leitura. Quem vai avaliar isso, ou não, são outros*

---

<sup>46</sup> Isso está acontecendo em Manaus atualmente, discorrerei no capítulo seguinte.

<sup>47</sup> Nessa parte, Eliberto mudou consideravelmente o seu discurso, que no nosso primeiro encontro era em prol de um “Beiradão autêntico”, que seria a música feita somente pela geração de músicos que nasceram e tiveram a vivência nos “beiradões”. Creio que neste ponto a intersubjetividade entre nós modificou alguns olhares de ambas as partes. Isso aconteceu também com músicos da geração mais jovem, como o Ênio Prieto, que também modificou alguns dos seus discursos ao longo da nossa convivência no(s) campo(s). Aprofundo essas questões no capítulo seguinte.

*pesquisadores que vão ver em um apuro das coisas, que vão avaliar melhor, porque isso vai tomar um rumo que é muito grande, porque as pessoas estão buscando o que a Amazônia tem a dizer. E o que a Amazônia tem a dizer? Também é isso, também é a voz dos pajés na medicina tradicional. Na música, esse segmento, [“Beiradão”], é fundamental, fundamental mesmo, porque essa música tem a ver com a nossa história.*

Eliberto, e quem mais, tipo o Seu Didico, o teu tio, quem mais você conseguiu trazer para tocar no Teatro Amazonas? *O Esomar, que é o Esomar da guitarrinha, não só para dentro do Teatro Amazonas, tocou comigo na praça [Largo de São Sebastião] e hoje tem matéria de jornal ele sendo reconhecido como mestre da cultura popular, mestre do beiradão. O Toinho do Sax, eu levei o ano passado para dentro da UFAM, ele e o Esomar, em um trabalho que a Maria Grigorova fez. O trabalho da Maria é resultado disso, porque quando ela chegou para tocar com a gente, no Trio Remanso, a gente tocava música do Beiradão, e ela conheceu a música do Beiradão, nós levamos ela para conhecer o Seu Didico em Itacoatiara, nós levamos ela e as pessoas da orquestra para a casa do Seu Didico. Tem a foto dela no livro<sup>48</sup> no quintal da casa dele nesse dia quando ela o conheceu. E ela se encantou por essa música que ela não conhecia, então para ela era música brasileira, porque ela estava chegando de fora, da Bulgária, então o Seu Didico tocou no Teatro Amazonas, dentro do Teatro Amazonas por conta dessa valorização também. Seu Didico, João Barroncas, o Esomar, dentro da universidade, o Toinho do Sax, então já é nesse momento da coisa.*

[Finalizando a trajetória do Eliberto, ressalto um trecho do nosso diálogo em que ele explica o que está compreendendo por “mercado musical” no seu projeto de “avivamento cultural” da “música do Beiradão”, que busca a elevação dos músicos mais velhos à categoria de “mestres da cultura popular”]. *Quando eu falo em mercado não estou falando no sentido mercadológico da palavra [indústria cultural/musical], porque eu estou falando da importância de um retorno para essas pessoas. Isso é fundamental, porque se não imagina, tu citaste o Agnaldo do Amazonas, olha a situação dele como está. Mestre Pastinha, que é um sábio da capoeira, morreu à míngua lá em Salvador, cego, abandonado, é o fim da maioria dos mestres, no Brasil todo, um país tão rico que mata seus mestres de fome, à míngua, é isso que acontece de fato. E o Agnaldo está assim né? Sim. Ele tem uma importância tão grande que daqui há uns anos será exaltado, mas não vai estar mais vivo para colher isso.*

---

<sup>48</sup> Esse livro mencionado por Eliberto é resultado do projeto de pesquisa intitulado “A obra musical do Seu Didico: um músico do beiradão”, coordenado pela professora da UFAM Maria Grigorova entre 2012 e 2014. O livro intitula-se *Seu Didico: um Mestre do Beiradão* (GEORGIEVA; BARRONCAS; VITOR, 2015). O mesmo foi contemplado com o Prêmio de Música Brasileira da FUNARTE, edital 2012/13.

#### 2.4 *Amarildo do Sax* (Amarildo Costa Silva)



Figura 21 - Amarildo tocando no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto (22.02.2015)

Em um diálogo com o percussionista Leonardo Pimentel em Manaus, entrei em contato com o CD intitulado *Amarildo do Sax: festa do interior*. No encarte deste tinha os contatos para show do Amarildo. Liguei para um desses números, o Amarildo atendeu e me deu toda a atenção que eu precisava. Expliquei para ele o porquê estava ligando, que não era para contratá-lo, mas sim para falarmos sobre uma pesquisa que eu estava desenvolvendo junto a músicos envolvidos com a “música do Beiradão”. Depois de algum tempo de diálogo, perguntei se havia possibilidades de nos conhecermos pessoalmente. Sem delongas, o Amarildo me convidou para conhecê-lo no carnaval que ele animaria na cidade de Barreirinha (AM) entre os dias 17 e 18.02.2015. Aceitei na hora, pois seria uma ótima oportunidade para conhecê-lo e etnografar um evento musical no qual ele seria a atração principal.

Resumindo, fui a Barreirinha, conheci o Amarildo, conversei com ele e com outros músicos que iriam animar o carnaval, e ali mesmo começamos uma amizade que firmou-se na continuação do(s) campo(s). Aproveitei a tarde do dia 17 para atravessar o Rio Andirá em direção a localidade Freguesia do Andirá e conhecer o Seu João Simões do Sax (74 anos), outro músico daquela área que animava as festividades locais. Após o meu retorno para Barreirinha, descansi um pouco e me preparei para etnografar a performance do Amarildo no evento do carnaval. Já em cima do palco na madrugada do dia 18, ficamos conversando sobre as próximas festividades antes dele começar a tocar, foi quando ele me convidou para participar do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, um dos festejos descritos no Capítulo 4, que ocorreria entre os dias 20 e 22 de fevereiro na Comunidade Menino Deus do Curuçá.

Tive uma convivência prolongada com o Amarildo, porém, essa convivência face a face deu-se em um curto espaço de tempo devido ao fato dele residir em Barreirinha e eu ter passado a maior parte do(s) campo(s) em Manaus. Apesar de termos conversado por telefone em diversas ocasiões, o meu contato face a face e mais prolongado com o Amarildo deu-se entre os dias 17 e 18 de fevereiro, logo que o conheci em Barreirinha, e entre os dias 21 e 23 de fevereiro, que foram os dias que o acompanhei nas performances musicais durante o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto.

Foi somente no dia 22, após ter observado duas performances musicais do Amarildo, uma em Barreirinha e outra na Comunidade Menino Deus do Curuçá, que registramos em áudio um diálogo. Este único diálogo registrado serviu como base para a construção desta trajetória. Assim como nos dois casos anteriores, também acrescento comentários no decorrer desta construção, já que também conversamos muito em outros momentos não registrados em áudio e realizei diversas anotações nas minhas cadernetas de campo, que me ajudaram na construção da trajetória do Amarildo.

Ressalto que a escolha pelo Amarildo não é uma escolha ao acaso. Como estou unindo em um só movimento etnográfico as performances/eventos musicais *nos* “beiradões” e a migração dos músicos e da “música do Beiradão” para Manaus, os trânsitos e as sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses a partir das experiências intersubjetivas e das memórias, narrativas e trajetórias de diferentes gerações musicais envolvidas com as músicas *dos/nos* “beiradões”, a escolha pelo Amarildo faz todo sentido. A trajetória do Amarildo exemplifica uma nova geração de músicos nascidos nos “beiradões” que estão levando adiante a tradição de animar as festividades nesses ambientes através das performances em que a atração principal é o saxofone e o saxofonista, porém, que leva para participar de suas performances outros grupos musicais que tocam repertórios “exigidos” pelos moradores mais jovens, como por exemplo, a

“sofrência” e o “sacode”. Ou seja, além da “música do Beiradão”, a geração do Amarildo consegue englobar outros repertórios e gostos musicais, ganhando, desta forma, a preferência entre públicos mais jovens que residem nos “beiradões”. Sendo assim, como ferramenta metodológica para compreendermos a geração de músicos mais jovens envolvida com as festividades nos “beiradões”, estou unindo as memórias e narrativas do Amarildo, que são trabalhadas neste subcapítulo, as ideias e “inovações” que ele está defendendo para uma nova geração de músicos que estão surgindo nos “beiradões” (Capítulo 3) e a descrição interpretativa do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto (Capítulo 4).

No caso do Amarildo (42 anos), ele é mais novo que alguns dos músicos da geração “mais jovem” (entre 20 e 50 anos) envolvidos com a “música do Beiradão” em Manaus, e apesar de ter residido em Manaus por oito anos, ele partilha com os músicos da geração do Cajú a ideia de uma “música do Beiradão” como as diversas músicas tocadas nos “beiradões” ao longo do tempo, porém, no caso do Amarildo, tendo unicamente o saxofone como solista. Apesar disso, como veremos a seguir, o Amarildo diz que na região dele (Paraná do Ramos), ele e mais dois saxofonistas (Lean do Sax e Dominginhos do Sax) estão inovando no ritmo do “Beiradão”, tocando o que eles estão chamando agora de “lambadão”, que é tocar todos os ritmos presentes na “música do Beiradão”, porém, sem modificar a sequência eletrorítmica do teclado. Ou seja, quando o Amarildo toca um xote ou um bolero, a diferença rítmico-melódica é acentuada somente no saxofone, sendo que o teclado mantém o mesmo ritmo ao longo da performance. Apesar dessa “inovação”, Amarildo reitera que respeita muito a “tradição” estabelecida por músicos como o Teixeira de Manaus e o próprio Cajú, e está buscando manter essa tradição, porém, tendo que adaptar um pouco as especificidades musicais presentes nas performances nos “beiradões” devido ao gosto de uma nova geração de público que também está surgindo.

Era em torno das 22h quando encontrei o Amarildo na casa em que ele estava hospedado na Comunidade Menino Deus do Curuçá. Naquele momento, o som mecânico já se fazia ouvir por toda a comunidade e diversos fogos anunciavam que o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto estava chegando ao fim, porém, uma última noite com muita animação de Amarildo do Sax e Banda Canela de Sebo e Amarildo do Sax e Banda Forró de Reis ainda estava por vir. A paisagem sonora ao longo do nosso diálogo constituiu-se pelo som dos grilos e da mata próxima ao local onde estávamos em junção ao intenso volume das músicas que tocavam através do som mecânico na sede da comunidade e dos vários fogos de artifício que, com certa frequência, tomavam conta do ambiente sonoro-musical.

[Iniciando o diálogo, perguntei para o Amarildo sobre a sua trajetória de vida e musical]:  
*Eu sou natural daqui de cima, de Urucurituba. Naquele tempo, quando eu nasci [07.02.1974],*

*Urucurituba não era cidade ainda, era um distrito de Itacoatiara, aí depois que se tornou município. Só que como o meu registro de nascimento foi tirado depois, já ficou como município de Urucurituba. Eu vim para o município de Barreirinha com cinco, seis anos de idade, e vim direto para essa comunidade chamada Vila Cândida. Eu comecei a ser alfabetizado muito cedo, tipo... com sete anos eu já sabia ler e escrever bem. Eu não fui criado com pai perto, só com mãe, vó e tia avó. Eles tinham muito essa preocupação de educar a gente.*

*Quando eu fui para a cidade de Barreirinha<sup>49</sup> com oito anos, para a escola, eu já passei das primeiras séries, em vês de fazer o pré, o primeiro, eu já fui para o segundo ano, porque já lia, escrevia direitinho. Então eu tive a minha formação do ensino fundamental toda em Barreirinha, e... 11, 12 anos, já trabalhava vendendo picolé, sorvete, banana frita, essas coisas né, para ajudar a família, porque como eu morava na casa de tios, aí tinha que ajudar. Estudava de manhã e fazia o serviço à tarde. Então... comecei a trabalhar muito cedo, eu sempre gostava muito de música, com relação a sopro, porque Vila Cândida é uma comunidade que sempre teve essa festa tradicional, festa de Nossa Senhora das Candeias, e sempre veio muitos saxofonistas, como Chiquinho David, Souza Caxias, o próprio Teixeira de Manaus, Agnaldo, Aurélio, todos esses saxofonistas vieram em Vila Cândida. Aí... ia para Barreirinha, estudava, e nas férias vinha para Vila Cândida, exatamente no período que tinha a festa, que é em fevereiro.*

*Com uns 14 anos de idade, eu comecei a participar do coral da igreja católica, tinha um padre italiano, já é até falecido, ele disse que eu tinha um timbre bom, que poderia investir na situação de cantar. Eu achei legal, aí começava a participar dos eventos religiosos, aqui e acolá pegava o violão e começava a tentar dar alguns acordes. Enfim, eu sei que eu concluí o meu Ensino Médio em 90, com 16 anos. Com 16 anos, já formado em magistério, naquele tempo quem tinha magistério era o cara, não é como hoje, que segundo grau não é nada, tem que ter faculdade.*

*Então, 16 anos, veio o meu primeiro filho, tinha que trabalhar, já formado, e Barreirinha não oferecia muita coisa, e acabei indo para Manaus [1990]. Para Manaus, trabalhei no distrito industrial. Como eu conhecia um pessoal lá em Manaus que foi juíza em*

---

<sup>49</sup> Barreirinha é uma cidade com cerca de 30.000 habitantes situada no interior do Amazonas na beira do Paraná do Ramos. De acordo com a Associação Amazonense de Municípios a distância fluvial entre Manaus e Barreirinha é de 552 Km. Disponível em <[http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia\\_dos\\_Municipios\\_em\\_relacao\\_a\\_cap.pdf](http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia_dos_Municipios_em_relacao_a_cap.pdf)> Acesso em: 10 mar. 2016.

*Barreirinha e gostava muito da minha mãe, eu acabei morando com essa juíza lá um ano e pouco, e através dela, mesmo sendo menor de idade, com 16 anos, ela conseguiu me colocar no distrito. A partir daí eu conheci outras pessoas que trabalhavam com música. Tive a felicidade de conhecer a presidente da ordem dos músicos lá em Manaus chamada professora Lúcia do Erval, que hoje até tem uns 60 e poucos anos, pianista formada em São Paulo e foi que na realidade passou toda essa informação musical, e como ela tinha abertura com o pessoal do coral do Teatro Amazonas, eu acabei estudando lá durante um ano e meio com o maestro Oscar, estudando música... e qual era a ideia dela? Que eu fizesse a seletiva do coral e que eu ficasse como barítono lá... comecei a estudar teclado um pouquinho, violão, contrabaixo, mas nunca sopro.*

*Enfim, fiquei lá por Manaus já com família... quando foi 98, já com 20 e poucos anos, eu voltei para Barreirinha com uma proposta do prefeito para eu ser o secretário de cultura em Barreirinha. Viemos, trabalhamos na campanha, ele se elegeu e me deu uma missão, era fazer funcionar a banda de música do município, uma vez que o então governador Amazonino Mendes tinha doado para alguns municípios um kit de instrumentos de sopro entre saxofone, trombone, trompete, clarinete, tuba, bombardino, enfim... Então a gente desenvolveu um projeto e eu fui atrás de um professor de música em Manaus. Como eu já tinha alguns conhecimentos, eu trouxe um cara de lá, um sargento aposentado do exército que passou um ano e meio em Barreirinha, e assim... eu escondido pegava o sax, que só tinha um, eu pegava o sax e começava a assoprar algumas notas, e como eu lia partitura, eu pegava lá as partituras de bolero, tipo Besame Mucho, e começava a... e quando o professor viu eu tocando ele disse que eu tinha jeito de tocar sax, que ele ia me ajudar. Isso você tinha que idade? Já estava com 28 para 29, por aí, bem madurão já. Aí eu comecei a estudar, só que não tinha sax, era da prefeitura. Comecei a estudar umas notas no soprano, mas o sax para mim era uma vez ou outra e tal. Já com 30 e poucos anos, em 2007, eu resolvi estudar melhor o instrumento, pegar realmente o instrumento.*

*Eu comecei a ver isso e continuei cantando também em banda. Quando foi em 2009 eu comprei um tenor para mim. Isso tu eras secretário de cultura? Era secretário de cultura, mas em 2008 eu fui dispensado, teve uma enchente grande, Barreirinha foi para o fundo, eu fui para Parintins, fui cantar no Caprichoso. Um dia eu peguei e disse que eu ia parar com esse negócio de música, porque como eu fiz faculdade de matemática, eu disse que eu ia ser professor. E tu fizeste quando essa faculdade? Foi de 94 a 98. Lá em Manaus? Manaus.*

*Aí tá, eu cheguei um dia para a família e disse: Ó, eu vou parar com esse negócio de música que não está dando certo, vou fazer um seletivo do estado e vou dar aula. Aí minha*

*filha mais velha me disse: “Papai, eu acho que o senhor está jogando fora uma oportunidade de se dar bem, porque o senhor toca sax, o senhor toca bem, e sax tem mercado, porque tem um monte de festa no interior, muita gente conhece o senhor, não como saxofonista, mas como cantor e tal...” Eu fiquei pensando: Quem sabe né? Aí conheci um outro rapaz que tocava, está em Manaus agora, morava em Parintins na época, e conversando com ele, ele disse: “Amarildo, eu vou fazer um CD para ti, bora fazer para ti um CD?” E com um computador, uma plaquinha de áudio, ele montou um repertório para mim, 12, 14 músicas, e nós fizemos esse CD. Só que eu fiz o CD com ele, mas não levei fé, entende? Para mim era um trabalho qualquer e tal que não daria certo.*

*Então eu vim fazer uma festa aqui mesmo no município de Boa Vista do Ramos com uma banda de Parintins chamada ZS 4. Então eu trouxe uns CDs, e como eu já conhecia um pessoal aqui em Boa Vista, que eu tinha cantado em um festival aqui antes, e também o sogro do tecladista que trabalha em uma rádio, eu peguei 10 CDs e mandei para ele, na viagem, veio uma senhora que morava em Boa Vista, aí perguntei: Senhora, conhece o fulano de tal? “Conheço, moro lá perto da casa dele”, então faz um favor para mim, esse CD é seu, e esses aqui a senhora entrega para ele, “está bom”. Aí a gente foi tocar nas festas. Depois desses CDs pararem na mão dele, ele começou a divulgar, rádio direto, seis, oito meses depois eu comecei a tocar nesses beiradões de novo. Boa Vista do Ramos foi o primeiro município que conheceu o Amarildo como saxofonista, tem uma estrada que liga Boa Vista a Vila Cândida, se duvidar na época de seca vai até Barreirinha de moto, só que essa estrada é boa, vai até metade do Ramos, e nessa estrada tem várias comunidades, seis ou sete comunidades.*

*A partir daí, quando eu me dei conta estava tocando direto nessas festas, festa do Taracuí, festa de Porto Feliz, Vila Manaus, Santo Antônio, São Benedito, festa do Bodó, Santa Ana, aí tá... já voltei para Barreirinha e peguei um colega para me acompanhar, e a gente vinha tocar nas festas, cobrava 200 reais. Inicialmente tu estavas tocando só você, sax? Só eu! Eu, esse colega, só que a gente não via o sax como fonte de renda, era só para brincar mesmo, porque eu tinha voltado para a prefeitura como assessor especial, do prefeito direto, aí a gente tinha acesso a transporte, enfim... a gente cobrava 200, 300 reais só para tomar cerveja! Vinha, participava e ia embora. Quando foi um dia, a gente conversando lá em casa, passando umas músicas, ele disse para mim: “Mano, a gente está perdendo dinheiro, porque hoje o que conta nesse beiradão de Boa Vista à Maués, de Barreirinha, é o Amarildo do Sax, então está na hora da gente profissionalizar a coisa”. Foi a partir de então, 2010, 2011, que a gente começou a ter isso como profissão mesmo. Foi outro investimento, um lance mais sério, deixamos a bebedeira de lado e começamos a investir pesado no saxofone, foi aí que eu tive a ideia de*



*trocar o sax que eu tinha, o meu sonho de consumo era um Yamaha, fiz um negócio com um empresário amigo nosso em Barreirinha, que gosta muito da gente.*

*Aí a gente começou a partir de 2011, 2012, a trabalhar mesmo só com isso, só com música, e eu estou nessa lida até agora. Fiz o outro CD, coloquei 18 faixas, nessas 18 faixas eu coloquei entre forró, lambada, xote e bolero. Festa do interior I e II, e a gente colocou essas 18 faixas no CD e começamos a trabalhar, depois fizemos um outro Festa do Interior II, já foi produzido por mim e pelo tecladista aí [Frank dos Teclados<sup>50</sup>], foi uma coisa rápida, um dia ele foi para Barreirinha, montamos um portátil lá no apartamento onde ele estava e fizemos uma gravação rapidinho, em um dia fizemos, colocamos 11 faixas e começamos a espalhar. O pessoal de Boa Vista, Barreirinha, tudo tem? Tudo tem. Lá no barco mesmo, a gente veio escutando teu CD. O pessoal que curte mesmo sax desse beiradão é Boa Vista, pessoal que gosta muito de sax. Rapaz, eu acho que no Amazonas tem muito lugar que as pessoas gostam de sax! No lado que eu fui do rio Madeira eles são todos fissurados em saxofone também. Aí eu cheguei a colocar esses CDs volume II na Disco Laser em Manaus, eu conheci um cara chamado Marreiro show, ele canta bolero, essas coisas, um dia ele me apresentou para o dono da Disco Laser [loja de CDs em Manaus], o Ruy, levou o CD, ouviu e gostou muito. Aí, “para começar vou precisar de mil cópias”. Fui, mandei fazer mil cópias, entreguei e até hoje não recebi dos caras [risos], mas de uma certa forma eu não reclamo porquê divulgou o meu trabalho, e através dessa loja eu comecei a ter saída para o rio Madeira, rio Purus, Manacapuru, todos esses municípios aí para cima, Coari, Borba... aí a gente já conheceu outros lugares. Então hoje eu posso dizer que eu sou um pouco conhecido em todo o estado por conta dessa situação.*

*A primeira vez que eu fui para Novo Aripuanã, o cara foi comprar um CD do Teixeira de Manaus na Disco Laser, a história foi assim... ele foi comprar um CD do Teixeira de Manaus na Disco Laser, chegou lá não tinha o que ele queria, aí o vendedor disse para ele: “Mas tem um outro cara aqui que tem umas músicas que tu queres”, que era Lambada para Dançar, parece. Colocou lá para ele ouvir e ele gostou, aí ele levou para Novo Aripuanã. Quando foi assim tipo março de 2013 ele me ligou: “Olha, a gente tem uma festa aqui em Novo Aripuanã, festa de São Pedro, é em junho, uma festa bem tradicional, a gente está precisando de um saxofonista e a gente estava pensando em trazer você”. No município ou na comunidade? É na cidade mesmo, só que é estrada, uma chácara pouquinho fora da cidade, aí ele disse para mim: “Se o teu valor não for muito alto a gente pode trazer você”. Eu não tinha nem ideia de quanto*

---

<sup>50</sup> Frank dos Teclados também é conhecido na região de Boa Vista do Ramos por Frank Canela de Sebo, que é o nome da banda de forró que ele integra neste município.

*cobrar, mil, quinhentos, máximo mil, eu imaginei... Rio Madeira, Novo Aripuanã, fica quanto tempo de barco? Ele disse: “Tu sais de Manaus 10 horas da manhã e chega no dia seguinte duas horas da tarde”. Então é muito mais longe do que de Barreirinha, daí eu disse: E de lancha? “De lancha tu podes sair cinco horas da manhã e sete horas da noite tu estás lá”. Daí eu comecei a pensar, eu disse: Faz o seguinte, cara, eu vou aí para ti, eu, o tecladista e o guitarrista, e chutei assim: Meu show está três mil reais, duas horas e meia! Daí ele nem deixou eu terminar de falar e disse: “Está fechado! Como é que eu faço, manda o contrato para mim?” Eu disse: mando, manda teus dados, eu... daí que eu fui me preocupar em elaborar um contrato... eu estava em Manaus, aproveitei, fui na ordem dos músicos, me cadastrei, eu sou associado, fiz lá o exame e tirei minha carteira de músico profissional, peguei uma cópia de contrato e as coisas começaram a mudar. Conheci um outro cara do SEBRAE e ele disse: “Muitos músicos não se preocupam com isso, mas se eu fosse tu eu abria uma empresa para ti como empreendedor individual mesmo só para ti ter os direitos garantidos na previdência, essas coisas”.*

*Enfim, eu sei que eu fui para Nova Aripuanã, já fui em 2013, 2014, vou este ano de novo. De Novo Aripuanã, já mais para baixo vem Borba, Nova Olinda, já fui em Barcelos, Manacapuru, Caapiranga, Beruri, Manaquiri, todos esses municípios eu já andei. Tudo festa de santo? Tudo festa de santo. Mas na cidade? Na cidade. Ano passado eu fui em Beruri tocar em uma comunidade que já fica próximo a Codajás, o nome da comunidade é Fortaleza, longe que só! Toquei em uma sexta e já voltei no sábado para fazer na cidade, fiz na cidade sábado e domingo, três shows, já saí com dinheirinho no bolso já legal. Aí, este ano, já volto de novo, então é toda essa pegada assim. Mas tu vens tocando mais nas cidades do que nas comunidades? Não! A gente toca mais em comunidade. Eu vejo assim, acho que pelo fato de apresentar um trabalho diferenciado dos saxofonistas mais antigos, a gente acaba ganhando um público mais novo, mais jovem. Com isso a gente tem mais saída na cidade, entende, porque sai daquele tradicional e acaba agradando... é por isso que o nosso repertório é bem variado, mas em uma pegada só, lambada forrózão. Então assim, tu tens, digamos, um ideal que é atingir um público mais jovem? Exatamente! Desde o início eu já... como eu estava falando ontem, quando a gente pensou em gravar esse outro CD, o II, a gente pensou nesse público jovem, porque assim, se atingir o público jovem com o sax, automaticamente você já atinge o público mais idoso... por tabela você já traz ele junto, e assim... eu acho que deu certo porquê... como viste ontem na festa, dança novo, dança jovem, dança velho! Dança todo mundo! Porque é sax! E o repertório é bem diferenciado dos outros.*

Mas tem comunidade que o público é mais velho né? *Tem*. Por que aqui tem muito jovem! *Tem muito jovem. Boa Vista do Ramos, eu costumo dizer que é um município com o público diferenciado que gosta do sax, sendo eu ou outro saxofonista. A gente sempre conversa com o pessoal que lançou a gente aqui, eles dizem que o culpado de tudo isso sou eu, porque na realidade o sax estava esquecido. O rapaz [presidente do festejo] me falou isso aí... As pessoas acham que foi a gente que trouxe de volta o sax para as festas. Tu achas que ficou esquecido durante quanto tempo? Como foi esse esquecimento? Eu penso o seguinte, eu acho que há uns 20 anos atrás eram muitos saxofonistas, só que com o tempo as pessoas vão ficando... envelhecendo né. Eu acho que não houve aquela preocupação de alguém se interessar pelo instrumento, porque assim... até hoje tem pessoas que acham que sax é música para velho. Tem pessoas que pensam assim. Então eu acho que por causa disso muitos músicos deixaram de lado. Hoje se tu veres, se fores comparar, selecionar 20 músicos que estão trabalhando direto, é até arriscado dizer que 17, 18 músicos são tecladistas. Ainda mais com essa nova pegada que é sacode<sup>51</sup>! O cara vai tocar um sacode, composição do Luciano Kikão, lá de Manaus, três, quatro acordes, e pronto, já foi. Na maioria é só aquilo, e já instrumento de sopro é outra coisa, o cara tem que... exigir mais né... eu acho que ficou mais esquecido por conta disso, não houve essa preocupação.*

Uma professora da UFAM [Dra. Rosemara Staub<sup>52</sup>] estava me dizendo que tem muito lugar que ela foi em festa no interior que o tecladista faz o sax no teclado, só um teclado. *É verdade!* E o pessoal está aceitando isso? *O pessoal aceita.* Por que é mais barato? *Não, não é que seja barato, é porque falta realmente saxofonista! Já teve ocasiões em que eu toquei em dois lugares numa noite só, por exemplo, teve um tempo que eu tocava festa de Santo Antônio aqui em Boa Vista e festa de Santo Antônio em Vila Cândida no mês de junho, por várias vezes eu já fiz isso, toco aqui em Boa Vista, pego a moto pela estrada e vou tocar lá no outro lugar, porque não tem saxofonista. Então assim, essa carência, essa falta de interesse de outros músicos é que ficou distante, essa falta de saxofonista. Mas hoje quem está na ativa, eu tenho um primo que é mais novo que eu, tem 33 anos, ele está tocando direto também. Em relação*

---

<sup>51</sup> Uma grande quantidade de jovens que tive contato nesses trânsitos entre os “beiradões” imitam a maneira de dançar que eles estão chamando de “sacode”. O “sacode” seria um tipo de “fórró eletrônico” que inovou com novos passos de dança. Para melhor compreensão do assunto, ver no *You Tube* o clipe da música *Quero vê essa menina remexer*, composição de Luciano Kikão. Ressalto que também presenciei jovens dançando o “sacode” no festejo de São Lázaro, mesmo quando o Cajú tocava outros ritmos musicais. Aprofundo esta temática dos conflitos geracionais no Capítulo 4.

<sup>52</sup> Rosemara Staub é professora no departamento de Artes do ICHL/UFAM e professora permanente do PPGSCA/UFAM. É líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Música na Amazônia e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Processos de Criação em Arte. Coordena, desde 2010, as turmas de primeira licenciatura em Música do PARFOR no interior do Amazonas.

*ao sax, nosso avô, que tem 86 anos e reside em Parintins também era músico das antigas, até hoje ele tem o sax dele lá, toca daquele estilo, bem antigo o estilo, e eu penso que eu herdei um pouco, a gente pensa que a gente herdou dele.*

*E da velha guarda, digamos assim, só o Cajú e o Souza Caxias? Que eu conheço, Souza Caxias, Chico Cajú, Fernando Amazonas, Guarazinho do Sax, que é militar reformado, Zé Reis, Dominginhos Medeiros, que toca ainda, está na ativa, João Simões, que veio estourar agora com Dica Dica [composição do Seu João Simões]. Eu não sei se ele cantou para ti lá. Isso é sucesso aqui no baixo Amazonas, Pará, é sucesso total dele! Essas músicas, composições dele mesmo.*

*A minha ida para Manaus, [segunda ida], eu passei um tempo em 2013 morando lá, e qual seria a minha história? Ali o meu objetivo [projeto] de ir para Manaus era aprofundar o estudo em sax, no caso, jazz e blues, então a gente acabou indo lá no Teatro Amazonas, tinha um cara chamado Abner, você falou com ele? O Abner é meu amigo mais que tudo! Pois é, o Ênio me deu a referência dele. Eu percebi que tu improvisas um pouco né? Um pouquinho. Assim, a gente não improvisa mais porque no “beiradão” não precisa, não tem uma necessidade de improvisar, que já é uma coisa mais marcada, fixa. Mas assim, quando eu estava morando em Manaus, a gente já começou a trabalhar outra coisa, foi interessante uma vez, eu fui para o Centro, levei meu sax e encontrei com um colega que toca bandolim, aí a gente conversando por lá, eu disse: bora tocar alguma coisa aqui. Eu montei o sax, deixei o case aberto, nem pensando nada. A gente começou a tocar, “meu coração, não sei porquê”, Carinhoso, aí... “Eu sei que vou te amar”, essas coisas, um pouco de bossa nova. Aí as pessoas passavam e jogavam, sem brincadeira, saímos de lá com 80 reais [risos], era um real, cinquenta centavos, dez centavos, dois reais, chegou um cara e jogou 20 pau lá. Essa brincadeira rendeu... rendeu legal.*

*Eu toquei um casamento em Manaus, desse casamento já pintou outro aniversário, pintou outra reunião, então assim, se eu for para Manaus e dizer: Pessoal, eu estou aqui em Manaus, qualquer coisa a gente está na área. Pinta rapidinho alguma coisa, o tempo todo. É bem interessante isso, trabalho de estúdio também, gravação de CD. Quando eu estou lá, as vezes que eu vou em estúdio, geralmente é gospel o pessoal que me chama para fazer.*

*E depois que eu fui embora, o que vocês tocaram? [Estava me referindo ao baile do dia anterior]. A gente entrou no palco cinco e vinte da manhã. Pois é, eu deitei na rede, fiquei um tempão acordado esperando para ver se eu escutava vocês e nada, aí eu peguei no sono, nem vi a hora. Porque era para a gente voltar tipo quatro e meia. Depois que tu foste já era para a gente voltar, mas aí o cara da banda continuou tocando, tocando, tocando... e o povo*

*dançando, eu sou daqueles que não inflama, entende. O cara disse: “Olha, tu vais entrar duas horas”. Eu estou lá, o cara está vendo que eu estou lá, então vai dele, se ele disser: “Cara, vou tocar”, então tá, fica à vontade, pode tocar. Aí, a gente acabou entrando cinco e vinte. É bom que os meus parceiros são bacanas. Acabamos fazendo uma hora, e o povo dançando. Eu não sei de onde apareceu tanta gente. Eu acho que estavam esperando a hora do sax. De novo né? De novo. Na hora que a gente começou a tocar o pessoal boom no salão de novo, e aí está um monte de gente lá dançando, eu não vou parar de tocar né. Aí vocês tocaram... Lambadão direto, é o que o pessoal estava querendo dançar.*

Tu levaste umas do Teixeira, mas tinha umas que eu não conhecia. Geralmente eu faço assim, quando eu vou fazer a festa, o que o pessoal tem na cabeça, falou em sax é Teixeira de Manaus, então eu seleciono quatro ou cinco músicas só do Teixeira, aí eu faço aquele momento só dele. Às vezes eu falo no show: olha, vamos fazer aqui uma sequência de Teixeira de Manaus. A gente faz, só dele, cinco ou seis músicas, depois já varia, faço umas composições minhas, já ponho Chico Cajú, ponho Souza Caxias, Aurélio do Sax, Agnaldo, aí vai, Pantoja, já vai fazendo aquela mesclagem de compositores. Ontem tu chegaste a tocar alguma desses outros? Toquei sim. A gente tocou Agnaldo, Souza Caxias, Pantoja... a gente vai intercalando. Tem vários saxofonistas que a gente toca. Mas o estilo que a gente faz agora é lambadão mesmo, transformado, cúmbia, transforma para lambadão, fica só uma pegada, só um ritmo, só o sax que mantém a originalidade da música. A gente não altera não. Ontem a gente fez aquele esquema de bolerão também, eu acompanhando o menino lá [Banda Forró de Reis].

Finalizo a trajetória do Amarildo com o trecho em que ele inseriu o termo “lambadão” para falar da “música do Beiradão”. No final do diálogo ele me explicou a ideia que tinha dessa música. No entanto, trabalho com essas falas no capítulo seguinte.

## 2.5 Considerações e interpretações buscando o alinhamento dos três projetos

A partir da trajetória do Cajú, entramos em contato com a realidade retratada por ele acerca da desigualdade social e estigma com que os músicos dos “beiradões” eram tratados pelos músicos integrantes de bandas de baile que faziam parte do *mainstream* musical manauara. Houve pouquíssimas exceções de músicos dos “beiradões” que chegaram a integrar bandas de baile em Manaus. Um dos casos foi o do guitarrista André Amazonas, que me contou em um diálogo que chegou a tocar guitarra em dez conjuntos manauaras diferentes, sendo que o principal deles foi Os Embaixadores. Outro caso foi o do Teixeira de Manaus, que relatou o fato de diversas bandas de baile chamarem ele para cobrir algum saxofonista que ficava doente

ou com alguma outra impossibilidade para tocar. De forma geral, as poucas vezes que os músicos dos “beiradões” da geração do Cajú tocavam em Manaus, eram nos bairros populares animando festas de aniversário, bailes populares organizados pelas associações comunitárias e, durante o carnaval, nos carnavais de rua organizados nesses bairros. Uma exceção desses casos, também foi o músico Teixeira de Manaus, que além de tocar saxofone, cavaquinho, violão, entre outros instrumentos, também tocava muito bem teclado, o que proporcionou a ele a oportunidade de tocar em cabarés no Centro de Manaus durante alguns anos.

Outra questão ressaltada na trajetória do Cajú foi que assim como no *projeto* musical de muitos músicos amazonenses, um dos “sonhos” dele era gravar discos em uma “grande gravadora”. Entretanto, ainda assim, não foi o suficiente para ser reconhecido pelas políticas públicas e pelos públicos manauaras, continuando a animar as festividades nos “beiradões” como forma de manter seu ofício como “músico profissional” (palavras dele). No entanto, o dinheiro dessas “tocadas” (categoria nativa) nunca foi suficiente para pagar as contas, sendo que, como relatado nos diálogos, ele sempre manteve outras atividades paralelas à música. Um exemplo disto é a residência onde o Cajú reside há muitos anos, que também funciona como uma mercearia, forma de adquirir uma renda extra que também é compartilhada por outros músicos da mesma geração. Outro ponto que devo salientar é o fato de inúmeras vezes, isto eu presenciei pessoalmente, os presidentes dos festejos com os quais o Cajú realiza a tratativa do contrato oral, não pagarem o cachê combinado previamente. Sendo assim, conforme o Cajú e outros músicos também me relataram, essas situações constrangedoras são muito comuns nas vidas deles, inclusive, muitos deles acreditam que as próprias gravadoras com as quais trabalharam não pagavam corretamente seus respectivos direitos.

A maioria dos músicos que tive contato da geração do Cajú faziam as tratativas através do que eles chamam de “contrato oral”, o que reforça o conflito geracional em alguns pontos. Neste sentido, o Amarildo me contou que conseguiu contrato em muitos lugares pelo fato de fazer por escrito. Em contrapartida, comunidades que se autodenominam “tradicionais” preferem os contratos orais. No caso da Comunidade Menino Deus do Curuçá, na qual eu e o Amarildo estávamos na ocasião do diálogo transcrito neste capítulo, por exemplo, o “presidente” (categoria nativa) José do Carmo relatou durante um diálogo que só contrataram o Amarildo porque o Chico Cajú e o Souza Caxias não estavam disponíveis. Não que eles não gostem do Amarildo, muito pelo contrário, no final das contas eles acabaram escolhendo o Amarildo por este agradar mais aos jovens da comunidade. Entretanto, José reclamou da “burocracia” (termo utilizado por ele) que é ter que assinar um contrato estando distante.

Quanto ao aprendizado musical da geração do Cajú, somente alguns músicos tiveram a oportunidade de aprender o ensino de música formal, os que serviram a polícia militar ou o exército em Manaus, como foi o caso de Chiquinho David, Sérgio Reis, André Amazonas, entre outros. Esses, aprenderam a ler partitura. No caso do Cajú e do Teixeira de Manaus, por exemplo, eles me disseram que chegaram a aprender a leitura das “cabeças de nota” com os tenentes do sexto batalhão da polícia militar, mas para eles partitura não tinha muita “[...] utilidade, o negócio era no ouvido mesmo”. Para o Amarildo, em contrapartida, ler partitura era motivo de orgulho, sendo que, em alguns momentos do diálogo com ele, percebi certo tom de preocupação em ser um “músico de excelência”, muito preocupado com a técnica instrumental, distinguindo os “bons” músicos dos “ruins”. Este discurso provavelmente foi incorporado devido a convivência dele com o coral do Teatro Amazonas, meio musical muito competitivo.

Na trajetória do Eliberto, discorremos sobre a migração de algumas formas de sociabilidade dos “beiradões” para os bairros populares de Manaus formados a partir do êxodo rural amazonense. Da mesma maneira que explanei na trajetória do Cajú sobre a roda de conversa e a “contação de causos” como formas de sociabilidade que migraram junto com as pessoas do interior para Manaus, atualmente, sentar nos bares de esquina para tomar uma cerveja gelada, ou em mesas improvisadas nas calçadas em frente as casas, ouvir um “fórró eletrônico” em volume intenso e dançar, continuam sendo formas de sociabilidade “interioranas” que predominam nos bairros populares de Manaus. A grande diferença é que, como o Eliberto ressaltou em um dos nossos diálogos, na década de 1980 e 90 a “música do Beiradão” era o que animava essas pessoas e fazia com que elas saudassem o interior através da música, sendo que atualmente predomina majoritariamente o “fórró eletrônico” e o “brega”. Interpreto isso como uma transformação geracional, ou seja, os moradores que escutavam muito a “música do Beiradão” ficaram mais velhos e deixaram de participar desses momentos de sociabilidade, enquanto isso, toda uma geração mais jovem de migrantes junto a outra geração de pessoas que já nasceram nos bairros populares de Manaus modificou os gostos musicais e, até certo ponto, essas formas de sociabilidade. Podemos interpretar também algumas dessas formas de sociabilidade, não só como algo que migrou do interior para a capital, mas como sociabilidades comuns a bairros populares e periféricos nas metrópoles brasileiras, sendo que um diferencial identitário manauara seria, neste caso, o gosto musical e a performance através da dança, que ocorre de maneira distinta a outras cidades brasileiras.

Ao longo das três trajetórias construídas neste capítulo, entramos em contato mais íntimo com três *projetos* musicais, que apesar de estarem situados em contextos distintos, com conflitos geracionais, têm muito em comum no sentido da busca por uma profissionalização na



música como “músico de beiradão”, principalmente nos casos do Cajú e do Amarildo. Foram enfatizados momentos das vidas pessoais, trajetórias musicais/socioculturais, os conflitos de ideias quanto à música em geral e à “música do Beiradão” em específico, os *projetos* e o *campo de possibilidades* em que esses músicos transitaram, entre outras questões. Nos casos, principalmente do Eliberto e do Amarildo, pudemos observar o “potencial de metamorfose” (VELHO, p. 68) desses músicos quando os mesmos transitam por muitos espaços amazonenses, porém, diferentemente do Cajú, entre as classes e bairros populares, mas também entre os bairros e as classes média e elite manauara. Neste sentido, Velho (p. 68) elucida: “No plano individual, a participação em mundos diferenciados e o desempenho de múltiplos papéis levam ao desenvolvimento de um *potencial de metamorfose* particularmente rico”.

Quanto aos *projetos*, ressalto que o *projeto* de migração do Amarildo foi completamente diferente do *projeto* do Eliberto e do *projeto* do Cajú. Amarildo foi para Manaus com o *projeto* de trabalhar para juntar dinheiro e poder proporcionar uma vida melhor para a sua família. A grande diferença para com o caso do Cajú é que no momento da migração Amarildo ainda não tinha o *projeto* de ser músico profissional, ou seja, neste caso, o músico que sobrevive da verba arrecadada com o seu ofício, a música. Amarildo trabalhou como operário no distrito industrial de Manaus, porém, apesar de um trabalho comum às classes populares, Amarildo teve o privilégio de residir na casa da juíza (amiga da família), que lhe proporcionou acesso aos contextos socioculturais manauaras privilegiados. O *campo de possibilidades* para que o Amarildo pudesse começar de fato um *projeto* de se tornar músico profissional em sua vida se deu a partir do alerta que a filha mais velha fez. Entretanto, Amarildo ainda demorou um tempo para abraçar o *projeto* de ser “saxofonista de beiradão”, ou seja, o músico aqui entendido como profissional, que ganha seu sustento diário com esse ofício de animar as festividades nos “beiradões”. Já no caso do Eliberto, o *projeto* sempre envolveu as artes em geral e a migração fazia parte de um *projeto* familiar maior (coletivo), assim como Velho (2003, p. 41) elucida que “havia, claramente, um *projeto* da família de Catarina de melhorar de vida nos EUA”. No entanto, o *campo de possibilidades* proporcionado pelos contextos socioculturais pelos quais Eliberto transitava em Manaus levou ele a idealizar outros *projetos* de caráter individual, sendo que alguns desses foram tratados na trajetória do mesmo. Ressalto também, o fato do *projeto* de migração do Eliberto não ter sido um *projeto* musical, ou seja, o *projeto* familiar, que o levou a migrar para Manaus, possibilitou que ele elaborasse *projetos* individuais envolvendo a música e as artes em geral. Como vimos no caso do Cajú, este *projeto* de migração ocorreu de maneira muito distinta, pois ele partiu da necessidade de profissionalização na música e concretizou-se através do *campo de possibilidades* que Manaus proporcionou.

### 3 “MÚSICA DO BEIRADÃO”?

Conforme explanei na introdução desta dissertação, pelo menos desde a publicação de *The Anthropology of Music* (1964), os etnomusicólogos vêm preocupando-se com os conceitos ou conceituação sobre música a partir de uma perspectiva nativa. Todd Titon (2009, p. xvii) prefere trabalhar com o termo *idea*, o que de alguma forma está intimamente relacionado com a proposta de “conceituação sobre música” advogada por Merriam (1964, p. 32). Entretanto, uma “[...] *idea* da música – o que música é (e não é) e o que ela faz [...]”<sup>53</sup> (TODD TITON, 2009, p. xvii) não significa necessariamente uma conceituação sobre música, ou mesmo, consenso entre os colaboradores acerca do que seria essa conceituação, pois essas concepções ganham diferentes significados dependendo do contexto sociocultural e geracional em que são empregadas e experienciadas. Neste caso, trago as ideias em torno da categoria “música do Beiradão” através dos diálogos e experiências intersubjetivas vivenciadas no(s) campo(s) enfatizando as falas dos colaboradores que representam essas ideias e concepções. A partir da interpretação dessas ideias ao longo deste capítulo, demonstro no subcapítulo 4.3 como, por vezes, percebi e experienciei o quanto a categoria “Beiradão” ultrapassa o *status* de categoria para ser compreendida como conceito.

Além de trabalhar com as ideias, a minha proposta é de continuar trabalhando com as memórias dos músicos e exemplificar através da minha interpretação das narrativas e relatos etnográficos como foram surgindo diversas construções, por vezes politizadas, que se mostram inteligíveis somente se compreendidas através das memórias que trazem os contextos e experiências em que essas ideias ou, por vezes, conceituações, foram elaboradas. Questões teórico-conceituais como origem, localismo, identidades regionais, autenticidade, imperialismos culturais, indústria musical (ou mercados musicais) e globalização perpassam as discussões nativas em torno da “música do Beiradão” e são aqui trabalhadas.

#### 3.1 Ideias, construções e memórias em torno da “música do Beiradão”

Desde o primeiro momento que entrei em contato com a categoria “música do Beiradão” procurei de alguma maneira enfatizar nos diálogos com os colaboradores qual seria o sentido e o significado da mesma entre eles e em suas redes de relações. Entretanto, confesso que inicialmente entrei em campo com a concepção ingênua e muito comum no meio musical, de

---

<sup>53</sup> “[...] *idea* of music - what music is (and is not) and what it does [...]” (TODD TITON, 2009, p. xvii).

que existiria uma (no singular) definição para esta categoria, ou mesmo um significado em específico que exemplificaria um gênero ou um estilo de música. Os trabalhos de campo me mostraram o quanto eu estava enganado nesta empreitada ingênua, ainda muito marcada pelos traços positivistas e universalistas que trazia dos tempos de graduação. Neste sentido, ambas as experiências, tanto as vivenciadas no(s) campo(s) como o contato com as ciências sociais e com a etnomusicologia, me proporcionaram outros olhares e escutas em torno desta categoria tão importante que domina o imaginário de muitos amazonenses e perpassa as memórias, relatos e discursos das três gerações de músicos, radialistas, públicos, entre outros, com as quais entrei em contato. Porém, em cada um desses contextos, dependendo da geração dessas pessoas, a categoria “música do Beiradão” adquiria sentidos e significados diferenciados.

Recompondo uma trajetória não linear de contato com a categoria em questão, começo este subcapítulo trazendo os meus encontros e experiências com as ideias, construções e memórias dos músicos nascidos nos “beiradões”, sendo que enfatizo os três músicos com os quais trabalhei no capítulo anterior juntamente com outros dois saxofonistas que conheci nos “beiradões”. Estes, João Simões (74 anos) e Cheiro do Sax (59 anos), apesar de terem contato com a cidade de Manaus esporadicamente, não migraram ou não residiram permanentemente na mesma, o que se mostrou fator incidente em suas ideias acerca de uma “música do Beiradão”.

Nos diálogos que registrei com o Cajú, ele pouco explanou sobre a categoria “música do Beiradão”. Nos nossos encontros, Cajú sempre queria tocar, fazer o que o deixa feliz, falar sobre as músicas que ele estava incorporando ao repertório, sobre novos estilos de forró, tocar, demonstrar musicalmente, através dos sons, mais do que em palavras, as suas ideias sobre música. Percebi, mais através das experiências intersubjetivas e das memórias trabalhadas no capítulo anterior, que esta categoria é bastante presente no imaginário dos músicos da geração do Cajú. Não somente nos imaginários, mas de uma forma geral, na vida deles, nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”, pois assim que entrávamos nos barcos, nas duas viagens que fiz com o Cajú, ele sempre exaltava: “Você vai gostar muito desse forrozão lá no beiradão, olha, é muito animado”. Escuto algo parecido até mesmo quando nos falamos por telefone, como em uma ocasião em que ele me convidou para ir ao Festejo de São Lázaro novamente, o mesmo que eu acompanhei em fevereiro de 2015, ele exclamou: “Rapaz, vamos para aquele forrozão lá na aldeia, vai ser muito animado esse festejo no beiradão lá”.

Os trânsitos entre Manaus e os “beiradões” e as sociabilidades em trânsito nesses mesmos espaços são algo muito importante na vida dos músicos da geração do Cajú, isso inclui o contato com a natureza, os rios, as performances nos barcos durante as viagens entre os “beiradões” em que a intensidade da música compete com os rancos dos motores das

embarcações. Essas e outras questões que trabalho no capítulo seguinte me mostraram através das experiências intersubjetivas que a categoria “Beiradão” passa a ser muito mais que categoria, transformando-se em conceito, um modo de vida e de escuta particular, um *ser* e *estar* no universo musical específico dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”, o que pode ser compreendido em diálogo com Feld (2012, p. xxvi-xxviii) como uma “acustemologia” própria dos músicos dos “beiradões”, que atribuem outros valores e significados à categoria “Beiradão”<sup>54</sup>.

Outra questão importante nos diálogos com os músicos da geração do Cajú, é como eles direcionam o diálogo como uma das formas de sociabilidade mais comuns nos “beiradões” que foi levada para os bairros populares de Manaus através das constantes migrações que caracterizam o êxodo rural amazonense. Normalmente, quando não estava tocando ou falando sobre sons musicais, a predileção do Cajú e de outros músicos desta mesma geração era a “contação de causos” e histórias que ocorreram nos trânsitos entre um festejo e outro nos “beiradões”. Algo que aconteceu com frequência quando eu estava nas residências desses músicos era a junção de um ou dois vizinhos, familiares e outros músicos também vizinhos que se juntavam a nós para conversar. Ou seja, normalmente, não havia uma esfera formal de entrevista, muito pelo contrário, muitas vezes os diálogos tomavam outros rumos e o “impulso de sociabilidade” (SIMMEL, 2006, p. 64) se fazia presente conduzindo os bate papos.

Um dos poucos momentos que dialogamos sobre a categoria “música do Beiradão” e que está registrado em áudio, perguntei para o Cajú: E o termo “Beiradão”, vocês já usavam antes, como é que foi? Ele respondeu: “Beiradão... já usava, desde o tempo do Laca, Laquinha chamava, Lacapaco<sup>55</sup>”. Neste momento, outro músico (Castilho), que reside próximo ao Cajú e foi pegar aulas de saxofone com ele, perguntou: “E agora, por que o nome Beiradão, é porque eles tocam na beira do rio é?” Cajú respondeu:

Não, não, não. Antigamente não existia teclado, contrabaixo, existia, mas ninguém usava, guitarra, essas coisas. A música era assim no interior, era um sax, um trombone e um piston, trompete eles chamam, aí vinha bateria, banjo, pandeiro, e o tocador de pandeiro tocando pandeiro e cantando na marra sem microfone sem nada [risos]. Assim que era a música de primeiro (Diálogo com Chico Cajú, Manaus, 22.01.2015).

Essa fala do Cajú nos ajuda a problematizar algumas ideias da “música do Beiradão” em Manaus que reduzem esta categoria apenas a um “gênero musical de beira de rio”. Ele fez

<sup>54</sup> Aprofundo essas reflexões e disorro acerca do conceito “acustemologia” no subcapítulo 4.3.

<sup>55</sup> Nessa ocasião, Cajú utilizou os termos “Laca” e “Laquinha” como sinônimos (apelidos carinhosos) da categoria “Lacapaco” ou “Lacapaca”.

questão de ressaltar que o termo “Beiradão” não é somente porque “eles tocam na beira do rio”, como o Castilho havia perguntado, e sim porque além de tocar “na beira do rio” tem toda uma história de repertórios, formações instrumentais e especificidades de execução instrumental que fazem parte da vida e povoam as memórias dos músicos e públicos de gerações mais velhas. Com a geração do Cajú, sempre que tocávamos no assunto “música do Beiradão”, a maioria lembrava do “Lacapaca” ou “Lacapaco”, uma categoria nativa que eles usavam quando faziam alusão à formação instrumental e à certas especificidades comuns nas festividades nos “beiradões” “antigamente”. Nas palavras do Cajú, o “Lacapaco” durou desde os tempos das “bandinhas de família”<sup>56</sup> (primeiras décadas do Século XX), até meados da década de 1970, quando Chiquinho David (75 anos) e Teixeira de Manaus (72 anos) lembraram que, aos poucos, começaram a substituir a formação instrumental do “Lacapaca” pela aparelhagem elétrica e instrumentos elétricos nos “beiradões”. Já o Cajú, explicou que mesmo tocando com aparelhagem elétrica e instrumentos elétricos em algumas ocasiões, em outras, até o final da década de 1980, ainda viajava para tocar nos “beiradões” com grupos de “Lacapaco”.

Interpretando essas ideias dos músicos da geração do Cajú, saliento que além do “Lacapaca”, também era comum eles citarem várias modalidades musicais como repertórios comuns nas festividades nos “beiradões”. Para estes, “música do Beiradão” era sinônimo do repertório que eles tocavam nos “beiradões” (alusão às festividades ribeirinhas). Poderia ser o forró, o frevo, a marchinha de carnaval, o samba, a valsa, o bolero, entre outras músicas comuns nessas festividades. Entretanto, para outros músicos (Eliberto, 57 anos, e Seu Esomar Pacheco, 72 anos), eram essas mesmas músicas, mas com “sotaques amazonenses”, ou seja, inflexões de performance que só teriam quando tocadas pelos músicos amazonenses nos “beiradões” ou nas composições desses músicos.

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

---

<sup>56</sup> A formação instrumental das “bandinhas de família” variava pouco, pois normalmente os pais tocavam algum instrumento solista e os filhos acompanhavam com os instrumentos mais comuns nos “beiradões”. Ou seja, como no caso do Cajú, o pai tocava violino, o Cajú e os outros dois irmãos revezavam tocando pandeiro, bateria e banjo. Ressalto que os instrumentos eram construídos de modo artesanal, sendo que as peles da bateria normalmente eram de animais silvestres, como por exemplo, a capivara. A construção dos violinos e a maneira de tocar estes instrumentos era baseada em modelos locais semelhantes as rabecas levadas pelos nordestinos. Instrumentos como o clarinete, o banjo e o saxofone eram adquiridos de diferentes maneiras. Normalmente, eram instrumentos usados vendidos pelos militares em negociação direta com os músicos que iam dos “beiradões” para Manaus comprar esses instrumentos. Ouvi muitas histórias em diálogos com músicos da geração do Cajú de navios que afundavam cheios de instrumentos nos “beiradões” e, desta maneira, propiciavam que os moradores locais resgatassem alguns.

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 3<sup>57</sup>) 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”).

A partir do diálogo com Feld (1988), podemos então compreender que o “Lacapaca” não é somente uma das formações instrumentais que existiram ao longo da história do que atualmente é reconhecido por “música do Beiradão”, mas também carrega uma série de especificidades sonoras e estéticas sobre as quais Eliberto e Seu Esomar explanaram no diálogo referido acima. Como podemos acompanhar no registro audiovisual, Eliberto e Seu Esomar se esforçaram em me mostrar que apesar de tocarem um samba, quando tocado nos “beiradões” com a formação do “Lacapaca”<sup>58</sup>, este samba adquire “sotaques amazonenses” ou *grooves* específicos não encontrados no “samba carioca”, o que eleva a categoria “Lacapaca” e, conseqüentemente, a ideia em torno da categoria “música do Beiradão” trazida com maior ênfase no diálogo com Eliberto e Seu Esomar, a um *estilo* com “sotaques” ou *grooves* bem definidos que variam dependendo da geração dos músicos, da região (rios) onde nasceram, dos trânsitos percorridos e experiências vivenciadas pelos mesmos, ou seja, variam dependendo das aprendizagens, trocas de informações via oralidade e através das interações e sociabilidades locais.

Eliberto e Seu Esomar explanaram e exemplificaram através do diálogo e da performance em questão algumas dessas especificidades sonoras (“estéticas”) ressaltadas através do domínio da oralidade musical, forma com que a maioria dos músicos dos “beiradões” aprenderam a tocar seus respectivos instrumentos e a animarem as festividades nessas localidades. Para isso, fizeram o uso de categorias nativas como “puxar atrás”, “andar para frente”, “puxar na frente”, “tocar animado”, “conduzir o sentido” e “passar a marcha”. Essas categorias se mostram compreensíveis através das demonstrações e explicações de Eliberto no pandeiro, na imitação vocal e gestual dos sons e da maneira de tocar outros instrumentos feitas

<sup>57</sup> [https://youtu.be/-SY6bVM\\_YEI](https://youtu.be/-SY6bVM_YEI)

<sup>58</sup> Eliberto e Seu Esomar não utilizaram a categoria “Lacapaca” neste diálogo, porém, fizeram alusão aos “sotaques” ou *grooves* específicos desempenhados através do pandeiro, das maracas e do banjo, instrumentos estes que foram citados pela maioria dos músicos da geração do Cajú como constituintes da formação “Lacapaca” e não são mais utilizados nas festividades nos “beiradões” onde etnografei os eventos musicais.

pelo mesmo, e na performance de um “samba do Beiradão” feita por Eliberto no pandeiro e Seu Esomar no acordeom.

Outras especificidades foram explanadas ao longo dos diálogos que tive com a geração do Cajú, como a inflexão rítmica feita pelo banjo na “música de primeiro”, que quando imitada vocalmente pelos músicos mais velhos dava nome ao que ficou conhecido por “Lacapaca”. Ou seja, quando esses músicos, incluindo o Cajú, me explicavam o porquê do nome “Lacapaca”, eles imitavam o som do ritmo (dependendo da ocasião, variante do xote ou da lambada) que o banjo fazia através das sílabas musicalmente construídas nessas ocasiões como “lacapaca, lacapaca, lacapaco, lacapaca”. Para mim, ficou muito marcado a importância do diálogo rítmico entre o pandeiro, o banjo e as maracas na formação de um estilo estético “Lacapaca”, sendo que não podemos nos esquecer que os instrumentos solistas (principalmente o saxofone e o violino) também variavam seus *grooves* através de especificidades quanto ao vibrato distinto utilizado por cada músico em determinada situação, dependendo da *beat* (padrão mais comum em determinado ritmo ou em determinada região) escolhida para animar a festa, ou mesmo na *beat* escolhida como ponto de partida para as composições dos músicos amazonenses, que ganham *grooves* ou “sotaques” específicos, também representados, além do que já foi dito, através da maneira diatônica com que as melodias são construídas baseadas normalmente em arpejos de tríades e sem grandes alterações e modulações harmônicas, mantendo normalmente o padrão harmônico tonal, mas que soam muitas vezes como improvisos e não como melodias pensadas. Além disso, é muito comum nos “beiradões” e na “música do Beiradão”, assim como em outros contextos de transmissão oral, as intervenções vocais entre uma melodia e outra do instrumento solista através de frases curtas (“leves toques vocais”) ou pequenas memórias que vão sendo cantadas oralmente através desses “toques vocais”, o que diferencia essas músicas tanto do que entendemos por canção como do que compreendemos por música instrumental nos estudos formais de música no Ocidente.

A partir do diálogo com Eliberto e Seu Esomar, saliento que na “música do Beiradão”, as *beats* de samba, bolero, xote, lambada, entre outras, quando tocadas nos “beiradões”, adquirem “sotaques” ou *grooves* específicos, porém, nem sempre perceptíveis a uma escuta de fora. Quando escrevo “uma escuta de fora” estou fazendo analogia ao conceito “de perto e de dentro”, empregado por Magnani (2002) na teorização de uma etnografia urbana, porém, reinterpretado através de uma ótica etnomusicológica quanto a importância não somente de um olhar “de perto e de dentro” na etnografia urbana, mas quanto a importância, também, de uma escuta de perto e de dentro em qualquer contexto sociocultural e sonoro-musical em que a figura do etnomusicólogo esteja envolvido através do método etnográfico. Saliento a importância



deste entendimento, pois afirmo que a partir dele, atualmente, só consigo perceber certas nuances e especificidades na “música do Beiradão” por compreender que essa música é feita por pessoas em contato com ambientes sonoro-musicais específicos, por ter convivido e dialogado com essas pessoas e ter etnografado eventos musicais com diferentes gerações de músicos e públicos e em diferentes contextos socioculturais.

Feld (1988, p. 76) mostra que podem existir variantes entre os entendimentos das categorias *beat* e *groove*, porém, ele próprio trabalha as duas categorias como sinônimos. Nesta dissertação, estou entendendo e trabalhando estas duas categorias com algumas diferenciações que fazem todo o sentido quando compreendidas através das experiências vivenciadas no(s) campo(s). Ampliando o entendimento predominante no Ocidente de ritmo para *beat*, estou compreendendo *beat* não apenas como padrões rítmicos específicos que podem ser transcritos em partitura ocidental, mas também não estou compreendendo *beat* como sinônimo de *groove*. Estou compreendendo *groove* em diálogo com a categoria nativa “sotaque amazonense”, que são nuances sonoro-musicais percebidas somente por uma escuta de perto e de dentro que podem ser exemplificadas por inflexões rítmicas, timbrísticas, quanto aos andamentos, entradas no tempo e/ou nos contratempos, especificidades e variantes quanto ao uso do vibrato<sup>59</sup> em certos instrumentos como o saxofone e o violino, entre outras questões sonoro-musicais específicas perceptíveis nas gravações e performances que só ocorrem quando alguns músicos amazonenses se apropriam de certas *beats* comuns em outras regiões, como por exemplo, do baião e do xote nordestino, entre outras, porém, ao executarem essas *beats* (especificidades que podem ser transcritas em partitura, como os exemplos do *shuffle funk* e do *reggae*, transcritos por FELD, 1988, p. 76) nos “beiradões” amazonenses e em suas composições, acabam por criar um novo estilo estético de tocá-las que adquire outros significados, não somente musicais (exemplificados pelos *grooves* ou “sotaques”), mas sonoros em todas as suas amplitudes e também contextuais. Estes, só podem ser compreendidos através da junção de som, contexto e performance e da interpretação dos mesmos a partir da etnografia de eventos musicais, também compreendidos através do processo, que no caso dos “beiradões” é ampliado para os trânsitos e as sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses.

Toda uma geração de músicos mais jovens reivindicava outras ideias em torno da “música do Beiradão” e das especificidades que constituem essa ou essas músicas. Esse é o

---

<sup>59</sup> É possível escutar no *You Tube* diversas gravações dos músicos da geração do Cajú que transmitem essas especificidades sobre as quais estou discorrendo. Quanto aos “vibratos característicos”, ouvir a valsa *Recordando os velhos* (faixa 12 do LP *Chico Cajú e seu Super Sax*), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmXF4WAgC3w>> Acesso em 15 mar. 2016.

caso do Amarildo dos Sax, que compõe outra geração de músicos nascidos nos “beiradões”, porém, que apesar de terem migrado ou não para Manaus em algum momento, residem atualmente em “beiradões” ou em cidades do interior do Estado do Amazonas. Chegando perto do final do diálogo transcrito na trajetória do Amarildo, perguntei para ele quando foi a primeira vez que ele escutou o termo “Beiradão” e o que essa categoria representava para ele. Após uma respiração mais profunda e uma pequena pausa, Amarildo respondeu:

Na minha concepção, beiradão, se resume nas festas de interior, e vem aquela situação de festa do interior que tem sax. Ou seja, para mim nem toda festa que é de interior é festa de beiradão, porque nem todas têm sax, a maioria é outro estilo. Mas para mim é isso, música do beiradão, instrumento de sopro, saxofone. Para mim partiu a partir do Teixeira de Manaus, eu tenho isso comigo, que não seja, por exemplo, uma situação geral, assim mais local aqui, Baixo Amazonas e tal [referência a região do Rio Amazonas onde reside e mais atua como saxofonista nos “beiradões”]. Eu penso assim, tanto é que o primeiro CD que eu fiz o título era Amarildo do Sax agitando o beiradão (Diálogo com Amarildo do Sax, Comunidade Menino Deus do Curuça, município de Boa Vista do Ramos - AM, 22.02.2015).

Para compreendermos a ideia que Amarildo tem em torno da “música do Beiradão” temos que juntar o que acabo de transcrever acima com o que transcrevi no capítulo anterior, quando Amarildo explanou acerca da ideia do “lambadão”, ou seja, uma espécie de “(re)contextualização” (outro estilo) da “música do Beiradão” entre os músicos da geração dele (atualmente por volta de 40 anos), que compreendem esta música como “festa do interior somente quando tocada pelo sax”, ideia muito semelhante ao que outros músicos da geração do Cajú têm, porém, amplia este entendimento para “festa do interior”, ou seja, não necessariamente festas em localidades rurais. Neste caso, Amarildo está incluindo também as cidades de interior, que normalmente festejam os santos padroeiros, o carnaval, entre outras festividades, assim como acompanhei a performance do Amarildo no carnaval 2015 em Barreirinha. Entretanto, a proposta da geração do Amarildo é de transformar todas as *beats* tocadas nos “beiradões” no estilo que ele está chamando de “lambadão”, ou seja, o teclado eletrônico mantém uma base rítmica do que eles chamam de “lambada” enquanto o saxofone varia os *grooves* e *beats*, que entre músicos desta geração se diferenciam do que era encontrado no “Lacapaca”, nas gravações em estúdio e nas performances da geração do Cajú. Essas especificidades do “lambadão” proposto por Amarildo podem ser observadas nos registros audiovisuais das performances que etnografei com ele<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Disponibilizo os links para acesso aos vídeos editados das performances que registrei do Amarildo ao longo do subcapítulo 4.2.

Outras ideias em torno da “música do Beiradão”, totalmente contrastantes com as que foram trabalhadas até o momento, foram experienciadas a partir do contato com dois músicos que tive a oportunidade de dialogar nos “beiradões”. Estes, Cheiro do Sax (59 anos) e João Simões do Sax (74 anos)<sup>61</sup> construíram as suas experiências musicais a partir do modo de vida interiorano. Cheiro do Sax nunca tinha ouvido falar em “música do Beiradão”, nem mesmo reconhecia essa categoria no meio musical. Para ele, a música tocada nos festejos era música, não tinha diferença se era feita no Amazonas ou no Nordeste (Diálogo com Cheiro do Sax, Aldeia do Piranha, município de Borba-AM, 09.02.2015). No entanto, João Simões reconhecia a música tocada nos festejos como “música do Beiradão”, porém, divergindo de todas as ideias e dos *projetos* que levaram a geração do Cajú e a geração do Amarildo a migrar para Manaus. João Simões não considerava a “música do Beiradão” como música profissional, o que mostra, mais uma vez, a pluralidade e heterogeneidade de ideias em torno desta categoria:

Música do Beiradão é essas nossas músicas que a gente aprende sem ninguém ensinar, sabe, a gente não estudou a música e a gente aprendeu pelo um dom que eu acho que Deus que deu para gente. Então, a gente chama de música do Beiradão. Não é música profissional (Diálogo com João Simões, Freguesia do Andirá, Distrito de Barreirinha-AM, 17.02.2015).

Essas foram algumas ideias que experienciei nos diálogos com os músicos da geração do Cajú, do Eliberto e do Amarildo, e com os dois músicos citados acima que conheci nos “beiradões”. As memórias desses músicos que vinham à tona nos nossos diálogos nunca contavam uma história linear ou mesmo tentavam construir o “Beiradão” como um gênero, estilo, modalidade, independente do termo, não visavam uma construção de uma “música do Beiradão”. As memórias desses músicos vinham à tona a partir da “contação dos causos” sobre as diversas “tocadas”, os acontecimentos nos trânsitos entre os “beiradões”, como as histórias que o Cajú me contou mais de uma vez sobre a pele da bateria, feita da pele de capivara, que os cachorros comeram antes da performance e na hora do show eles ficaram sem bateria para tocar. Outra história que o Cajú contou foi da vez que o Rafí do Sax foi tocar em uma fazenda, mas quando chegou lá o público era formado somente pela família do dono da propriedade, que exigiu que ele não parasse de tocar enquanto o sol não raiasse. Rafí ficou muito desapontado com a situação, mas como estava sendo bem pago para tal “tocada”, resolveu levar a sério e

---

<sup>61</sup> Ambos viveram a sua vida quase inteira em localidades de “beiradão”. João Simões chegou a residir durante 18 anos na área urbana de Barreirinha (AM), entretanto, voltou a residir na Freguesia do Andirá (distrito de Barreirinha), às margens do Rio Andirá. Valter Diniz (“Cheiro”) chegou a residir em Manaus por nove meses, porém, voltou ao interior, que segundo ele, é o seu lugar. Ambos aprenderam o saxofone empiricamente. Atualmente, continuam trabalhando como agricultores e animando os festejos nos “beiradões”.

realmente tocou valsas e boleros antigos que o “velho gostava” até amanhecer o dia sem reclamações, como contou Cajú. Essas e muitas outras histórias foram contadas ao longo dos campo(s), sendo que não havia essa pretensão de demonstrar uma história da “música do Beiradão”.

No entanto, pelo fato de em Manaus o que ficou conhecido por “música do Beiradão” estar passando por “apropriações indevidas”, o Eliberto fez questão de construir uma história da “música do Beiradão”. Trago a importância desta construção, pois é uma construção política e militante de alguém que viveu nos “beiradões” desde o nascimento até os 17 anos de idade, viu, viveu e ouviu de perto e de dentro as festividades nos “beiradões”, as realidades desiguais enfrentadas em Manaus, e, como há poucos anos, uma geração de músicos “mais jovens” surgiu com a proposta de “resgate do Beiradão” sem olhar para trás e dar os créditos<sup>62</sup> aos “mestres do Beiradão”, conforme Eliberto explanou nos nossos diálogos transcritos no capítulo anterior. Sobre isso, transcrevo a seguir alguns trechos do nosso primeiro diálogo (Manaus, 04.08.2014). Por se tratar de uma transcrição longa, utilizo a mesma convenção de transcrição utilizada no Capítulo 2.

*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<sup>63</sup> aqui na região, as pessoas passaram a ter contato com um mundo musical de fora daqui. Até então a pessoa chegava para tocar na festa e para dançar, chegava, tocava, fazia flauta no pente, com papelinho no pente, usava o espanta cão<sup>64</sup>, que era*

<sup>62</sup> Ressalto que o líder da OBA (Ênio Prieto), representando a orquestra, dialogou com o Teixeira de Manaus antes de começar a levar a cabo o *projeto* da orquestra. Entretanto, os conflitos gerados com músicos de outras gerações deram-se pelo fato da OBA utilizar a categoria “Beiradão” como parte do nome oficial da orquestra, porém, só levar em consideração um músico desse universo musical, Teixeira de Manaus, o único que foi reconhecido pela Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas e homenageado no Teatro Amazonas em 2013. Enquanto isso, músicos como o Cajú, Agnaldo do Amazonas, entre tantos outros, continuam sendo excluídos e espoliados da sociedade dita “manauara”.

<sup>63</sup> A estudiosa sobre as emissoras de rádio e os avisos de rádio no Amazonas, Ierecê Monteiro (1996), nos informa que a primeira emissora de rádio instalada no estado, em 1927, chamava-se “A voz de Manaós”. As emissoras de rádio mais citadas pelos músicos da geração do Cajú como fator incidente nas formações musicais dos mesmos foram as rádios Baré (1939), Difusora (1948) e Rio Mar (1954). Monteiro (1996) ressalta que, desde o início, essas transmissões alcançavam os interiores do estado. Reiterando as palavras do Eliberto, em cada região (rio) amazonense a música ocorreu de uma forma, sendo que o ano em que os programas de rádio começaram a ser transmitidos e o fato desses programas serem transmitidos tanto de Manaus quanto de países vizinhos (através das ondas curtas), colaborou diretamente com a construção do que hoje é reconhecido como “música do Beiradão”.

<sup>64</sup> Músicos mais velhos referiram-se a este instrumento como “cavalo do cão”, sendo que o “espanta cão” seria um apelido para o violino. No (vídeo 4 - <https://youtu.be/1UEL9PI95Yg>) o Seu João Simões do Sax, e no (vídeo 5 - [https://youtu.be/asgKG\\_k6WCY](https://youtu.be/asgKG_k6WCY)) o Dominguinhas do Sax e o Frank dos Teclados, explicam sobre como era construído o “cavalo do cão” e como era a formação instrumental “de antigamente”.

*uma cruz, uma coisa do Nordeste, botava o sernambi embaixo... No assoalho de madeira eles batiam no assoalho, quando o assoalho era de terra eles emborcavam uma caixa e batiam no fundo da caixa, a noite toda, e o cara tocando um papelinho, que era um papel fino de enrolar tabaco, no pente, era uma coisa improvisada. O papelinho vibrava como uma paleta de saxofone e fazia: [Eliberto cantarolou uma marchinha de carnaval imitando o timbre produzido pelo atrito entre o papelinho e o pente, e ao mesmo tempo gesticulou como se estivesse tocando o “cavalo do cão”].*

*Esse termo beiradão não existia. Eu passei a minha vida toda no Amazonas, nunca ouvi essa palavra chamada beiradão. Como é que ela surgiu? Então, essa prática foi a minha vida lá, de zero a 17 anos convivendo com isso. O termo música do Beiradão aconteceu exatamente assim: havia no rádio uma ligação direta com o interior. Na Rádio Rio Mar tinha um programa chamado Festas e Melodias, então quando alguém aniversariava eles mandavam pelo motor da linha<sup>65</sup> um papel, e encomendavam para o motor que fazia a linha, pagavam para esse programa Festas e Melodias oferecer uma música para o fulano que está aniversariando na boca não sei da onde. O programa Festas e Melodias passava à tarde e antes desse programa passava um programa de aviso. Aviso: “fulano que está, fulano tal, seu Antonio não sei de que, avisa a sua esposa que está lá na boca não sei da onde, no rio tal, que não vai chegar, que a encomenda que ele mandou vai chegar dia tal pelo motor tal”. Assim, esse programa era direto, então, eles mandavam para o aviso, para anunciar as festas. Eles anunciavam também as festas que aconteciam na região, no clube lá do Poranga: “queremos convidar toda a comunidade do lugar tal, da Terra Nova, do não sei o que não sei o que, que no dia tal vai estar se realizando no Poranga Futebol Clube, lá no beiradão do Autaz miri” [em tom de exclamação]. O cara falava isso: “lá no beiradão do Autaz Miri”. Esse beiradão é um termo do radialista daqui de Manaus, urbano, que encontrou essa forma de falar dos beiradões do Amazonas, um termo coloquial. As rádios, eles pegam essas coisas bem popularescas e vão desenvolvendo bordões, e esse termo popularesco: “lá no beiradão”, eu de lá ouvia isso, falarem na rádio, “lá no beiradão”, era um termo que a gente não falava lá. Mas, quando se referia ao homem depois: “o homem vem do beiradão para Manaus com o êxodo rural para a Zona Franca”, na época da Zona Franca [a partir da reformulação em 1967], aí esse termo também foi assimilado já na maneira de falar do povo. “Porque o homem do beiradão vem para cá, vem inchar a cidade, porque o caboclo lá do interior, o caboclo lá do beiradão vem para cá”. Então, beiradão, de uma certa forma, tirando esse lado meio jocoso do rádio, ele era falado como algo quase com*

---

<sup>65</sup> Dono do barco que ia para Manaus fazer compras, em suma, resolver o que tivesse pendente para a “linha”, “localidade” ou “comunidade” em questão.

tom de menosprezo. “Porque o homem vem do beiradão para cá e a filha vai se prostituir, e não sei o que, não sei o que”. Aí ficou esse termo.

Então, o que era a música do Beiradão que eles chamavam, que passou a ser utilizada depois, era a música das pessoas que faziam música lá [no “beiradão”], mas essa música era música popular brasileira, essas que vinham através do rádio, sambas, Noel Rosa, tudo que aparecia no rádio [Eliberto cantarolou algumas melodias conhecidas que tocavam nas rádios quando era criança]. Então era isso aí que meu tio tocava, sambas de Noel, tocava Ataulfo Alves [novamente cantarolou melodias com trechos de letras]: *Laranja madura... na beira da estrada... Tire seu sorriso do caminho... Tocava tudo no sax, tudo isso tocava no rádio*. E isso era que época? Sessenta, sessenta foi o auge disso no Amazonas inteiro. Aí sim, o sax que predominou, em toda região a festa tinha que ter sax. Essa formação, iam músicos de Manaus, e depois nos próprios interiores já formaram-se bandas, grupos, semelhantes com formações específicas ao modelo de Manaus, que era o modelo que os caras da polícia militar levavam para lá.

Então, a música do Beiradão, isso eu estou te falando da região onde eu conheço, mas para o Alto Solimões aconteceu de uma outra forma, porque o processo lá foi outro, lá no Alto Solimões não tinha seringal, os nordestinos não foram para lá, já foram depois quando acabou a época da borracha, os nordestinos não tiveram mais como voltar para o Ceará e para outros estados, mas se espalharam pelo Amazonas, deixaram alguma contribuição aqui, a coisa foi se espalhando. Aí, esse sotaque, que é um elemento que é música popular brasileira, mas tem um sotaque particular, tem duas questões particulares.

Uma delas, é isso que o Ênio [Prieto] entendeu como uma influência do jazz, que eu já conversei com ele sobre isso, expliquei para ele que não era isso, porque o jazz não era veiculado no rádio, não existia nenhuma referência do jazz na nossa cultura porque ela não chegou para cá. Se ela tivesse sido veiculada no rádio teria chegado, como os outros ritmos chegaram. Então não existe. Onde que ele viu essa semelhança com o jazz, por causa do improviso que era chamado de broca<sup>66</sup>. Esse termo broca é um termo deles. Por que que é broca? Porque broca é cabeça, a broca é o pensamento. No interior o cabra diz: “Rapaz, você está ruim da broca”, está ruim da cabeça. Então, tem dois tipos de improviso, quando acabava o repertório, porque eles tinham um repertório curto, aprendiam no rádio, tinham que tocar das sete da noite até amanhecer o dia, o repertório acabava, repetiam algumas músicas, mas

---

<sup>66</sup> Eliberto foi o único colaborador que falou sobre esse termo. Perguntei para o Cajú e para outros acerca do mesmo, porém, ambos o desconheciam. Na prática, nos “beiradões”, esses improvisos sobre os quais Eliberto explana e chama de “broca” são muito comuns. No subcapítulo 4.1 discorro algumas interpretações quanto a isso.

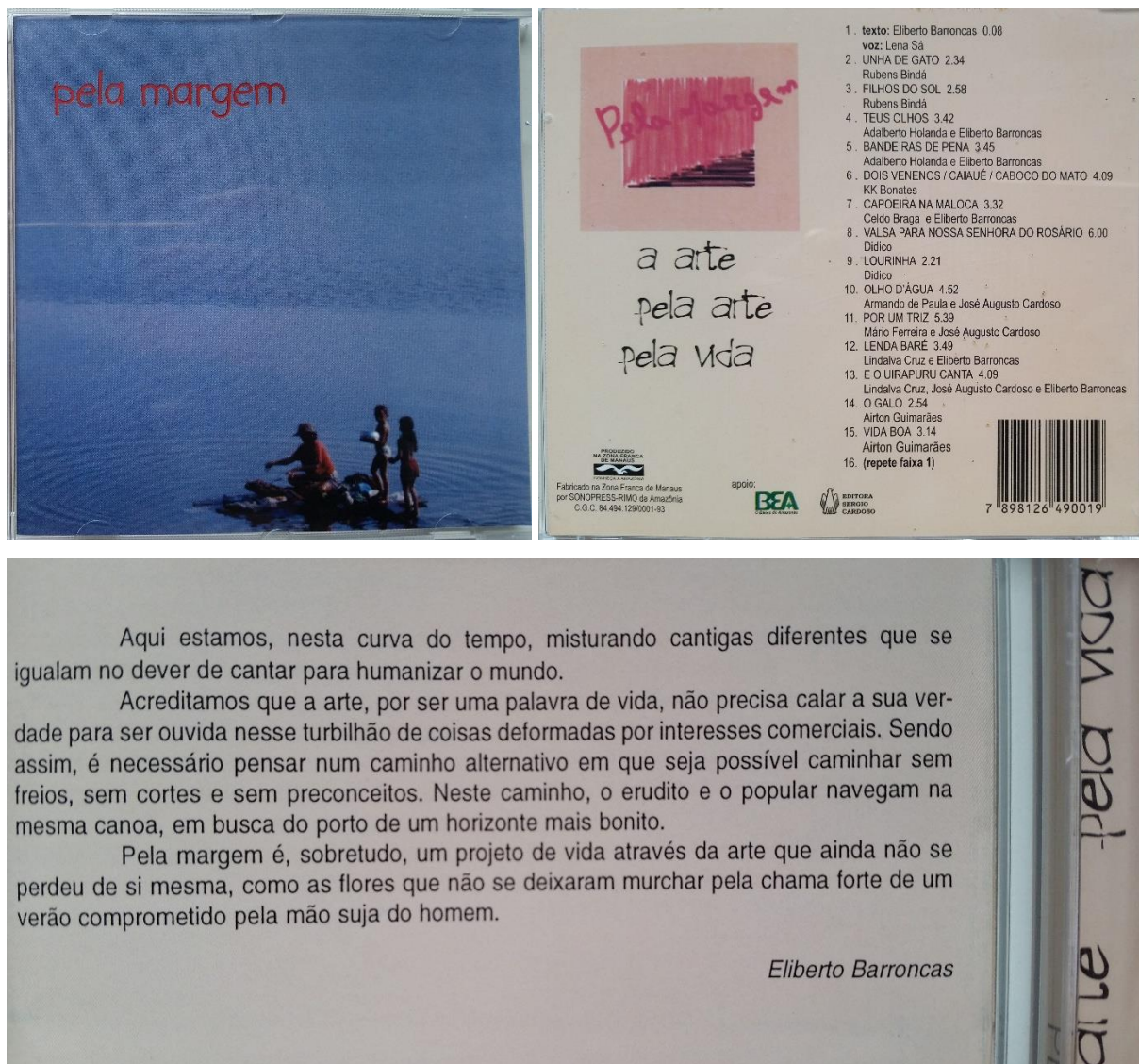
*ficar repetindo música a noite toda?! O cara fazia com o sax assim: “pôrorôrorôró”, aquele “ó” era a nota final [Eliberto cantou uma melodia descendente imitando o som do sax], aí o cara do banjo: “prãprãprã... tãtã”, pegava a nota [emitiu sons ritmados imitando o som do banjo e ao mesmo tempo performatizou gestualmente], era um samba, aí o cara da bateria inventava uma música: “tá, tá... tum, cqué, tum tum tum, cuqué, tum tum tum” [exemplificou verbalmente um ritmo de samba na bateria]. O cara do banjo tocava aquelas sequências harmônicas básicas de três notas, o saxofonista, em cima daquelas três notas saía compondo, era criar música na broca, fazia um pot-pourri de coisa inventada. Isso é um tipo de broca, inventar, improvisar, fazer na hora. Naturalmente essa música tinha pedaços de uma, pedaços de outra, muitas eram bem originais, outras eram uma espécie de colagem. Isso era a broca.*

*A outra broca, que passou a ser um elemento que eles valorizaram muito, que na linguagem mais técnica se chama de ornamento, então eles diziam que tinham que enfeitar a música, iam fazendo os ornamentos [Eliberto imitou várias melodias demonstrando como elas eram originalmente e depois como ficavam com os ornamentos ou “enfeites”]. Isso é uma característica do beiradão, tocar a música que eles chamavam de enfeitar a música, “a música cheia de enfeites para ficar mais bonito”. Essa música que tinha referência era do rádio cantada, e eles entendiam que para que elas ficassem bonitas não cantada, só tocada, ela tinha que ser enfeitada. Aí vinha uma espécie de enfeite, e quando eles tocavam a música toda, eles saíam improvisando o que seria um solo. Essa manifestação do improviso no meio a gente vê no carimbó, nas gravações do Pinduca. O cara toca o carimbó, canta, depois o cara sai improvisando com o sax no meio, e isso acontecia também na música do Beiradão. O Teixeira de Manaus, tem gravações que ele improvisa, que ele faz a broca, então isso passou a ser um elemento. O improviso que é o improviso dentro da música, que eles sentiam a necessidade de não ficar só a melodia, como se fosse um arranjo, e tem esse improviso que eles iam improvisando a noite toda por falta de repertório. Então, até esse excesso de ornamentos é uma característica, os improvisos do meio, os improvisos nas notas naturais, e a broca. Essas são particularidades.*

*A questão é exatamente essa, se resume nisso. Quando é que veio o interesse nisso aí. Eu estou há muitos anos batendo nessa tecla. A música do Teixeira de Manaus e de todos os outros sempre foi lixo para os músicos de Manaus, foi olhada como lixo, lixo mesmo. Eu já tive embate com colegas por causa dessa questão, não vou citar nomes aqui. Sobre isso, eu gravei um trabalho chamado Pela Margem com músicas desse compositor [Didico] que a Maria [Grigorova] fez o trabalho na UFAM. Aí eu comecei a divulgar isso. Nas apresentações nossas no Teatro Amazonas nós sempre convidávamos músicos do beiradão. Meu tio tocou, eu falava*



dessa música do Beiradão, desse termo. Quando tu falavas, tu usavas esse termo? *Música do Beiradão, sim, que era o termo que todo mundo conhecia em Manaus, “festa do beiradão”, “música do beiradão”, eu já usava como uma forma de me fazer entender. Isso aí foi em que época? Isso foi final de 1980 para cá. Na década de 1990 toda eu passei trabalhando com isso, a gente levando, falando.*



Figuras 22, 23 e 24 - Encarte do CD Pela Margem

### 3.2 E em Manaus?

Após explicar acerca das ideias, construções e memórias em torno da “música do Beiradão” a partir do contato com os músicos dos “beiradões”, interpreto a seguir como experienciei essas questões em Manaus a partir do diálogo com os músicos manauaras que

compõem uma geração de colaboradores “mais jovens” (entre 20 e 50 anos) e das observações participantes em eventos musicais que contaram com as performances desses músicos.

Assim que me inseri no campo, fui entrando em contato com alguns músicos que, naquela ocasião (julho de 2014), diziam estar “resgatando o Beiradão”. Esse “resgate do Beiradão” era advogado por uma *big band* (OBA) na voz do líder Ênio Prieto (32 anos) e pelo grupo musical Cordão do Marambaia na voz do líder Gonzaga Blantez (43 anos). Dialoguei também com outros integrantes desses dois grupos musicais, sendo que, um deles, o saxofonista Jonaci Barros (50 anos), foi o único desta geração que experienciou o ato de fazer música nas festividades nos “beiradões”. Na maioria das vezes, Jonaci acompanhava o pai (conhecido pelos músicos da geração do Cajú como Tenente Jonas), que era trombonista, nesses trânsitos pelos festejos nos “beiradões”. Essa vivência proporcionou ao Jonaci algo que os outros músicos desta geração não experienciaram de perto e de dentro. Esses músicos, em sua maioria nascidos em Manaus, ou, como no caso do Jonaci (cearense), que migraram de outros estados das regiões Norte e Nordeste para o Amazonas, começaram a empregar a categoria “Beiradão” pensada como um gênero musical específico, baseados nas gravações dos LPs do saxofonista Teixeira de Manaus.

Apesar de toda essa vivência nos “beiradões”, a ideia de “música do Beiradão” que Jonaci narrou em nosso diálogo foi muito semelhante ao que Prieto e Blantez, que não vivenciaram os “beiradões”, explanaram.

O termo Beiradão é pela situação, é beira de rio. Hoje, a gente, na verdade, identifica esse movimento Beiradão porque é um estilo, um movimento de interior, de beira de rio, de beira de barranco, entendeu? Então por isso Beiradão, beira de rio, barranco. Agora, no tempo passado não se usava muito essa... a gente hoje que está enfatizando mais, hoje se enfatiza mais essa identidade Beiradão, focar logo o que que é. Antigamente o pessoal não falava muito Beiradão, Beiradão. E... invocado que esse estilo, Beiradão, essa música, esse movimento, ele é mais instrumental, solo. Se você for tocar uma festa no interior, se não tiver um saxofone, pelo menos um saxofone, a festa não presta. Tem que ter pelo menos um saxofone (Diálogo com Jonaci Barros, Manaus, 23.01.2015).

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<sup>67</sup> 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

---

<sup>67</sup> A década de 1980 foi marcada pela gravação da maioria dos LPs dos músicos que ficaram conhecidos por serem de “Beiradão” e/ou dos “beiradões”.

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 que estavam envolvidos com o “mundo musical” (FINNEGAN, 2002, p. 8, 2007, p. 31-2) do jazz em alguns casos, e em outros com o mundo musical que ficou conhecido em Manaus por “MPA” ou “música regional amazonense”.

Ênio Prieto (32 anos), músico manauara, bacharel em regência pela UEA, atua como *sideman*<sup>68</sup>, possui larga experiência no mundo musical jazzístico manauara, pretendia, com a OBA, replicar o *projeto* do músico pernambucano Spok com a *big band* SpokFrevo Orquestra na realidade amazonense. Ou seja, da mesma forma que Spok elegeu o frevo como a música pernambucana que “melhor exemplifica” uma identidade musical desse estado e a trouxe para o contexto de *big band* e da linguagem jazzística, Ênio elegeu o “Beiradão” como a música amazonense “por excelência” e replicou o projeto de Spok em Manaus com a formação da OBA.

Desde o primeiro diálogo que registrei com Ênio (06.08.2014), conversamos, a partir também do que o próprio Ênio me contou, acerca de conflitos que ele teve com outros músicos em Manaus, sobre a importância de fazer alusão aos músicos da geração do Cajú, de não citar nas performances da OBA o “Beiradão” como uma música de um homem só (Teixeira de Manaus), como eu havia acompanhado até então nas performances da mesma. O próprio Ênio ressaltou para mim que pensou em diversas maneiras e em diversas oportunidades sobre a importância de trazer a linguagem musical dos vários músicos da geração do Cajú e do Teixeira para as composições da orquestra, além da importância de olhar para as demandas desses músicos, que também gostariam de circular musicalmente pela cidade de Manaus, ou seja, fazer música em algumas *manchas* e em alguns *circuitos* considerados privilegiados pelos manauaras. Entretanto, nos nossos diálogos, Ênio também ressaltou que ao mesmo tempo que levava a sério essas questões por achá-las muito importantes, não poderia dar conta de tudo isso por esses não serem os objetivos principais da orquestra. Ênio ressaltou que a proposta da mesma é uma proposta artística acima de tudo, ou seja, apesar de ter responsabilidades ético-morais com os músicos dos “beiradões”, ele se apropria do discurso pós-moderno dos hibridismos musicais quando me diz que é “livre artisticamente” para apropriar-se da “diversidade musical amazonense” e “refinar” a “música do Beiradão” a partir do seu

---

<sup>68</sup> Categoria utilizada no meio musical brasileiro, principalmente no universo da música instrumental, para designar o músico profissional que é contratado por artistas e/ou bandas vinculadas a quaisquer modalidades musicais para gravar, interpretar, ou simplesmente fazer parte temporariamente de suas apresentações.

conhecimento musical adquirido na universidade e da sua experiência com o mundo musical jazzístico, bem como da “missão” da OBA em “educar” o público manauara a partir deste projeto de “fundir” a “música do Beiradão” com essas outras experiências socioculturais/musicais que fazem parte da sua trajetória de vida.

Gonzaga Blantez (43 anos), nascido em Alenquer (PA), migrou para Manaus em 1989 (16 anos), onde formou-se no curso de Arte e Educação pela UFAM. A partir dos festivais universitários de música da UFAM, foi firmando contato com um mundo musical nomeado pelos radialistas manauaras por “MPA”, mas que é mais aceito e disseminado pelos músicos e públicos desta mesma cidade como “música regional amazonense”. Este mundo da “música regional amazonense” é formado não só por músicos, mas também por poetas e artistas plásticos que detêm o capital simbólico de uma elite cultural manauara, sendo reconhecidos pelos públicos (em sua maioria classe média e elite) como os principais representantes da “música regional amazonense”<sup>69</sup>. Após entrar em contato com a categoria “Beiradão” e enxergar nela potencialidades para firmá-la em um posto que o mundo da “música regional amazonense” não alcançou, ou seja, os públicos e as mídias de outros estados e regiões, Blantez formou o Cordão do Marambaia<sup>70</sup> enfatizando dois grandes discursos que estão disponíveis em matérias de jornais espalhadas pela internet, nas redes sociais como facebook e no site do próprio grupo. Um desses discursos, o de “resgate do Beiradão”, não levava em consideração os músicos dos “beiradões” propriamente ditos (que nasceram nos “beiradões” ou que vivenciaram esses contextos socioculturais), como se eles e a música feita por eles realmente tivesse sido “extinta”, sendo que o Cajú, o saxofonista Souza Caxias (78 anos), entre outros, continuavam animando as festividades nos “beiradões”, e gerações de músicos mais jovens, como a do Amarildo, por exemplo, também davam prosseguimento a este ofício e tradição. Além de não fazer alusão aos músicos que ainda estavam em atividade, Blantez e o Cordão tocavam majoritariamente canções compostas por ele, que estavam muito ligadas ao mundo musical da “música regional amazonense”, e que não faziam alusão à linguagem musical dos músicos dos “beiradões”.

---

<sup>69</sup> Etnografei o evento musical Confraria do Parente (17.01.2015) na Casa do Parente, que é a própria casa do Blantez, sendo que ele a transformou em um local onde realiza eventos culturais de cunho folclórico e onde serve “comida regional da Amazônia”. Neste evento, reuniram-se alguns músicos que são conhecidos em Manaus por serem da “MPA”. Ao longo do dia eles fizeram questão de dialogar e interagir através da performance de músicas compostas por artistas brasileiros não amazonenses.

<sup>70</sup> O áudio do CD *Cordão do Marambaia: o som do Beiradão que vai conquistar você!*, está disponível no YouTube: <[https://www.youtube.com/watch?v=weOn\\_Z2iw8Y](https://www.youtube.com/watch?v=weOn_Z2iw8Y)> Acesso em: 15 mar. 2016.

A partir do que explanei acima, questiono: Por que, ao longo do(s) campo(s), alguns músicos manauaras estavam advogando por um “resgate” da “música do Beiradão”, sendo que nem ao menos dialogavam com os músicos e com a linguagem musical dos “beiradões”?<sup>71</sup>

### 3.3 Algumas considerações e interpretações

Eliberto e Adalberto Holanda (55 anos)<sup>72</sup> me apresentaram uma leitura interpretativa desses projetos do Prieto e do Blantez como uma “invenção”, muito semelhante ao que é conceituado por Hobsbawm; Ranger (2014) como *A invenção das tradições*. Na interpretação de Eliberto e Adalberto, Prieto e Blantez estavam buscando o estabelecimento do “Beiradão” como uma tradição amazonense, porém, inventada a partir de um complexo contexto manauara que reuni as gravações advindas de um momento específico da indústria musical brasileira (década de 1980), as políticas públicas que começaram a comprar o discurso de “resgate do Beiradão” e a incentivar esses músicos através do contrato para tocarem em eventos organizados pela prefeitura, a realidade sociocultural desses músicos, que residem, em sua maioria, em bairros de classe média e experienciam formas de sociabilidade distintas dos músicos da geração do Cajú, além de não terem vivenciado as festividades nos “beiradões”. O contexto sociocultural em que os músicos da OBA e do Cordão do Marambaia estão inseridos e a ideia que eles trazem de uma “música do Beiradão” está muito vinculada com o pensamento pós-moderno de globalização e cosmopolitismo (ver STOKES, 2004; TURINO, 2000), no qual o discurso dos hibridismos musicais, entendidos conforme Stokes (p. 61) como “estratégias de hibridação”, e as apropriações de “músicas regionais”, são fortemente estabelecidas em “uma dinâmica de elite”, em que o cosmopolita (neste caso o jazz) se “funde” ou se “mistura” com o “regional” (neste caso o “Beiradão”).

No artigo intitulado “*Música de Beiradão*”? *Reflexões a partir do campo* (NORBERTO, 2015, p. 582), dialogo com o texto de Acácio Piedade (2005), que problematiza o discurso pós-moderno dos hibridismos, fusões, misturas musicais, entre outros termos

<sup>71</sup> Outro exemplo desta geração “mais jovem” que se apropriou da “música do Beiradão” em Manaus é a cantora Marcia Novo. Este é um caso evidente de apropriação do discurso pós-moderno dos hibridismos musicais sobre o qual explano no subcapítulo 3.3. O CD *Marcia Novo: o novo som do Beiradão* está disponível no You Tube: <[https://www.youtube.com/watch?v=6VeVB2c7IRE&list=PLetMqb-K9XwjxAO1S2a51YoLiOEr3w\\_cB](https://www.youtube.com/watch?v=6VeVB2c7IRE&list=PLetMqb-K9XwjxAO1S2a51YoLiOEr3w_cB)> Acesso em: 15 mar. 2016. Há um “vídeo release” da cantora que também está disponível (<<https://www.youtube.com/watch?v=2iFeS3lkpdA>> Acesso em: 15 mar. 2016), a partir do qual fica bastante evidente o discurso dos hibridismos musicais e da apropriação livre da categoria “Beiradão” a partir da citação de Teixeira de Manaus como uma de suas “influências musicais”.

<sup>72</sup> Adalberto, assim como Eliberto, vivenciou de perto e de dentro os “beiradões” amazonenses. Apesar de ter nascido em Manaus, Adalberto acompanhou diversos músicos em festividades nos “beiradões” e residiu alguns anos na localidade chamada Paraná da Eva.

encontrados na academia e entre o senso comum musical. Estes, advogam algumas vezes por fusões musicais ingênuas, baseados no paradigma modernista dos multiculturalismos, porém, em outros casos advogam por hibridismos pós-modernos construídos a partir de “estratégias de hibridação” muito bem pensadas em discursos políticos que defendem a liberdade de apropriação musical no mundo artístico atual (“discurso da globalização neoliberal”, ver STOKES, 2004, p. 62). Este mundo artístico atual seria representado pela esfera “global”, entre aspas, pelo fato das minorias normalmente não terem acesso ao que foi feito com as suas músicas e não receberem financeiramente pelos usos muitas vezes indevidos e não consentidos das mesmas, como por exemplo, nos diversos casos analisados da *World Music* e da apropriação indevida e sem consentimento de registros de campo feitos por etnomusicólogos (ver STOKES, 2004; FELD, 1994, 1996; SEEGER, 1996; ZEMP, 1996, entre outros).

Em seu texto, Piedade (2005, p. 198-200) reconhece o jazz brasileiro “[...] como um gênero musical em sua plenitude”, e este reconhecimento estaria intimamente ligado à busca dos músicos brasileiros por uma “musicalidade brasileira” que ressaltaria então a identidade de ser brasileiro em oposição à “musicalidade norte-americana” (identidade norte-americana). Devido a isso existiria então uma “fricção de musicalidades” “[...] na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam” (PIEADADE, 2005, p. 200). Trazendo esta discussão para o universo da “música do Beiradão”, na reivindicação desta como gênero musical entre os músicos manauaras da geração mais jovem ocorre algo semelhante ao que é exposto por Piedade (2005). Entretanto, quando esta geração reivindica o “Beiradão” como gênero musical, eles estão fazendo alusão as gravações da década de 1980 e não as suas próprias performances atuais que, no caso da OBA, seriam uma proposta de “fusão” entre o “Beiradão” e o jazz, e no caso do Cordão do Marambaia seriam uma proposta de “fusão” de diversas culturas, não somente musicais, pois o grupo tem um forte apelo visual e na performance através da dança, o que Blantez nominou de “Afro-beiradão”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Esta proposta causou diversos conflitos entre alguns músicos manauaras. Para mais informações sobre o Gonzaga Blantez, seus discursos e suas composições, ver algumas matérias de cunho jornalístico disponíveis no *You Tube*, como por exemplo, em <<https://www.youtube.com/watch?v=4zcOlx7rIQ8>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=-pG0xhlHwsQ>> Acesso em: 14 mar. 2016.



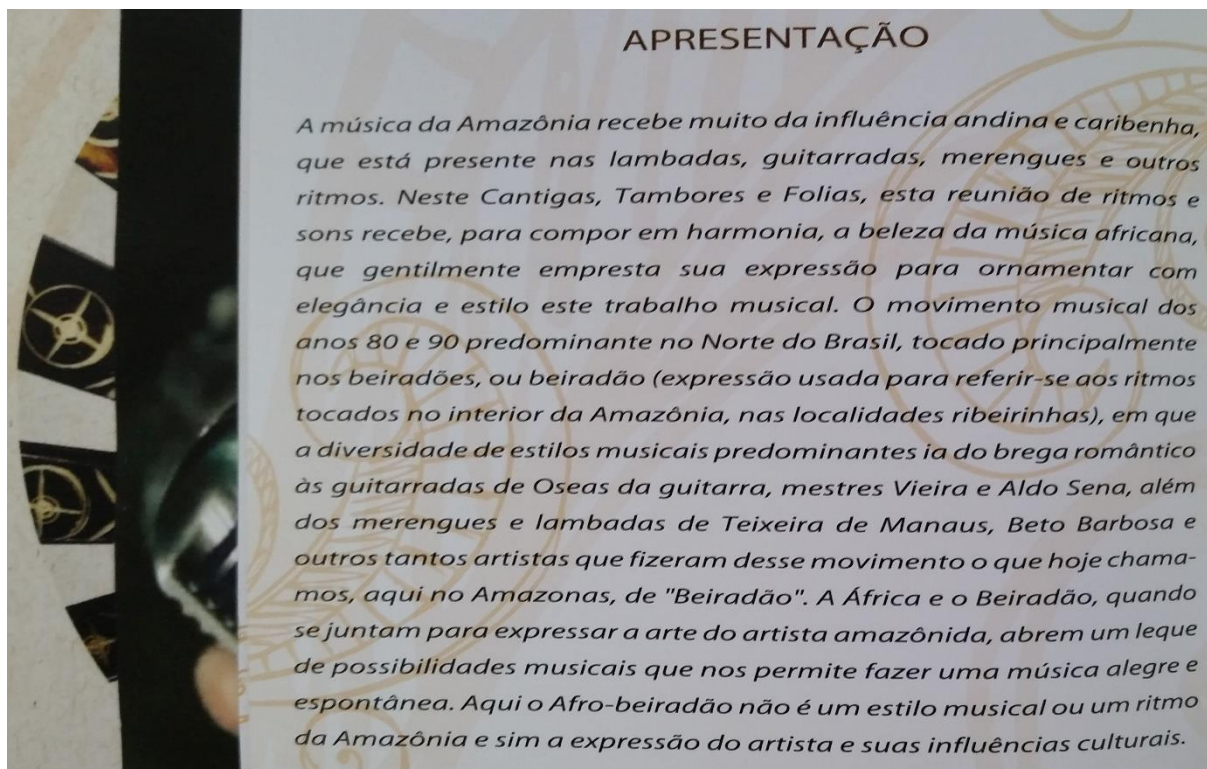


Figura 25 – Encarte do CD *Gonzaga Blantez: cantigas, tambores e folias*, em que o mesmo discorre acerca da proposta do “Afro-beiradão”

Estes músicos, como explanei anteriormente, juntamente com os colaboradores Eliberto Barroncas, Adalberto Holanda e Seu Esomar Pacheco, reivindicam que o samba, a lambada, a cúmbia, entre outras músicas, quando tocadas pelos músicos amazonenses, apresentam especificidades sonoro-musicais que seriam próprias do Amazonas (reivindicação de uma “musicalidade amazonense”, ou, conforme refleti no subcapítulo 3.1, reivindicação de *grooves* ou “sotaques amazonenses”). Fazendo um paralelo com a reflexão feita por Piedade (2005), quando os amazonenses tocam um “samba” *nos* “beiradões”, essa música seria diferente do que é feito no Rio de Janeiro, por exemplo, ou seja, as musicalidades dialogam, mas não se misturam. Esta reflexão se acentua ainda mais se pensarmos na proposta da OBA, que está pautada em “fundir” o jazz e o “Beiradão” (pensado como gênero/produto musical específico). Se pensarmos em diálogo com Piedade (2005), há uma fricção de musicalidades tão grande entre esta “fusão” proposta pela OBA, que facilmente captamos, ao ouvir as composições desta orquestra ou ver as performances da mesma, toda uma formatação de *big band* jazzística que intercala os temas e improvisos musicais pautados nesta linguagem e segue o padrão morfológico comum ao jazz. Entretanto, o diálogo com a “música do Beiradão” torna o diálogo com o jazz fricativo, pois a harmonia e a base rítmica feita principalmente pela guitarra, contrabaixo, bateria e percussão, seguem os padrões propostos nas gravações do Teixeira de



Manaus, principalmente em diálogo com as *beats* e *grooves* encontradas nas lambadas e cúmbias do Teixeira.

A problematização que faço é que não são os músicos que me apresentaram essas diferenciações (“fricções” ou “sotaques amazonenses”) em campo que reivindicam o “Beiradão” como gênero musical. Estes, reiteram em seus discursos e explanaram em nossos diálogos que a “música do Beiradão” é a forma com que os músicos amazonenses em geral passaram a se referir às diversas músicas que eram tocadas *nos* “beiradões”, porém, com alguns diferenciais que seriam os “sotaques amazonenses”, as formações instrumentais distintas que não eram comuns a outras partes do país e a inserção de “leves toques vocais” em algumas músicas que eram concebidas para serem instrumentais. Estes são alguns poucos músicos da geração do Cajú (nascidos na década de 1940) e outros da geração do Eliberto (nascidos na década de 1950). Estes músicos não reivindicam o “Beiradão” como gênero musical, mas reconhecem que as músicas executadas *nos* “beiradões” assumem uma musicalidade/identidade “amazonense”.

Acerca dos “leves toques vocais”, tem um detalhe importante advindo da indústria musical na década de 1980. Os músicos que costumavam animar os festejos *nos* “beiradões” passaram a incorporar pequenos versos em suas músicas que, conforme o Teixeira de Manaus me contou, foram dicas do seu amigo Pinduca para ele colocar “[...] umas letrinhas, uns refrãos bem populares, pois é o que vende [...]” quando o mesmo foi convidado para gravar uma música (*Lambada para dançar*) em fita K7 pelo próprio Pinduca que, posteriormente, o levou para gravar o seu primeiro LP (*Solista de sax* - 1981) na gravadora Copacabana (Estado de São Paulo). Teixeira narrou como começou o emprego desses refrãos na música criada por ele, sendo que atualmente é uma das principais especificidades que faz com que alguns músicos manauaras reivindicuem o “Beiradão” como gênero musical: “Fiz o *Lambada para dançar*, que é um hino, aí botei um refrãozinho, que até naquela altura não tinha música com refrãos, era cantada ou instrumental. Aí eu acho que eu criei esse estilo aí de tocar tocar e soltar duas frases, um refrão” (Diálogo com Teixeira de Manaus, Manaus, 02.03.2015).

Concluindo as minhas reflexões, considerações e interpretações acerca das ideias, construções e memórias em torno da “música do Beiradão”, ressalto que as interpretações dos diálogos que tive ao longo do(s) campo(s) com os músicos manauaras da geração mais jovem foi que eles estavam se apropriando de uma tradição de fato, como os músicos dos “beiradões” compreendem, como o Amarildo explanou no nosso diálogo trabalhado no capítulo anterior, porém, se apropriando, na maioria dos casos, de “maneira indevida” (em diálogo com Eliberto), sem dar os devidos créditos a esta tradição e aos músicos que compõem a mesma. A minha

interpretação, até certo ponto em diálogo com Eliberto e Adalberto, é que os músicos da OBA, do Cordão do Marambaia, entre outros grupos manauaras<sup>74</sup>, se apropriam desta tradição que ocorre nas festividades nos “beiradões” amazonenses através da reivindicação do “Beiradão” como gênero/produto musical específico. Esta reivindicação do “Beiradão” como gênero/produto musical específico está muito embasada em um discurso por vezes folclorista<sup>75</sup> (reivindicando uma musicalidade/identidade amazonense que venda a imagem cheia de exotismos da Amazônia para o mundo), por outro lado pós-modernista (reivindicando uma “música regional autêntica” que ao mesmo tempo é livre para se “fundir” com outras músicas).

É sobre a discussão em torno dessas apropriações e discursos pautados em categorias como “origem”, “localismo” e “autenticidade” que irei me debruçar no subcapítulo seguinte. Da mesma maneira que Prieto e outros músicos de sua geração elegeram o “Beiradão” como a música que melhor exemplifica a identidade musical amazonense e a representa para o mundo, Eliberto também aposta nesta música como manobra política para chamar a atenção das políticas públicas e das leis de incentivo à cultura para, neste caso sim, reconhecer os músicos dos “beiradões” como mestres da cultura popular amazonense/brasileira e oportunizar a esses músicos melhores condições de vida. Apesar deste lado humano e comovente presente no discurso do Eliberto, ao qual dou todo o meu apoio, inclusive demonstrando o quanto me deixei “ser afetado” (FAVRET-SAADA, 2005) pelo mesmo, como etnomusicólogo, não posso deixar de refletir e problematizar que, por vezes, este discurso se torna perigoso, pois vai em direção da existência de uma única “música do Beiradão”, que seria, portanto, advogada neste contexto como “autêntica”.

### 3.4 “Origem”, “localismo” e “autenticidade” na “música do Beiradão”

Ainda no pré-campo, quando estava totalmente confuso quanto ao entendimento das ideias em torno da “música do Beiradão” e dos conflitos em torno dessas ideias, eu entrei em contato com o Eliberto, que, naquele momento, parecia ter resolvido todos os meus

---

<sup>74</sup> Alguns desses grupos se formaram em 2014 buscando “se aproveitar” (palavras do colaborador Miquéias Pinheiro, 31 anos) do advento da Copa do Mundo FIFA de 2014 para vender o “Beiradão” como um produto da “música regional amazonense” para os turistas de diferentes partes do globo, mas não se firmaram como a OBA e o Cordão do Marambaia, que já existiam, se estruturaram e adquiriram público antes da copa. Alguns projetos musicais liderados por Miquéias Pinheiro nesse período estão disponíveis no *You Tube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=2C6EKe9WPq8>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=gqlmYIMuk3M>> Acesso em: 14 mar. 2016.

<sup>75</sup> Para um exemplo de olhar folclorista sobre o “Beiradão”, ver o livro *Tambores da Amazônia* (MONTEIRO, 2015), escrito pelo baterista e percussionista amazonense Ygor Saunier Monteiro, músico que, além de atuar como *sideman*, vem atuando em algumas ocasiões como baterista do Cordão do Marambaia.

“problemas”. Inicialmente, não tinha me dado conta o quanto as palavras dele demonstravam claramente diversos conflitos geracionais e de ideias entre os músicos envolvidos com o mundo musical do “Beiradão” em Manaus. Nosso diálogo começou com o Eliberto me alertando acerca das “invenções” em torno da “música do Beiradão” em Manaus. Entretanto, ao me alertar, ele discorreu acerca do que seria, na concepção dele, a “verdadeira” “música do Beiradão”, excluindo qualquer possibilidade de existência de uma outra tradição musical compreendida com o mesmo nome, o que trabalhei amplamente no subcapítulo anterior. Nosso diálogo começou assim:

Você deve compreender como esse termo música do Beiradão aconteceu. O importante é isso, porque na verdade, o que é certo é que isso que está sendo falado hoje é como se fosse um produto específico, um produto musical com determinado ritmo, uma personalidade de ritmo que na verdade não é assim! Não é exatamente assim. E isso me incomoda, por exemplo, ver não exatamente só voltado para este ponto específico da música do Beiradão, mas para tudo aqui, porque aqui as pessoas inventam verdades. Então, o que acontece, isso me incomoda por essa questão aí, porque eu penso que um país que inventa verdades engana no seu processo natural de educar, ele engana as novas gerações gerando essas verdades mentirosas, que não são fatos, e isso vira uma coisa que não existiu. Então, música do Beiradão, deixa eu dizer, fica bem claro assim, fora disso o que se disser é uma forma de tentar nominar ou tentar desenvolver um trabalho por não entender muito bem. A música do Beiradão não é um determinado ritmo como estão falando por aí, com certa influência do jazz (gênero que não era tocado nas rádios citadas). Porém, como é natural, essa música ganhou sotaques específicos que aparecem nos trabalhos autorais de compositores como Teixeira de Manaus, Souza Caxias, Agnaldo do Amazonas, Chiquinho David, Chico Cajú, Manezinho do Sax, Rubens Bindá, Magalhães da Guitarra e tantos outros (Diálogo com Eliberto Barroncas, Manaus, 04.08.2014).

Essas são apenas as primeiras palavras de uma longa conversa (em torno de quatro horas) que tive com Eliberto no dia em que o conheci pessoalmente, sendo que trabalhei algumas memórias contidas em parte deste diálogo no subcapítulo anterior. Antes disso, nós já havíamos nos falado por e-mail e por telefone. Ressalto que, nesta ocasião, Eliberto estava tão preocupado com a questão das “invenções” que estavam ocorrendo em Manaus, que essas foram exatamente às primeiras palavras dele. Por que estou contextualizando isso? Para mostrar que, naquele momento, o essencial para o Eliberto era evidenciar que ele não concordava com certas ideias e discursos que envolviam a “música do Beiradão” na cidade de Manaus por parte de uma geração musical “mais jovem”. Como ele sabia que a minha entrada em campo tinha se dado por meio do contato com essa geração de músicos “mais jovens”, ele rapidamente me repreendeu dizendo que o “Beiradão” de fato, ou seja, o “autêntico” ou “verdadeiro” “Beiradão” era o que ele iria me relatar naquele momento e não o que esses outros músicos tinham me falado.

Eliberto não é o único músico que atualmente reside em Manaus, teve uma longa experiência de vivência nos “beiradões” e tenta há alguns anos incluir no *mainstream* musical desta cidade a geração mais antiga de músicos que se inseriam (alguns ainda estão inseridos) no contexto de animar as festividades nos “beiradões” amazonenses. Adalberto Holanda é outro músico que faz parte do grupo Raízes Caboclas e, juntamente com o Eliberto tenta, desde 1989 (data que o Eliberto citou como marco da sua entrada no grupo e início da participação de músicos dos “beiradões” nos shows do mesmo), trazer a experiência desses músicos dos “beiradões” para o público da capital. De forma muito semelhante ao que ocorreu no meu diálogo com o Eliberto, assim que começamos a conversar, Adalberto já me perguntou se eu queria que ele falasse sobre o “Beiradão”. Eu disse que ele poderia ficar à vontade, poderia falar sobre o “Beiradão”, sobre a sua trajetória musical, mas o mais importante seria que ele realmente dissesse o que sentia necessidade de dizer. Após esse primeiro momento, Adalberto discorreu o seguinte:

Assim ó, o que eu sei do Beiradão, minha família foi morar em um lugar chamado Paraná da Eva, e lá que a gente via os conjuntos né, de música. Mas não tinha esse negócio de Beiradão não. Eu acho que é um grande equívoco, o problema dessa turma mais jovem, é aquela coisa do amazonense, o cara não pesquisa, o cara não sabe nada, mas ele inventa, ele inventa uma coisa e, por exemplo, as músicas que tocavam eram músicas como é hoje em dia. Naquele tempo não tinha televisão, não tinha computador, mas tinha o rádio. Então, os caras tocavam as músicas do rádio, eles faziam baile, era baile, por exemplo, lá no barracão do seu Argemiro Bessa, festa de... uma vez por mês sabe, vinha ou um grupo de Manaus ou um cara que até hoje mora lá, o Dedé, na época era jovem, tal, ele tocava saxofone (Diálogo com Adalberto Holanda, Manaus, 04.02.2015).

A partir dessa fala (ideia em torno da “música do Beiradão”), e ao longo do diálogo com Adalberto, percebi que ele é bastante crítico em relação a essa “turma mais jovem” que está “inventando moda” se aproveitando das políticas públicas de incentivo e valorização da “cultura amazonense”. Ao longo dos nossos diálogos e da interação continuada que estou tendo (mesmo distante fisicamente do campo), principalmente com o Eliberto, tomei contato com o esforço e trabalho que ele, o Adalberto e todo o grupo Raízes Caboclas vêm tendo em relação a demonstrar para o restante do Brasil e para o mundo uma “cultura amazonense” que não seja essa “cultura inventada” que normalmente é demonstrada em Manaus por outros “grupos regionais”. Entretanto, creio que há alguns perigos e contradições que também circundam esses discursos.

Feld (1994, p. 270-3) problematiza questões relativas a alguns discursos de autenticidade nos universos da *World Music* e da *World Beat* que vai ao encontro do que

problematizo em torno dos discursos da existência de uma única “música do Beiradão”, que por sua vez seria o “Beiradão” “autêntico”, e de um “Beiradão” que na prática é “híbrido”, mas no discurso é “autêntico” (no sentido de “pureza musical”, que segundo STOKES, 2004, p. 60, “não é possível”):

As práticas e discursos da/na world music e world beat estão, cada vez mais, politizados, em uma zona polemizada na qual as lutas chave estão em torno das questões de autenticidade – os direitos e meios de verificar o que Frith denominou “a verdade da música” – e as dinâmicas de apropriação, particularmente os direitos e meios para reivindicar propriedade musical<sup>76</sup> (FELD, 1994, p. 270).

O que ocorre no universo da “música do Beiradão” em Manaus é algo muito semelhante ao que foi explanado acima por Feld. Entretanto, nessa realidade, muitas práticas, apropriações e hibridizações não condizem com os discursos de “autenticidade”. Como comecei a refletir no subcapítulo anterior, esse é o caso do Cordão do Marambaia e da OBA, que utilizam certos discursos envolvendo a categoria “Beiradão” para promoverem-se politicamente. Envolvendo-se com esse “[...] show tão peculiar na nossa região, tão nosso, que é o Beiradão, música do norte [...]”, como o líder da OBA (Ênio Prieto) explanou na performance de inauguração da Galeria Espírito Santo em Manaus (vídeo 6<sup>77</sup>), esses grupos estão conseguindo apoio das políticas públicas e aprovações em editais para fazerem shows, gravarem CDs e participarem de festivais. Portanto, compreendo a preocupação e as críticas por parte de músicos, como Eliberto e Adalberto, que tiveram a vivência nos “beiradões” e não estavam satisfeitos em presenciar uma politização envolvendo o “Beiradão”, principalmente pelo fato da prática (hibridizações) ser contrária aos discursos (“Beiradão” como música amazonense “autêntica”, que melhor simboliza a identidade musical de ser do “Norte”). Com isso, volto a problematizar o que comecei a discutir no subcapítulo anterior: Por que e o que leva esses músicos a se autodenominarem músicos de “Beiradão” e a assumirem o discurso que assumem?

Entretanto, também problematizo os discursos em direção ao “Beiradão” “autêntico” (no sentido de “pureza musical”) interpretando-os como contraditórios. Há politização e polemização em todos os discursos e práticas envolvendo o “Beiradão” em Manaus. Os discursos militantes de Eliberto e Adalberto são a favor de uma “música do Beiradão” compreendendo esta como qualquer música tocada *nos* “beiradões”, porém, que, ao longo do

---

<sup>76</sup> “The practices of and discourses on world music and world beat are in an increasingly politicized, polemicized zone in which the key struggles are over questions of authenticity – the rights and means to verify what Frith called ‘the truth of music’ – and the dynamics of appropriation, particularly the rights and means to claim musical ownership” (FELD, 1994, p. 270).

<sup>77</sup> <https://youtu.be/gpNjvIzCE3Y>

tempo, adquiriram “sotaques amazonenses” que passaram a ser representados nas gravações da década de 1980. Esse seria o “verdadeiro” ou “autêntico” “Beiradão” como sugerem as falas de Eliberto e Adalberto transcritas neste subcapítulo? Será que não seria outro tipo de equívoco considerar um “Beiradão” “autêntico” as gravações que passaram por um momento de manipulação sonora e ideológica através da busca incessante da indústria musical/cultural por uma “música regional” (“amazonense” e/ou “do Norte”)? Existe música “autêntica” ou “verdadeira” em um mundo globalizado?

Bohlman; Radano (2000, p. 28-34), em um contexto de análise maior, o das construções raciais no universo musical, também refletem acerca de questões que perpassam as reflexões etnomusicológicas sobre origem, autenticidade, migrações, apropriações e hibridismos culturais nas circunstâncias globais do mundo atual:

O poder da propriedade musical que é tão essencial à imaginação racial tem uma presença extraordinariamente global. Na maioria do senso universal, a condição cuja presença é mais global é da autenticidade, a afirmação de que uma música em particular é inelutavelmente ligada a um determinado grupo ou a um determinado lugar. Nas diversas historiografias da música, música autêntica é a que dá testemunho às “origens” – geográficas, históricas e culturais - da música<sup>78</sup> (BOHLMAN; RADANO, 2000, p. 28).

Bohlman e Radano também estão problematizando essa ligação que é feita por um senso comum global referente às concepções de autenticidade musical, porém, neste contexto de análise, eles ressaltam “o poder da propriedade musical” a partir dos discursos étnico-raciais que validam alguns tipos de apropriações musicais através do discurso de “autenticidade musical e étnico-racial”. Dialogo com Bohlman e Radano, sem levar em conta as discussões étnico-raciais, através da análise que eles fazem nos mostrando o quanto o discurso de “autenticidade musical” está ligado aos discursos de “origem musical”. Ou seja, no contexto da “música do Beiradão” o “senso universal” reivindica uma música que só é autêntica quando ocorre nos “beiradões”, por esses serem seus lugares de “origem”. Refletindo acerca desses discursos de “autenticidade musical” e “origem musical”, questiono: A “música do Beiradão” só é “autêntica” quando ocorre *nos* “beiradões”, por esses serem seus lugares de “origem”? Não seria outro equívoco afirmar que a “origem” da “música do Beiradão” é nos “beiradões” amazonenses, sabendo que em outros estados/espacos geográficos das regiões Norte e Nordeste

---

<sup>78</sup> “The power of musical ownership that is so essential to the racial imagination has an extraordinarily global presence. In the most universal sense, the condition whose presence is most global is that of authenticity, the assertion that a particular music is ineluctably bound to a given group or a given place. In the diverse historiographies of music, authentic music is that which bears witness to the ‘origins’ of music – geographical, historical, and cultural” (BOHLMAN; RADANO, 2000, p. 28).

do Brasil ocorrem práticas sonoro-musicais com especificidades muito semelhantes às que ocorrem nos “beiradões” amazonenses?<sup>79</sup>

Ochoa (2003) problematiza ao longo de sua obra questões envolvendo a maneira com que a indústria musical constrói músicas locais (no caso do “Beiradão” os músicos costumam utilizar o termo “regional”) a partir do seu interesse capitalista de criar um produto específico que, normalmente, exotiza essas músicas para chamar a atenção dos consumidores. Além disso, Ochoa (2003, p. 83-9) também problematiza a forma com que e por quem é construída a noção de gênero musical nas músicas populares reiterando que,

a ideia de classificação está estreitamente associada ao pensamento sobre os gêneros artísticos derivados, em parte, do projeto classificatório biológico a nível global no século XIX e a ideia de homogeneização que acompanhou o desenvolvimento histórico do estado-nação<sup>80</sup> (OCHOA, 2003, p. 83-4).

Se partirmos da concepção de Ochoa que os gêneros de música popular estão sempre ligados a algum tipo de construção, seja essa construção cultural, social, política, ideológica ou histórica, entenderemos o porquê alguns músicos reivindicam o “Beiradão” entendido como gênero musical regional e problematizaremos essa questão, não com a busca de responder se o “Beiradão” realmente é ou não um gênero, mas de demonstrar as diversas construções que foram e continuam sendo feitas em relação a essas músicas (*dos/nos* diversos “beiradões” e atualmente em Manaus). Seguindo o raciocínio de Ochoa que a ideia de gênero musical está estreitamente associada ao projeto classificatório biológico a nível global no século XIX, reitero que classificar o “Beiradão” como gênero musical reduziria diversos contextos socioculturais e sociabilidades musicais a um produto musical específico produzido por um momento específico da indústria musical brasileira. O “Beiradão” que mais se aproxima de um gênero musical como os livros de historiografia da música compreendem são as gravações da década de 1980-90. Entretanto, continuo reiterando que essa classificação reduziria todo um complexo envolvendo espaços, trânsitos, sociabilidades, culturas populares, entre outras questões socioculturais, a um produto musical específico.

Encaminhando para as considerações finais envolvendo as discussões e problematizações acerca dos discursos em torno da “origem”, “localismo” e “autenticidade” no

<sup>79</sup> Ver um exemplo de evento musical realizado em Cacimbas II na localidade de Jacaré da Vermelha (Estado do Piauí) em que Chaguinha do Sax e Zeca dos Teclados executam uma performance musical semelhante ao que ocorre atualmente nos “beiradões” amazonenses (<<https://www.youtube.com/watch?v=Dpr6YNpJAs4>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=YQxwEExLIE>> Acesso em: 30 dez. 2015).

<sup>80</sup> “La idea de clasificación está estrechamente asociada al pensamiento sobre los géneros artísticos derivado en parte del proyecto clasificatorio biológico a nivel global en el siglo XIX y a la idea de homogeneización que acompañó el desarrollo histórico del estado-nación” (OCHOA, 2003, p. 83-4).



universo musical do “Beiradão”, ressaltando o quanto essas construções e discursos perpassam por diferentes contextos socioculturais/sonoro-musicais na realidade mundial e atraem o interesse reflexivo de etnomusicólogos há décadas. Trazendo um exemplo brasileiro que demonstra os mesmos tipos de construções e conflitos em torno do conceito de “autenticidade musical” no universo da “música do Beiradão”, saliento uma passagem do texto de Reginaldo Gil Braga (2014), quando o mesmo nos orienta acerca deste fenômeno dos “gêneros musicais brasileiros autênticos” e discorre acerca dos conflitos geracionais no universo musical do choro na cidade de Porto Alegre (RS), conflitos estes que se assemelham ao que discorri até o momento sobre as divergências de ideias, construções e apropriações que perpassam o universo musical do “Beiradão”, principalmente em Manaus.

Fenômeno agudizado a partir dos anos noventa a globalização e as desterritorializações, fragmentações e ambivalências identitárias (vide APPADURAI, 2000 e BAUMAN, 2005, por exemplo) desencadearam uma pluralidade de possibilidades de representações culturais. Como reflexo, no Brasil deu-se uma busca generalizada pelas “autênticas raízes nacionais”, desprestigiadas pela mídia e os estudos musicais de forma geral até então. Neste momento, a tradição do choro e o seu apelo de “gênero musical brasileiro autêntico”, trouxeram visibilidade para velhos chorões e propiciou a emergência de jovens intérpretes. Neste “espaço social” (um campo de forças e de lutas, na acepção de BOURDIEU, 1997), jovens e velhos representantes da tradição do choro hoje definem papéis e representam enredos de conteúdos os mais variados (BRAGA, 2014, p. 2).

Saliento que, como Braga (2014, p. 2) ressaltou, os discursos generalizados no Brasil em busca pelas “autênticas raízes nacionais” são apenas “reflexos” de discursos muito maiores ao redor do globo, como os da *World Music*, por exemplo, que são pauta de debates etnomusicológicos há décadas. No texto *Music and the global order*, Martin Stokes (2014) atualiza as discussões etnomusicológicas em torno dos discursos de autenticidade e hibridismos pós-modernos através da análise reflexiva da incidência dos “imperialismos culturais” (p. 54), das “estratégias de hibridação” estabelecidas em uma “dinâmica de elite” (p. 61) e do “discurso da globalização neoliberal” (p. 62) na compreensão das construções e discursos em torno do conceito de “autenticidade musical”, atualizando também como esses discursos partem dos multiculturalismos modernos para uma compreensão das “dinâmicas musicais da intercultural” (p. 65) no mundo atual.

Sendo assim, apesar de discutir as questões em torno da “origem”, “localismo” e “autenticidade” no universo musical do “Beiradão” levando em conta anos de reflexões etnomusicológicas envolvendo esses conceitos, saliento que o mais importante neste trabalho é compreender e problematizar as desigualdades sociais geradas em torno das diversas ideias e

realidades contextuais na qual a “música do Beiradão” está sendo advogada e inserida, não cabendo a mim afirmar ou mesmo reiterar o discurso de um “Beiradão” “autêntico” ou “inautêntico”. Entretanto, como etnomusicólogo, também não posso concordar que tudo e todos possam afirmar que estão fazendo “música do Beiradão”, quando em alguns contextos, como o da classe média manauara, os músicos estão se aproveitando do discurso em torno de uma música que simbolize a identidade de “ser” amazonense e/ou “do Norte” para fazerem nome, receberem verbas de editais públicos e incentivos tanto da iniciativa pública quanto privada. Enquanto isso, os músicos que animam as festividades nos “beiradões” desde as “bandinhas de família” na década de 1940 não são reconhecidos como “mestres da cultura popular”, nem ao menos são consultados pelos “mais jovens”, salvo algumas exceções, para dizerem se concordam ou não com as apropriações que estão sendo feitas envolvendo a categoria “Beiradão”, sendo que uma dessas apropriações é o uso de gravações como as do Teixeira de Manaus, por exemplo, que passam a “justificar” e reiterar o discurso de “resgate do Beiradão” e de um “Beiradão” que apesar dos hibridismos musicais é “justificado” por eles como “autêntico” por fazer alusão a essas gravações.

Neste sentido, não se trata de afirmar ou reiterar os discursos de autenticidade musical, nem de dizer quando e onde o “Beiradão” “surgiu” e se o contexto dos músicos da classe média manauara podem ou não chamar a música que estão fazendo de “Beiradão”. Não se trata disso, muito pelo contrário, estou problematizando essas questões, porém, salientando a minha interpretação de que existe uma geração de músicos advindos das classes populares que fazem parte das realidades dos “beiradões”, das respectivas migrações para os bairros populares de Manaus, que neste contexto são “excluídos” e “espoliados” (MAGNANI, 2002, p. 15) da sociedade dita “manauara”. Entretanto, estes músicos demandam em nossos diálogos a necessidade do reconhecimento da população amazonense como um todo, incluindo os manauaras, de suas atribuições como músicos dos “beiradões”, respeitados por animar as festividades nesses espaços, o que já está sedimentado, principalmente entre a geração de músicos e públicos mais velhos, como tradição popular nos “beiradões” amazonenses.

Não pretendo responder a nenhum dos questionamentos e problematizações que fiz ao longo deste capítulo afirmando o que é ou não a “música do Beiradão”, pois acredito que qualquer afirmação deste tipo vai de encontro a minha proposta, que é demonstrar e interpretar as ideias e construções feitas pelas pessoas que fazem a música. Outra questão é o fato de estar me apoiando na crítica de Ochoa (2003) quanto ao projeto classificatório de gêneros musicais, pois este valida a crença em supostas músicas autênticas ou verdadeiras (“autenticidade”) surgidas (“origem”) em *um* lugar específico (“localismo”) na realidade global do mundo atual.

#### **4 ESPAÇOS, SONS E SOCIABILIDADES EM PERFORMANCE NOS TRÂNSITOS ENTRE MANAUS E OS “BEIRADÕES”**

Neste capítulo, descrevo e interpreto dois eventos musicais, ambos festejos do catolicismo popular. No primeiro deles acompanhei o saxofonista Chico Cajú no festejo de São Lázaro, Aldeia do Piranha, Território Indígena Mura Cunhã-Sapucaia, município de Borba. No segundo, acompanhei o saxofonista Amarildo do Sax no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, Comunidade Menino Deus do Curuçá, município de Boa Vista do Ramos. Estou compreendendo os eventos musicais para além do momento da performance nos bailes dançantes. Os espaços, sons e sociabilidades com as quais fui entrando em contato nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões” passam a fazer parte desses eventos, assim como o restante da programação dos festejos que, além dos bailes dançantes, incluem o levantamento do mastro, as quermesses, leilões, bingos, procissões e torneios de futebol. Por que estou pensando nos eventos musicais para além das performances nos bailes dançantes? Por ter experienciado o quanto os trânsitos e as sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões” incidem nas performances que aí ocorrem e por vezes nos próprios barcos em trânsito nos rios. Estas performances, assim como os eventos musicais, compreendidas em todos esses contextos e abrangências, também incidem nas composições dos músicos dos “beiradões”, assim como nas ideias que esses músicos têm em torno da categoria “Beiradão”, que pouco a pouco se mostrou um conceito complexo, um modo de vida e de escuta particular, um *ser* e *estar* no universo musical específico dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”, o que, como propus anteriormente, pode ser compreendido em diálogo com Feld (2012, p. xxvi-xxviii) como uma “acustemologia” própria dos músicos dos “beiradões”, sobre a qual reflito no subcapítulo 4.3.

O foco deste capítulo tange a importância de ampliar uma compreensão de “música do Beiradão” através da descrição etnográfica interpretativa dos eventos/performances musicais que ressalta as experiências intersubjetivas de observação participante e convivência com os organizadores dos eventos (neste caso, presidentes dos festejos e/ou dos bailes dançantes), os *performers*, a audiência e o local, que são as bases relacionais de interação social/musical a partir do diálogo com a teoria da performance etnomusicológica. Estou pensando no conteúdo (não somente a música, mas em diálogo com FELD, 2012, os sons em geral) e no contexto (sociocultural) para elaborar uma descrição que realmente contribua e amplie esta etnografia entre os músicos amazonenses que leva em conta principalmente as “pessoas que fazem [essa ou essas] música[s]” (TODD TITON, 2009, p. xvii). Seguindo em diálogo com Titon: “Pessoas

‘fazem’ música de duas maneiras: Elas fazem ou constroem a ideia da música – o que música é (e não é) e o que ela faz – e elas fazem ou produzem os sons que elas chamam de música”<sup>81</sup>.

No capítulo anterior trabalhei principalmente com as ideias e os sons a partir dos diálogos registrados com diferentes gerações de músicos envolvidos com a “música do Beiradão”. Neste, prossigo trabalhando com essas questões, porém, em diálogo mais profundo com a teoria da performance etnomusicológica e da descrição interpretativa das experiências vivenciadas nos trânsitos e nas sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”. Ressalto a importância de estar trabalhando com eventos musicais que exemplificam dois contextos socioculturais e geracionais heterogêneos. No primeiro deles, o festejo de São Lázaro, reelaborei interpretativamente a descrição feita no meu diário de campo escrito em Manaus no dia 10.02.2015 logo após chegar do festejo, que ocorreu entre os dias 8 e 10. No segundo, o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, que ocorreu entre os dias 20 e 22.02.2015, faço uma descrição menos detalhada das experiências vivenciadas no festejo dando ênfase nas interpretações quanto às especificidades presentes no evento/performance musical levando em conta os conflitos geracionais e as relações de interação e sociabilidade entre os organizadores do festejo, a audiência e os músicos. Procuro comparar algumas dessas especificidades, que estão intimamente ligadas aos conflitos geracionais, com o que experienciei no festejo de São Lázaro.

---

<sup>81</sup> “People ‘make’ music in two ways: They make or construct the *idea* of music - what music is (and is not) and what it does - and they make or produce the *sounds* that they call music” (TODD TITON, 2009, p. xvii).

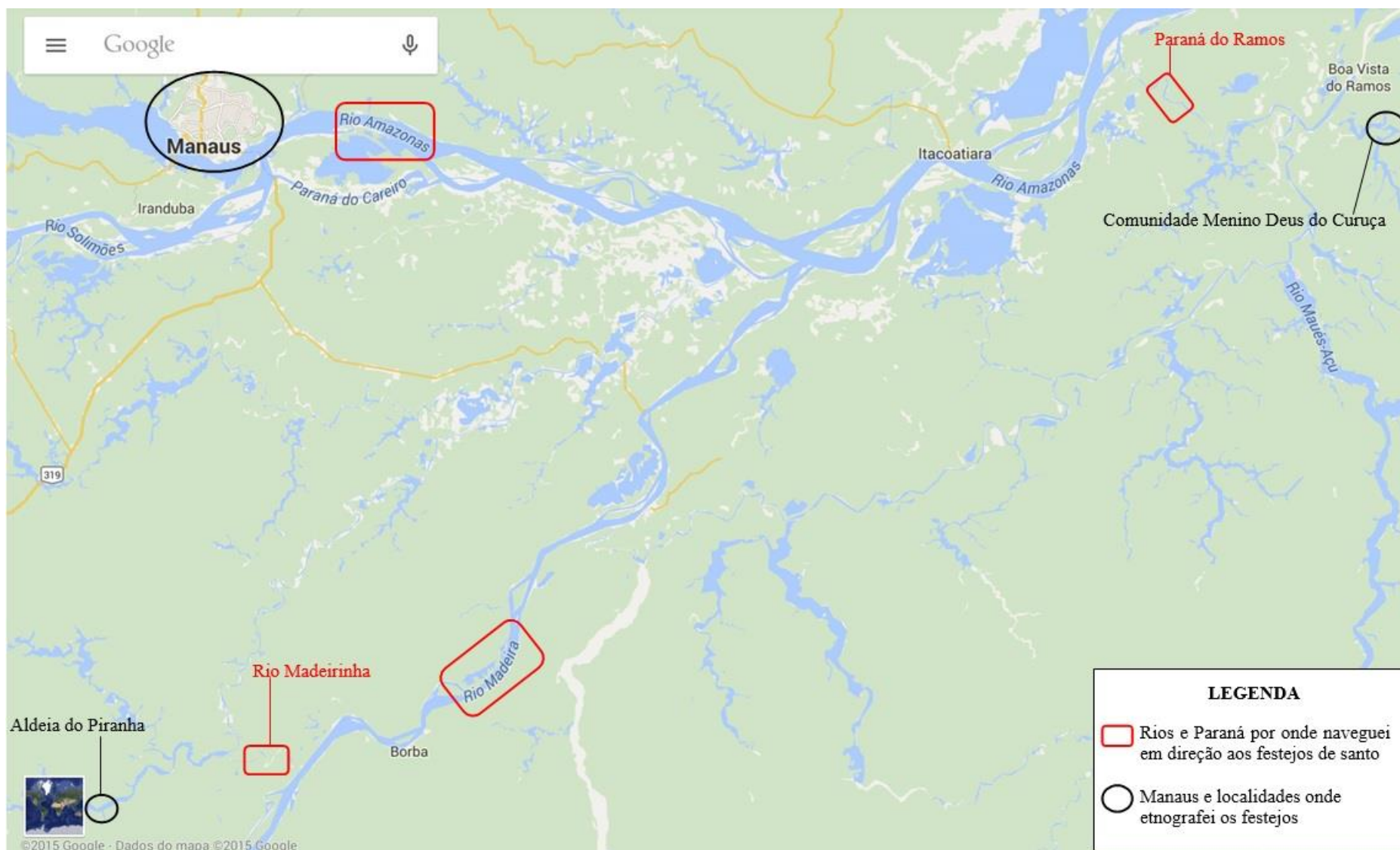


Figura 26 - Recorte do mapa do Amazonas feito a partir da ferramenta *Google Maps* com ênfase nos rios por onde naveguei nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões” onde etnografei os festejos de santo

#### 4.1 Etnografando o festejo de São Lázaro

A viagem para o festejo de São Lázaro durou cinco dias, saí de Manaus no dia 06.02.2015 e retornei a esta cidade no dia 10. Na ida, fomos todos juntos, eu, Cajú, Clemilton (vocalista) e Raimundo (tecladista), que acompanharam o Cajú nas performances musicais. Fizemos duas viagens, a primeira com duração aproximada de 19h saindo de Manaus em um “barco de passeio” (Marlene Coimbra) com destino a cidade de Borba<sup>82</sup>. A segunda teve duração aproximada de 8h entre Borba e a Aldeia do Piranha<sup>83</sup>. Nossa condução saindo de Borba foi o barco Mãe-Diva, alugado pela dona Humberta (organizadora do evento ou “presidenta do baile dançante”), que foi a nossa “casa” nos dias em que estivemos na aldeia.



Figuras 27 e 28 – Saindo do Porto Central de Manaus no barco Marlene Coimbra em direção a cidade de Borba



Figuras 29 e 30 – Navegando no “beiradão” do Rio Amazonas em direção a Borba

<sup>82</sup> De acordo com a Associação Amazonense de Municípios a distância fluvial entre Manaus e Borba é de 322 Km. Disponível em <[http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia\\_dos\\_Municipios\\_em\\_relacao\\_a\\_cap.pdf](http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia_dos_Municipios_em_relacao_a_cap.pdf)> Acesso em: 22 jan. 2016.

<sup>83</sup> Aproximadamente mais 100 Km.





Figura 31 – As redes tornam-se acessório indispensável nas viagens entre Manaus e os “beiradões”



Figura 32 – Barco Mãe-Diva devidamente enfeitado com suas bandeirolas



Figuras 33, 34 e 35 – Rios Madeirinha e Igapó-Açu; “beiradão” do segundo rio



Uma especificidade deste festejo que o difere das outras festividades que etnografei é o fato de ter ocorrido em uma aldeia indígena que integra, juntamente com outras 13 aldeias “[...] instaladas às margens dos 110 quilômetros do rio Preto do Igapó-Açu [...]”, o Território Indígena Mura Cunhã-Sapucaia, ocupando “[...] 460.000 hectares de área contínua, grande reserva de floresta primária e segurança territorial garantida pelo cinturão de reservas ambientais criadas em seu entorno” (FILENO, 2015, p. 2). Este território indígena, atualmente já homologado, tem uma população de 826 habitantes (FILENO, 2015, p. 2), é dominado pela etnia Mura e pertence oficialmente a esta etnia. Apesar disso, indígenas de outras quatro etnias vivem juntamente com os Mura através dos laços de parentesco formados pela união de casais entre diferentes etnias e até mesmo com pessoas de outras origens étnico-raciais que também se uniram aos Mura e, após essa união, passaram a ser reconhecidos e se autodenominarem Mura. Essa questão do reconhecimento étnico-racial no Território Indígena Mura Cunhã-Sapucaia perpassa as ávidas lutas políticas que os Mura tiveram de enfrentar para terem reconhecidos oficialmente a sua etnia e o seu território indígena. Ou seja, todos serem reconhecidos como Mura fortalece politicamente o território. Em diálogos com algumas lideranças indígenas na aldeia (Tuxáuas), com o cacique, com o morador mais antigo da mesma (Manuel Tiago, conhecido na aldeia por “Velho Tiago”, 99 anos) e com o mestrando em antropologia pela USP Fernando Fileno, que estava em trabalho de campo na aldeia, pude compreender um pouco da realidade Mura e do contexto sociocultural em que vivem. Ressalto que quando cheguei à aldeia, prontamente, fui apresentado ao cacique. Depois de explicar para ele o que eu estava fazendo ali e pedir a permissão para registrar o evento musical, ele me pediu uma caneta e um papel, anotou o nome em português (Pedro Marques de Souza) e em Mura (Théré), dois números de telefone, e me deixou à vontade para registrar o que fosse necessário para a pesquisa. Inclusive, me pediu para tirar algumas fotos da aldeia e das pessoas que estavam na festa para que eu pudesse gravar um CD com as fotos e mandar para eles depois, o que já cumpri com a colaboração do amigo Fernando Fileno, que já entregou o CD na aldeia.

Ao longo da nossa viagem, fui conversando com a dona Humberta e com o Cajú sobre os festejos de santo no Amazonas e sobre as especificidades de “beiradões” considerados por eles como “tradicionais”, ou seja, àqueles que mantiveram os rituais tradicionais dos festejos de santo “de antigamente”, conforme o Cajú costumava chamar, “desde os tempos do Laca [Lacapaco]”. Entre essas localidades que mantiveram os “festejos tradicionais”, Cajú ressaltou que todas as aldeias em que ele tocou mantinham tanto as especificidades religiosas quanto musicais. Ou seja, essas eram aldeias em que a religião predominante era o catolicismo, porém, havia os momentos de lazer e sociabilidade em que a música tocada nas festas ou “bailes

dançantes” era o repertório dos músicos dos “beiradões”, principalmente os músicos da geração do Cajú. Para uma melhor compreensão dos fortes conflitos e resistências Mura no período colonial, bem como o aprofundamento de especificidades socioculturais, como por exemplo, a cosmologia e a cosmopolítica Mura, as especificidades do português falado pelos Mura que formam o que eles nominam de “a nossa linguagem” (AMOROSO, 2013, p. 1), “[...] o nomadismo do grupo e a ideia de que os Mura costumavam agregar outras etnias às suas populações” (AMOROSO, 1991, p. 7-8), entre outras questões direcionadas a eles, ao Território Indígena Cunchã-Sapucaia e a Aldeia do Piranha, ver os trabalhos de Marta Amoroso (1991, 2013) e Fernando Fileno (2015). Ressalto que Fileno (2015, p. 5-6) faz alusão à importância do festejo de São Lázaro no calendário Mura e a sociabilidade produzida no mesmo.

Em diálogos com o Fernando, ele ressaltou que a música é muito presente no dia a dia das aldeias, o que nos revela questões socioculturais dificilmente compreendidas através de uma interpretação e escuta ingênua. Reflito primeiramente sobre o gosto musical (“Beiradão”) da aldeia, o que nos revela o quanto esta etnia mantém vínculo com os trânsitos e com as sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses. Fernando ressaltou que no dia a dia os Mura escutam tudo que tocar nas rádios, mas principalmente colocam CDs, DVDs e *pen drives* com as músicas do Teixeira de Manaus, Chico Cajú, entre outros músicos dos “beiradões”. Há uma porcentagem bastante grande de adultos entre os moradores da aldeia, o que de certa forma diferencia bastante também o público no momento das festas. Em um dos nossos diálogos, na própria Aldeia do Piranha, Fernando enfatizou que “eles escutam isso o dia inteiro”, ou seja, escutam os músicos dos “beiradões”, o que mostra a ligação desses músicos com uma tradição musical/sociocultural que se estabeleceu nos “beiradões” amazonenses. Entretanto, atualmente, somente os “beiradões” habitados por gerações mais velhas continuam exigindo os saxofonistas da geração do Cajú, e são essas localidades que continuam seguindo “à risca” a programação dos festejos de santo “tradicionais”.

Aprofundando mais especificamente os eventos musicais durante o festejo, compreendendo estes também como os trânsitos e as sociabilidades em trânsito enfatizadas desde as viagens saindo de Manaus até os acontecimentos que fazem parte da programação social e religiosa do próprio festejo na aldeia, ressalto a seguir algumas interpretações. Unindo o que os músicos me falavam em Manaus com o que observei ao longo das viagens até a Aldeia do Piranha, percebi que o “ritual tradicional” de soltar fogos de artifício ao longo das viagens era realmente uma prática sociocultural de extrema importância entre àquelas pessoas, sempre “comandadas” pelos presidentes das festividades. Por vezes, um mesmo presidente organiza toda a programação do festejo de santo ou do torneio de futebol, incluindo o evento musical

(festa ou “baile dançante”). Neste caso, dona Humberta era somente a presidenta das festas que ocorreram nas noites e madrugadas entre os dias 8/9 e 9/10, sendo que havia outros organizadores e um presidente responsável pelo restante da programação do festejo de São Lázaro. Experienciei que os fogos eram e são utilizados pelos “presidentes dos festejos” como uma ferramenta e prática sociocultural que exerce alguns papéis específicos nas viagens em barcos fretados, que normalmente são enfeitados com bandeirolas por eles e conduzem os músicos e convidados do mesmo, quando este reside em Manaus, como era neste caso, para as localidades mais “isoladas” onde ocorrem alguns festejos, como também era o nosso caso. Experienciei que os “presidentes” utilizam os fogos para os seguintes fins: 1. avisar às pessoas que estamos indo em direção ao festejo e ao mesmo tempo convidá-las para que a festa seja um “sucesso”; 2. ir preparando o espírito dos tripulantes do barco para a festa ou “baile dançante”; 3. se comunicar com os moradores da localidade onde ocorrerá a festa e, por parte destes, dar as boas-vindas aos visitantes.

Quanto à música, esta estava presente todo o tempo durante as viagens, no canto dos pássaros, nos sons das águas, nos diversos sons que a tripulação produzia, nos sons produzidos pelos fogos de artifício e no ronco intenso do motor que impulsionava a nossa embarcação. É claro que estou ampliando o conceito tradicional de música, pensando então, em diálogo com Feld (2012), a música como sons (independentemente de serem “humanamente organizados”, como havia proposto BLACKING, 1973). Além disso, fomos escutando durante a viagem inteira os CDs que o Cajú levou para vender durante o festejo. Conforme fui conversando com o pessoal, normalmente, quando os saxofonistas que animam os festejos levam CDs, eles atendem ao pedido do artista e reproduzem aquele material, quantas vezes forem necessárias. Quando o saxofonista não leva CDs, o próprio pessoal da tripulação, às vezes, tem algum CD daquele músico ou de outro que gostem muito, e assim o som vai tocando “nas alturas”, complementando o papel que é atribuído aos fogos de artifício, ou seja, avisar às comunidades que vai ter festa e preparar a tripulação para a mesma. Em outra viagem que realizei acompanhando o Cajú, esta no Rio Negro (Comunidade do Inglês, município de Iranduba), os músicos foram tocando no próprio barco fretado para nos levar à festa, algo que era quase uma regra nos “festejos de antigamente”, conforme o Cajú me contou, mas que atualmente são poucos os presidentes que exigem este tipo de performance. Neste caso, os músicos foram tocando no decorrer do trajeto (vídeo 7<sup>84</sup>) até chegar à localidade e lá continuaram tocando por mais umas duas horas dentro do próprio barco parado, pois havia outros barcos encostados ao

---

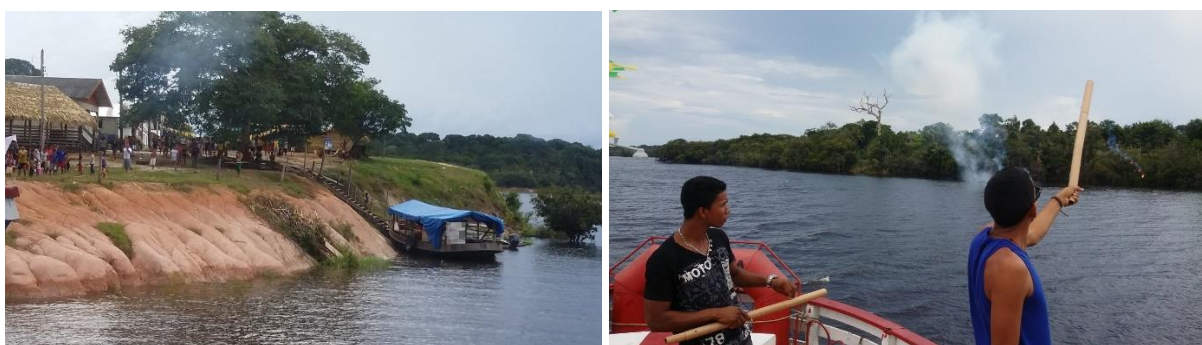
<sup>84</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9JT1tBC-TY4>

lado com muitas pessoas que já dançavam embaladas ao som do “sax do Cajú” e que, aos poucos, começaram a “invadir” a “nossa” embarcação para interagir com os *performers* (vídeo 8<sup>85</sup>).



Figuras 36 e 37 – Os “brincantes” nos aguardavam ansiosamente nas embarcações (Comunidade do Inglês). Quando chegamos, deixaram-se embalar pelo som do “sax do Cajú”

Voltando ao festejo de São Lázaro, chegando próximo à aldeia (vídeo 9<sup>86</sup>), os fogos voltaram a tomar conta da atmosfera, os Mura soltavam de lá (terra) e nós daqui (barco). Era uma espécie de pergunta e resposta na qual eles perguntavam: “E aí, estão preparados para a festa?” e nós prontamente respondíamos: “Vocês nem sabem o quanto”! Ao adentrar a aldeia, me senti definitivamente como se estivesse em casa. Fui tirando algumas fotografias da aldeia e do mastro, que havia sido levantado pela manhã, quando ouvi o sax do Cajú ressoando as primeiras notas na “passagem de som” e fui correndo para a sede do festejo. Em torno de uns seis pares já dançavam as primeiras músicas, ali na passagem de som mesmo.



Figuras 38 e 39 - Chegando na Aldeia do Piranha os fogos voltaram a tomar conta da atmosfera sonoro-musical

<sup>85</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bMKqPpuH1kQ>

<sup>86</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WZnP719NaWk>





Figuras 40, 41, 42, 43 e 44 – Registros fotográficos da aldeia, do mastro, da sede e da sociabilidade entre os pares na passagem de som

Nos “beiradões”, a performance musical passa a fazer sentido quando há pessoas para dançarem ao som das músicas. A relação entre dança e música nas festividades nos “beiradões” vai muito além de uma performance ou de um evento musical em si. A interação entre dança e música neste contexto sociocultural adquire o *status* de “sociabilidade como forma autônoma ou forma lúdica da sociação” (SIMMEL, 2006, p. 63-5). Isto se dá através do “impulso de sociabilidade” ou “impulso sociável” (p. 64, 68), algo que experienciei e observei com muita clareza nas festividades que etnografei. É como se, além de estar seguindo uma tradição, os corpos e mentes das pessoas trabalhassem juntos em um “impulso” que os levam a dançar e, conseqüentemente, a interagirem com a música. Essa união entre música e dança de maneira tão indissociável, como neste caso, ultrapassa o *status* de simples interação ou sociação para alcançar o *status* de sociabilidade, que segundo Simmel (p. 64), só é possível ou só se concretiza quando há o “impulso de sociabilidade”. Ou seja, a dança fundamenta a forma de sociabilidade através dos sons musicais produzidos na performance musical. As pessoas são levadas a dançar e a interagirem com a música e, conseqüentemente, com os músicos, por “impulso”, não somente pelo prazer ou pela felicidade, o que caracterizaria na teorização de Simmel apenas um processo de sociação. A própria teorização de uma etnografia da música (SEEGER, 2008) passa a não fazer sentido neste contexto se não olharmos para o potencial de sociabilidade produzido na interação entre música, dança, músicos e “brincantes” (categoria nativa que faz referência à audiência que interage não somente escutando as músicas, mas principalmente dançando ao som dessas músicas) ao longo do evento musical.

Foi mais de uma hora de “passagem de som”, entre aspas, pois, em verdade, o baile já havia começado (vídeo 10<sup>87</sup>). Era a principal festa do ano, as pessoas estavam na expectativa há dias, então, por que esperar? Entretanto, nos festejos “tradicionais” a programação religiosa é respeitada rigorosamente. Diferente do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, no festejo de São Lázaro, quando chegou o momento de realização da procissão em homenagem ao santo padroeiro, os indígenas nos chamaram para acompanhá-los em direção aos barcos com rapidez. Realizamos a procissão com cerca de 35min de duração (vídeo 11<sup>88</sup>). Naquele momento, experienciei o quanto aquilo que estava ocorrendo ali era importante para as pessoas e fazia parte de uma tradição estabelecida nos festejos de santo nos “beiradões” “próximos” a Manaus. Este é o momento crucial em que o caráter religioso dos festejos transparece o seu principal sentido, sendo que independente da atividade que as pessoas estão fazendo, no momento da procissão todos param e participam da homenagem ao santo padroeiro. O que eu sentia

<sup>87</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7IgzEN3IQt4>

<sup>88</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=zf\\_ZXz8Z1Fk](https://www.youtube.com/watch?v=zf_ZXz8Z1Fk)

experienciando este festejo é que não existe “a” (no singular) festa. Todo o festejo parecia ser uma festa, independente do momento (lúdico ou religioso). Cada instante que eu experienciei nos festejos de santo que participei pude observar que as pessoas realmente estavam eufóricas com tudo aquilo que acontecia. Em diálogo com a dona Humberta, com o Theré, com o Fernando, com o José do Carmo (presidente do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto), entre outras pessoas que além de moradores dessas localidades foram parte integrante da audiência nos festejos, todos reiteraram que os festejos de santo são esperados e preparados durante o ano inteiro, e quando a data do mesmo se aproxima a euforia e alegria toma conta das localidades.

Após muita espera, Chico Cajú e Banda subiram ao palco por volta das 11h50min. A minha câmera já registrava a tempos o que estava acontecendo ali (performance do Cheiro do Sax e Banda). Nessa noite o Cajú passou mal, porém, felizmente, havia um médico<sup>89</sup> no Polo Base Piranha que o tratou muito bem e contribuiu para o sucesso da festa no dia seguinte. Assim que o Clemilton avisou aos “brincantes” que o Cajú não poderia retornar à festa a sede praticamente esvaziou-se. Naquele momento eu percebi duas questões: 1. o saxofone realmente é muito importante nos festejos nos “beiradões”, conforme os músicos já me falavam em Manaus, mas naquele momento eu estava experienciando tudo aquilo, era muito diferente, eu olhava para a feição das pessoas entristecidas por não terem mais o sax naquela noite e por correrem o risco, se o Cajú não melhorasse, de ficarem sem saxofonista na segunda noite também. Entretanto, me dei conta: “O Cheiro do Sax não está aqui também e vai tocar amanhã, então por que ele não continua animando a festa hoje?”. Pensando sobre isso e após ter experienciado tantos diálogos com os músicos e públicos dos “beiradões” comecei a interpretar outras questões importantes que estavam acontecendo no campo; 2. os músicos dos “beiradões” têm uma questão ética entre eles que é levada muito a sério. Na primeira noite, estava programado que o Cajú seria a atração principal da festa, sendo que o Cheiro já havia feito a abertura da mesma. Então, a dona Humberta e, posteriormente, o Theré, tentaram de todas as maneiras convencer o Cheiro para ele tocar sax enquanto o Cajú estava se recuperando no hospital. As tentativas foram em vão, pois o compromisso ético entre Cheiro e Cajú estava pautado no que tinha ficado estabelecido no contrato (oral), que o Cajú seria a atração principal no primeiro dia de festejo, sendo que o Cheiro só faria uma participação de abertura, e no segundo dia (o mais movimentado) os dois dividiriam o palco intercalando as “tocadas”. Este é um tipo de compromisso ético que existe entre os músicos, mas que muitas vezes não é

---

<sup>89</sup> Quando eu estive na aldeia a mesma era atendida por um médico cubano advindo do programa do governo federal intitulado “Mais Médicos” e por duas enfermeiras.



seguido à risca pelos presidentes dos festejos, que vez ou outra dão o calote no cache dos músicos que não fazem contrato escrito, ou seja, todos os músicos da geração do Cajú.

Depois que o Cajú já tinha tomado duas bolsas de soro e estava se sentindo um pouco melhor, fui dar uma olhada na festa. Quando cheguei lá, havia apenas cinco ou seis casais dançando. O Raimundo e o Clemilton estavam se esforçando ao máximo para animar o festejo (vídeo 12<sup>90</sup>), mas realmente, aquela cena transparecia que o saxofone e a figura do saxofonista assumiam um papel fundamental na animação da festa. Aproveitei aquele momento para avisar aos dois que o Cajú estava melhorando e que provavelmente estaria bom no outro dia. Continuei observando e registrando a performance musical dos dois e as reações dos “brincantes” que interagiam através da dança. Aprofundando um pouco mais sobre a situação do Raimundo e do Clemilton tendo que animar a festa sem o saxofone, percebi que aquilo realmente foi um desafio para eles. Entretanto, lembrei com muita clareza das explicações do Eliberto (p. 99-100) sobre os tipos de “broca”, ou seja, os tipos de improvisos mais comuns entre os músicos dos “beiradões”. O posto que o Raimundo e o Clemilton assumiram levaram eles a realizar um dos tipos de “broca”, aquele no qual os músicos vão improvisando repertório, muitas vezes variando melodias muito conhecidas que eles já escutaram através do rádio. Entre as festividades que participei esta foi a única em que presenciei este tipo de “broca”. Aos 2min50s do vídeo 12 fica muito evidente que Raimundo, apesar de muito preocupado com o Cajú, está se divertindo ao improvisar e variar a melodia de *Brasileirinho*. No outro dia perguntei para o Raimundo se ele estudou as melodias de sax do Cajú para fazer no teclado e se ele havia estudado a melodia do *Brasileirinho*, ele simplesmente me respondeu que não, tocava de ouvido, “é de tanto escutar mesmo”, nas palavras dele. Naquele momento as memórias do Eliberto sobre as “brocas” que o tio dele (João Barroncas) executava ao som do saxofone vieram ao encontro do que eu estava experienciando através da observação participante, algo que me fez pensar e interpretar que, ainda hoje, se necessário, os músicos continuam realizando as “brocas” para animar a festa e ter repertório suficiente para amanhecer o dia.

No dia 09, tive o prazer de realizar uma observação participante junto ao batizado, fui convidado para auxiliar no preenchimento dos papéis, que eram muitos, pois normalmente o padre vai à aldeia para batizar as crianças somente quando tem o festejo do santo padroeiro ou em alguma outra ocasião católica muito especial. Este foi outro momento em que a religiosidade mostrou poder ao reunir diversas famílias da aldeia na igreja local. Além disso, todos, inclusive os que ficaram dançando durante a madrugada, foram observar o acontecido em algum

---

<sup>90</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GrIrzEbs6mo>

momento. Aos poucos fui compreendendo as relações que os Mura têm com o catolicismo, com as culturas musicais urbanas, a dependência de serviços atrelados a cidade de Borba, como por exemplo, os trânsitos para fazer compras de produtos industrializados (óleo, sal, roupas, entre outros) e para receber o “Bolsa Família”, benefício este que se mostrou um dos principais meios de subsistência dos Mura, além da caça e da pesca. Os trânsitos, não somente os deslocamentos entre rios, aldeias, localidades e cidades, mas principalmente os trânsitos socioculturais fazem parte da cosmopolítica Mura, do modo de ser e de agir no mundo. Apesar de se auto intitulem católicos e manterem práticas litúrgicas católicas, as crenças e práticas dos Mura são coabitadas por esta religião e pela crença xamânica<sup>91</sup>.

Retomando as interpretações acerca dos conflitos geracionais nas festividades nos “beiradões”, nos diálogos com o Fernando nós conversamos sobre o gosto musical dos mais velhos predominar sobre o dos mais jovens no dia a dia da aldeia. Entretanto, a maneira de dançar dos mais jovens estava, cada vez mais, diferenciando-se da maneira dos mais velhos. No dia 09, fomos jantar (Cajú, eu, Clemilton, Raimundo e Fernando) na casa do Théré (cacique). Neste jantar, no qual comemos uma caldeirada de Tucunaré maravilhosa, que havia sido pescado há pouco, o Théré foi conversando com o Cajú sobre os festejos de santo e os bailes, lembrando de outras ocasiões que havia visto o Cajú tocar. Foi entre um assunto e outro que ele ressaltou o descontentamento com a maneira que os jovens na aldeia estavam dançando, “dando soquinhos”, conforme palavras dele. Fiquei com essas palavras do Théré na minha cabeça até o momento da performance tão esperada de Chico Cajú e Banda que ocorreu entre este dia e o dia 10. Uma das questões que fiquei observando ao longo da performance foi exatamente que a geração de moradores mais velhos dominou o salão, por mais que pessoas de todas as idades frequentaram as festas. Em um dos registros que fiz desta performance (vídeo 13<sup>92</sup>), aos 6min10s do vídeo é possível ver ao lado direito da tela duas jovens dançando esse estilo criticado e nomeado por Théré como “soquinho”. Após reler os meus diários de campo e escutar o registro do diálogo com o Amarildo, fiquei com a impressão de que esse “soquinho” pudesse ter relação com o estilo chamado “sacode”, sobre o qual Amarildo se queixou no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, que era somente o que os jovens queriam ouvir e dançar em determinados festejos (sobre isso, ler nota de rodapé nº 51, p. 82).

---

<sup>91</sup> Esses pontos podem ser melhor compreendidos e aprofundados através das leituras que já indiquei anteriormente, inclusive quanto à relação que os Mura mantêm com os xamãs para fins de curas espirituais (FILENO, 2015, p. 4-5).

<sup>92</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vcUI2QJM8r4>

A madrugada do dia 10 foi bem diferente da anterior, o Cajú estava 100% e os outros músicos também, todos muito animados (vídeos 14 e 15<sup>93</sup>). A audiência correspondeu como nunca, interagindo e sociabilizando, conforme explanei anteriormente. Esta foi a última performance e evento musical do festejo de São Lázaro. Registrei cada segundo que pude e observei algumas questões importantes. A primeira delas diz respeito à dança ser a principal forma de sociabilidade durante as festas. Em decorrência a isso, pensei que pudesse participar mais ativamente da mesma, assim como o Fernando me contou que ele rapidamente foi convidado para dançar na sua primeira participação de uma festa, imaginei que comigo aconteceria o mesmo, e assim eu poderia experienciar mais de dentro esta forma de sociabilidade e compreender através da experiência qual a relação de interação e interdependência entre audiência e *performers* (música e dança) e o que “impulsiona” esta forma de sociabilidade (quais são os sentimentos, sensações, “razões”). Entretanto, não foi isso que aconteceu. Todos me respeitavam e admiravam o meu “posto” de pesquisador que estava lá na aldeia “registrando tudo para depois publicar e divulgar o festejo de São Lázaro em outros espaços”. Foi isso que eu ouvi dos habitantes da aldeia, sendo que até mesmo o Théré ressaltou que o Fernando, eu, entre outros que por ali passaram tinham um papel fundamental na maneira com que as pessoas de fora da aldeia passariam a olhar para a mesma após as nossas pesquisas. No meu caso, essa responsabilidade era em relação com a música, com a parte musical do que eu estava experienciando ali. De certa forma, eu (subjetivamente) não senti muito a questão da alteridade, porém, talvez, intersubjetivamente, a minha câmera e o fato de eu ter estado registrando os eventos musicais pode ter causado esse estranhamento por parte dos “brincantes”, que não me convidaram para dançar, o que seria o mais comum nesta localidade. Apesar disso, através da observação, percebi ali “a natureza democrática da sociabilidade”, onde “[...] cada indivíduo deve *garantir* ao outro aquele máximo de valores sociáveis (alegria, liberação, vivacidade) compatível com o máximo de valores *recebidos* por esse indivíduo” (SIMMEL, 2006, p. 68-69).

Outra questão que observei correspondente a uma especificidade das performances musicais nos “beiradões”, é algo que os músicos já haviam me contado nos diálogos, mas que ali também experienciei de perto e de dentro. Os músicos mais velhos *dos/nos* “beiradões” utilizam uma simbologia específica para indicar as tonalidades das músicas. Quando o saxofonista pretende mudar o tom de alguma música, por exemplo, ele sinaliza para o tecladista antes com um símbolo que indica aquela determinada tonalidade e confere a tonalidade fazendo

---

<sup>93</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RnBuA2Y0Kcg> e <https://www.youtube.com/watch?v=j4SyWKCZp14>

pequenas escalas e/ou tocando uma figura longa na tônica da tonalidade. Isso normalmente ocorre no final das músicas e todos esses símbolos são feitos com as mãos. Presenciei mais esse tipo de simbologia na outra festa que acompanhei o Cajú na Comunidade do Inglês. Lá, na maioria dos casos ele sinalizava a mudança de tonalidade desta maneira. No festejo de São Lázaro predominou outra maneira de sinalizar as mudanças de tonalidades, com a própria voz, como Cajú fez aos 03min16s do vídeo 13 e nos primeiros 16s do vídeo 15. Ressalto a importância de descrever esta especificidade, principalmente por esta também ser encontrada em manifestações musicais populares em outras regiões do Brasil, o que reforça as críticas e problematizações feitas no capítulo anterior quanto à “origem”, “localismo” e “autenticidade” em torno da “música do Beiradão”.

Outras observações importantes dizem respeito à disposição dos *performers* e da audiência na sede do evento, as inserções dos organizadores dos festejos entre uma performance e outra para realizarem bingos, leilões, avisos e/ou premiações dos torneios de futebol (vídeo 16<sup>94</sup>), entre outros tipos de interação entre os organizadores dos festejos, os *performers* e a audiência, que constituem os eventos musicais nos festejos de santo, mas que se diferenciam visivelmente dependendo da localidade (regiões e rios específicos) e das gerações que compõem a organização e o público desses eventos. Vale ressaltar novamente o quanto a sociabilidade nos eventos musicais está estritamente ligada à relação entre música e dança (no vídeo 16 a audiência esvazia a sede quando os organizadores do evento tentam interagir com a mesma, restando somente pouquíssimas pessoas sentadas nos bancos ao redor do espaço. No entanto, quando o Cajú ou o Cheiro começam a tocar, o público rapidamente toma conta do espaço novamente através da dança, como vimos nos outros registros audiovisuais).

Quanto à questão geracional, ouvi muitas vezes o Cajú comentar que tal localidade era “mais tradicional que outra”, assim como o Amarildo, que também teceu comentários neste sentido, como se as que tivessem moradores de uma geração mais velha, como a Aldeia do Piranha, por exemplo, fosse “mais tradicional”, e as comunidades com muitos jovens, principalmente com jovens que participam ativamente dos “bailes dançantes”, como é o caso do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, fosse “menos tradicional”, que conseqüentemente requer outro tipo de performance musical, incluindo a escolha do repertório, entre diversos outros fatores. Para compreendermos os eventos/performances musicais nos “beiradões” é imprescindível interpretarmos essas nuances quanto a interação entre *performers* e audiência, disposição dos mesmos nas sedes dos eventos, assim como o processo de organização e

---

<sup>94</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EzXWv4I-d-g>

preparação do evento, porém, levando em conta a questão geracional, que neste caso das festividades nos “beiradões”, assim como a dança, é fator indissociável na compreensão das performances musicais. Aprofundo essas questões no subcapítulo seguinte dando mais ênfase à comparação das especificidades do evento/performance musical entre os dois festejos através da interpretação dos conflitos geracionais, tentando assim, também desmistificar entre os músicos uma compreensão de festejo “tradicional” e “não tradicional” que não leva em conta esses conflitos.

#### 4.2 Etnografando o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto

Recebi o convite do Amarildo para acompanhá-lo no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto quatro dias antes do mesmo. Estávamos na cidade de Barreirinha, onde fui etnografar a performance musical dele no evento do carnaval entre os dias 17 e 18.02. Amarildo me convidou para ir à Comunidade Menino Deus do Curuçá acompanhar as duas noites que ele ia animar os “bailes dançantes”. Apesar de eu ter compromissos importantes com outros músicos em Manaus no dia 20, aceitei prontamente a proposta, já que não fazia ideia quando teria a oportunidade novamente de acompanhar um músico do “beiradão” da geração do Amarildo.

Este foi um festejo com muitas diferenças do de São Lázaro, a começar pela viagem que foi um tremendo desafio em todos os sentidos. Como o Amarildo residia na cidade de Barreirinha, ele estava relativamente próximo à comunidade, então combinou comigo que iria direto para lá no dia 21 no horário próximo ao início do “baile dançante” e pediu para que eu fosse direto para lá também. Resumindo, saí de Manaus também no dia 21 às 5h e cheguei no mesmo dia na comunidade somente às 23h40min, faltando apenas 20min para o início da performance de Amarildo do Sax e Banda Canela de Sebo, que cedeu espaço em alguns momentos para a Banda Forró de Reis, com a qual Amarildo também tocou algumas músicas. Esta viagem foi extremamente diferente das que fiz com o Cajú. Com o Cajú foram ocasiões que seguimos todo o “ritual tradicional” dos trânsitos entre Manaus e os “beiradões” saindo de Manaus em um “barco de passeio” grande até a cidade do interior mais próxima à localidade do festejo, e posteriormente saindo desta cidade em um barco fretado enfeitado e preparado pela organizadora/presidenta do festejo em direção à localidade onde ocorreu o mesmo, sendo que neste caso a organizadora não residia na localidade onde estava organizando o festejo, algo que ocorreu no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto.

No festejo de Nossa Senhora do Bom Parto tive que ir até a cidade de Parintins em uma lancha saindo de Manaus e depois fui pegando caronas, primeiro para a cidade de Barreirinha, depois para Boa Vista do Ramos<sup>95</sup>, e de lá finalmente encontrei um casal dono do posto flutuante da cidade que também ia para o festejo e me levou com eles. Ressalto que tive muita “sorte”, conforme todos me falaram, e que no decorrer desses trânsitos houve momentos em que eu realmente pensei que não conseguiria chegar até a comunidade devido aos diversos empecilhos e desafios que surgiram no caminho. No entanto, em contrapartida, tive tempo suficiente para conversar com diversos moradores pelas cidades e localidades nas quais ia passando, sendo que até registrei alguns diálogos em áudio que salientavam a “grandeza” do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, “o segundo maior festejo da região do Paraná do Ramos”. Estes diálogos também foram importantes para que eu chegasse na comunidade já sabendo das principais nuances quanto ao contexto sociocultural do festejo e da própria comunidade. Em um deles, soube que o Cajú havia tocado recentemente (setembro de 2014) na Festa do Tucunaré, que também ocorre nesta comunidade, porém, os jovens reclamaram do repertório dele, que só “privilegiava os mais velhos”.

No outro dia (22), em diálogo com José do Carmo<sup>96</sup> (presidente do festejo), ele ressaltou a mesma questão, que contratou a banda de baile HM SOM para tentar deixar os jovens felizes, já que somente os mais velhos não abririam mão de ter algum saxofonista para animar a festa. Ainda assim, José explanou que os saxofonistas continuavam sendo a atração principal nos festejos e festas realizadas na comunidade. José ressaltou que a performance do Cajú havia sido incrível na Festa do Tucunaré, porém, contratou para o festejo de Nossa Senhora do Bom Parto o Amarildo do Sax por este ser melhor aceito entre os mais jovens na região do Paraná do Ramos. José salientou em nosso diálogo que houve um período de declínio dos saxofonistas em alguns festejos, pois alguns já estavam impossibilitados de tocar e demorou algum tempo para surgir outra geração de saxofonistas que fizessem esse papel:

Isso que eu estava comentando com você, que o sax aqui nessa região, ele começou de novo eu acho que de uns dez anos para cá. Ele tinha sumido das festas, aí depois apareceu o Amarildo mesmo, que ele entrou fazendo sucesso aí, que todo mundo gostou, aí vingou de novo aqui no interior, quase todas as festas pedem o sax, quando

---

<sup>95</sup> De acordo com a Associação Amazonense de Municípios a distância fluvial entre Manaus e Parintins é de 475 Km, entre Manaus e Barreirinha é de 552 Km e entre Manaus e Boa Vista do Ramos é de 623 Km. Disponível em <[http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia\\_dos\\_Municipios\\_em\\_relacao\\_a\\_cap.pdf](http://portal.cnm.org.br/sites/8100/8133/Distancia_dos_Municipios_em_relacao_a_cap.pdf)> Acesso em: 22 jan. 2016. A distância fluvial entre a cidade de Boa Vista do Ramos e a Comunidade Menino Deus do Curuçá é em torno de 40 Km.

<sup>96</sup> Eleito para ocupar o cargo de presidente do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto durante os anos de 2015 e 2016. A cada dois anos os moradores da comunidade elegem um presidente.



não é ele é o Dominginhos. Aí na Festa do Tucunaré aqui veio o Chico Cajú (Diálogo com José do Carmo, Comunidade Menino Deus do Curuçá, 22.02.2015).

Pude observar que no festejo de Nossa Senhora do Bom Parto, desde a elaboração da programação, que se dividiu em “religiosa” e “social”, até as performances musicais, foram pensadas levando em conta a tentativa de satisfazer o gosto tanto dos mais velhos quanto dos mais jovens. Diferente do festejo de São Lázaro, que apesar dos mais jovens dançarem diferente dos mais velhos e haver alguns conflitos geracionais por conta disso, o gosto musical entre as gerações não se diferenciava tanto.

**Realização:** Comunidade Menino Deus e Igreja Católica  
**Apoio:** Paróquia de Nossa Senhora Aparecida - BVR  
 Prefeitura Municipal de Boa Vista do Ramos  
 e Amigos do Curuçá

**PROGRAMAÇÃO RELIGIOSA**  
 DIA 20/02/2015 - SEXTA-FEIRA:  
 Às 5:00hs - Alvorada com salvas de fogos. \*Responsável: José Altemar  
 Às 15:00hs - saída do Círio com a imagem de Nossa Senhora do Bom Parto da casa da Sra. Mª Idelaide.  
 Às 17:30hs - Chegada do Círio à Igreja da Comunidade - Levantamento do Mastro  
 Às 20:00hs - Leilão e Quermesse. \*Responsáveis: Juventude, Pastoral da Criança, Bairro da Matinha e centro da Comunidade.  
 DIA 21/02/2015 - SÁBADO  
 Às 06:00hs - Café Regional. \*Responsáveis: Iracema Soares, Ana Gisely e Lucilene Gonzaga.  
 Às 19:00hs - Novena.  
 Às 20:00hs - Leilão e Quermesse. Responsáveis: Professores, Catequistas, e bairro santo Antônio.  
 Às 22:00hs - BINGÃO de Nossa Senhora do Bom Parto. Responsável: Coordenação da igreja.  
 DIA 22/02/2015 - DOMINGO  
 Às 17:00hs - Procissão percorrendo as ruas da Comunidade. - Missa em homenagem a Nossa Senhora do Bom Parto  
 Às 19:00hs - Leilão e Quermesse. Responsável: Promesseiros, Comerciantes e Bairro Santa Tereza.

**PROGRAMAÇÃO SOCIAL**  
 DIA 21/02/2015 - SÁBADO  
 Às 07:00hs - Jogos Amistosos com as Equipes Convidadas  
 Às 10:00hs - Início dos Torneios: - Masculino  
 1º Lugar R\$ 2.000,00 reais  
 2º Lugar R\$ 500,00 reais  
 Valor da Inscrição: R\$ 10,00 reais  
 - Juvenil ( até 16 anos)  
 1º Lugar R\$ 150,00 reais  
 2º Lugar R\$ 70,00 reais  
 Inscrição: 01 por R\$ 5,00 reais e 03 por R\$ 10,00 reais  
 Encerramento das inscrições as 15:00horas.  
 Obs.: Os torneios acima especificados serão disputados em cobrança de pênaltis. O atleta que bagunçar no decorrer do torneio não terá direito a nada.  
 Às 18:00hs - Encerramento dos Torneios.  
 Às 00:00hs - Baile Dançante com a melhor Banda de Itapiranga HM SOM e AMARILDO DO SAX.  
 DIA 22/02/2015 - DOMINGO  
 Às 22:00hs: Despedida dos visitantes e Arranca Toco com SARAS SHOW e AMARILDO DO SAX.

Figura 45 – Programação “religiosa” e “social” do festejo de Nossa Senhora do Bom Parto

Observei o quanto os mais jovens se divertiram dançando (sociabilizando) na festa do dia 21/22 ao som da banda HM SOM (vídeo 17<sup>97</sup>), que foi o dia aberto ao público de fora da comunidade, sendo que enquanto isso a maioria dos mais velhos estavam muito ocupados com a organização do evento musical, cobrando entrada e vendendo inúmeros tipos de alimento nas diversas barraquinhas montadas do lado de fora da sede principal. Entretanto, na medida em que Amarildo do Sax e Banda Canela de Sebo assumiram a animação da festa, observei que havia duas gerações distintas de jovens, a primeira delas, que estava sociabilizando ao som da banda HM SOM, eram majoritariamente adolescentes, enquanto a segunda era composta por

<sup>97</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OtZzVA6N77w>



jovens entre 20 e 28 anos mais ou menos, sendo que os mais velhos só participaram sociabilizando no dia 22/23, que foi o dia fechado somente para os moradores da comunidade.

A escolha do repertório das festas nos “beiradões” é algo extremamente incidente na maneira de dançar e sociabilizar. No caso de um “festejo tradicional” como o de São Lázaro, os músicos podem tocar o repertório comum aos “beiradões” sem medo de ser feliz, ou seja, o repertório que ficou conhecido no Amazonas como “música do Beiradão”, as composições do Cajú, do Teixeira, entre outros. Entretanto, em muitos “beiradões”, atualmente, como no caso da Comunidade Menino Deus do Curuçá, os mais jovens estão reivindicando outros repertórios musicais. É perceptível a quantidade e diversidade de repertório tocado ao longo do primeiro dia de festa na comunidade. José do Carmo contratou a banda HM SOM por saber que esta, sendo banda de baile, toca de tudo, inclusive o rock nacional que os adolescentes tanto adoram, conforme vimos no vídeo 17. Entretanto, como festa no “beiradão”, não podia deixar de ter um saxofonista como parte da programação, então o Amarildo assumiu o comando juntamente com dois integrantes da banda Forró Canela de Sebo (Frank dos Teclados e Francy William na guitarra). Conforme o Amarildo ressaltou em sua trajetória, ele busca seguir uma tradição que compreende ser própria dos “beiradões”. Com isso, seu repertório é formado primariamente pelas composições do Teixeira de Manaus, seguido por Chico Cajú, Agnaldo do Amazonas, Aurélio do Sax, entre outros.

Durante a performance musical do Amarildo, observei que havia outro tipo de interação com o público, a geração intermediária sobre a qual explanei acima assumiu o salão e interagiu com os *performers* demonstrando através da principal forma de sociabilidade (dança) que estavam gostando muito do show (vídeo 18<sup>98</sup>). Ainda assim, o repertório conhecido como “música do Beiradão” não foi o suficiente, pois atualmente, após a “febre” no Brasil do cantor baiano Pablo, principalmente entre as classes populares, os moradores de algumas localidades exigem também o repertório do estilo que ficou conhecido por “sofrência” (ressalto que este estilo foi mais disseminado e teve maior aceitação nas regiões Norte e Nordeste do Brasil). Desta forma, quando contratou o Amarildo, José do Carmo já ressaltou que ele também deveria tocar “sofrência”. Com isso, Amarildo, como de costume, convidou alguns amigos que cantam este tipo de repertório, pois o mesmo é cantado e a aceitação quando apenas tocado instrumentalmente pelo saxofone não é das melhores. Com alguns integrantes da banda Forró de Reis, Amarildo ficou apenas fazendo alguns arranjos e breves intervenções em algumas melodias, enquanto o cantor da banda embalava os “brincantes” (vídeo 19<sup>99</sup>).

<sup>98</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=88lSZdJbS3o>

<sup>99</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gUFzRrj5i6k>

Neste festejo, diferente do de São Lázaro, não ficamos hospedados em um barco (o que é o mais comum nos “beiradões”), pois não fomos em um barco fretado para a comunidade. José do Carmo e toda a sua família me acolheu muito bem em sua residência. Após dormir um breve sono na manhã do dia 22, saí para etnografar a comunidade através das fotografias e dos diálogos com moradores que passeavam nas ruas de terra, algo que não durou muito, pois caiu uma chuva torrencial a tarde inteira.



Figuras 46 e 47 - Registros fotográficos na manhã do dia 22

Ao anoitecer, José do Carmo e sua família me convidaram para acompanhar a procissão em homenagem à Nossa Senhora do Bom Parto, que diferentemente da de São Lázaro, ocorreu em terra (vídeo 20<sup>100</sup>). José me contou que a “tradição manda” eles fazerem a procissão na água, porém, como neste ano (me refiro a 2015) os gastos com as atrações da programação social foram muito altos, ele não conseguiu alugar barcos grandes para fazer a procissão na água. Esta escolha do José foi algo que agradou os mais “festeiros”, porém, desagradou, e muito, os mais religiosos. Saliento a importância desta escolha para o festejo, José está nos mostrando que, aos poucos, a música nos festejos da comunidade está ganhando tanta força que preferiu investir mais nisso do que na parte religiosa. Ou seja, houve uma secularização da esfera religiosa através da preferência em investir nas atrações musicais em detrimento do rompimento de um “ritual tradicional” presente na programação religiosa. Ainda quanto ao caráter religioso, as quermesses, que é uma forma de sociabilidade comum a todas as festas católicas no Brasil também se fez presente. Ao contrário do festejo de São Lázaro, os organizadores não interagiram, nem participaram no momento dos “bailes dançantes”. Toda a parte da programação religiosa foi feita separada dos bailes, incluindo a quermesse e o bingo, que no caso de São Lázaro foram leilões, mas feitos, conforme vimos anteriormente, entre uma performance musical e outra no decorrer dos próprios bailes.

<sup>100</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e0yaTX6NoqA>

A performance musical no dia 22/23 ficou a cargo somente do Amarildo (acompanhado novamente pelos integrantes da banda Canela de Sebo) e pela banda Forró de Reis. Esta performance foi completamente diferente do dia anterior. Havia um caráter mais intimista, o local era menor e ainda mais escuro (o que sempre dificultou os registros), era uma sede secundária, e o evento foi fechado somente para os moradores da comunidade, e todas as gerações interagiram entre si e com os *performers*. Nesta, os mais velhos também participaram dividindo de maneira harmoniosa e “democrática” as sociabilidades com os mais jovens. Amarildo tocou em torno de duas horas o que ele nominou “lambadão” (vídeo 21<sup>101</sup>), que seria um estilo de “música do Beiradão”, conforme já explanei em diálogo com ele nos Capítulos 2 e 3. Depois de uma participação da banda Forró de Reis tocando “sofrência” (vídeo 22<sup>102</sup>), eles se uniram e fizeram um bloco de mais ou menos uma hora de marchinhas de carnaval (vídeo 23<sup>103</sup>), o que é muito comum nos “beiradões”, desde os mais “tradicionais” aos mais “modernos”. Quando a festa se encaminhava para o final, um casal exibiu uma performance de dança (vídeo 24<sup>104</sup>) sobre a qual o Amarildo comentou comigo depois, que era “influência do sacode” (estilo criado pelo músico manauara Luciano Kikão).

Comparando os dois festejos, experienciei que ambos mantêm a relação indissociável entre música e dança como a principal forma de sociabilidade durante os mesmos. Em ambos, a “natureza democrática da sociabilidade” (SIMMEL, 2006, p. 68) foi ressaltada de maneira muito semelhante, apesar das diferenciações nas especificidades geracionais, da organização dos festejos, das performances musicais, entre outras. Como Simmel (p. 69) conceituou, observei e experienciei que “a sociabilidade cria, caso se queira, um mundo sociologicamente ideal: nela, a alegria do indivíduo está totalmente ligada à felicidade dos outros. Aqui, ninguém pode em princípio encontrar sua satisfação à custa de sentimentos alheios totalmente opostos aos seus”.

Quanto às especificidades musicais, mais uma vez se fez presente que não existe uma (no singular) “música do Beiradão”, mas um conjunto de complexidades que envolve espaços, sons e sociabilidades em trânsito que estão constantemente em performance entre Manaus e os “beiradões”. Apesar das distâncias e do aparente isolamento, atualmente, as localidades ribeirinhas no Amazonas, incluindo as aldeias Mura, estão muito conectadas com Manaus, seja pela televisão e/ou pela internet (somente no caso das que têm acesso), ou, em todos os casos,

<sup>101</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SR5ibqhA3no>

<sup>102</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=2OuXwWT7j\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=2OuXwWT7j_U)

<sup>103</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=2b\\_KxXLU61M](https://www.youtube.com/watch?v=2b_KxXLU61M)

<sup>104</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mxqptNgK4Lc>

a dependência de serviços mais completos que são procurados em Manaus. Nesses trânsitos entre Manaus e os “beiradões”, aos poucos, a população ribeirinha, ou seja, os habitantes dos “beiradões”, também estão entrando em contato com o universo cosmopolita manauara. Isso pode ser facilmente observado na maneira de se vestir dos jovens, no gosto musical que aos poucos vai se transformando até mesmo entre os mais velhos, e assim por diante. Ressalto isso, pois observei e experienciei que os jovens não estão somente imitando o que eles veem na TV, como por exemplo, o jeito de se vestir do Neymar<sup>105</sup>, entre outras celebridades. Observei que eles buscam uma experiência manauara, ou seja, para eles, a única realidade urbana e cosmopolita que eles têm acesso mais de perto, e que se torna um espelho da “modernidade” almejada principalmente pelos mais jovens.

#### 4.3 “Beiradão”: categoria ou conceito?

Após a descrição interpretativa das experiências vivenciadas nos festejos de São Lázaro e de Nossa Senhora do Bom Parto, ressalto a importância de refletir e trazer os espaços (rios, cidades, portos, localidades e sedes), as sociabilidades em trânsito e as especificidades dos eventos/performance musicais nos “beiradões” para a discussão em torno dos sons que nos leva a refletir acerca de uma categoria “Beiradão”, que neste contexto, também pode ser interpretada como um conceito “*Beiradão*”. As especificidades, tanto sonoro-musicais quanto no que diz respeito aos espaços, às sociabilidades em trânsito e à outras questões envolvendo o contexto sociocultural dos “beiradões”, incidem diretamente nas ideias que os músicos com os quais convivi têm em torno da “música do Beiradão”. Ressalto isso a partir das experiências intersubjetivas vivenciadas no(s) campo(s), pois os mesmos proporcionaram uma virada epistemológica na minha proposta de etnografia, principalmente a partir das viagens que me colocaram em contato com os trânsitos socioculturais e as sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”.

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

---

<sup>105</sup> Atualmente, jogador de futebol no time catalão Futbol Club Barcelona e principal celebridade da Seleção Brasileira de Futebol.

vida nos bairros populares de Manaus com todos os seus desafios de metrópole latino-americana.

Ao escutarmos a “música propriamente dita” tocada nos “beiradões” e escutarmos essas mesmas músicas que foram gravadas em LPs e CDs, não vamos, *a priori*, fazer ligação com os sons dos trânsitos entre os espaços amazonenses, principalmente com os sons dos fogos, dos rancos dos motores, das “aparelhagens sonoras” que tentam superar quaisquer outros sons, mas que, no entanto, coabitam “harmoniosamente” os sons da natureza. Entretanto, não podemos deixar de compreender, assim como experienciei, que há uma intensa ligação entre essas questões e as ideias que os músicos têm em torno da “música do Beiradão”. Desta forma, ampliamos a (no singular) “música do Beiradão” em direção ao entendimento de diversas músicas, “sotaques”, memórias nostálgicas, tradições, culturas populares, modos de vida e de enxergar/ouvir um universo musical heterogêneo, mas que em alguns momentos adquire a homogeneidade em fins específicos, como nas formas de sociabilidade ressaltadas nos eventos musicais e na interação entre audiência e *performers*.

Essas observações me levam a adentrar o “*Beiradão*” como conceito e compreender que este exemplifica também uma acustemologia presente entre os músicos dos “beiradões”. Esta acustemologia está intimamente relacionada com uma ampliação dos olhares (ideias) e da escuta do “Beiradão”. Sendo assim, se faz necessário dialogar com a antropologia do som (FELD, 2012) para pensar que são os sons da natureza que incidem, neste caso do “*Beiradão*”, não nos sons musicais propriamente ditos, mas na dependência do universo contextual, que também é sonoro, dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões” onde essa “música” é experienciada e, principalmente, age diretamente em uma forma muito específica de ver, pensar e escutar o mundo (acustemologia) entre esses músicos e públicos, o que Todd Titon (2008, p. 38) em outras palavras denominou como “estar no mundo musical”.

Compreender as conceituações que envolvem o paradigma da antropologia do som e trazê-las para o universo musical dos “beiradões” é imprescindível para esta discussão teórico-empírica, pois é nesta relação com a natureza e com os lugares onde os músicos viveram as suas infâncias que o conceito “*Beiradão*” se faz aparente. Ampliando a nossa escuta para além das performances musicais no momento das festas nos festejos de santo e nos torneios de futebol nos “beiradões” vamos escutar uma “música do Beiradão” que também é os sons dos rios, dos pássaros, do vento, dos fogos de artifício, dos rancos dos motores de embarcações, intensidades sonoras, timbres e construções melódicas das músicas propriamente ditas que muitas vezes se entrelaçam com esses outros sons durante os trânsitos nos barcos desde Manaus até as localidades onde ocorrem as festividades nos “beiradões”, das ladainhas, procissões e

cantorias sacras que fazem parte da programação dos festejos de santos católicos, e assim por diante. Sendo assim, o “Beiradão” pode ser reconhecido para além de um momento específico da indústria musical representada nas gravações dos músicos amazonenses principalmente durante a década de 1980. Mesmo na metrópole manauara, a experiência que eu tive durante os diálogos com os músicos da geração mais velha é que nos bairros populares desta cidade os músicos estão sempre competindo em intensidade sonora com os sons vizinhos, com os sons dos ônibus e dos automóveis em geral, e quando vão para os “beiradões” encontram a “paz” tão almejada dos sons da natureza. Entretanto, estão tão acostumados a sempre tocarem em volume mais intenso que mesmo os sons da natureza parecem estar sempre competindo com as melodias entoadas pelos saxofones, que por sua vez compete com os sons dos motores, e assim por diante. Ressalto, porém, que os músicos não veem isso como uma “competição”. Para eles, as diversas combinações desses sons é algo natural, que faz parte da cultura musical dos “beiradões”.

Ao chegarmos nas “sedes”, a experiência que vem à consciência é formada pela junção de todos esses sons e momentos, desde a saída dos barcos maiores em Manaus, passando para as embarcações menores, pelos sons dos motores e fogos de artifício que avisam às comunidades ao longo do trajeto nos rios que a “festa vai ser boa”. A partir da experiência intersubjetiva que vivi com os músicos entre um rio e outro, um bairro e outro em Manaus, dias inteiros dentro de um barco, as noites em que os sons da natureza parecem ganhar ainda mais vida, compreendo atualmente que o “Beiradão” pode ter (e tem) vários significados, dependendo da geração com a qual estamos dialogando, dos espaços experienciados por essa geração, entre outras questões de ordem prática, esta categoria se torna um conceito complexo (“*Beiradão*”) que abrange muitas questões além de músicas e estilos diversos, ultrapassando uma compreensão eurocêntrica de música com “características” específicas que se diferenciam de outros gêneros e estilos musicais.

É através desta compreensão, em diálogo com a antropologia do som, que podemos ouvir outra “música do Beiradão”, que se diferencia das gravações em estúdio exatamente por ser viva, dinâmica, por acontecer através das performances, que começam desde a saída dos barcos em Manaus e atravessam, às vezes, dias inteiros até se concretizarem nos “bailes dançantes” em que a própria dança se mostra como a principal forma de sociabilidade. Ou seja, o evento musical (BÉHAGUE, 1984; SEEGER, 2008, 2015) é expandido também para os sons e sociabilidades em trânsito nos espaços amazonenses. Apesar dos músicos não fazerem alusão à importância da natureza no som propriamente dito que tiram no momento da performance através do saxofone e dos outros instrumentos, todos, sem exceção, compartilharam comigo o quanto o momento dos trânsitos através das viagens nas embarcações, os momentos de

sociabilidade nos barcos, e principalmente o fato de terem vivenciado desde criança a musicalidade nos “beiradões”, incluindo os sons da natureza, foi imprescindível para a compreensão (ideia) que eles têm de música e do “Beiradão”. Estas ideias ultrapassam o que é verbalmente expresso pelos músicos. Percebi através das experiências (observações participantes de diferentes maneiras, incluindo tocar junto com esses músicos), que a compreensão do conceito “*Beiradão*” está intimamente relacionado com uma acustemologia, entendimento do som enquanto *habitus*, conhecimento do mundo através do som, sentido de *ser e estar* no mundo através dos sons e da escuta desses sons.

Sobre o conceito “acustemologia”, Feld, sendo entrevistado pela antropóloga Cácia da Silva (2015, p. 446), atualiza suas reflexões e discorre acerca:

Acustemologia junta a palavra acústica – fazer som, perceber som – com epistemologia – conhecimento. Então, a ideia era pensar o som como um modo de conhecer, som como um método de conhecimento do mundo, som como um *habitus*. Escutar como *habitus* – no sentido usado por Bourdieu –, escutar como prática cotidiana e social de estar no mundo e achar o nosso lugar nele. A proposta, então, é que o senso de si, os sentidos, a emoção, as práticas corporais, a agência social, que todas essas coisas estão conectadas de algum modo ao som, e que toda agência humana envolve escutar, ouvir e falar. Então, o som é uma capacidade central dos seres humanos, tanto para entender o mundo quanto para agir nele. Estou mais conectado a uma perspectiva que considera o corpo, a história, a fenomenologia, a filosofia, a materialidade do som com uma preocupação com agência e *habitus*. É um movimento que vai da antropologia do som à acustemologia. Foi assim que essas ideias se desenvolveram.

Feld, ainda nesta entrevista (SILVA, 2015, p. 460), também explana que o triângulo acustemológico é formado por som, cosmologia e ecologia, sendo que acustemologia também pode ser traduzido por “um jeito de conhecer o mundo através do som” (p. 447). Sem forçar uma relação entre os sons humanos e não humanos no universo sonoro-musical dos “beiradões”, sem dúvida que, como etnomusicólogo, devo ressaltar o potencial da categoria “Beiradão” também ser compreendida como conceito que envolve som, cosmologia e ecologia, conforme Feld explanou acima. Unificar o universo dos “beiradões” a um gênero musical em específico, significa deixar de lado espaços, trânsitos, sociabilidades e sonoridades que estão constantemente em performance através de uma acustemologia formada por agência e *habitus* que extrapolam os sons musicais propriamente ditos. Estes têm as diversas músicas tocadas nas rádios como fator incidente no que passou a ser chamado de “sotaques amazonenses”, mas ao mesmo tempo há uma relação íntima com a natureza que coabita essas músicas, apesar da não incidência direta nas especificidades sonoro-musicais, ou pelo menos, não em um primeiro momento.



Outras formas de ouvir o “*Beiradão*” ou as músicas dos “beiradões” é através da formulação de um projeto sonoro baseado nos trânsitos entre Manaus e os “beiradões” juntamente com as músicas tocadas nas festividades nos “beiradões”. Este é um projeto que estou elaborando em diálogo com alguns dos colaboradores desta pesquisa para publicarmos futuramente. Baseio-me na conceituação de “antropologia *em* som”, um projeto sonoro que exemplifica através dos sons os espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “música do Beiradão” e, conseqüentemente, nos “beiradões” amazonenses. Sobre o conceito “antropologia *em* som”, Feld, na entrevista com Cácia da Silva (2015, p. 461), explica que diferente da “antropologia *do* som” (que produz uma etnografia escrita), a “antropologia *em* som” é uma maneira totalmente nova de fazer etnografia, ou seja, uma etnografia transcrita somente pelos sons. Feld propõe este conceito quando realiza a gravação de três CDs contendo a Cosmologia Kaluli através unicamente dos sons (FELD, 2012, p. xxvii). Este projeto de “antropologia *em* som” nos ajudará a ampliar a nossa escuta dos trânsitos entre Manaus e os “beiradões”, da mesma forma que poderá levar alguns músicos a refletirem sobre suas respectivas ideias e acustemologias envolvendo este universo sonoro-musical, o que pode propiciar-nos novos desafios e debates etnomusicológicos no futuro.

Enquanto isso, para entrar como apêndice a esta dissertação, elaborei uma pequena montagem através dos recursos audiovisuais ampliando a proposta de antropologia *em* som para explorar tanto auditivamente quanto visualmente um pouco das sonoridades e das sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões” (vídeo 25<sup>106</sup>).

---

<sup>106</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qeeMQMH6h6I>

## E O CAMPO CONTINUA: “REFLEXÕES FINAIS”

Busquei, ao longo desta dissertação, demonstrar e refletir sobre algumas experiências intersubjetivas vivenciadas no encontro etnográfico com os colaboradores desta pesquisa durante os trabalhos de campo realizados entre 2014 e 2015, ressaltando as experiências *na* e *“da”* cidade de Manaus, dos trânsitos e das sociabilidades em trânsito entre esta cidade e os “beiradões”. Quando residi em Manaus entre 2006 e 2010, conforme discorri na introdução e no Capítulo 1, minhas experiências estavam pautadas em outro momento epistemológico refletido no olhar de fora e de longe para os manauaras excluídos e espoliados. Nesta ocasião, a minha convivência era com alguns músicos de classe média que frequentavam os espaços universitários, teatros, salas de concerto, pubs, bares e casas de show na área central da cidade e em outros bairros classe média/alta, o que normalmente eram os espaços frequentados pela maioria dos graduandos em música da UEA, como era o meu caso, e alguns da UFAM. O ensino universitário de música no Amazonas, salvo alguns projetos e professores que se esforçam para mudar esta realidade, hierarquiza e exclui ainda mais os músicos populares dos espaços citados acima, considerados privilegiados, reiterando o ideário romântico dos grandes gênios da “música erudita ocidental” e uma suposta “superioridade” desta música para com as demais, sendo assim, “digna” desses espaços até então entendidos pelo estado/classes hegemônicas também como espaços “eruditos”, ou seja, voltado para os “doutos”.

Procurei demonstrar ao longo do texto etnográfico como o contato com a etnomusicologia e com as ciências sociais abriram novas oportunidades para uma transformação epistemológica. A partir da etnografia em questão, consegui enxergar e ouvir, não somente os músicos dos “beiradões” que migraram para Manaus (universo da pesquisa), mas também diversos grupos étnicos e minorias em geral que residiam nos bairros populares, sendo que mesmo diferindo em suas especificidades, partilhavam das desigualdades nos acessos ao conjunto de serviços e consumos coletivos urbanos nesta cidade. Também pude enxergar e ouvir músicos *dos/nos* “beiradões”, sendo que estes eram invisíveis ao olhar dos manauaras em geral, incluindo as políticas públicas e culturais do Estado do Amazonas.

Espero que este trabalho possibilite a abertura de novos olhares e escutas para os grupos sociais manauaras excluídos e espoliados pelas elites/estado hegemônico, pelas autoridades, políticos, políticas públicas, e demais responsáveis pela desigualdade social e cultural em Manaus e, de uma forma geral, no Amazonas. Ressalto a importância e o apelo, como sugere Magnani (2002), por um olhar antropológico “de perto e de dentro”. Entretanto, reitero a importância desse olhar enxergar e ouvir para além das classes estabelecidas e das minorias

étnicas, abrangendo também as diversas classes de músicos que vivem nos bairros populares e/ou periféricos de Manaus, os quais, às vezes, contra a própria vontade, são forçados a buscar o reconhecimento somente nas localidades ribeirinhas do Amazonas. Há um descaso total das políticas públicas para com esses atores/agentes socioculturais. Isso é maximizado quando olhamos e escutamos os músicos que vivem *nos* “beiradões”. Ambos são protagonistas sendo legitimados pela audiência *nos* “beiradões”, porém, são esquecidos no discurso oficial que reitera uma “música popular amazonense (MPA)” feita pela elite cultural para a elite social, que reitera uma “música do Beiradão” através do discurso da “identidade amazonense”, porém, só oportuniza a uma pequena parcela de jovens músicos que têm acesso às universidades de Manaus a participação em eventos oficiais que ocorrem nesta cidade, e seguem as discrepâncias ambiciosas de um estado “rico”, que distribui essa riqueza na mão de poucos e, principalmente, dá mais valor ao que vem “de fora”, tanto economicamente e socialmente como culturalmente.

Nesta busca em oportunizar a esses atores/agentes sociais novas oportunidades, cito a importância do diálogo com os trabalhos etnomusicológicos conhecidos como pesquisa participativa e/ou ação-participativa (ARAÚJO, 2008; CAMBRIA, 2008; THIOLENT, 2008) e etnomusicologia aplicada (PETTAN, 2010; SWEERS, 2010), bem como com os projetos colaborativos desenvolvidos pelo GEM/UFRGS<sup>107</sup>, a partir dos quais venho me embasando teoricamente e metodologicamente para contribuir e dar algum retorno mais humano, ético e moral aos colaboradores desta pesquisa. Começo com a tentativa de atender às necessidades e demandas específicas dos colaboradores principais, ou seja, àqueles com os quais tive/tenho contato prolongado e uma relação de amizade e fraternidade estabelecida, mesmo que atualmente, à distância. Mantenho contato principalmente com o Cajú e com o Eliberto, com os quais falo periodicamente ao telefone e tento ajudar quando estes me pedem intervindo junto a outros músicos através das redes sociais e mesmo por telefone quando estes precisam de alguma intervenção que eles me confiam certa “autoridade” para realizar. Em decorrência a isso que saliento “e o campo continua”, pois nos trabalhos etnomusicológicos, mesmo distante fisicamente do campo, podemos colaborar com os *projetos* de vida dos músicos com os quais entramos em contato e estabelecemos vínculos de amizade, além de continuarmos etnografando as transformações que ocorrem constantemente no campo e nas dinâmicas culturais/musicais, algo que é salientado desde Merriam (1964, p. 303-19).

---

<sup>107</sup> Dentre esses, ressalto o “Saberes musicais compartilhados: intervências universitárias com jovens rurais do Rio Grande do Sul no uso de tecnologias multimídia”, que resultou no DVD *Na levada dos saberes musicais compartilhados: um projeto de iniciação à etnomusicologia* (LUCAS, 2012).

Ainda no campo, comecei a observar alguns acontecimentos que saltaram aos meus olhos como questões urgentes que precisavam de intervenção etnomusicológica ou algum tipo de intervenção da minha parte. No dia 24.07.2015, um dos “últimos” dias em campo, consegui algo que estava a algum tempo programando e me esforçando para levar a cabo, um encontro de gerações musicais em que apresentei o Chico Cajú a músicos de gerações mais jovens residentes em Manaus. Quando estávamos, Cajú e eu, indo em direção a esse encontro, no Centro de Manaus, Cajú me indagou: “O Teatro Amazonas fica aqui perto é”? Respondi: Sim, fica a umas três quadras daqui. “Rapaz, faz anos que eu não passo por aqui, já nem sabia mais como era! Heim, será que não dá para tocar no Teatro Amazonas”? Respondi: Olha Cajú, acho que não é impossível, eu mesmo não tenho esses contatos, mas tem muitas pessoas que podem nos ajudar quanto a isso, o próprio Rosivaldo Cordeiro, que tu conhecerás logo mais, é um grande amigo, que também está colaborando com a pesquisa, ele tem contato com o Secretário de Cultura do Amazonas. Quem sabe ele não pode nos ajudar! “Rapaz, será a realização de um sonho! Eu nunca toquei lá”! Concluiu Cajú com um tom de voz esperançoso. Nesse momento, juntando com os outros diálogos e experiências que já tinha vivido com os músicos da geração do Cajú em Manaus, percebi o quanto, em Manaus, eles ficam, de certa forma, segregados aos bairros onde residem devido à falta de oportunidades, não só no meio musical, mas no que tange outras questões sociais e culturais.

Dialogando com o saxofonista e colaborador desta pesquisa Teixeira de Manaus, percebi o quão importante foi para ele encerrar a sua carreira tocando em 2013, pela primeira vez, no Teatro Amazonas, e recebendo uma homenagem do secretário de cultura do Amazonas neste mesmo evento que, simbolicamente, reconheceu tantos anos de esforço e dedicação aos amazonenses através de sua arte, a música. Da mesma forma, outros músicos desta geração, como o Cajú, Souza Caxias, Agnaldo do Amazonas, Diquinho do Sax, Hildo do Sax, Severino Alves, Chiquinho David, entre tantos outros, sonham com esse reconhecimento. Muitos, como o Cajú por exemplo, não têm condições financeiras para gravar um CD com composições inéditas, algo que ele já vem planejando desde a gravação do seu último CD (*A volta do sax*, 2013). Ainda em campo, tentei ajudar o Cajú de todas as formas. Fomos ao Estúdio Verde nos reunir com o músico e produtor musical Rosivaldo Cordeiro, que também colabora com esta pesquisa. Nesta reunião, o Rosivaldo comprometeu-se em não cobrar pelos seus serviços, sendo assim, teríamos que conseguir verba somente para pagar os músicos que gravariam com o Cajú e as masterizações/prensagens das cópias. Ainda assim, levando em conta que as produções do Rosivaldo buscam um padrão elevado de excelência, esses gastos não seriam tão poucos assim. Entretanto, poucos dias após termos essa reunião tive que voltar a Porto Alegre. Em Manaus, o

Rosivaldo se mostrou disposto a colaborar com o projeto e levou a cabo tentativas de chamar o Cajú para tocar com o seu grupo Rosivaldo Cordeiro e AKbocada, sendo que parte do cachê das apresentações seria destinado para a gravação do novo CD do Cajú. No entanto, o Cajú ficou internado em torno de quatro meses devido ao enfrentamento de alguns problemas de saúde. Há mais ou menos dois meses atrás ele saiu da internação e pôde voltar para casa, mas somente neste ano de 2016 que ele voltou a animar as festividades nos “beiradões”. Com isso, nosso projeto de gravação do CD do Cajú também ficou parado, mas pretendemos retomá-lo o mais rápido possível.

Discorrendo um pouco mais acerca do envolvimento do colaborador Rosivaldo Cordeiro (40 anos) com esta pesquisa e com a “música do Beiradão”, Rosivaldo foi entrando, aos poucos, em contato com o universo musical dos “beiradões” a partir do seu projeto musical iniciado em 2013 (“Guitarreiro”), que o mesmo afirmou em diversos diálogos que não tinha a intenção de que esse projeto fosse vinculado com o que estava ocorrendo em Manaus em torno da “música do Beiradão”, apesar deste ter como uma de suas metas o “resgate dos mestres guitarreiros do Amazonas”, incluindo André Amazonas, Oseas da Guitarra e Magalhães da Guitarra, todos considerados pelo grande público como músicos *do/de* “Beiradão”. Entretanto, Rosivaldo os considerava como músicos de guitarrada<sup>108</sup>, pensando esses guitarristas dos “beiradões” amazonenses como parte integrante do “movimento musical” da guitarrada paraense. Após algum tempo de convivência, Rosivaldo foi percebendo e me relatando que a “linguagem” (*grooves*) dos guitarristas amazonenses não era a mesma dos paraenses, pois, os amazonenses normalmente imitavam os *grooves* comuns aos saxofonistas amazonenses. Ao se envolver com esta pesquisa, conseqüentemente com os saxofonistas dos “beiradões” e com os projetos de ação que estávamos/estamos tentando desenvolver com os mesmos, somando a isto, o reencontro com amigos da adolescência como, por exemplo, o saxofonista e flautista Claudio Abrantes (44 anos), que visava “resgatar os mestres do sax”, Rosivaldo, sua esposa Maiza e a banda AKbocada iniciaram uma série de projetos musicais inserindo-se no circuito e mundo musical hoje conhecido em Manaus como “Beiradão”. Rosivaldo também aderiu aos discursos manauaras de “resgate”, neste caso em específico, não do “Beiradão”, mas dos “mestres guitarreiros” e “mestres saxofonistas” não somente dos “beiradões” amazonenses, mas também de outros estados da região Norte do Brasil, como o Pará, por exemplo. Entretanto, há alguns pontos centrais que estão diferenciando esses projetos musicais recentes do Rosivaldo do que já vem ocorrendo em Manaus em torno do “Beiradão”. Diferentemente da OBA, do Cordão do

---

<sup>108</sup> Sobre a guitarrada em Belém (PA), ver a dissertação de Bernardo Mesquita (2009).

Marambaia, da Marcia Novo, entre outros, aos poucos, Rosivaldo está inserindo os músicos da geração do Cajú para serem homenageados e também participarem como *performers* nos eventos musicais organizados por eles (Rosivaldo e parceiros). Ressalto o último evento organizado por eles em Manaus, “Deixa meu sax entrar” (30.01.2016), onde o Cajú tocou e foi homenageado, e o colaborador Chiquinho David (75 anos), que após cerca de 18 anos sem pegar no saxofone, foi homenageado, conversou com o público sobre a geração deles, sobre a felicidade de ver que o Cajú ainda está em atividade, e tocou um sucesso do Teixeira de Manaus em homenagem a todos os músicos dessa geração.

Voltando às ações que estou desenvolvendo, devo continuar levando a cabo a tentativa de união entre as gerações de músicos envolvidos com a “música do Beiradão” em Manaus. Da mesma forma que consegui, com muito esforço, reunir alguns colaboradores desta pesquisa de gerações mais jovens para dialogarem e tocarem com o Cajú (vídeo 26<sup>109</sup>), o que de alguma forma propiciou o contato dele com o Rosivaldo e com dois professores da UEA, sendo um deles o etnomusicólogo Dr. Bernardo Mesquita, pretendo continuar promovendo esses encontros em todas as oportunidades que eu estiver em Manaus e, aos poucos, incentivar os músicos para que eles tenham autonomia e se encontrem sem a necessidade da minha presença. Desta forma, creio que as experiências da geração do Cajú podem ser passadas para as gerações mais novas e que a interação entre ambas fortalecerá o que o Eliberto está chamando de um “avivamento cultural” da “música do Beiradão”, que está sendo pensado para fortalecer e integrar as gerações, para que, desta forma, ambas tenham a oportunidade de mostrar seus respectivos trabalhos e experiências a públicos maiores e heterogêneos em todo o Amazonas, incluindo o público do tão aclamado Teatro Amazonas, ambição da maioria dos músicos da geração do Cajú. Ao colocar o professor Bernardo em contato com esses músicos também possibilitei que este continue levando a cabo pesquisas e orientações etnomusicológicas envolvendo os músicos e a “música do Beiradão”, bem como acompanhar de perto e colaborar com as ações que estou pensando para intervir em momentos futuros.

Após essas reflexões, ressalto que as interpretações e reflexões teóricas e teórico-metodológicas feitas ao longo desta dissertação passam a ter um papel fundamental em propiciar o diálogo entre o conhecimento científico-acadêmico e o conhecimento empírico-epistemológico dos músicos dos “beiradões”, que por sua vez, necessitam de oportunidades para integrarem-se com outras gerações, circuitos e mundos musicais na cidade de Manaus. Desta forma, reitero que o objetivo maior deste trabalho foi demonstrar, através das reflexões

---

<sup>109</sup> <https://youtu.be/Kfjd1Tfx-Yw>

etnográficas, uma parcela do universo heterogêneo da “música do Beiradão”, com toda a sua diversidade de ideias, construções, memórias (Capítulos 2 e 3), especificidades e nuances quanto aos eventos/performances musicais (Capítulo 4), realidades socioculturais e desigualdades sociais (Capítulo 1) com as quais entrei em contato ao longo do(s) campo(s). Saliento também a reflexão no Capítulo 4 em torno das potencialidades que a categoria “Beiradão” pode ter enquanto conceito complexo que, neste caso, envolve: 1. o estar no mundo musical através dos sons (acustemologia), das interações e sociabilidades proporcionadas pelas performances musicais; 2. as experiências intersubjetivas vivenciadas através da observação participante nos eventos/performances musicais, nos trânsitos e nas sociabilidades em trânsito entre Manaus e os “beiradões”.

Por fim, reitero o comprometimento de ter levado esta etnografia a cabo através dos olhares e escutas da interculturalidade (GARCÍA CANCLINI, 2015; STOKES, 2004) amazônica considerando seus conflitos, lutas e reivindicações populares em detrimento do olhar folclorista e modernista dos multiculturalismos, criticados por Lucas (2013, p. 12), porém, por sua vez, exaltados pelas políticas públicas amazonenses e classes hegemônicas em geral, o que também deve ser observado e aprofundado futuramente em pesquisas etnomusicológicas e/ou de áreas afins.



## REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Pablo de Castro. **A música, o conviver e o lembrar**: um estudo etnográfico entre os músicos da centenária Banda Rossini da cidade de Rio Grande, RS. 2008. 154 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

AMOROSO, Marta Rosa. O nascimento da aldeia mura: sentidos e modos de habitar a beira. In: \_\_\_\_\_; SANTOS, G. M (Org.). **Paisagens Ameríndias**: Lugares, circuitos e modos de vida na Amazônia. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013.

\_\_\_\_\_. **Guerra Mura no século XVIII (versos e versões)**: representações dos Mura no imaginário colonial. 1991. 310 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Departamento de Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP).

ANDRADE, José Agnelo Alves Dias de. **Indigenização da cidade**: etnografia do circuito sateré-mawé em Manaus-AM e arredores. 2012. 192 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANDRADE, Roberta Ferreira Coelho de. **A composição da vida no beiradão do Rio Amazonas**: memória e identidade ribeirinha. 2012. 284 p. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ARAÚJO, Samuel. From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world. **Musicological Annual**, Liubliana (Eslovênia), l. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.

BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2.<sup>a</sup> ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **Performance practice**: ethnomusicological perspectives. London: Greenwood Press, 1984, p. 3-12.

BENCHIMOL, Samuel. **Romanceiro da batalha da borracha**. Manaus: Imprensa Oficial, 1992.

\_\_\_\_\_. **Amazônia**: formação social e cultural. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2009.

BENTES, Norma. **Manaus: realidade e contrastes sociais**. 2.<sup>a</sup> ed. Manaus: Editora Valer e Fapeam, 2014.

BERGER, Harris M. Phenomenology and the ethnography of popular music: ethnomusicology at the juncture of cultural studies and folklore. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 62-75.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. Introduction: music and race, their past, their presence. In: \_\_\_\_\_ (Ed.); \_\_\_\_\_ (Ed.). **Music and the racial imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 1-53.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: \_\_\_\_\_. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. 9. ed. Campinas (SP): Papirus Editora, 2008 [1994], p. 74-82. Tradução de: Raisons pratiques: sur la théorie de l'action.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1997.

BRAGA, Reginaldo Gil. Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade. **Música e Cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, vol. 9, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/291/199>> Acesso em: 03 set. 2015.

BROWDER, John; GODFREY, Brian. **Cidades da floresta: urbanização, desenvolvimento e globalização na Amazônia Brasileira**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), 2006.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel (Org.); PAZ, Gaspar (Org.); CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008, p. 199-211.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, jul. 2001.

COSTA, Noélio Martins. **Essa música foi feita para mim! Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus**. 2005. 154 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas**. Porto Alegre: Marcavísal, 2013.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas**. Brasília: ABA, 2015, p. 137-61.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 13, n. 13, p. 155-61, 2005.

FELD, Steven. Aesthetics as iconicity of style, or ‘Lift-up-over sounding’: getting into the Kaluli groove. **Yearbook for traditional music**, vol. 20, p. 74-113, 1988.

\_\_\_\_\_. From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”. In: \_\_\_\_\_; KEIL, Charles. **Music grooves: essays and dialogues**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 257-289.

\_\_\_\_\_. Pygmy POP: a genealogy of schizophonic mimesis. **Yearbook for traditional music**, vol. 28, p. 1-35, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression**. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2012 [1982].

FILENO, Fernando Augusto. O rio como eixo de transformação: entre a cidade e o Lago Grande. In: Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), 21, 2015, Montevideu. **Actas de la XI RAM**.

FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **Trans: revista transcultural de música**, [Barcelona], n. 6, 2002. Disponível em: <<http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **The hidden musician: music-making in an English town**. Middletown: Wesleyan University Press, 2007 [1989].

FOX, Aaron. **Real Country: music and language in Working-Class Culture**. Durham e London: Duke University Press, 2004.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015 [2004].

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989 [1973].

GEORGIEVA, Maria Grigorova (Org.); BARRONCAS, Eliberto de Souza (Org.); VITOR, Railda Moreira (Org.). **Seu Didico: um Mestre do Beiradão**. Manaus: BK Editora, 2015.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. **Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará**. 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música – Musicologia/Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HOBBSAWM, Eric (Org.); RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [1983]. Tradução de: *The invention of tradition*.

LUCAS, Maria Elizabeth (Coord.). **Na levada dos saberes musicais compartilhados: um projeto de iniciação à etnomusicologia**. Realização GEM/UFRGS. Porto Alegre: Disc Press Comércio Fonográfico Ltda., 2012. DVD (14min).

\_\_\_\_\_. (Org.). **Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical**. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **RBCS: revista brasileira de ciências sociais**, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social: revista de sociologia da USP**, São Paulo, vol. 15, n. 1, p. 81-95, abr. 2003.

\_\_\_\_\_. Introdução: circuitos de jovens. In: \_\_\_\_\_ (Org.); SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). **Jovens na metrópole: etnografias de circuito de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007, p. 15-22.

MAIA, Álvaro; TELLES, Tenório (Org.). **Beiradão**. 2. ed. Manaus: Editora Valer / Editora da Universidade do Amazonas, 1999 [1958].

MARINHO, José Lino do Nascimento. **Seringueiros do Médio Solimões: fragmentos e memórias de vida e trabalho**. 2013. 127 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

MENEZES, Mauro Augusto Dourado. **“Eu canto para falar do Amazonas”**: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus. 2011. 118 p. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A guitarrada de mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará**. 2009. 205 p. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MONTEIRO, Ierecê Barbosa. **Favor transmitir ao destinatário: uma análise semiológica dos avisos de rádio no Amazonas**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas (EDUA), 1996.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro. **Tambores da Amazônia: ritmos musicais do Norte do Brasil**. Manaus: Edição do Autor, 2015.

NORBERTO, Rafael B. A. “Música de Beiradão”? Reflexões a partir do campo. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET), 7, 2015, Florianópolis. **Anais do VII ENABET**. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015, p. 572-85. Disponível em: <<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads>> Acesso em: 19 jun. 2015.

OCHOA, Ana María. **Músicas locais en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PEIRANO, Mariza. **A Favor da Etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PETTAN, Svanibor. Music in war, music for peace: experiences in applied ethnomusicology. In: O'CONNELL, John Morgan (Ed.); CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.). **Music and conflict**. Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010, p. 177-92.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **OPUS**: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, Campinas (SP), ano 11, n. 11, p. 197-207, dez. 2005.

RIBEIRO FILHO, Vitor. Novas centralidades em Manaus. In: Oliveira, José Aldemir de (Org.). **Espaços urbanos na Amazônia**: visões geográficas. Manaus: Editora Valer, 2011.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 42-61.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kísêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1987].

\_\_\_\_\_. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**: revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP, São Paulo, vol. 17, n. 17, p. 237-259, 2008 [1992].

\_\_\_\_\_. Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property. **Yearbook for traditional music**, vol. 28, p. 87-105, 1996.

SILVA, Cácia da. Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, v. 58, n. 1, 2015.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 [1917]. Tradução de: Grundfragen der soziologie: individuum und gesellschaft.

STOKES, Martin. Music and the global order. **Annual Review of Anthropology**, vol. 33, p. 47-72, out. 2004.

SWEERS, Britta. Music against Facism: applied ethnomusicology in Rostock, Germany. In: O'CONNELL, John Morgan (Ed.); CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Ed.). **Music and conflict**. Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2010, p. 193-213.

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAÚJO, Samuel (Org.); PAZ, Gaspar (Org.); CAMBRIA, Vincenzo (Org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008, p. 189-97.

TODD TITON, Jeff. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 25-41.

\_\_\_\_\_ (Ed.). **Worlds of music**: an introduction to the music of the world's people. 5. ed. Belmont: Schirmer, 2009.

TURINO, Tomas. **Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe**. Chicago: Chicago University Press, 2000.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 [1994].

WONG, Deborah. Moving: from performance to performative ethnography and back again. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008 [1997], p. 76-89.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: Herschmann, M. (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ZEMP, Hugo. The/An ethnomusicologist and the record business. **Yearbook for traditional music**, vol. 28, p. 36-56, 1996.