
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS - PPGICH

DARLE SILVA TEIXEIRA

O BEIRADÃO ESTÁ EM FESTA:

A obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às
festas de beiradão

MANAUS
2018

DARLE SILVA TEIXEIRA

O BEIRADÃO ESTÁ EM FESTA:

A obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às
festas de beiradão

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Ciências
Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura)
do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Ciências Humanas da Universidade do Estado
do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva
Mesquita

MANAUS
2018

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

T262b Teixeira, Darle Silva

O beiradão está em festa: a obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às festas de Beiradão. / Darle Silva Teixeira. – Manaus: UEA, 2018.
145fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada a Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura).

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita

1. Teixeira de Manaus 2. Anos 80 3. Beiradão 4. Indústria fonográfica I.
Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita. II. Título.

CDU 784.2

DARLE SILVA TEIXEIRA

O BEIRADÃO ESTÁ EM FESTA:

A obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às
festas de beiradão

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura) do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita

Aprovado em: 20 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita (presidente)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Nilton Silva dos Santos (membro externo)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Rafael Ale Rocha (membro interno)
Universidade Federal do Amazonas – UEA

*Dedico esta pesquisa à minha família:
de sangue e de afeto.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao artista Teixeira de Manaus, por dedicar seu tempo para minhas perguntas. Agradeço ao meu pai, Rudeimar Soares Teixeira, por incentivar Teixeira de Manaus a me conceder as entrevistas e, sobretudo, à minha mãe, Darcy Silva Teixeira, pois a voz dela era o encorajamento ao artista que vive no esposo.

Agradeço às minhas irmãs – Raine, Reire, Deice, Neice e Narle – que sempre estiveram com palavras de incentivo para o término da pesquisa. Terminar uma pesquisa não é alívio de uma só pessoa, mas de todos que se envolvem com ela.

Grata ao meu namorado, Gilson Pinto Gil, que começou tudo isso. De um guardanapo de papel num restaurante fomos esboçando um anteprojeto. Descobri que todo anteprojeto nasce de uma boa conversa com a pessoa certa. Obrigada por ser a pessoa certa.

Muito grata ao meu orientador, Bernardo Thiago Paiva Mesquita, que acreditou numa ideia e numa potencialidade que não reconhecia em mim. Agradeço por permitir a escrita com minha autoria. Agradeço pelo respeito ao meu tempo de produção e, principalmente, por permitir que a academia seja reconfigurada na forma de pesquisar, na relação orientador-orientanda, orientador-programa. Agora sei que é possível pensar: nem tudo é uma simples peça de encaixe.

Meus agradecimentos ao Instituto Durango Duarte que me disponibilizou o acesso aos jornais da década de 80 e me permitiu comprovar ou não algumas hipóteses. Aos meus entrevistados, que dedicaram um tempo de sua vida para minha vida acadêmica.

Grata sempre pelas palavras de incentivo de Denise, Murana, Carmen, Tita, Francis, Marcos, Peterson e Fabrícia e que estiveram em todas as fases de desenvolvimento dissertação.

Aos professores Elias Farias, Jocilene, Alfredo Wagner, Tatiana, Geraldo, Rafael, Lucia, Gimima, minha gratidão. Todos eles estão nesta dissertação. Escrevendo, ainda ouvia a voz de cada um. Foi até estranho, mas um estranho bom.

Quero agradecer, por fim, à minha infância. Ela foi meus avós e o beiradão com o rio passando por ele.

Gratidão.

*Não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim.
E se você me achar esquisita, respeite também.
Até eu fui obrigada a me respeitar.*

*Tenho várias caras. Uma é quase bonita,
outra é quase feia. Sou um o quê? Um
quase tudo.*

Clarice Lispector

RESUMO

Esta pesquisa traz a musicalidade da década de 80 pela representação do solista de sax Teixeira de Manaus. Estudar a memória das festas de/ no “beiradão”, relacionando as festas a temas como multiculturalismo, globalização e diversidade a partir da obra musical do saxofonista nesse recorte temporal é o objetivo do estudo. Por meio de análise documental e entrevistas com o artista e outros atores envolvidos nesses acontecimentos e lugares, o percurso metodológico se fez. Em três momentos o estudo se dividiu: a primeira parte revive como era a Manaus nesse recorte temporal. Mostra, brevemente, a economia nacional e a local, sobretudo, atentando para a Zona Franca de Manaus, como geradora de empregos num momento de hiperinflação e recessão no Brasil. O Polo Industrial aumentou o processo migratório para região, principalmente do Nordeste do Brasil. Como toda migração, ocorrerão processos de encontros, trocas e hibridismo cultural. Destaca-se, ainda, a Música Popular Amazonense – MPA como, talvez a estética sonora do local em contraponto com a música de Teixeira de Manaus. Em sequência, temos as festas no interior e na cidade onde estava o solista e as reconfigurações desses territórios para o momento de lazer. Soma-se à pesquisa se haveria um ritmo denominado “beiradão”, pois este já é usado como tal por artistas da contemporaneidade que evocam Teixeira de Manaus como músico que legitima esse gênero musical como representação do Estado. Finalizando, a obra do instrumentista é contada por meio de sua trajetória musical. O convite, o consagrador, a invenção de solos com pequenos refrãos e a indústria fonográfica foram o caminho para a formação e sucesso do artista. A pesquisa traz à academia a música de um outro Brasil que não aparece nas literaturas, mas que esteve presente nos anos 80 e que, hoje, está em releitura pelos cantores e bandas do Amazonas.

PALAVRAS-CHAVE: Teixeira de Manaus. Anos 80. Beiradão. Indústria Fonográfica

ABSTRACT

This research brings the musicality of the 80's by the representation of the sax soloist Teixeira de Manaus. Studying the memory of the festivals of / in the "beiradão", relating the parties to themes such as multiculturalism, globalization and diversity from the musical work of the saxophonist in this temporal cut is the purpose of the study. Through documentary analysis and interviews with the artist and other actors involved in these events and places, the methodological route was made. In three moments the study divided: the first part revives how it was to Manaus in this temporal cut. It shows, briefly, the national and local economy, especially considering the Free Zone of Manaus, as a generator of jobs in a moment of hyperinflation and recession in Brazil. The Industrial Pole increased the migratory process to the region, mainly in the Northeast of Brazil. Like all migration, there will be processes of encounters, exchanges and cultural hybridity. It is also worth mentioning the Amazonian Popular Music - MPA as, perhaps the sound aesthetics of the place in counterpoint with the music of Teixeira de Manaus. In sequence, we have the parties inside and in the city where the soloist was and the reconfigurations of these territories for the moment of leisure. It is added to the research if there would be a rhythm called "Beiradão", since it is already used as such by contemporaneous artists who evoke Teixeira de Manaus as a musician who legitimizes this musical genre as a representation of the State. Finally, the work of the instrumentalist is told through his musical trajectory. The invitation, the consecrator, the invention of solos with small refrains and the recording industry were the way to the formation and success of the artist. The research brings to the academy the music of another Brazil that does not appear in the literatures, but that was present in the 80's and that, today, is in re-reading by the singers and bands of the Amazon.

KEY WORDS: Teixeira de Manaus. Years 80. Beiradão. Phonographic Industry

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Escadaria dos Remédios.....	26
Figura 02 - INTEC parabeniza a Nova República	29
Figura 03 - SONY exalta os novos governantes	29
Figura 04 - Chegou a Nova República.....	30
Figura 05 - Ameaça à Zona Franca de Manaus	33
Figura 06 - Crescimento médio anual de 1940 a 2000	35
Figura 07 - Gráfico de Migração.....	35
Figura 08 - Manaus – Imigrantes com menos de 5 anos de residência segundo local de residência anterior – 2000	36
Figura 09 - Chamada de emprego SHARP	36
Figura 10 - Chamada de emprego GRADIENTE	37
Figura 11 - Chamada de emprego – diversos.....	37
Figura 12 - Chamada de emprego HONDA	37
Figura 13 - Evolução da mão de obra do Polo Industrial	39
Figura 14 - Programação do cinema	41
Figura 15 - Studio Tropical Danceteria, A Taverna, Clave de Sol Piano Bar	43
Figura 16 - Show da Blitz	43
Figura 17 - Nova República tem festa com Teixeira.....	44
Figura 18 - Música Popular Brasileira	48
Figura 19 - Danceteria Studio Tropical.....	49
Figura 20 - O brega resiste ao tempo.....	51
Figura 21 - Inauguração da sede Santos Futebol	53
Figura 22 - Margem da Costa do Catalão. Ou o “beiradão” do Catalão.....	56
Figura 23 - Terras caídas - Costa do Catalão, ano de 2016.....	58
Figura 24 - sede da Aldeia do Piranha.....	59
Figura 25 - Ilha do Curari	62
Figura 26 - Cidade do Iranduba	63
Figura 27 - Programação do Teatro Amazonas	66
Figura 28 - Teixeira no Teatro.....	67
Figura 29 - Itacoatiara prepara festa para receber Josué Filho.....	68
Figura 30 - Escritos.....	70
Figura 31 - Porto de Borba – 16 jun. 1985.....	71
Figura 32 - Blog Atual.....	73

Figura 33 - Baile Caliente com Marcia Novo.....	74
Figura 34 - Os forró e carnavais deste final de semana.....	76
Figura 35 - Entrevista Aníbal Beça.....	77
Figura 36 - Música na praça.....	80
Figura 37 - Endereço da Escola Progresso.....	83
Figura 38 - Infância escolar em Manaus (1953/1954).....	84
Figura 39 - O sax o Teixeira em novos sons.....	85
Figura 40 - Primeiro sax (16 anos) – terreiro da casa dos pais na Costa do Catalão.....	86
Figura 41 - Primeiro Carnaval – Avenida Eduardo Ribeiro (1966).....	86
Figura 42 - Longe dos holofotes.....	87
Figura 43 - Domingos Lima e seu Conjunto. Teixeira de Manaus apoiado ao sax tenor.....	88
Figura 44 - Maestro Teixeira e Conjunto RT4.....	89
Figura 45 - Ordem dos Músicos do Brasil.....	89
Figura 46 - Maestro Teixeira e Seu Lourival no Parquinho 2.000 (1977).....	90
Figura 47 - Pinduca – gravação em Copacabana do Primeiro LP de Teixeira de Manaus.....	96
Figura 48 - Teixeira no estúdio de gravação.....	97
Figura 49 - Teixeira, de Manaus e do disco de ouro.....	98
Figura 50 - Elba Ramalho – Coração Brasileiro.....	103
Figura 51 - Cinco mil pessoas foram dançar forró no asfalto.....	103
Figura 52 - Forró do Zé Milton/ Rádio Difusora.....	104
Figura 53 - Programação Rádio Baré e Radialista Zé Milton.....	105
Figura 54 - LP para divulgação.....	106
Figura 55 - Cartaz para show.....	107
Figura 56 - Os melhores do Norte e Nordeste.....	109
Figura 57 - Escritos 2.....	112
Figura 58 - Disco de Ouro.....	112
Figura 59 - Nota – Disco de Ouro.....	112
Figura 60 - Quadro com Disco de Ouro.....	113
Figura 61 - 7º Festival de Jazz e Teixeira de Manaus.....	124

LISTA DE ABREVIATURAS

AM – Amplitude Modulation

BG – *Background*

FM – Frequência Modulada

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IEA – Instituto de Educação do Amazonas

LP – *Long Play*

MPA – Música Popular Amazonense

MPB – Música Popular Brasileira

RT4 – Rudeimar Teixeira e 4 componentes

TM – Teixeira de Manaus

UFAM – Instituto Federal do Amazonas

VOLP – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa

ZFM – Zona Franca de Manaus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ABRA SUA PORTA, DEIXA MEU SAX ENTRAR	12
CAPÍTULO 1 – ECONOMIA, POLÍTICA E MÚSICA NA MANAUS DOS ANOS 80.....	25
1.1 A Zona Franca colorida vai prender o forasteiro: economia e política	27
1.2 Vem, chega pra cá. Vem, vamos dançar! Vem, vem chamegar. Vem, aproveitar! – lugares de lazer, das músicas, das festas	41
1.2.1 Na cidade	41
1.2.2 No interior	44
1.3 Música Popular: Brasileira, Amazonense, Brega e Abra sua porta, deixa entrar	46
CAPÍTULO 2 – O BEIRADÃO E AS FESTAS	55
2.1 Território	55
2.2 O deslocamento: cidade e interior	64
2.3 Nome, ritmo e invenção	72
CAPÍTULO 3 – TEIXEIRA DE MANAUS E O BEIRADÃO	82
3.1 História e Consagração	82
3.1.1 Biografia.....	83
3.1.2 Consagração.....	93
3.2 A indústria fonográfica: divulgação, jabaculê e sucesso	100
3.3 Balança a sede: a identidade de uma música	114
CONCLUSÃO – QUERO AGRADECER AO SINHÔ E SINHÁ POR TER DEIXADO MEU SAX ENTRAR	126
REFERÊNCIAS.....	131
ANEXO.....	139

INTRODUÇÃO – ABRA SUA PORTA, DEIXA MEU SAX ENTRAR

I – Filha de músico

Somos seis filhas. Meus pais sempre falavam que éramos tantas porque o desejo de um filho homem era grande. No entanto, não veio. O irmão ficara apenas no desejo e, como a quinta filha e a “vice-caçula”, era privilegiada por já ter nascido em casa não-alugada, de pais não separados e de poder ter a educação em escola particular. Eram tempos melhores.

Recordo que na escola, quando preenchíamos atividade que perguntavam a profissão do pai e da mãe, era instruída por minha mãe a colocar para o pai – músico e, para ela, dona de casa. Sempre fui a aluna nota dez no Ensino Básico, a primeira da classe e, às vezes, a primeira da escola. Minhas irmãs também eram excelentes alunas. Ir à escola era sempre uma vontade. Dar a alegria das notas altas aos pais me fazia feliz, pois sabia o quanto minha mãe queria ter continuado os estudos, e meu pai, quando ainda não havia largado o colégio para tocar e viver da música, dizia da importância de se formar e de ter um diploma.

Rudeimar Soares Teixeira, meu pai, era o músico que tocava muitos instrumentos, mas o via principalmente nos teclados (na época chamava de órgão) e, raríssimas vezes, ensaiando com outros músicos em casa. Quando era dia de ensaio, a primeira atitude tomada era recolher as filhas ao quarto e somente sairmos no momento da finitude das atividades. Ficávamos apenas escutando as músicas que eram os sucessos da época colocadas na vitrola e depois “tiradas” pelo teclado e repassadas aos demais integrantes do conjunto musical. Gostava do clima de festa. A chateação era quando uma mesma música se repetia muito.

Elias entendia como tempo livre “todo tempo liberto das ocupações de trabalho” e o representou em cinco categorias. Uma delas era a categoria do “trabalho privado e administração familiar” (1985, p. 107), e o pai sempre estava neste seu tempo livre lidando com pequenas ocupações em casa que envolviam diretamente a música: consertava os instrumentos musicais e as caixas de som do conjunto musical e pintava camisas na técnica do *silk screen*. Deste último, participava de todo processo de criação, desde a feitura da caixa de revelação até a arte no fotolito. Duas camisas gostava muito de usar por essa arte serigráfica: a do Parquinho 2000, cuja estampa era um círculo com um cavalo vermelho de carrossel ao meio, e a outra camisa era do Conjunto RT4, nome do grupo musical comandado por ele, na época, conhecido como Maestro Teixeira. A primeira camiseta remetia ao maior parque de diversões em Manaus

dos anos 70 e início dos 1980. Como contratado de lá e, mais tarde, compadre do dono do parquinho, tínhamos, como filhas, passes em todos os brinquedos – era só diversão.

Meus pais são filhos de ribeirinhos agricultores, nascidos à margem do Rio Solimões, numa ilha de várzea chamada de Costa do Catalão. Toda minha infância e juventude fora muito presente nesse lugar. As férias, os recessos escolares e os feriados sempre saíamos de Manaus e íamos para o Catalão. Ficávamos todas as vezes na casa dos avós maternos e fazíamos visitas aos paternos. Passear pelas plantações de alface, couve, tomate; ficar na casa de farinha acompanhado a produção; o barulho da chuva no teto de zinco das casas de madeira que era ensurdecedor; acordar com o cheiro de café às quatro horas porque o vovô já estava saindo para pescar são reminiscências sinestésicas e profundamente prazerosas. Na volta do interior, eram cachos de banana pacovã, maços de cheiro de verde, pés de alface e a saudade dos banhos no rio Solimões com a histórias de uma prima que havia sido devorada por um jacaré.

Num grande hiato temporal, já não ia mais tanto ao Catalão. Fiz o Ensino Médio profissional no Instituto de Educação do Amazonas (IEA) e me formei professora do Ensino Fundamental no início dos anos 90. Desde então sou professora. Fiz Letras com Licenciatura em Língua e Literatura Portuguesa e lecionei em quase todos os níveis de ensino: do fundamental ao ensino superior. Algumas vezes, apesar das aulas, ficava mais próxima das atividades artísticas do pai e o acompanhei em grandes apresentações como no Ariaú Tower¹ e em seu último show, em 2012, no Teatro Amazonas, no Festival de Jazz². Desde então pensava sobre todo esse movimento em torno da sua música e crescia a vontade de entender melhor toda a explosão dos que estavam no Teatro e que quebraram o protocolo de um Festival de Jazz: as pessoas dançavam, cantavam, gritavam. Não eram os anos 80, estávamos noutra década e senti o maior ícone da arquitetura do Amazonas tremer como as sedes no interior. Era preciso, portanto, registrar.

A memória desse tempo de sucesso começava a voltar.

¹Fora um dos maiores hotéis de selva, inaugurado em 1986. Seu nome é pela localização do afluente do Rio Negro, o Rio Ariaú. Grande parte dos que o visitavam e se hospedavam eram turistas estrangeiros. Desde 2015 está abandonado. O motivo está relacionado a dívidas e à disputa de herdeiros.

²O Festival de Jazz do Amazonas acontece desde 2006 através da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. O espaço de sua programação sempre ocorre no Teatro Amazonas. Segundo o portal da Secretaria, o governo tem o “objetivo de promover o estado do Amazonas e incluir a capital no roteiro dos grandes festivais internacionais do gênero” (Em: <http://www.cultura.am.gov.br/festival-amazonas-jazz/> Acesso em: 27 outubro 2017).

II – Filha de artista

Dez anos era a idade que tinha quando lembro do aborrecimento que me causava quando passavam pela calçada de casa e cantavam bem alto: “PARARARARARÁ, TEIXEIRA DE MANAUS!” ou “ABRA SUA PORTA, DEIXA MEU SAX ENTRAR”. Seguido ou juntamente, o indignado latido do cachorro de casa. Todos os dias, nos mais diversos turnos, eram os refrãos que invadiam a janela da sala e da infância.

Sintonizar os programas de rádio era reouvir as músicas que já me faziam presentes desde quando estavam na fita cassete, e o pai mostrava para minha mãe as composições. Espantava-me a capacidade de “inventar” tantas músicas tão rapidamente. Um ano antes, 1980, lembro que ouvira a conversa de que ele se tornaria um artista. E como assistia a muitos programas televisivos em que havia apresentação de cantores, fiquei empolgada e logo repassei a novidade a minha melhor amiga da escola: “o pai vai gravar um disco, vai se apresentar em programas de televisão”. A incredulidade da colega de escola fora fato. Sei disso agora porque ela retrucou: “Meu pai também”. Na época, quiçá não soubesse se tratar de uma ironia e, talvez nem ela. A questão de uma pequena disputa que permeia a condição humana parecia acontecer naquela cena. Mas, depois de 1980, passei a preencher para o pai – artista. E as coisas mudaram, na minha incipiente vida acadêmica e na vida familiar.

Depois que o Rudeimar virou o Teixeira de Manaus, e eu passara a ser a filha do Teixeira. O pai que antes estava mais frequente nas viagens de férias para Costa do Catalão passava à raridade nos recessos escolares. Entretanto, recordo-me de que nos levava para o porto, a fim de pegarmos o motor de linha que iria nos deixar na casa dos avós maternos. E era aquele sufoco na hora de nos embarcar. Malas e encomendas subindo pelas pranchas das embarcações e o medo de pisar errado e cair era constante naquele malabarismo. Seis filhas eram embarcadas sob uma voz que nem sei de onde vinha: “cuidado com as filhas do Teixeira”.

O recorte de minha memória ficará neste tempo e para esta pesquisa.

III – O Teixeira de Manaus na academia

Fazer um recorte do tempo e da música de Teixeira de Manaus é pesquisa que estará presente, sobretudo, na história oral. E trazer essa oralidade para academia em tão pouco tempo de pesquisa é desafiador. A certeza de que há muito mais a colher leva-nos à sensação de estarmos apenas numa grande introdução.

Um dos primeiros obstáculos fora encontrar nos estudos da música popular, seja por pesquisadores nacionais ou locais, a referência sobre a música no/de “beiradão”. Mais ainda se dificultou o referencial bibliográfico quando se recorta a década de 80 e quase nada na academia sobre Teixeira de Manaus. É um espaço de pesquisa de começar. É um Brasil que precisa ser estudado e documentado, a fim de que não se tornem apenas *links* de canais nostálgicos de “músicas da minha época”. A música folclorista, tradicional ou das manifestações das festas indígenas ainda parecem ser as que seduzem os estudos acadêmicos no Brasil. É preciso pensar que há muito mais música a ser refletida e há muitos outros Brasis.

Na busca de referenciais, percebemos que há muitos livros sobre a Amazônia: Samuel Benchimol (Amazônia formação social e cultural), Leandro Tocantins (Amazônia, natureza, homem e tempo) ou um romance de Álvaro Maia, cujo título “Beiradão”, dentre outros, poderia conter esse lugar a ser pesquisado. No entanto, são literaturas que param numa Amazônia de muito antes. Possível tratar alguns dados, claro, para entender o processo de formação da população local, entretanto, a música não atravessa de nenhuma forma essas escritas.

A estética musical da cidade e do interior são ainda objetos de estudos recentes na academia do Amazonas. A música popular urbana local é encontrada em programas de mestrado e doutorado como a recente defesa de Elias Farias com o título “A canção na Amazônia e a Amazônia na canção” (Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, 2017) ou a dissertação de Noélio Martins Costa (Mestrado/PPGSCA, 2005), “Essa música foi feita pra mim! Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus”. Contudo, a dissertação defendida por Rafael Branquinho Abdala Norberto, “Espaços, Trânsitos e sociabilidade em performance na “música do beiradão: uma etnografia entre músicos amazonenses”, defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é a que mais se aproxima de uma seção desta pesquisa. São estudos que contêm alguns dados que subsidiam esta pesquisa.

O estudo das festas é um tema clássico das Ciências Sociais. Antropologia, Sociologia e História, por exemplo, possuem inúmeras pesquisas sobre esse tema, tanto no Brasil como no mundo, em geral.

Nessa linha de raciocínio, é importante destacar que o Amazonas possui várias festas regionais de elevado interesse etnológico, turístico e empresarial, como o festival de Nossa Senhora do Carmo, em Parintins, ou a Festa de Santo Antônio, em Borba, que é o maior evento católico da Amazônia, depois do Círio de Nazaré. Essas festas “oficiais”, que são muito divulgadas hoje em dia, envolvem instituições, Igrejas, governantes e interesses comerciais dos

mais variados tipos. São festas que abarcam milhares de pessoas e fazem circular milhões em recursos, sem contar o elevado valor histórico e antropológico delas.

Resgatar a importância desse “ritmo” e dessas festas é reviver parte da cultura amazonense contemporânea em seus aspectos menos conhecidos e valorizados pelos novos segmentos urbanos. Associado ao surgimento da “nova classe média” (NERI, 2011), Manaus e os demais núcleos urbanos de sua região metropolitana tiveram um crescimento econômico consistente, e padrões urbanos globalizados de vida passaram a ser vistos como normais e desejáveis, tais como ir a shoppings, dançar em casas de música eletrônica ou jantar em restaurantes franquizados. Contudo, um certo “Amazonas oculto” permanece vivo e vibrante, atraindo multidões e a curiosidade de gerações novas de espectadores e analistas. É esse “lado oculto” (DARNTON, 1988) da cultura popular regional que esta pesquisa visa recuperar e analisar. A intenção desta pesquisa é investigar “esse horizonte de possibilidades latentes” (GINZBURG, 1987, p. 27) que a investigação sobre a cultura popular e seus atores pode oferecer.

Analisar a obra de Teixeira e a recepção dela entre os ribeirinhos será a “pista” metodológica que usaremos para estudar as festas de beiradão nos anos 80 e sua relevância para a cultura amazonense. Neste momento de resgate desse tipo de manifestação popular, é essencial que se debata sobre tais festividades e sua centralidade na vida ribeirinha dos anos 80, época de maior destaque dessas reuniões. Sem a idealização folclórica trazida pelo conceito romântico de cultura (EAGLETON, 2005, p. 44), mas sua pluralidade:

Pluralismo pressupõe identidade, como hibridização pressupõe pureza. Estritamente falando, só se pode hibridizar uma cultura que é pura; mas como Edward Said sugere, “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras, nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas”. (EAGLETON, 2005, p. 28-9)

Nosso alvo será analisar os embates, os interstícios e os “entrelugares” nos quais as culturas se criam e recriam cotidianamente.

A pesquisa pretende estudar o que eram, numa memória coletiva e individual, “festas de beiradão”, suas características e importância para a cultura popular do Amazonas. Este estudo irá centrar suas ações na obra de Teixeira de Manaus, talvez o maior expoente dessas manifestações, num recorte de tempo da década de 80, uma vez que marca a presença da música do artista em plena atividade nesse trânsito entre a cidade e o interior. Pollak (1992, p. 202) entende essas memórias de vida divididas em três critérios: Acontecimentos, pessoas ou

personagens e lugares. Sobre os acontecimentos que representam a memória individual ou coletiva enumera.

Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 201)

Por isso perceberemos nomações que não aconteciam na época, como o próprio termo “beiradão”, mas que estão falados nos relatos, numa mistura de um único tempo. A pessoa de Teixeira de Manaus e os lugares onde ele tocava são de menor lapso, devido aos muitos registros escritos. Contudo, o que ocorria nessas festas volta à atenta análise pollakiana dos *acontecimentos*.

É importante demarcar que o conceito de cultura será fundamental nessa abordagem, pois essas festas são um fenômeno cultural típico do Amazonas. Estudar tais festividades é interpretar seus símbolos e entender a significação de suas representações. Para isso, pretendo usar uma abordagem semiótica da cultura, vendo o “homem como um ser amarrado a teias de significados que ele mesmo tecer” (GEERTZ, 2008, p. 4). É uma abordagem que irá misturar elementos da Antropologia, com sua preocupação etnológica, e da História, pois essas festas tiveram seu auge nos anos 80. A ideia de cultura, com todos seus significados e inserções será fundamental nessa averiguação.

Nossa análise, assim, se insere no âmbito da história cultural, segundo a definição de Roger Chartier, como uma busca de se “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16). Isso será percebido pelas entrevistas, quando a fala retoma a um momento específico do investigado, sua percepção e sensação à época. Reviver o passado, mas compreendendo-o, de forma dinâmica, conflituosa e profunda é nossa proposta. Dessa forma, desejo recuperar, nesse estudo, algumas das dimensões da cultura popular ribeirinha, no momento de sua construção cotidiana, assim como faz Edward Thompson (1998) em seus estudos sobre o cotidiano das classes populares inglesas ou Peter Burke ao falar da cultura popular europeia na idade moderna (1989).

As festas de beiradão são representações sociais que dramatizam toda uma forma de ver o mundo e vivenciá-lo. Os ribeirinhos apresentam uma de suas faces nesses momentos de ruptura com a realidade e completa inversão, como dizia Bakhtin, nesse “segundo mundo, nessa

segunda vida”, exterior ao Estado e à Igreja (BAKHTIN, 1987, p. 5). Na pesquisa, a voz tanto do artista como música que reverencia o interior e a voz dos investigados que frequentavam as festas no beiradão trazem essa dinâmica própria de um lugar que se refaz para momentos de lazer. Assim, pode-se dizer que analisar a popularidade de Teixeira de Manaus e sua penetração nas comunidades ribeirinhas do Amazonas é uma forma de seguir pistas que possam desvendar esse emaranhado semiótico e sua dinâmica, “a fim de entender os processos de transformação por que passam as sociedades” (SANTOS, 1994, p. 26).

Nosso estudo sobre a obra de Teixeira de Manaus vai atuar na intersecção da biografia individual e da sociedade, nessa tênue linha entre as escolhas individuais e as estruturas sociais mais amplas. Acompanhar sua trajetória nos anos 80 significará recuperar os momentos em que sua música agiu como um catalizador dessas comunidades, expressando alguns de seus desejos, angústias e necessidades. Recupero as palavras de um historiador, em recente trabalho, quando fala da relação entre indivíduo e sociedade:

Embora o ator histórico não deva ser visto como o agente modelador do mundo, fora da sociedade e da própria história, tanto no início quanto no final do raciocínio ele deve estar presente (...) A trajetória política de Joao Goulart exemplifica, para o historiador, a possibilidade de caminhar entre o individual e o coletivo com o objetivo de compreender as crenças, os anseios e as perspectivas das sociedades no passado. (FERREIRA, 2011, p. 16)

A pesquisa não tem como objetivo a completude. Edgar Morin reflete sobre a epistemologia da complexidade exatamente sobre a pesquisa estar na “incompletude do conhecimento” (MORIN, 2014, p. 176). É um pensamento que “luta, não contra a incompletude, mas contra a mutilação” do conhecimento o que vem ao encontro da pesquisa interdisciplinar deste programa de pós-graduação. Não será possível encontrar todas as respostas, e o “conhecimento multidimensional” evidenciará o “que o pensamento complexo comporta em seu interior: um princípio de incompletude e de incerteza” (ibid., 2014, p. 177). E completa.

O método da complexidade pede para pensarmos nos conceitos sem nunca dá-los por concluídos, para quebrarmos as esferas fechadas, para restabelecermos as articulações entre o que foi separado, para tentarmos compreender a multidimensionalidade, para pensarmos na singularidade com a localidade, com a temporalidade, para nunca esquecermos as totalidades integradoras. (...) A totalidade é, ao mesmo tempo, verdade e não-verdade, e a complexidade é isso: a junção dos conceitos que luta entre si. (ibid., 2014, p. 192)

Corroborar Boaventura com Morin quando discute sobre a compartimentalização do “conhecimento disciplinado”, diz que hoje é “reconhecido que a excessiva parcelização e

disciplinarização do saber científico faz do cientista um ignorante especializado e que isso acarreta efeitos negativos” (SANTOS, 1983, p. 64). Portanto, a busca para entender o “beiradão” e suas festas nos anos de 1980, e Teixeira de Manaus e sua obra não ficarão em um único procedimento metodológico. O processo da pesquisa guiará os possíveis caminhos.

Em primeiro lugar, o estudo inicia com uma pesquisa de fontes secundárias, em jornais e revistas dos anos 80, em arquivos públicos e acervo pessoal do artista (fotos, discografia, escritos e prêmios). Três jornais de maior circulação foram fonte de pesquisa fundamental: A Crítica, A Notícia e Jornal do Comércio – a pesquisa fora ano a ano, mês a mês, dia a dia. Os dois primeiros periódicos foram lidos em imagens fotografadas em alta resolução e disponível no Instituto Durango Duarte, no entanto, por serem imagens, não permitiam a busca por palavras-chave, isto quer dizer que foram lidos mais de 3.200 jornais. O Jornal do Comércio já permitia a consulta por local e palavras ou combinações de palavras disponíveis no portal da Biblioteca Nacional Digital - <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> - o que facilitou a busca de informações para o recorte temporal. Alguns periódicos e artigos de revistas faziam parte do Memorial de Teixeira de Manaus levado à Secretaria Municipal de Cultura (2007) e somaram-se à fonte secundária de pesquisa. Além da pesquisa em periódicos de época, também uma revisão bibliográfica sobre a literatura que aborda a história, a música e a cultura amazonense é constante. Preferencialmente, são abordados livros e *sites* que trabalhem com o tema da pesquisa, as festas de beiradão e a obra de Teixeira de Manaus.

Posteriormente, a pesquisa continua em entrevistas, que constroem uma história oral daquele tempo e de suas festas. Os depoentes são pessoas de comunidades ribeirinhas das cidades próximas a Manaus, especialmente aqueles municípios onde havia as maiores “festas na sede”, como se falava.

Nas entrevistas, é importante refletirmos a relação de pesquisa a partir da “reflexividade reflexa” de Bourdieu. A relação de pesquisa para Bourdieu, apesar de ter por finalidade o conhecimento, é uma relação social e, como esta, terá efeitos sobre os resultados do que é investigado. Esses efeitos são oriundos da relação do pesquisado/pesquisador, dessa relação de poder e de não-poder. Como pesquisadora, tento evitar qualquer forma de violência simbólica, a fim de preservar as respostas obtidas na relação de pesquisa. Para isso, o autor propõe fazer uso de uma *reflexividade reflexa*, a fim de tentar controlar suas atitudes no processo de construção do saber científico e reduzir os efeitos “da estrutura social na qual se realiza” (BOURDIEU, 2008, p. 664).

A relação de entrevista é também ser construída na tentativa de controlar os efeitos sobre a pesquisa e o pesquisado. Essa interação comunicativa é relacional o tempo todo. Coube à pesquisadora compreender, filtrar o que pode ser falado ou não, estabelecendo a “regra do jogo”, portanto há, de fato, ausência de paridade nessa relação. Bourdieu ainda acentua o esforço que o pesquisador deve fazer para minimizar a violência simbólica resultante das duas propriedades próprias da relação de entrevista: quem faz as regras e a dissimetria entre pesquisador e o entrevistado, uma vez que a violência sempre existirá. Uma possível alternativa pode ser a instauração de uma “escuta ativa e metódica” (ibid., 2008, p. 695), encontrando, talvez, um equilíbrio entre uma entrevista dirigida ou uma entrevista aberta. Controlando a interação em seus níveis linguísticos (verbais e não verbais) e a estrutura da relação pela escolha dos entrevistados e daqueles que irão entrevistá-los. Dessa forma, tentamos, na prática da entrevista, seguir essas “orientações” bourdianas.

Outra importante etapa são os depoimentos do próprio Teixeira de Manaus, de seus músicos e acompanhantes a fim de reconstituir sua visão, e daqueles que estavam próximos a ele, sobre os anos 80, seu sucesso, as festas que participou e o tipo de música que executava. Cabe aqui também ressaltar Bourdieu sobre a “proximidade social e familiar” (ibid., 2008, p. 697) com o sujeito pesquisado. De fato, essa proximidade fez a comunicação ser menos violenta.

A proximidade social e a familiaridade asseguram efetivamente duas das condições principais de uma comunicação “não-violenta”. De um lado, quando o interrogador está socialmente muito próximo daquele que ele interroga, ele lhe dá, por sua permutabilidade com ele, garantias contra a ameaça de ver suas razões subjetivas reduzidas a causas objetivas; suas escolhas vividas como livres, reduzidas aos determinismos objetivos revelados pela análise. Por outro lado, encontra-se também assegurado neste caso um acordo imediato e continuamente confirmado sobre os pressupostos concernentes aos conteúdos e às formas de comunicação. (ibid., 2008, 697)

Para aprofundar essa reconstituição, há entrevistas também de comentaristas musicais e jornalistas que acompanharam sua trajetória nos anos 80, a fim de recuperar outra visão sobre seu sucesso e as possíveis razões dele. Usando os termos de Bakhtin, pretendemos reconstituir “polifonicamente” essas visões, mostrando a pluralidade de possíveis abordagens sobre essas festividades ribeirinhas e sobre o sucesso de Teixeira de Manaus naquele tempo.

Finalizaremos esta pesquisa, entrevistando artistas e jornalistas atuais, que tentam recuperar a música de “beiradão”, executando uma releitura de sua sonoridade e repercussão junto ao público. Destacaremos quais as mudanças que tais grupos realizam na atualidade nesse tipo de música e qual o público que eles privilegiam em suas apresentações.

O objetivo final desta pesquisa é reconstituir, atentando para as diversas “vozes” envolvidas, usando os termos consagrados de Bakhtin, o clima das “festas de beiradão”, privilegiando na abordagem a obra de Teixeira de Manaus e sua receptividade pelo público de então.

Tanto a pesquisa secundária, seja em periódicos ou jornais, quanto a revisão na bibliografia especializada auxiliam na construção desse ambiente, contextualizando os depoimentos e situando-os na realidade social e econômica da época.

A pesquisa envolve três capítulos para tentar entender as interconexões das pessoas, dos lugares e dos acontecimentos dessa década de 80. Situar o leitor na época, no momento socioeconômico, é desenvolvido do primeiro capítulo. Temas como Zona Franca de Manaus, migração e formação da população na cidade de Manaus são apresentados em confronto com a socioeconomia do restante do Brasil. Ainda no primeiro momento, discutimos a música que acontecia. Ressaltando-se que os anos 80 viram o crescimento de uma música popular amazonense (MPA), que tinha um corte nitidamente mais voltado para a elite intelectual de Manaus, preocupada com os debates políticos nacionais e com a abertura política. A obra de Teixeira de Manaus cresceu e se popularizou por fora dessa MPA/MPB. O “som do beiradão”, chamado à época de “Lambadão”, era tocado em festas populares, com suas danças e seus costumes peculiares. Esses encontros viviam à margem dessa proposta mais intelectualizada capitaneada pelos universitários de Manaus. Essa relação entre a cultura popular, a obra de Teixeira de Manaus, os beiradões e a MPA que predominava nos bares e nas FMs da capital debatem-se, ainda, no capítulo primeiro. As possíveis classificações da música popular urbana, compreendendo o termo “popular” e conceitos como “brega” também são discutidos. Percebeu-se, por esses conceitos, que a música de Teixeira de Manaus não se sentia pertencido a uma MPB, MPA ou brega. Tudo isso está contextualizado, inserido no movimento da indústria cultural na própria historicidade de Manaus e do Amazonas, que sofriam grande recrudescimento econômico com o despontar da Zona Franca e suas promessas de desenvolvimento e prosperidade (SOUZA, 2009, p. 336).

No capítulo dois, nosso interesse, entretanto, é entrar no universo da “cultura popular” (BURKE, 1989) ribeirinha, no universo das “festas populares”, aquelas que não são patrocinadas por empresas estatais ou multinacionais ou que não possuem divulgação na mídia, mas que são comuns em todo o interior do Amazonas e que constituem um mundo próprio, com regras, falas, enunciados e costumes peculiares, *“as festas de beiradão”*. Usando as palavras de um estudioso contemporâneo da Amazônia, meu interesse é “pensar a Amazônia”, indo além

de suas questões ambientais e políticas, estudando suas festas populares e seus artistas, refletindo, “principalmente, sobre suas diversidades” (FONSECA, 2011, p. 13).

São festas populares, geralmente sem patrocínio oficial ou de pouca atração midiática, mas que agregam milhares de ribeirinhos das comunidades vizinhas. Nessas ocasiões se tocava “*música de beiradão*”, um ritmo no qual se misturam carimbó, merengue, baião, guitarrada, forró, xote, merengue, lambada, salsa e vários outros ritmos de inspiração caribenha. Muito comuns nos anos 80, ainda hoje esses eventos são rotineiros nas comunidades ribeirinhas e mobilizam milhares de pessoas todos os finais de semana, apesar de hoje a seleção musical estar nos sucessos de âmbito nacional e internacional. Sua importância na cultura local é alvo de resgate atualmente por grupos musicais amazonenses jovens, como o grupo Alaíde Negão, Cordão de Marambaia ou a Orquestra do Beiradão do Amazonas, e de inserção junto a um público ansioso por uma música mais ligada à Amazônia e sua cultura popular

É importante ressaltar que essas festas, no período a ser estudado, eram chamadas de “festas do interior”, sendo que a música tocada, especialmente por Teixeira de Manaus, era chamada “Lambada” ou “Lambadão”. A designação de “música de Beiradão” é posterior, quando artistas e jornalistas, já no século XXI, buscaram resgatar esse estilo musical e lhe aplicaram tal rótulo.

No último momento, entendemos que a “música de beiradão”, as festas do interior e a obra de Teixeira de Manaus podem se configurar em temas apropriados para um debate sobre a diversidade cultural e o multiculturalismo. Por um lado, temos um estilo de música que já é um híbrido de vários outros gêneros, tanto estrangeiros como nacionais, e que acabou sendo “típico” de comunidades ribeirinhas, e, por outro, uma indústria cultural poderosa e uma economia regional que veio crescendo e se modernizando nas últimas décadas, incorporando tais localidades ao “mundo global”, resignificando comportamentos, gostos e costumes. As músicas de Teixeira e as festas onde eram executadas situavam-se nesses “interstícios” (BHABHA, 1998, p. 20), nos quais os “embates culturais” se realizam. As diferenças e as aproximações simbólicas operam nesses encontros, como o estudo dessa obra nos evidencia.

Os impasses ocasionados por esse diálogo entre o local e o geral construíram novas territorialidades no espaço cultural amazônica. A música ribeirinha expressava seus anseios, sentimentos e receios por meio de suas representações culturais, incluindo sua música e suas festas. Justamente, este é o ponto de meu estudo: verificar de que forma, na década de oitenta, se constituiu esse tipo de música e de que maneira os povos ribeirinhos vivenciavam as festas

onde elas eram executadas e vividas. Investigar essas festas e seus significados para essas populações é essencial para uma compreensão mais profunda dos processos culturais no Amazonas pós-Zona Franca, seus dilemas e tendências.

Entretanto, para evitar generalidades e tornar mais claro o estudo, é que o capítulo se direciona para a obra de um determinado artista, cuja fama e popularidade nos anos 80 lhe renderam inclusive um disco de Ouro: Teixeira de Manaus. Esse artista amazonense foi um dos maiores vendedores de LPs nos anos 80. Sua fama lhe rendeu apresentações e shows em todo o Brasil, tendo seus discos produzidos por gravadoras do Rio e São Paulo. Sua fama veio, basicamente, das “festas de beiradão”, sendo idolatrado pelos ribeirinhos e admirado pela mídia de então.

A história cultural não se propõe a identificar passados solidificados e simplesmente recontar sucessões de fatos. Pelo contrário, seu propósito é compreender, de forma densa, como aqueles homens e mulheres viveram suas festas e qual a importância que a “música de beiradão”, representada aqui por Teixeira de Manaus, tinha nesses momentos festivos de “desordem” e celebração de seu modo de vida. Em tempos de globalização e pós-modernismo, é vital discutir o sentido do termo “identidade” e a inevitável “tensão entre o global e o local” (HALL, 2011, p. 76) que ele reproduz. A discussão sobre multiculturalismo é central à pesquisa, pois o confronto do local e do global, do regional e do industrial, é essencial à configuração do estudo (BHABHA, 1998).

Outro referencial importante a ser utilizado nas análises sobre a receptividade da obra de Teixeira de Manaus e seu sucesso será o da escola de Frankfurt, especialmente alguns de seus questionamentos sobre a “indústria cultural” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985) e as técnicas de reprodução (BENJAMIN, 1975) trazidas pela voz de Marcos Napolitano quando discute “a liberdade individual nas ‘apropriações culturais’” e que é preciso “levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como por exemplo a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo (2002, p. 24). A forma como essas comunidades estavam fora do fluxo majoritário da sociedade industrial moderna é um tema relevante a ser incorporado nas análises. Da mesma forma, o sucesso de Teixeira de Manaus e seus prêmios pelas elevadas vendas demonstram como essa indústria já começava a se desenhar no Amazonas e a imprimir seus traços na composição desse mercado cultural (ZUN & PUCCI, 2001, p. 60). Ainda é discutido o papel dos meios de divulgação e as pequenas “negociatas” que atravessavam a música, como o conhecido

“jabaculê”. No último capítulo, é entendido que a música do solista se mostra como um “*continuum cultural*”, expressão usada e entendida por Burke (2016, p. 06) e nela serão encontrados vários ritmos que, na contemporaneidade, está sintetizado em “música de beiradão”.

Nesta pesquisa, o sax de Teixeira de Manaus passa a entrar na academia, e o imperativo refrão da música que representa o áureo período da carreira: ABRA SUA PORTA, DEIXA MEU SAX ENTRAR pede passagem para estar num lugar diferente: a universidade, e transformar esse espaço nas festas, no interior e passar a cantar os refrãos que se apresentavam a partir do sopro de Teixeira de Manaus.

CAPÍTULO 1 - ECONOMIA, POLÍTICA, FESTAS E MÚSICA NA MANAUS DOS ANOS 80

Compreender em que momento socioeconômico se manifestou uma expressão artística num lugar e num tempo é importante para que não corramos o risco de atomizar o sujeito/objeto, distanciando-o de uma visão totalizante existente, mas, sobretudo, para trazê-lo “como fruto de ação do homem histórico vivendo em sociedade” (RAMA, 2015, *apud* Achugar, 1984, p. 11). Assim, antes de pensarmos o artista e a obra, é preciso contê-lo na sociedade desse tempo e “ter em mente que só é possível entendê-los inseridos em tal estrutura” (ELIAS, 1995, p. 18). Recordemos, pois, alguns momentos de uma década em que Manaus se diferenciava da economia do restante do país, e que o Brasil entrava no processo democrático de escolha de seus dirigentes, um tempo em que a estética musical não deixou de se manifestar sobre essa história. Nessa memória, trabalharemos como Pollak nos seus estudos sobre memória e identidade social (1992), na qual a construção da história de um tempo pode ser operada usando três critérios: acontecimentos, personagens e lugares – assim, subsidia a reconstruir o cenário da cidade de Manaus que atuará como um operador comunicacional e também como referência para outros deslocamentos.

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. (POLLAK, 1992, p. 202)

Apesar de destacar os critérios que formam uma memória, é possível que esta seja pérvida pelas projeções e “vestígios datados de memória”, por isso além das entrevistas da história que resgatam a década, procuramos relacionar com dados registrados nos jornais e bibliografias, a fim de efetivar essa memória individual.

Imaginemos, primeiro, o lugar: Escadaria dos Remédios. Nela: o movimento de vida. Vida: dos barcos e das pessoas, do interior para cidade e também no inverso caminho. Nesse constante deslocamento, a voz praiana com os recados durante o ir e vir frenético mobilizava os passantes que ficavam ora atentos à mensagem que poderia ser direcionada a eles – “Dona Francisca, seu marido a espera em frente ao barco Pinheiro II. Não esqueça de pegar a encomenda do compadre” – ora apenas mais um som em meio a tantas vozes. No meio de pessoas: mercadorias, bolsas, malas, escadarias, barcos e no equilíbrio dos viajantes em suas pranchas, a música intercalava as mensagens da voz praiana com as músicas de uma época e anunciava as festas e os festejos e as atrações musicais. O som do sax em ritmo convidativo de

festa envolvia o corpo e chamava para dançar uma lambada no refrão: “quero bailar, quero uma lambada pra dançar”.

A voz praiana era o sistema de comunicação que acontecia na Escadaria dos Remédios. Anunciava o horário de saídas e de chegadas dos barcos regionais, recados pessoais, divulgação de lojas próximas do porto. Havia por todo o porto os alto-falantes que projetavam a voz do locutor e as mensagens e músicas. A voz praiana mais conhecida era de Raimundo Maia Ismael, cujo apelido vindo dos tempos de “tele-rings” – Kimura – é o da memória de todos que circulavam pela Escadaria dos Remédios. Hoje a voz praiana acontece sob a locução de Ana Maria Souza Ismael, filha do radialista e fica no Mercado Adolpho Lisboa. Em entrevista ao Jornal A Crítica, Ana Ismael lembra a dinâmica da comunicação.

Durante muito tempo, Kimura era quem fazia os anúncios na Voz Praiana. Mas entre os pedidos de divulgação de produtos e serviços também chegavam ao locutor alguns pedidos inusitados, como pretendentes para relacionamentos. “Naquela época meu pai também trabalhava como cupido. Alguns rapazes do interior vinham e diziam que queriam namorar. Meu pai anunciava que o rapaz era fazendeiro, fazia muita propaganda e apareciam muitas pretendentes. Quando elas viam o interessado, se decepcionavam”. (ISMAEL *apud* A Crítica, 1º jun 2013)



Figura 01: Escadaria dos Remédios

Fonte: Disponível em: <https://www.maskate.news/porto-de-manaus-o-gigante-destruido-aos-108-anos/>

Para entendermos melhor como todo esse cenário se apresentou, resgatamos, então, uma música cuja letra será usada como fio condutor para o contexto socioeconômico daquela época – anos 80 e, a partir dela, tecermos um pouco da dinâmica política e econômica pela qual o Brasil estava passando e, claro, seus reflexos na economia local.

1.2 A Zona Franca colorida vai prender o forasteiro: economia e política

O ano era 1983, Chico da Silva³, compositor de grande sucesso local e nacional, tem em sua letra da música *Domingo em Manaus*, imagens trazidas de uma cidade boa para ser usufruída em suas paisagens naturais, na gastronomia e uma cidade de grande potencial econômico.

É um domingo de verão
 Estou pensando em me banhar na ponta negra
 Se não quiser eu posso dar uma chegadinha
 No famoso tarumã
 Visito o parque dez e vou chegando
 Até a Ponte da Bolívia
 Menina quando entro nessa onda
 Esqueço até o amanhã
 Do Rio Negro de barquinho vou curtindo
 O panorama da cidade
 Areia branca e água preta e alvinegra
 Dessas cores eu sou fã

Resolvi falar
 Pra quem não visitou e conheceu Manaus
 Tô dando a dica que resolve logo
 Que tua alma vai sair do caos

A Zona Franca colorida e tentadora

Vai prender o forasteiro

Mas não esqueça de comprar a tua cuia
 Pra tomar um tacacá
 Convida a morena cor de jambo
 Do sorriso mais brejeiro
 Cuidado, meu amigo, muita calma
 Vai com jeito, devagar
 Pela estrada colorida,
 Pelas flores meu amor vai me levando
 No Vivaldão eu vou pegar um futebol
 E meu domingo completar (SILVA, 1983, *grifo nosso*)

Os balneários, ou banhos, já hoje não mais existentes, como Ponte da Bolívia e Tarumã são exaltados, e a paisagem da cidade é revivida numa escuta contemporânea. O espaço de uma cidade “na sua materialidade imagética, torna-se, assim, um dos suportes da memória social” (PESAVENTO, 2002, p. 16) e é por essa memória que a cidade passa a ser reconhecida.

³ Francisco Ferreira da Silva foi compositor de grande renome nacional no gênero samba como “Sufoco”, “Pandeiro é meu nome”, no final da década de 70. Possui composições relacionadas à manifestação folclórica do Boi Bumbá de Parintins, uma vez que é nascido na ilha Tupinambarana, como “Vermelho” que ganhou projeção nacional da voz de Fafá de Belém.

Percebemos, no primeiro momento da letra, a cidade como um lugar aprazível de se viver, cujas belezas naturais são convidativas e imperdíveis para o morador local.

Manaus é uma cidade que está bem datada na letra da música, pois a Zona Franca aparece como pujante para a economia da cidade - “colorida e tentadora” e “vai prender o forasteiro”, portanto, atrativa para que haja migração. A partir desses versos, Manaus é apresentada numa economia diferente da que o restante do Brasil atravessava à época. Importante, então, entendermos como se apresentava o país na política e na economia, numa contida análise desse contexto e, dessa forma, compreendermos um pouco qual a música tocada nessa sociedade, onde era tocada e quem a ouvia. Perceberemos muitas múltiplas cidades numa só, com momentos de segregação e de intersecção.

O Brasil estava sob o último presidente do regime militar, General João Baptista de Oliveira Figueiredo, pertencente ao período chamado de Quarta República e que presidiu o país de 1979 a 1985. Já era percebido um governo de transição para a democracia, com anistia de políticos exilados e um esboço para sucessão presidencial em voto direto. Em 1985, ainda por votação indireta, mas não mais sob o regime militar, toma posse Tancredo Neves, no entanto, falece no mesmo ano e assume até 1990, José Sarney.

No Amazonas, ainda eleito indiretamente, no início dos anos 80, estava o governador José Bernardino Lindoso, que assume o Estado em 1979 e renuncia em 1982 para concorrer ao cargo de Senador; sucedem-se a ele: Paulo Pinto Nery (para conclusão do mandato, devido à renúncia); Gilberto Mestrinho, já em eleição direta, e governa até 1987, seguido por Amazonino Mendes, concluindo seu mandato em 1990; e, na prefeitura, no mesmo período, foram cinco⁴ os que governaram Manaus, destacando o Amazonino Mendes de 1983 a 1986, portanto, mandato anterior ao de governador. Foram nesses nomes que se formaram o contexto dos anos 80 e a compreensão dos “modos pelos quais a mudança político-econômica contribui para as práticas culturais” (Harvey, 2014, p. 192).

⁴ Os prefeitos dessa década de 80 com o tempo de mandato foram: 1979/1982 – José de Oliveira Fernandes; 1982/1983 – João Mendonça Furtado; 1983/1986 – Amazonino Mendes; 1986/1989 – Manoel Henrique Ribeiro (afastado em 1988 por intervenção do Governador e, alguns meses do ano de 1988 fica sob a intervenção de Alfredo Nascimento); 1989/1993 – Arthur Virgílio do Carmo Ribeiro.

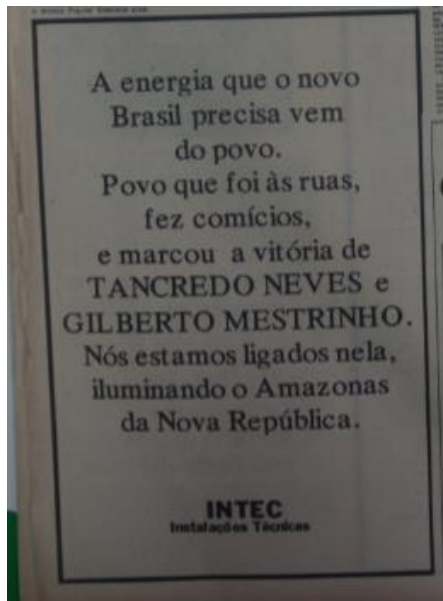


Figura 02: INTEC parabeniza a Nova República
Fonte: A Crítica, 15 mar. 1985

A energia que o novo Brasil precisa vem do povo. Povo que foi às ruas, fez comícios, e marcou a vitória de TANCREDO NEVES e GILBERTO MESTRINHO. Nós estamos ligados nela, iluminando o Amazonas da Nova República.
INTEC – Instalações Técnicas



Figura 03: SONY exalta os novos governantes
Fonte: A Crítica, 15 mar. 1985

A Sony sente orgulho em trabalhar numa terra que tem estes homens.

Dividir a alegria histórica da posse de Tancredo Neves com todos os brasileiros, para a Sony, é um estímulo. Um estímulo que significa entusiasmo e trabalhar e participar do desenvolvimento do país.

E que é consequência natural da capacidade, inteligência e determinação de homens que dirigem seu destino

SONY – SONY DA AMAZÔNIA LTDA

CHEGOU A NOVA REPÚBLICA.

Tancredo Neves, fé e esperança dos brasileiros.
João Figueiredo, participação histórica e decisiva por um Brasil melhor.

SOLO
PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO LTDA.
 Rua Recife n.º 741

Figura 04: Chegou a Nova República
 Fonte: A Crítica, 15 mar. 1985

CHEGOU A NOVA REPÚBLICA.

Tancredo Neves, fé e esperança dos brasileiros

João Figueiredo, participação histórica e decisiva por um Brasil melhor.

SOLO – PLANEJAMENTO E CONSTRUÇÃO LTDA.

Rua Recife n.º 741

Os cadernos do periódico A Crítica, em quase todas as páginas, comemoravam a democracia com a figura de Tancredo Neves. O governador do Estado, Gilberto Mestrinho, também era parabenizado e “colado” à imagem da Nova República. Construtoras e empresas do Polo Industrial congratulavam a nova fase do país e ilustravam a permanência e expansão da cidade de Manaus.

Inflação, estagnação econômica, planos como Cruzado, Cruzado 2, Bresser e Verão marcam a identidade econômica da década de 80 ao início de 90. Tempos em que no Brasil os

governantes tentavam controlar o aumento dos preços através do congelamento do valor de produtos e realizando aumento de tarifas e impostos. A moeda brasileira, talvez na tentativa de que um novo nome pudesse trazer esperança de melhorias na atividade econômica, recebia novos batismos: de cruzeiro para cruzado, cruzado novo e novamente cruzeiro (já no início dos anos 90). No resumo grosseiro de todos esses planos, o Brasil era um país que, ao final do ano de 1989, chegara a uma inflação de 1.782,85%! ⁵

Por isso, essa década ficara historicamente conhecida como a *Década Perdida*. E, acompanhando esse movimento de caos político e econômico, o cenário musical reflete em suas letras e performances, por destaque, as músicas de rock nacional, que ficou conhecido como BRrock⁶. O rock pop apresenta como temáticas não só amores não-felizes ou dificuldade de compreender estar no mundo e de ser aceito, mas também toda uma expressão da vida social do país. Das várias músicas que foram sucesso dos anos 80, destacamos “Inútil”, da banda Ultraje a Rigor. No mesmo ano em que Chico da Silva canta a música da Manaus hedônica, 1983, Roger Moreira, vocalista da banda, marca a fala dos jovens nessa transição das eleições legislativas para as diretas.

A gente não sabemos escolher presidente
A gente não sabemos tomar conta da gente
A gente não sabemos nem escovar os dente
Tem gringo pensando que nós é indigente

Inútil!
A gente somos inútil
Inútil!
A gente somos inútil (MOREIRA, 1983)

E a política é cantada por muitas músicas, como destaca Diniz e Cunha (2014) e, na década da geração também perdida, destacam

Em “o eleito”, o cantor e compositor Lobão, em parceria com Bernardo Vilhena, atacava o presidente Sarney e sua eleição indireta, seus planos econômicos, a possível corrupção de seu governo – “com honestidade pelo avesso” – a até seu lado escritor, seus versos “mal-escritos”. O tom da música trazia a acidez das críticas da geração dos anos de 1980 contra a classe política.

(...)

Mesmo sem nenhuma eleição por perto, Sarney deu continuidade ao processo de democratização das instituições e legou as futuras gerações a Constituição de 1988. Ainda assim, a pergunta do compositor Renato Russo em “Que país é esse?” pairava do ar. (DINIZ, 2014, p. 140)

⁵ Dados do Banco Central do Brasil.

⁶ Nelson Motta é, dentre muitas atividades, jornalista e compositor e atribuiu esse termo às músicas do rock nacional nos anos 80.

Então, como uma época de desequilíbrio econômico tão evidente, de política de transição e de músicas de âmbito nacional que externavam a angústia de um país desestabilizado, de cenário desanimador, leva Chico da Silva a retratar uma Manaus tão convidativa?

Num Brasil de estagnação econômica, as décadas de 70 e 80 foram as mais positivas para a Amazônia e o “PIB regional cresceu por ano, em média, 12,2%; na segunda, a chamada *Década Perdida* para o Brasil, a economia do Norte expandiu-se a taxas médias anuais de 6,3%” (VERGOLINO, 1995, p.6). Podemos destacar como política econômica diferenciada, em Manaus, a implantação da Zona Franca de Manaus surgida pelo Decreto-lei n° 288/67, em 28 de fevereiro do mesmo ano⁷.

Portanto, brevemente, é preciso saber que a Zona Franca de Manaus tem três fases: a primeira, pertence à redação original do decreto supracitado e é uma Zona Franca comercial – o que fazia com que houvesse um fluxo grande do turismo de comércio em Manaus para consumo de produtos importados, os turistas eram conhecidos como “turistas de compras”. A segunda fase, que trata do recorte temporal da pesquisa, está entre 1975 a 1991, e a política nacional, através dos ministros do Planejamento e da Fazenda⁸, estabelecem através dos Decretos-lei n° 1435/75 e 1455/76 quotas de importação para o comércio e a indústria; índices mínimos de nacionalização dos produtos industrializados na Zona Franca e redução do imposto de importação quando da internação na razão direta do índice de nacionalização. A última fase de Lei n° 8383/91 não será destaque, uma vez que atinge década superior à pesquisa.

Na segunda fase, a Zona Franca é dividida em três, conforme Corrêa (2002) explica: 1ª Zona Franca comercial de Manaus; 2ª Zona Franca de Processamento Industrial e Substituição de Importações de Manaus e 3ª Zona Franca de São Paulo, dessas, evidenciaremos apenas as duas primeiras e melhor se esclarece ainda na redação do autor:

A **primeira** é o comércio de Manaus que continuou podendo importar, respeitando os limites impostos pelas quotas de importação, sem pagar imposto de importação e IPI pra vender apenas em Manaus (*sic*) ficando proibida a venda, ainda que pagando os impostos, (*sic*) para o restante do Brasil. Os turistas que viessem a Manaus poderiam levar, sem pagar impostos, apenas US\$ 100,00 em mercadorias importadas.

⁷ Serafim Corrêa sempre destaca que a ideia de uma zona franca antecede em 10 anos com a Lei n° 3173/57 do deputado federal Francisco Pereira da Silva, conhecido como *Pereirinha*. Na lei, Manaus passou a ser um porto “para armazenamento ou depósito, guarda, conservação, beneficiamento e retirada de mercadorias, artigos e produtos de qualquer natureza, provenientes do estrangeiro e destinados ao consumo interno da Amazônia, como um dos países interessados, limítrofes do Brasil ou que sejam banhados por águas tributárias do Rio Amazonas”.

⁸ Ministros Reis Veloso e Mário Simonsen, respectivamente.

A **segunda** é o Distrito Industrial. Ele não é uma Zona Franca. Ele foi transformado em uma Zona de Processamento Industrial e Substituição de Impostações. Antes era possível importar, por exemplo, um kit completo desmontado de um televisor e aqui montá-lo. A partir dos Decretos-lei nº 1435/75 e 1455/76 a indústria estava sujeita a quotas de importação e a índices mínimos de nacionalização. Por exemplo, o televisor passou a ter índice de 75%. Com isso, apenas 25% poderiam ser de componentes importados e os restantes 75% tinham de ser nacionais. [...] (CORRÊA, 2002, pp. 91-92)

Ou seja, podemos entender que enquanto havia uma estagnação na economia nacional, ainda que em Manaus se refletisse a hiperinflação, o congelamento ou tabelamento de produtos, dentre outras consequências do cenário econômico do Brasil, não havia esse estaque na economia local. Podemos supor que seja pela Zona Franca comercial e pela implantação do Polo Industrial que a cidade passou a ser “tentadora”. É preciso, ainda, destacar que a ZFM não era ponto pacífico em relação ao Brasil, já havia no Congresso movimentos contra os incentivos dados a ela. O periódico A Crítica já destaca no seu caderno Cidade.



Figura 05: Ameaça à Zona Franca de Manaus
Fonte: A Crítica, 15 mar. 1985

VEM DE SÃO PAULO Mais uma ameaça para Zona Franca de Manaus

Lamentando profundamente que o presidente de uma entidade como a Associação Brasileira de Indústria de Computadores – ABINCOP, e posição de maneira completamente insana, quanto aos problemas da Zona Franca de Manaus por desconhecer por completo a realidade da área, o presidente do Centro de Indústrias do Estado do Amazonas, Fernando Bonfim, rebateu ontem à tarde as críticas feitas pelo empresário Edson Fregni, da ABINCOP à Zona Franca de Manaus, em face da ideia de se implantar aqui um pólo de informática.

“Acho, disse, Fernando Bonfim, que o presidente da ABINCOP deve em primeiro lugar respeitar os órgãos de Governo e não propugnar pela revisão do Decreto-Lei 288/67 que tem prazo de vigência para trinta anos a partir d 1967.

Salientou ainda Fernando Bonfim que, “contudo, esse desconhecimento, por parte do sr. Edson Fregni, da legislação vigente surpreende-nos ao verificarmos que ele pretende até mesmo legislar em matéria de Zona Franca de Manaus e sobre controle de guias de importação”. Observou também que é necessário que Edson Fregni entenda que Manaus também é Brasil e que não deixará de sê-lo no Governo Tancredo Neves porque ele tem compromisso com a manutenção do desenvolvimento desta área.

Finalmente salientou que “jamais aceitaremos imposições baseadas em premissas falsas, como é o caso das afirmativas do presidente da ABINCOP”, disse ainda estarem, todavia, todos os que atuam na Zona Franca preparados para a luta em defesa dos nossos sagrados direitos.

ABSURDO TOTAL

Para o empresário Marcílio Junqueira, diretor-superintendente da CCE – Componentes Eletrônicos, as declarações ameaçadoras do sr. Edson Fregni, são o maior absurdo dos últimos tempos. “Quando ela afirma que aqui jamais poderíamos desenvolver tecnologia está redondamente enganado por que (*sic*) até mesmo o atual dirigente da Secretaria Especial de Informática, coronel Edson Dietz veio ver e verificou que aqui temos excelente tecnologia além de pessoa altamente treinado para o setor”.

Marcílio Junqueira salientou que só espera que o Governo saiba diferenciar o que é jogo de interesse de empresas envolvidas no mercado de informática e o que é interesse nacional e não entrem no jogo dos que querem simplesmente enlamear a Zona Franca com falsas afirmações.

“Golpe sujo contra a ZFM”

O presidente da FIEAM – Federação das Indústrias do Estado do Amazonas -, empresário Joao de Mendonça Furtado, acusou ontem a SEI – Secretaria Especial de Informática -, o Banco do Brasil e a Cacex, de estarem arquitetando mais um golpe “sujo” contra a Zona Franca de Manaus.

A declaração

Do presidente da FIEAM é em decorrência da anunciada suspensão de importação de alguns componentes que as empresas da Zona Franca ainda realizam para sustentar o pólo industrial de Manaus, e que, segundo o futuro secretário geral do Ministério da Ciência e Tecnologia, recém-criado pelo Presidente Tancredo Neves, a partir de agora não será mais necessário devido o Brasil já ter dominado esta tecnologia e fabricar estes componentes nacionais, em vez dos estrangeiros.

João Furtado salientou que, esta pretensão é fruto da portaria n° 41, da Cacex, mas que, segundo, (*sic*) ele não tem razão de ser, porque a Zona Franca tem suas leis diferenciadas das demais regiões do apís (*sic*).

Furtado, que chegou até a ironizar, dizendo: “Será que até a decantada “Nova República” continuará contra nós”, pediu mais uma vez a união das forças locais, políticos e empresários, para juntos ao novo presidente lutarem, para evitar mais este golpe contra os interesses amazonenses.

Mais adiante, dizendo que desde a sua criação a Zona Franca só tem perdido seu objetivo, sublinhou que continua não entendendo como as simples portarias da Cacex, Sei, etc., derrubam decretos e decretos-lei, sem pelo menos atentar à hierarquia constitucional do país.

Mesmo com ações de não aceitação de um polo industrial em Manaus, as empresas se fixavam cada vez mais aqui. Com isso, evidente que houvesse uma explosão demográfica. É o que podemos observar no gráfico com o crescimento médio anual de 1940 a 2000.

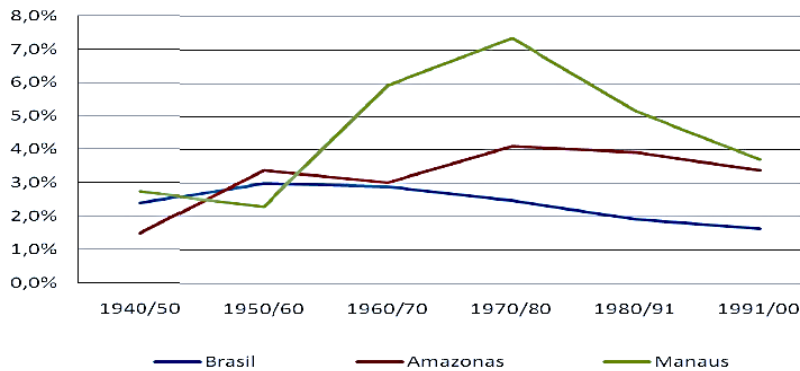


Figura 06: Crescimento médio anual de 1940 a 2000

Fonte: IBGE. Censos Demográficos de 1940-2000

A taxa de crescimento populacional nos anos de 1950 que era de 2,3% ao ano, número inferior em relação ao país, em 1970 já atinge 7,4% a.a. e ficam em torno de 6% na década de 80. Nazareth (2011) afirma que a “taxa de crescimento em Manaus dá um salto” devido a implantação da Zona Franca de Manaus e destaca, ainda, que os movimentos migratórios são de forte intensidade até o ano de 1990, data coincidente com ano da terceira fase em que houve abertura comercial, e a Zona Franca Comercial deixara de atrair os turistas de compras, uma vez que os artigos importados podiam ser comprados em lojas e até vendedores ambulantes em todo país, o “que provocou profundas mudanças no modo de produção da ZFM, com reflexos em toda economia amazonense” (2011, p. 493).

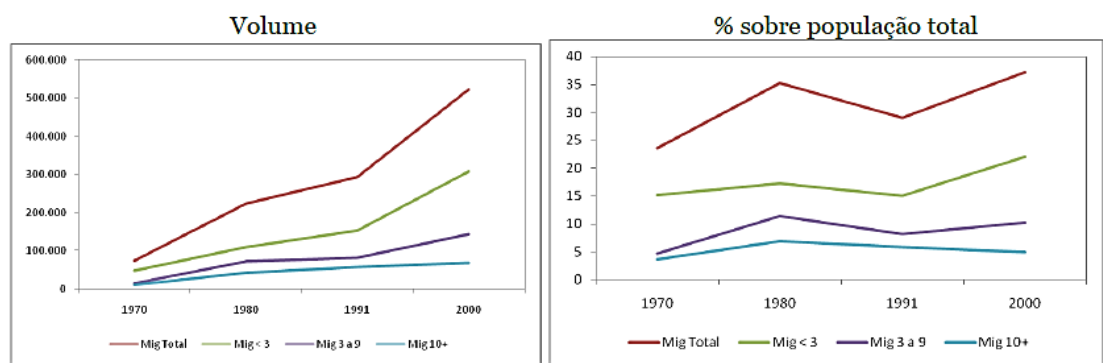


Figura 07: Gráfico de Migração

Fonte: IBGE. Censos Demográficos de 1970 – 2000

No segundo gráfico, Nazareth *et al* (2011) analisa a expressividade do número de migrantes na cidade e apontamos para os anos de 1980 com valores de mais de 35%, declinando nos anos 90.

Quanto à origem dos migrantes, o censo de 1980 mostra que aproximadamente 60% das pessoas com menos de 5 anos de residência em Manaus eram originários de áreas urbanas, fossem elas migrantes intraestaduais ou interestaduais.

Nos 5 anos que antecedem os censos seguintes, verificou-se aumento significativo de imigrantes de origem urbana em Manaus, 77,3% entre 1986 e 1991 e 78,8%, entre 1995 a 2000.

[...]

Os migrantes com moradia anterior em municípios de outros estados, correspondem a 63,5% do total de migrantes, os intraestaduais correspondem a diferença, com 36,5% do total de migrantes. Destacam-se entre os Estados com maior número de migrantes residindo em Manaus: Pará, Maranhão, Ceará, Rio de Janeiro e São Paulo. (NAZARETH *et al*, 2011, p. 494)

Nazareth *et al* (2011) mostra em um terceiro gráfico essa contagem, contudo são dados recentes dentro do recorte temporal da pesquisa, servem apenas como um possível reflexo de como poderia a população de migrantes terem se formado.

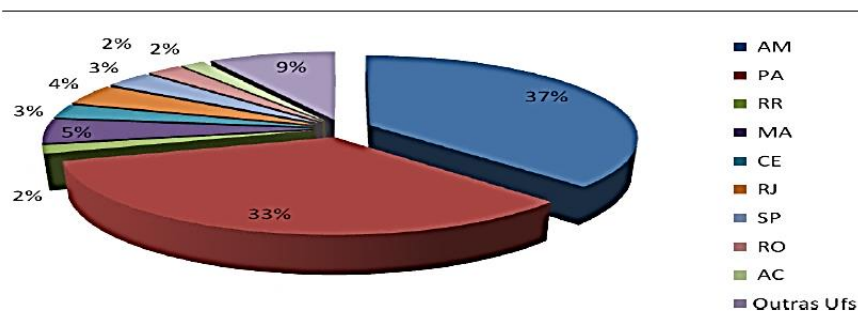


Figura 08: Manaus – Imigrantes com menos de 5 anos de residência segundo local de residência anterior – 2000
Fonte: IBGE. Censo Demográfico de 2000

Portanto, na década de 80, Manaus se estabilizou como centro urbano e o convite de mais de 50 mil empregos gerados pela ZFM atraía imigrantes em busca de melhores oportunidades de vida.



Figura 09: Chamada de emprego SHARP
Fonte: Diário do Amazonas, 15 mar. 1987

Em fase de grande expansão admite:

CHEFES DE COZINHA INDUSTRIAL

Os interessados deverão comparecer ao Setor de Recursos Humanos, munidos de documentos no horário das 07:00 às 12:00 horas (diariamente), à Av. Açai nº 875 — Distrito Industrial.

A Empresa oferece: Semana de 05 dias, excelente ambiente de trabalho, ótimo salário, refeição, transporte, seguro de vida em grupo, assistência médica e assistência social.

gradiente

Figura 10: Chamada de emprego GRADIENTE
Fonte: A Crítica, 06 jan. 1981

gradiente

OFERECE GRANDES OPORTUNIDADES:

CHEFES DE PRODUÇÃO DE PLÁSTICOS
Especialistas em Têxtil
Com ampla experiência em indústria de plásticos de grande porte para controle de produção de peças e montagem.

AUXILIARES DEPARTAMENTO PESSOAL
Familiarizados com normas industriais

APONTADORES DE CARTÃO DE PONTO
Com experiência na função

GUARDAS DE SEGURANÇA
Serviço masculino
De 20 a 40 anos

ESPECIALISTAS EM TEMPOS E MÉTODOS

CRONOANALISTAS

AUXILIARES DE CRONOANÁLISE

CRONOMETRISTAS

AUXILIARES DE CRONOMETRAGEM
Atividades de labor

SALÁRIOS EM ABERTO
A Empresa oferece curso de treinamento e especialização nos diversos setores de especialização de pessoal.

INSTITUIÇÃO DE ÂMBITO NACIONAL ADMITE

ARTIFICE ESPECIALIZADO
— Sexo masculino
— 4ª série completa do 1º grau
— Documentação em dia

Maiores informações na Rua Oswald Cruz, s/nº Bairro da Glória — Unidade Federal do Saubó, 3º Andar, nesta capital.
Horário: Das 08:00 às 11:00 e das 14:00 às 17:00 horas, até o dia 04.02.81.

ADMITEM-SE

Empresa Industrial em expansão necessita admitir:

- Contador com perfeito conhecimento da Legislação Federal e Estadual
- Chefe de Escritório
- Almozanife
- Auxiliar de carteira de ICM
- Carteira de Pessoal
- Auxiliar de Contabilidade

Informações para Caixa Postal, 186.

DIRETOR

Figura 11: Chamada de emprego – diversos
Fonte: A Crítica, 06 jan. 1981

EMPREGOS GARANTIDOS

AUXILIARES DE ESCRITÓRIO
— Sexo feminino: boa dactilografia, redação própria e conhecimentos de arquivar.

APONTADORES DE CARTÃO DE PONTO
— Com experiência em controle de cartão de ponto de relógio.

FISCAIS DE PONTO
— Com experiência em fiscalização de apontamento de mão-de-obra.

ENCARREGADO DE PONTO DE PESSOAL
— Com experiência em apontamento, fiscalização e controle de cartões e relógios de ponto. Experiência mínima de 2 anos em empresa de grande porte.

SECRETÁRIA JÚNIOR
— Com curso de secretariado, boa dactilografia e experiência comprovada.

AUXILIARES DE CONTABILIDADE
— Com conhecimentos de imobilizado.

SECRETARIA NISSEI
— Com domínio do idioma japonês e conhecimentos de cálculos.

OFERECEREMOS: salários competitivos com as funções, transporte, alimentação, benefícios abrangentes, serviço social avançado, semana de 5 dias, assistência médica, seguro de vida.

OS INTERESSADOS DEVERÃO COMPARECER EM NOSSA FÁBRICA À RUA JURUÁ, 160 — DISTRITO INDUSTRIAL.

HONDA
Moto Honda de Amadora Ltda.

ADMISSÕES IMEDIATAS

Figura 12: Chamada de emprego HONDA
Fonte: A Crítica, 03 jan. 1981

Os jornais, nos mais diversos cadernos, não apenas nos classificados, anunciavam a chamada de empregos para o Distrito Industrial. Ilustramos com recortes do ano de 1981 e

1987, destacando termos como “em fase de grande expansão” ou “empresa industrial em expansão”, evidenciando que não havia uma fragilidade das grandes empresas, mas planos de crescimento na cidade; “admissões imediatas”, destacando, ainda, a carência da mão de obra.

A cidade “cresce” e se forma sem um planejamento adequado diante dessa intensa e constante chegada. Correa (2000) ressalta que esses deslocamentos aconteceram por falta de opção no local de origem dos imigrantes e não que a ZFM provocasse “migrações do interior da Amazônia e do Nordeste, resultando no inchaço de Manaus”.

Esse crescimento decorreu do deslocamento de populações do interior da Amazônia Ocidental, do Pará e do Nordeste, em especial Maranhão, Piauí e Ceará.

(...)

Se o maranhense que hoje mora na Zona Norte de Manaus, vindo para cá com passagens fornecidas por autoridades do Maranhão, tivesse alternativa de vida na sua terra não aceitaria deslocar-se por milhares de quilômetros para tentar melhorar de vida.

O fato é que ele se muda, para algum lugar, por falta de condições de trabalho. Ao saber que em Manaus tem uma Zona Franca, vê nisso uma possibilidade de emprego e vem embora. Mas se tivesse condição de viver com dignidade, não deixaria a sua terra natal. (CORREA, 2002, p. 203)

Retomemos o cenário do movimento no porto da cidade. Era, pois, a hora de melhorar de vida e, no êxito na nova cidade, chamar a família para também estar em melhor situação. E esse trânsito fervia pelos rios, que era mais comum das migrações do interior da cidade ou estados vizinhos.

Manaus estava em novo processo de povoamento desde a época da Economia da Borracha⁹ e crescia com a mão de obra intra e interestadual. O gráfico mostra o pico de quase 80 mil empregos nos anos de 1989. Era inegável a grande importância do ZFM na modificação da estrutura demográfica.

⁹ A economia da Borracha, cujo pináculo ocorreu entre os anos de 1879 a 1912, era a extração do látex das seringueiras para o comércio da borracha, ocorrido na Amazônia. Segundo André Araújo (2003, p. 237), “ao ciclo do extrativo da borracha, é que se deve todo o desenvolvimento, o crescimento da população da Amazônia. Foi a borracha que deu, ou melhor, criou a grande propriedade e atraiu núcleos de população”.

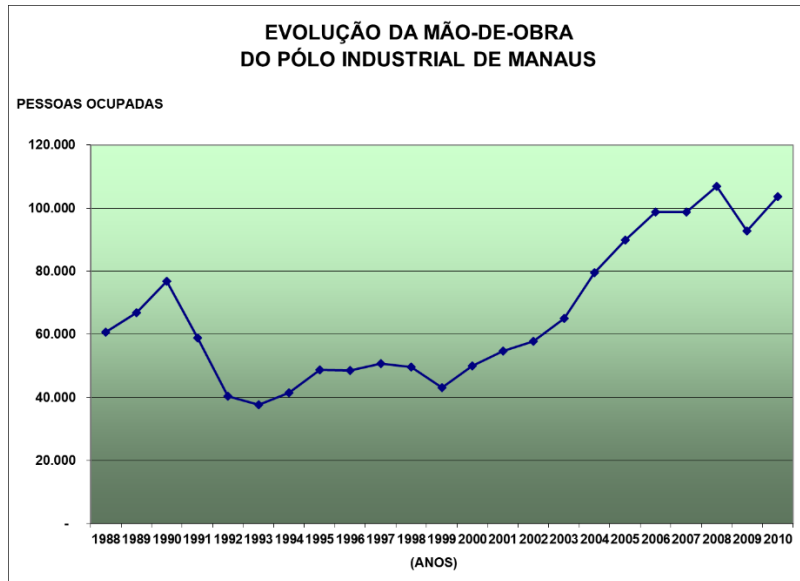


Figura 13: Evolução da mão de obra do Polo Industrial
Fonte: SUFRAMA

Márcio Souza, na obra *História da Amazônia*, fala dessa década com sentimento de aversão. “Em 1984, a cidade continuava com a mesma infraestrutura apodrecida e Manaus começava a inchar, com inúmeras favelas surgindo por todos os lados” (SOUZA, 2009, p. 339) e compara a cidade de Manaus com a de Belém quando esta, em relação a Manaus, teve um declínio nesse processo de formação urbana. Contudo, ao olhar de Souza, “a capital amazonense saiu perdendo”.

Belém pôde se dar ao luxo de preservar seu patrimônio urbano, sua arquitetura eclética, seus parques neoclássicos e suas avenidas sombreadas pelas mangueiras, enquanto Manaus se deixou atacar pela especulação imobiliária e viu muitos de seus marcos arquitetônicos desaparecerem, em troca de uma arquitetura medíocre. Enquanto a capital paraense soube impor suas culturas e as tradições de sua civilização, a cidade de Manaus foi culturalmente colonizada pela massa de imigrantes, oriunda das partes mais atrasadas do país, pessoas originárias do mundo rural, onde não havia nenhuma mobilidade social, nenhuma escola, nenhuma esperança. E impossível prever o que vai ser culturalmente a cidade de Manaus no futuro, depois que o processo da Zona Franca passar. (SOUZA, 2009, 339-340, *grifo nosso*)

Assim temos uma cidade na qual Chico da Silva convidava os imigrantes para trabalhar como mão de obra no Polo Industrial ou para comprar os importados, e outra marcada por Márcio Souza destacando que essa migração transformou a “cidade num inferno” e que, provavelmente, teria um reflexo negativo no processo cultural da cidade. Márcio Souza não tem na migração algo positivo, contudo, ela permite o encontro de múltiplas culturas e, naturalmente, a construção da identidade cultural do Estado na década de 80. A entrada do outro traz os hibridismos culturais e incomoda o autor porque fragiliza uma estética única e congelada que parece ser defendida como a que deveria ser “correta”. Destarte, o cenário nos portos de

Manaus, o desembarque dos outros na cidade causava aflição num olhar e saudação noutra perspectiva.

Compreendemos, um pouco, por que o país cantava um Brasil de incerteza política, sentimentos frágeis e também em busca de respostas, e Manaus estava em canção mais positiva¹⁰. A cidade cantava na canção de Chico de Silva uma alegria e sabemos que a música “ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional” (NAPOLITANO, 2002, p. 2), e a música tocada na voz praiana era o BG¹¹ desse ir e vir de corpos naquele momento. Entretanto havia, claro, outros lugares onde a música deixava de ser coadjuvante e se protagonizava em Manaus. Na próxima seção, destacaremos um pequeno cenário dos lugares de lazer na década de 80.

¹⁰ Quando destaco que a música do Amazonas acontecia positiva, é para ilustrar a ZFM como diferenciador na economia local em relação à nacional. Claro que tocavam músicas como os rocks nacionais que destacavam em algumas letras a situação da fragilidade política e econômica do Brasil, dentre outros temas.

¹¹ BG – Abreviatura do inglês *background* (“fundo”). Música, voz ou efeito sonoro inserido simultaneamente à fala e que vai ao ar num volume mais baixo. Dá suporte à transmissão e não deve prejudicar a clareza da fala. (Rádio)

1.2 Vem, chega pra cá. Vem, vamos dançar! Vem, vem chamegar. Vem aproveitar – Lugares de lazer, das músicas, danças e festas

1.2.1 Na cidade

Manaus na década de 80 era cidade de balneários, banhos nos igarapés urbanos, em que se podia “dar uma chegadinha/ No famoso Tarumã” e se refrescar do sol marcante da região. Espaço de lazer, sobretudo, destinado, às famílias e no tempo dos feriados e finais de semana.

Outro ambiente no qual a família estava presente era o cinema. Em Manaus ainda não havia shoppings e os cinemas ficavam na área central da cidade. Nas páginas dos jornais locais em que se podia consultar os horários, quais cinemas e filmes. Percebemos que eram muito comuns os filmes eróticos e com cenas de sexo explícito, principalmente do cinema nacional. Filmes dos Trapalhões e A filha de Emanuelle transitavam na mesma coluna dos jornais sem preocupações maiores com quem seria o seu leitor.



Figura 14: Programação do cinema
Fonte: A Crítica, 02 fev. 1981

No entanto, nesses lugares de lazer, a música e a dança não eram sempre presentes, apesar de alguns balneários ter atrações musicais próximos às áreas de banho ou mesmo um som mecânico ao fundo. Havia os espaços para esse público menos núcleo familiar, uma vez que a entrada de crianças não era permitida, excetuando quando houvesse a matinê: os clubes manauaras eram os principais espaços onde acontecia a música.

Pelas entrevistas e referências em jornais, percebemos lugares de circulação da música mais popular, outros de música nacional, como o BRock, e dos sucessos internacionais, o *new*

wave, os locais da música de barzinho e de Música Popular Brasileira - MPB, e ainda os lugares em que a música e a dança estavam presentes numa fusão do popular, onde se tocava o que as rádios tocavam como sucessos da época – repertório local, nacional e internacional, numa verdadeira democracia dos ritmos.

Nesse lugar, apesar de se ter um roteiro das músicas para serem executadas pelas bandas ou conjuntos (como se chamava na época), tocavam-se os pedidos, e a voz de quem pedia levava à releitura do repertório que estava previsto. Esses lugares eram conhecidos como “puteiros” e estavam presentes na transição dos anos 70 e 80: Iracema, Verônica, Saramandaia eram nomes conhecidos e também negados. Raimundo Alves Pereira Filho, em sua dissertação, pesquisou sobre os chamados “*rendez-vous*” na Manaus dos anos 60 e 70. E cita o Saramandaia que ainda estava em atividade no início dos anos 80. No entanto, chama-nos atenção sobre o processo de mudança das finalidades únicas desses lupanares.

Desta forma o lupanar Piscina Clube passa a fazer parte, juntamente com o Selvagem e o Saramandaia dos puteiros de transição, isto é, já não tinham todas as características de um puteiro clássico, mas também ainda não era propriamente um motel, tendo em vista a prevalência do público sobre o privado. Neles existiam o salão, o bar, o quartos (*sic*), as prostitutas e os amigos frequentavam juntos, mas os relacionamentos e os frequentadores eram outros. Não poderíamos classificar como motel por não ter como finalidade única a prática do sexo pago, finalidade esta de fundamental importância na diferença dos puteiros que além dela tinha outras finalidades, além de espaços de sociabilidade. Esse tipo de bordel, misto de danceteria e bar, necessita de trabalho aprofundado para especificar sua característica de mudança e sua curta duração. (FILHO, 2014)

Teixeira de Manaus quando dono do Conjunto RT4¹², conhecido à época como Maestro Teixeira, tinha num dos seus trabalhos nos anos 70 e início dos anos 80, levar a música a esses lugares. Saramandaia fora o último contrato antes da gravação do primeiro *Long Play*. Teixeira lembra um pouco da dinâmica da noite, quando o foco era a música.

Para prevenir briga, divergência, desentendimento... tem nas melhores boates até no puteiro, eu fiz o nosso palcozinho. O palco eu cerquei todo de grade de arame, todas essas grades para papagaio, que parece coisa de galinha de granja. Cerquei todinho. Pessoal chegava na grade e dizia “toca a música tal, toca a do fulano” ... toca não sei lá o quê e tal. E era assim. Mas também lá não passava garrafada, cadeirada, só passava tiro. (TEIXEIRA, 2017)

Podemos, então, ensaiar uma classificação desses lugares nesse tempo: clubes sociais (discotecas, clubes esportivos, associações recreativas, dentre outros), barzinhos e puteiros. Este último não é documentado nos jornais nos cadernos de entretenimento, alguns depoimentos falam que quando a imprensa os destacava eram nas páginas policiais.

¹² RT4 era o nome do conjunto musical em referência ao nome de batismo Rudeimar e ao último sobrenome – Teixeira – composto por quatro integrantes: teclado, guitarra, baixo e bateria.

No jornal A Notícia, vemos registros de alguns lugares onde a música acontecia. Destacando, no recorte, o Studio Tropical Danceteria, um local onde a sociedade frequentava para dançar e ouvir as músicas de sucesso, executadas, principalmente, de forma mecânica. Contudo, na divulgação há programação com música ao vivo pelo Grupo Flash e um dia para música “cafona”, termo usado na época para execução de músicas mais populares.



Figura 15: Studio Tropical Danceteria, A Taverna, Clave de Sol Piano Bar
Fonte: A Notícia, 03 mar. 1985

No periódico, também há a música nos restaurantes – Clave de Sol era um restaurante frequentado pela “alta” sociedade manauara na época.

Atrações nacionais também eram comuns, principalmente as bandas de grande sucesso na época como a Blitz.



Figura 16: Show da Blitz
Fonte: A Crítica, 14 mar. 1985

Era habitual as prefeituras e os governos oferecerem shows gratuitos para a população, proporcionando momentos de lazer e de diversão gratuita. No recorte próximo, temos show para comemorar a Nova República, momento comemorado por todo país com o fim do Regime Militar e como uma das atrações confirmadas – Teixeira de Manaus.



Figura 17: Nova República tem festa com Teixeira
 Fonte: A Crítica, 14 mar. 1985

Nova República tem festa com Teixeira

A Superintendência Cultural do Amazonas e a Superintendência de Teatro do Amazonas estão trabalhando em conjunto para a realização do Show Nova República, em comemoração à posse do presidente da República Tancredo Neves, e aos dois anos de administração do governador Gilberto Mestrinho.

Dentre os shows que serão desenvolvidos, a presença de cantores Raimundo Sodré e Teixeira e Manaus e vários grupos musicais locais.

O Show Nova República terá início às 20 horas do dia 15, com a apresentação do grupo Carrapicho, do Bloco Reino Unido da Liberdade, conjunto “Os Aristocratas” e os cantores Raimundo Sodré e Teixeira de Manaus. O show será apresentado em frente ao Palácio Rio Negro.

No dia 16, os organizadores da parte cultural do programa de aniversário do Governo Gilberto Mestrinho estarão promovendo espetáculos teatral e de música popular brasileira, no Teatro Amazonas. Às 16 horas será apresentada a peça infantil “Quati Papa Ovo”, sob a responsabilidade do grupo GRUTA e às 20 hs, show de MPB, apresentando Celito, Wandler Cunha, Maranhão, Joemir Guimarães, Guto e Pedrinho Ribeiro.

Já no dia 17 está programado, para as 16 horas, a reapresentação da peça infantil “Quali Papa Ovo” e às 20 horas Canto Coral Pró-Músicas e Nilo Amaro e recital de piano e violino com Jacqueline Vita e Nelson Eddy, também no Teatro Amazonas, com entrada franca.

1.2.2 No interior

As festas e as festividades que aconteciam no interior do Amazonas eram divulgadas pelas rádios AM e FM, pela voz praiana que já capturava os que estavam no porto de Manaus, pelas faixas penduradas nos barcos de recreio¹³ e pelos carros-volante que circulavam nos bairros da cidade.

Esse momento de deslocamento para o interior em busca de lazer acompanhava todo um rito para os visitantes e para os locais, uma vez que a geografia do Amazonas determina o

¹³ Barcos de recreio são chamados dessa forma quando estão na finalidade de lazer, recrear.

transporte adequado, a época de cheia ou não dos rios e, muitas vezes, a reestruturação do local e do espaço onde a festa ou a festividade iria acontecer.

Nesta seção ainda não temos a pretensão de discutir densamente as festas e as provocações que estas causam nas pessoas, mas que elas faziam parte do planejamento dos moradores da capital: ora por questão religiosa, ora pela atração regional. Esses deslocamentos faziam e fazem parte da cultura amazônica. Desde festas de grande proporção e que já fazem parte do calendário turístico local e até nacional, como o Festival de Parintins, cuja culminância se dá na apresentação dos dois bois-bumbás – Caprichoso e Garantido, até as festas de grande importância para um município, mas não tão grandiosa em divulgação nacional, como as ligadas ao manejo da agricultura ou piscicultura da região como a Festa da Melancia, na cidade de Manicoré, Festival do Peixe Ornamental, em Barcelos, por exemplo; ou festas pontuais como a inauguração de uma nova sede de um clube local.

1.3 Música Popular: Brasileira, Amazonense, Brega e Abra sua porta, deixa meu sax entrar

Discutir a música e pensar em classificação é, talvez, arbitrar sobre a estética musical. Contudo, usaremos, didaticamente, tais nomeações a partir da literatura da música, da expressão oral e da referenciada nos jornais locais.

A música historicizada é escolhida por critérios de quem tem o lugar dessa seleção. Paulo Cesar de Araújo destaca que

(...) na análise da construção social da memória é possível identificar de que maneira ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferido pelas elites, em detrimento da obra de artistas mais populares. É possível que você não conheça ou tenha dificuldade de identificar alguns dos nomes de cantores e canções (...), mas isto pode ser apenas um reflexo do processo de silenciamento que atinge a geração de artistas “cafonas”. (ARAÚJO, 2015, p. 16)

Araújo, em “Eu não sou cachorro, não”, data sua discussão com artistas que tiveram sucesso no final dos anos 60 e 70. Contudo, sua reflexão é pertinente para os outros momentos da música, como as dos anos 80. O autor instiga sobre a pesquisa se acomodar nos nomes da Música Popular Brasileira (MPB), como Caetano Veloso ou Chico Buarque, e amnesiar cantores e artistas como Odair José ou Paulo Sérgio. Reflete, ainda, por que há esses esquecimentos quando se trata de outra manifestação musical, citando Edgar Morin “ao dizer que geralmente ‘aquilo que se despreza não merece ser estudado ou pensado’” (ARAÚJO, 2015, p. 22 *apud* MORIN, 1973, p. 144). Partindo desses esquecimentos e da construção histórica de um tempo de Pollak, veremos um recorte de música popular urbana dessa cidade datada.

Nessa Manaus dos anos 80, teremos a MPB presente, sobretudo, nos barzinhos e nos espaços culturais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).¹⁴ Teremos, outrossim, a criação da Música Popular Amazonense, sob a sigla MPA, mimetizando a MPB, fazendo-nos entender que era uma música com o mesmo prestígio e estilo do gênero nacional e, portanto, nesse lugar e nesses intérpretes, não estarão o brega ou a música solada por sax ou guitarra. Farias, em sua tese “A canção na Amazônia e a Amazônia na canção”, esclarece a gênese dessa denominação.

Ao final dos anos 1980 os meios de comunicação de massa criaram a sigla MPA (Música Popular Amazonense) para identificar a produção sonora de artistas da terra que apareciam com mais intensidade desde o início da década, esta canção urbana tinha como principal meio de difusão os festivais de música existentes em Manaus, os

¹⁴ Na época, era conhecida apenas por Universidade do Amazonas – UA

programas de rádio dedicados à música local e os vídeos de abertura de programação de emissoras de TV. (...)
 (...) existe uma canção no Amazonas, mas não necessariamente uma canção amazonense. O termo “música popular amazonense” nasceu com base no marketing da difusão da produção local e como suporte da discussão sobre a gênese da chamada “música da terra”. (FARIAS, 2017)

Essas músicas eram veiculadas e divulgadas em programas de rádio FM (frequência nem sempre capitada pelo interior do Amazonas) e cujo público-alvo era o mesmo que frequentava os “barzinhos da cidade”. É possível afirmar a seleção desse ouvinte pela escolha dos radialistas para o nome da programação, por exemplo: Programa Um Toque de Bar, na Novidade FM ou Programa Mesa de Bar, da Amazonas FM¹⁵.

Nessas canções há letras de protesto contra a destruição da mata, ou que apresentam a cidade de uma forma mais crítica, usando como parâmetro a cidade inglesa Liverpool, levando-nos à reflexão de que Manaus nunca será esse lugar, nunca progredirá, estará sempre na condição provinciana.

Em questão de Solimões,
 fundamental é saber que o negro não se mistura com amarelo.
 Não mate a mata, não mate a mata,
 a virgem verde bem que merece consideração” (SANTOS, Argumento, 1975)

Porto de lenha
 Tu nunca serás Liverpool
 Com uma cara sardenta
 E olhos azuis
 Um quarto de flauta
 Do alto rio negro
 Pra cada sambista paraquedista
 Que sonha o sucesso
 Sucesso sulista
 Em cada navio
 Em cada cruzeiro
 Em cada cruzeiro
 Das famílias de turistas (Porto de Lenha, TORRINHO, 1970)

Apesar de terem sido compostas nos anos 70, essas canções eram amplamente cantadas pela comunidade universitárias nos anos de 1980. Se hoje levarmo-nos a barzinhos onde frequentam os acadêmicos das universidades manauaras, revisitaremos essas mesmas músicas, numa sensação de paralisação do tempo. Farias, contudo, posiciona-se que não temos uma MPA, pois não se diferencia de outros tipos de canções no Brasil, e que esta se insere na Música Popular Brasileira. Pensamos que a questão de se ter inventado uma música amazonense esteja

¹⁵ O Programa Um Toque de Bar era conduzido pelo radialista Ney Amazonas e o Programa Mesa de Bar, pela radialista Sky Rodrigues.

na discussão de ela não ter alcançado uma amplitude nacional. Adelson Santos preferiu nominar de MPBA (Música Popular Brasileira feita por compositores amazonenses) e tece uma interessante crítica.

Para alcançar o status de música representativa do Amazonas falta tudo, ou seja, a cor local, a raiz cultural, a permanência e a difusão nacional. Isto significa dizer que jamais servirá como proposta de música representativa da região. É muito comum um ou outro compositor fazer sucesso regional com esse tipo de música. Merece aplausos. Entretanto, isso não tem nada a ver com música representativa. Isso tem tudo a ver com música autoral, de compositor conhecido, estruturando obra com formas popularizadas no mercado musical. Para atingir o status de gênero de MPB tem que permanecer no mercado e ser divulgada por todo o país. (SANTOS, 2009)

Em pequena seção nos jornais locais da época, havia chamada para se ouvir músicas de representação da Música Popular Brasileira, mesmo através de som não ao vivo. Compreendemos, pois, que a MPB não se deslocava para as festas no interior. Acontecia sempre em espaços públicos fechados para essa finalidade.

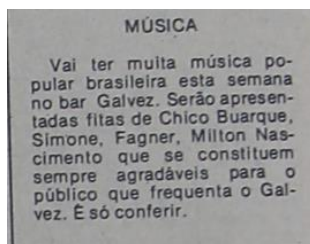


Figura 18: Música Popular Brasileira
Fonte: A Crítica, 04 mar. 1985

MÚSICA

Vai ter muita música popular brasileira esta semana no bar Galvez. Serão apresentadas fitas de Chico Buarque, Simone, Fagner, Milton Nascimento que se constituem sempre agradáveis para o público que frequenta o Galvez. É só conferir.

Noutro espaço, encontramos o conhecido estilo musical brega. Grosso modo, é entendido como oposição ao chique: comportamentos, vestuário, uso de acessórios e, claro, quando se trata de avaliação musical. É possível sintetizar a música brega como a que não passeia pelos nomes da MPB. Araújo explica a significação do termo por sua origem.

A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo dos anos 70 (...), a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, *cafône*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que, segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, é um termo utilizado para designar “coisa barata, descuidada e malfeita” e a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”. (ARAÚJO, 2015, p. 20)

Ainda nos anos de 1985 vemos o uso do termo cafona no recorte:



Figura 19: Danceteria Studio Tropical
Fonte: A Notícia, 13 mar. 1985

Studio Tropical Danceteria
DIA 09 DE MARÇO “MAGAZINE”
DIA 16 DE MARÇO “UMA NOITE CAFONA”
SERÃO SORTEADOS EXCELENTES Prêmios
DIA 30 DE MARÇO “GRUPO FLASH”
UMA SENSACIONAL NOITE DO ROCK
TODAS ESTAS ATRAÇÕES NA MAIOR E AUTÊNTICA DANCETERIA

TROPICAL HOTEL DE MANAUS
Estrada da Ponta Negra s/n°

Araújo também destaca que a o “P” da MPB não remete a um popular para todo o Brasil. É um popular de “aparente significado” (ibid., p. 32), uma vez que se restringe a uma música popular urbana cujo público está num corte nitidamente mais voltado para a elite intelectual, preocupada com os debates políticos nacionais e com a abertura política. Retomando a expressão de um historiador da música brasileira, quando fala da MPB no início dos anos 80, parecia “um clube fechado, mais impenetrável do que a Ordem dos Templários” (ALEXANDRE, 2013, p. 33).

A discussão do que é popular foi problematizada por Peter Burke e admitida como de definição não pacífica. O autor destaca que a palavra “dá uma falsa impressão de homogeneidade” (BURKE, 1989, p. 20), por isso é preciso entender que o termo transita por dois mundos, e um será o outro do outro. Burke registra que “a cultura popular tem um significado diferente para quem também tem acesso à cultura de elite” e entende que é possível usar o termo “bicultural” (ibid., p. 22) numa analogia a quem seja capaz de dominar outra língua além da materna. A questão é, ainda, discutida sobre como acontece esses acessos à cultura

popular do povo. Inferimos que Burke destaca que a “elite” poderia estar nesses “dois populares”, mas não o contrário.

Antônio Augusto Arantes, também, participa da dificuldade de significar o popular.

(...) quando fazemos nossas teorias (...) tendemos a colocar juntas essas “coisas” que são, entre si, heterogêneas. Repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolentemente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos com “povo”. (ARANTES, 1990, p. 13)

Acrescenta que esse povo surge

Como uma “outra” cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração. (ibid., p. 18)

Popular, então, vai estar no povo, no outro, naquele que não classifica a música como brega ou como MPB. A música, portanto, pode ser nitidamente identificada nesses espaços já relacionados como os barzinhos para a MPB e outros lugares para a música brega. Noélio Martins Costa defendeu dissertação, em 2005, sobre esses lugares e cantores do brega na Manaus dos anos 80 e 90 e destaca onde o era tocado. Apesar de ter realizado o campo no ano de 2004, esses lugares já estavam nos anos de 1980.

Em muitos bairros podemos encontrar casas noturnas, bares ou clubes que funcionaram ou estão funcionando para atender o gosto popular, como por exemplo, no centro da cidade encontramos nas imediações do porto e da feira Manaus Moderna a maior concentração de bares e “inferninhos”, onde o mais famoso é o Recanto da Natureza, Bigode, Aquarela, Scorpion, Jet-Set, Castelinho, Flamboiam, Maktochi, Remullu’s (Boate de Strip-tease) [...] (COSTA, 2005)

Costa ainda cita muitos outros lugares da música “de gosto popular”, destacando a zona leste de Manaus como uma das regiões de maior concentração de casas que tocam o brega, contudo, ressalta que não apenas este tipo de música era apresentado, também outros ritmos para “chegar junto”. A certeza é que nesses espaços não cabiam a música de Caetano ou de Torrinho.

Antes, entenderemos que Teixeira de Manaus não cabe na classificação do que é uma música brega, apesar de jornalistas terem tratado desta forma na contemporaneidade das décadas de 80 e 90. A classificação era simplesmente binária: o que não era brega e o que era.



Figura 20: O brega resiste ao tempo
 Fonte: A Crítica, 17 jan. 1999

O brega resiste ao tempo

De meados dos anos 70 até o início da década de 80, o Amazonas exportava para todo o País cantores como Nino Gatto, Abílio Farias, Nunes Filho, Teixeira de Manaus.

Paparicados como estrelas, esses interpretes chegaram a ser atrações de programas nacionais da televisão como “Clube do Bolinha”, “Almoço com as Estrelas” e “Buzina do Chacrinha” e ainda conseguiram discos de ouro ara gravadoras importante.

A época áurea do brega marcou a vida de todos eles, que ainda vivem da música realizando shows pelo interior do estado e capitais de Roraima, Amapá, Acre, Rondônia e até Ceará e Maranhão.

Mesmo longe da mídia, para a maioria desses cantores, a fama ainda é um fato seja nos palcos ou nas ruas, onde distribuem autógrafos. Muitos afirmam que o cachê que recebem hoje equivale ao mesmo da época de grande sucesso e ainda lançam novos discos, que chegam a vender perto de 50 mil cópias. É o brega que resiste ao tempo. A história de Abílio Farias é um exemplo disso. No início da década de 60, o radialista Clodoaldo Guerra comandava o programa “Confusão na Taba” no antigo Teatro da Divina Providência (em frente a colégio Benjamin Constant), quando o cantor se apresentava pela primeira vez interpretando “Cadeira Vazia”.

Depois, Abílio passaria a cantar em casas noturnas como a boate Shangrilá, uma conhecida casa de prostituição da época. “Acho que foi a partir daí que me taxaram de brega. Eu sempre fui romântico. Brega é um pai de família não ter o que dar de comer a seus filhos. Eu faço e canto música para o povo ouvir, seja onde for”, diz.

Observado por um produtor da então gravadora Tape Cae, em 1977, Abílio Farias disparou para a fama no Rio de Janeiro, onde gravou um compacto duplo com os sucessos “Estou Gamado em Você”, “Nada de Você Chegar” e “Pobre de Mim”, respectivamente de Lindomar Castilho, Bartô Galeno e Carlos André.

Em 78, vem o maior sucesso, “Coração Indeciso”, que estourou em todo o Brasil. O LP “Cabeça Oca” também foi outro destaque da sua carreira. “Na verdade, não posso me queixar de nenhum dos meus oito LPs e dois CDs. Todos venderam muito bem. Meu último CD, “O Errado é Você”, vendeu 11 mil cópias e sem muita divulgação”, conta Abílio Farias.

Com shows agendados toda semana, Abílio Farias está sempre entre o Acre, Porto Velho (RO), Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, ou na sede do São Raimundo Esporte Clube, para o “Baile dos Coroas, e Riacho Ecológico em Manaus. O cachê varia entre R\$ 800 e R\$ 1 mil, mas pode chegar à R\$ 3 mil, dependendo do lugar e produção. “Inclusive ainda sou recebido em muitos aeroportos como um grande ídolo, com um aglomerado de gente me esperando. Nesses shows, como em Caracarái (RR), os jovens participam e chegam a gritar “Abílio, cadê você? Eu vim aqui só pra te ver”. “Acabo me sentindo como a Xuxa”, dispara. Abílio Farias prepara agora o próximo CD reunindo seus maiores sucessos.

Sax de Ouro – Outro artista do gênero brega que pode dispensar a mídia porque não lhe falta público é Teixeira de Manaus. Com 54 anos, Teixeira está em plena atividade. Ele e seu saxofone.

A carreira começou aos 20 anos, tocando cavaquinho e flauta, onde animava festinhas da Escola Progresso. Mais tarde participou de grupos musicais até formar o RT4, com outros três integrantes. O RT4 foi homenagem ao seu nome de batismo, Rudemar (*sic*) Soares Teixeira.

Adotando o brega como ritmo musical desde o começo da carreira, Teixeira de Manaus até se orgulha em dizer que se apresentava em casas como o Saramandaia, boate Amore e no Parquinho 2000. “Foi num desses bregas que fui visto por Pinduca, o Rei do Carimbó. Ele gostou do meu trabalho e em 1981 gravei meu primeiro vinil pela gravadora Copacabana”, conta. O disco tinha o título de “Lambada Para Dançar” e inclui o hit “Teixeira de Manaus”.

Mas o artista estourou mesmo foi com o segundo LP, que trazia a música “Deixe meu sax entrar” – que rendeu a Teixeira de Manaus o Disco de Ouro pela vendagem de 100 mil cópias. “Reconheço que tive muita fama. Fiz shows em todo lugar do País. Gravei mais de 10 discos e recebo até hoje direitos autorais pela música “Lambada do Amazonas” que serviu como tema de um filme belga. Essa música é do quarto LP. Todas essas informações recebo da Sociedade dos Intérpretes e Compositores Nacionais (Sicam)”, conta.

O último CD de Teixeira de Manaus é o “Volume Dez”, lançado no começo do ano passado pela RGE. “Com ele faço shows todo fim de semana. O show tem o título de “Amassa a Moça” e já me apresentei em Fortaleza (CE), Boa Vista (RR) e Maranhão. Em Manaus, há bregas que ainda solicitam bastante como Três Amós Show Club, na Redenção, e Riacho Ecológico”. O cachê de Teixeira fica em torno de R\$ 1 mil e, segundo ele, no tempo dos seus grandes sucessos, rolava mais mídia que dinheiro. “O cachê era mais alto, mas investi tudo em *souvenirs* que levavam meu nome. Por isso, meu nome ficou marcado, mas fico surpreso como até hoje as pessoas me reconhecem na rua. Fico sem entender”, diz.

Teixeira de Manaus trabalha ainda com um pequeno estúdio instalado na própria residência – o Cria-Som – onde faz arranjos para cantores iniciantes e igrejas.

O artigo da jornalista Betsy Bell entende brega como a música de artistas que agradavam mais às camadas populares, simplificando o termo, além de entender equivocadamente Teixeira de Manaus como cantor e não como solista de sax. Há algumas informações interpretadas na matéria que serão debatidas e retificadas noutro momento da pesquisa, como as gravações e os lugares de shows, dentre outras.

E o solo de sax de Teixeira de Manaus com ritmo predominantemente dançante, de refrãos convidativos para lambada, xote, baião, forró, carimbó onde tocava nos anos de 1980? Segundo Teixeira, era em todo lugar, não só na cidade e não apenas nos municípios do Estado do Amazonas, mas, sobretudo, nas comunidades do interior.

Tocava nas cidadezinhas do interior. Eram muitas... Janauacá, Curari, Terra Nova, Baixio, Cacau Pereira velha... Era na festa dos donos da sede. Donos da comunidade, daqueles de terra de barranco mesmo. Torneios de futebol e festejos de santos. Alguns dos grandes santos, como o de Borba. Em Manaus, era nos clubes... São Raimundo, onde foi o lançamento, era um deles. Tocava em festa onde era chamado. Cidade e interior. De barco, de aviãozinho. Era uma loucura. (TEIXEIRA, 2017)

No Jornal A Crítica, na página de esportes, ilustramos a fala de Teixeira sobre um dos lugares onde seu show estava presente.

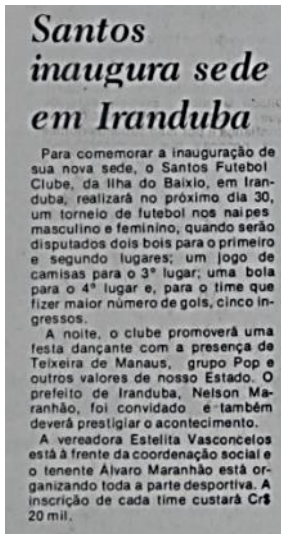


Figura 21: Inauguração da sede Santos Futebol
 Fonte: A Crítica, 19 mar. 1985

SANTOS INAUGURA SEDE EM IRANDUBA

Para comemorar a inauguração de sua nova sede, o Santos Futebol Clube, da Ilha do Baixio, em Iranduba, realizará no próximo dia 30, um torneio de futebol nos naipes masculino e feminino, quando serão disputados dois bois para o primeiro e o segundo lugares; um jogo de camisas para o 3º lugar; uma bola para o 4º lugar e, para o time que fizer maior número de gols, cinco ingressos.

À noite, o clube promoverá uma festa dançante com a presença de Teixeira de Manaus, grupo Pop e outros valores do Estado. O prefeito do Iranduba, Nelson Maranhão, foi convidado e também deverá prestigiar o acontecimento. A vereadora Estelita Vasconcelos está à frente da coordenação social e o tenente Álvaro Maranhão está organizando toda a parte desportiva. A inscrição de cada time custará Cr\$ 20 mil.

Teixeira de Manaus, portanto, não estava nos barzinhos, nas casas noturnas mais próximas das músicas ditas “bregas”, ou nos “inferninhos”. Não mais somente músico, mas agora artista, estava fazendo shows com seu repertório próprio. Teixeira de Manaus estava num trânsito entre a cidade e o interior, nesse constante deslocamento. Era um terceiro lugar onde aconteciam as festas com o Teixeira. Mesmo na cidade ou no interior obedecia a uma mesma seleção de músicas, “fazia a cidade dançar como no interior” (ibid., 2017). A música solada pelo sax, com prosaicos refrãos, desterritorializava o urbano, e a obra e o artista se faziam nômades, não se assentavam num lugar estabelecido para esse tipo de música.

Era muito interessante estar embarcando minhas coisas pelos pranchões do motor¹⁶ e ouvir o Kimura anunciando a festa para onde estava indo. Olhar as faixas pintadas nas laterais dos barcos escrito “Teixeira de Manaus”. Ouvir o sinal de saída dos barcos: uma, duas... mais vezes. No começo, era pelas redes, depois nos camarotes. O porto de Manaus era minha saída. O rio minha estrada. Eu era a Música Popular do Interior, popular do povão. (ibidem, 2017 – grifo nosso)

¹⁶ As embarcações regionais são também chamadas, sobretudo pelos ribeirinhos, de motor, ou motor de linha, por seguirem uma rota e irem parando para embarque e desembarque dos passageiros.

Teixeira se define como uma Música Popular do Interior (MPI) ou como Música Popular do Povão (MPP), criando, portanto, outras classificações. Destacando, inclusive, que não era música urbana, mas a representação do que os lugares do interior gostavam de dançar e transmitindo para a cidade esse outro lugar. “Vem Aproveitar”, do terceiro LP de Teixeira de Manaus, invitava a esse momento de lazer: **Vem, chega pra cá. Vem, vamos dançar! Vem, vem chamegar. Vem aproveitar!** E “Deixa meu sax entrar”, do segundo LP, pedia licença para que o interior chegasse noutros espaços: **Abra sua porta, deixa meu sax entrar.**

CAPÍTULO 2 – O BEIRADÃO E AS FESTAS

2.1 Território: apresentação e representação

Encontrar o lugar e o espaço¹⁷ onde se manifestavam as festas parece um tanto óbvio quando se toma como referência o próprio nome contemporâneo dado à música de Teixeira de Manaus: “Beiradão”. Contudo, destacamos possíveis “inspirações” deste termo, bem como o conhecimento do nome além das realidades regionalistas, uma vez que noutros lugares do Brasil o chamamos de outra forma.

Na leitura de famoso romance de Álvaro Maia, *Beiradão*¹⁸, temos passagens com a geografia típica do Amazonas. O cenário onde se desenvolve a história ou histórias explica o porquê do título: margens do rio Madeira, margens do rio Machado, margens do rio Maici e margens do rio Jamari. Se o nome da obra incita a entender o que é o beiradão, não é bem o que acontece na leitura do romance, pois há uma linguagem mais elaborada, até bem erudita que destoa da fala mais simples numa conversa cotidiana de seus personagens. Maia usa algumas expressões regionais, mas perde-se na verossimilhança quando colocada na fala das personagens estereotipadas do morador das margens dos rios. Ou seja, não encontramos a descrição do “beiradão” no romance de forma a que possamos visualizar e sentir com densidade esta paisagem da geografia do Amazonas. Neide Gondim abre uma 2ª edição da obra destacando que

A preocupação do autor em mapear as regiões limítrofes ao Rio Madeira, com os relatos coletados em bancos de canoa, na terra firme ou ilhas indicam o respeito e a admiração pelos anônimos que conquistaram o Amazonas e domaram rios, como diz, na aventura descoberta de terras ricas em seringueiras mais seivosas. Diferencia o habitante das ilhas e dos beiradões do vizinho morador dos bamburrais, lagos interiores e igarapés, pela alimentação, moradia e imaginário. São evocados como heróis, pois heroicamente resistiram às doenças, aos índios, à fome e à falta de apoio governamental. O governo é o grande vilão e só foi possível explicitar melhor a inação da política federal em uma narrativa mais alentada, em *Beiradão*. (GONDIM, p. 14, 1999)

É possível, pelo menos, entender que nem tudo é “beiradão” ou nem todos moram nesse lugar. Mas não explica o que é um “beiradão”. Assim como o autor, que nas passagens do livro

¹⁷ A diferenciação dada pelos estudos geográficos de que **lugar** são os espaços familiares e reportam-se aos nossos lugares de origem, e de que **espaço** é um resultado histórico de um passado de uma determinada população com economia e características próprias não serão tratadas sob esse rigor das ciências geográficas, mas sim com emprego sinonímico.

¹⁸ Considerado um romance regionalista, *Beiradão* (1958) fora classificado como do Modernismo brasileiro uma vez que explora a migração nordestina decorrente da seca e as consequências sociais que dela resultaram. O título é explicado pelo próprio autor: “**Intitula-se beiradão a margem dos rios principais**, onde se fixaram os primeiros desbravadores e permaneceram os seus descendentes. Aí se encontraram grandes castanhais e seringais, sem a riqueza e a fartura dos afluentes de águas-pretas, assim como povoados e sedes municipais” (MAIA, p. 23, 1999).

em que o termo é usado, torna o leitor cúmplice de seu significado: “A miséria estendeu-se pelo beiradão; seringueiros e agricultores não podiam cobrir o corpo...” (MAIA, p. 315, 1999). Portanto, só sabe o que é um “beiradão” quem tem conhecimento prévio sobre o termo. Destacamos a obra de Álvaro Maia, pois quando se usa o termo “beiradão”, logo é citado o livro. No entanto, tomemos o título como partida para compreender em qual lugar estavam, em princípio, essas festas.

É muito comum para quem mora nas cidades do interior do Amazonas por onde passam os rios, seja em cidades municipalizadas seja em terras mais longes dizer/ ouvir algo como – “vai lá na beira, ver se já chegou o...”, essa ilustração mostra que a palavra “margem” é usada como “beira”. E as cidades localizadas nessas grandes beiras eram chamadas de “beiradões”, local onde atracavam os barcos para deixada de passageiros, de mercadorias ou de pessoas para uma festa.



Figura 22: Margem da Costa do Catalão. Ou o “beiradão” do Catalão.
Fonte: Acervo Pessoal

Nesses “beiradões”, há comunidades em terras de várzea e de terra firme. Pode ocorrer nesses espaços o fenômeno das terras caídas que interferem nas atividades do dia a dia das populações que moram próximas das beiras e dando outra geografia ao lugar; é possível, também, a retirada de toda uma comunidade para evitar uma situação mais trágica. Quando “se desce para o rio”, o acesso se faz pelos barrancos, esses barrancos se desfazem com esse fenômeno. Num conceito geográfico, é compreendido que

Os rios são grandes agentes entalhadores e transformadores do relevo, e este processo ocorre por erosão vertical e marginal. Este fenômeno natural recebe o nome regional de “terras caídas”. O termo é utilizado popularmente pela população ribeirinha amazônica para designar o processo natural de erosão fluvial que promove a ruptura, solapamento e o desmanche das margens, fornecendo o material detrítico que será transportado e depositado nas áreas de várzeas, neste sentido o rio que “destrói” a montante é o mesmo que “constrói” a jusante. (LABADESSA, p. 13, 2014)

Terras caídas sempre trazem angústia aos moradores, isolamento, desalojamento e ação da Defesa Civil do Estado. E aparece em música ligada à região, por meio da Grupo Carrapicho em 1993. Música cantada, destacando o folclore do boi-bumbá e cuja letra traz aspectos da nossa geografia. Mas cremos que não tão associada à questão do fenômeno natural de forma reflexiva, uma vez que o ritmo dançante se sobrepõe à letra.

Refrão:

Bate forte o tambor
 Eu quero tic, tic, tic, tic tac
 Bate forte o tambor
 Eu quero tic, tic, tic, tic ta
 É nessa dança que meu boi balança
 E o povão de fora vem para brincar
 É nessa dança que meu boi balança
 E o povão de fora vem pra ca brincar

As barrancas de terras caídas

Faz barrento o nosso rio-mar
 As barrancas de terras caídas
 Faz barrento o nosso rio-mar
 Amazonas, rio da minha vida
 Imagem tão linda que meu Deus criou
 Fez o céu, a mata e a terra
 Uniu os caboclos construiu o amor
 Fez o céu, a mata e a terra
 Uniu os caboclos
 Construiu o amor (LIMA, Brulino, 1993)

Há a construção de uma imagem amazônica bem folclorista na composição: Deus cria um lugar lindo, de união entre seus habitantes “caboclos” o que contrasta com o fenômeno das terras caídas que, na verdade, angustiam as comunidades por onde as terras caem.



Figura 23: Terras caídas - Costa do Catalão, ano de 2016
 Fonte: Acervo Pessoal

Esses rústicos portos, sem uma infraestrutura mais moderna para atracação dos barcos, retirada de mercadorias e trânsito dos passageiros são, portanto, as beiras e “beiradões” dos rios. Importante ressaltar que o tratamento dado pela mídia, quando divulgado esses lugares, quase nunca utiliza o termo “beiradão”, mas sim portos, terminal hidroviário e orla da cidade, sobretudo, quando se trata das cidades em áreas urbanas. Isso ocorre talvez pela postura jornalística de um termo cujo entendimento alcance significado comum para os leitores. A questão é que a palavra “beiradão” parece estar mais presente, hoje, na busca desse território, na pesquisa e na memória.

O “beiradões” são espaços de família, escola, trabalho e lazer. Não devemos romantizá-lo como um lugar em que há um caboclo pescando e curumins tomando banho de cuia no rio o tempo todo, tão retratados em pinturas amazônicas ou registrados em fotografias premiadas. A dinâmica do lugar é intensa como nas cidades. O acesso à tecnologia, hoje, é tal qual da cidade. Ir à escola, cumprir horário de trabalho e de hierarquia nas relações de trabalho (quando não é de subsistência), conflitos geracionais em família e a hora do lazer não podem ser ignorados.

No lazer, nas festas que levam ao entretenimento maior, é que esses espaços se reconfiguram. Talvez seja nesse momento no qual as pequenas comunidades das beiras de rio se diferenciem, pois na cidade, os espaços de festas já estão estabelecidos: boates, clubes ou bares. Contudo, nessas comunidades, é possível haver um espaço em que se manifestam as festas chamado de SEDE.

A sede é o lugar de realização dos eventos, não é fixo apenas para festas com atrações musicais, mas também para reuniões da comunidade, realização de palestras, vacinação e outras atividades de que se necessite uma referência para agregar pessoas. Feita de madeira, “palafitada”, a fim de superar os períodos de cheia, nas comunidades de várzea, apresenta um grande salão e é possível ter um pequeno tablado ao fundo. As tábuas corridas eram e são o território da dança. As palafitas, ao som da música e dos dançarinos, tremem literalmente parecendo acompanhar o ritmo.



Figura 24: sede da Aldeia do Piranha
Fonte: Dissertação de Rafael Norberto – 2016

Os espaços comunitários se reconstroem para a festa. Depois de um festejo religioso, por exemplo, a igreja e a escola podem servir de local para estocar as bebidas, o adro receber as improvisadas barracas de vendas ou o centro comunitário se transformar no próprio espaço de dança e música. Há toda uma dinâmica de reconstrução do lugar e de novas finalidades, as referências do dia a dia são “substituídos (*sic*) por outros, mais concretos e particularizados” e “é preciso compreender a importância e o significado destes elementos para a delimitação geográfica e social de determinados espaços (MAGNANI, p. 139, 2003).

Tudo começava muito cedo¹⁹. Era preciso limpar o terreno em volta. Começar a pegar as madeiras pra construir as barracas que seriam vendido comida, as fichas²⁰, a bebida. O motor trazia as pedras de gelo para a gente colocar no camburão. Os homens pegavam na beira, traziam nas costa as pedras de gelo, subindo o barranco, que nem sempre tinha direito como subir. Nesse dia não dava para cuidar de outra coisa. Tinha que ter muita bebida que é o que mais vendia. (...) Na igreja, a gente ficava fazendo as fichas para venda das coisas e deixava as grades de bebida e refrigerante. E comprava antes os botões²¹ para costurar nos homens quando entravam para sede. Aí

¹⁹ Dina Teixeira relata sobre a organização de uma festa na comunidade do Xiborena, pertencente ao município do Iranduba.

²⁰ As fichas eram confeccionadas em papel cartolina e em cores diferentes para bebidas (cerveja, refrigerante e água) e comida. Eram carimbadas e rubricadas por algum representante da comunidade e responsável pelo evento.

²¹ Na camisa dos homens, próximo à gola, era costurado rapidamente um botão. Dessa forma, este podia transitar dentro e fora da sede, pois já estava identificado que havia comprado o ingresso. Mulheres quase sempre não

a gente sabia que ele já tinha pago para entrar. (...) Na cozinha da escola, preparava farofa, cortava e temperava a carne para colocar nos espetos. Às vezes, fazíamos maionese, mas azedava rápido. Era complicado. (Dina Teixeira, 2017)

O espaço toma nova representação. “Essa organização cria uma espantosa sociedade temporária” (MORIN, p. 74, 1997) em que os novos papéis são desempenhados pela comunidade. De agricultores a comerciantes, organizadores, caixa, cozinheiros, apresentadores, por exemplo.

Teixeira de Manaus (2017) destaca que havia festas em que a comunidade não se movimentava para o acontecimento. Tudo era contratado e organizado pela prefeitura. Isso ocorria em cidades já municipalizadas. Aos que moravam na cidade, aguardava-se apenas o momento de a festa acontecer. Esse envolvimento ou não é discutido por Rita Amaral. Ela classifica que há dois tipos básicos de festas:

Na categoria das *festas de participação* incluem-se cerimônias públicas das quais participa a comunidade no conjunto. Os participantes são conscientes dos mitos que ali são representados, assim como dos símbolos e rituais utilizados. (...)

Na categoria das *festas de representação* contam-se aquelas que apresentam “atores” e “espectadores”. Os atores podem ser em número restrito, participam diretamente da festa *organizada para* os espectadores. (...) O elemento importante é que os participantes são em número limitado, enquanto os espectadores são muito numerosos (...). (AMARAL, p. 17, 1998)

Havendo ou não uma ação coletiva e diretamente participante, é claro que o território se modificava também. Apesar de Amaral tratar de festas com conotação religiosa, as festas no interior, onde os barcos atracavam nos beiradões nem sempre eram por um santo, mas também para comemorar uma determinada produção agrícola que se destacava naquela comunidade, batizando o festejo com o nome do produto. ou até mesmo para arrecadar dinheiro para construção de uma sede, escola ou igreja. Listamos alguns eventos do calendário no Estado:

Cidade	Evento	Mês
Autazes	Festa no Leite	novembro
Barcelos	Festival do Peixe Ornamental	janeiro
Benjamin Constant	Festa do Espírito Santo	maio
Borba	Santo Antônio de Borba	junho
Coari	Festa da Banana	dezembro
Irlanduba	Festa da Melancia	outubro

pagavam. Algumas vezes também era usada como identificação uma fitinha. Percebemos que os botões equivalem às pulseiras que são usadas em muitos lugares de lazer nos dias de hoje.

Maués	Festa do Guaraná	novembro
Novo Airão	Festival do Peixe-Boi	última semana de outubro
Rio Preto da Eva	Festa da Laranja	agosto
Parintins	Festa de Nossa Senhora do Carmo	julho
Presidente Figueiredo	Festa do Cupuaçu	abril
Urucurituba	Festa do Cacau	abril

Estamos na década de 80 e não é possível “etnografar” uma festa dessa época. Apresentamos um pequeno campo descritivo de lugar **onde** e **como** aconteciam as festas a partir da memória de dois entrevistados. Não se trata de saber tradicional através da história oral de um lugar, mas de memória de afeto estimulada pela música de Teixeira de Manaus. Assim, encontramos o uso da palavra “beiradão” como o ritmo da época na fala de quem morava na cidade e ia para as festas no interior, mas não na entrevistada que mora no interior e que, quando se deslocava para as festas, era para as comunidades próximas.

Importante evidenciar que quando estamos em pesquisa, o objeto do trabalho se divulga rapidamente. Algumas pessoas por procura direcionada e outras espontaneamente contribuem significativamente. Contudo, por questões de tempo para fechamento dos estudos e de delimitação capitular, as seleções de entrevistados e de fala tomam espaços mais focados à problemática hipotetizada.

Sobre como eram as festas tocadas por Teixeira de Manaus, Cassandra Albuquerque²² (2018), fã manifesta do artista diz “que as festas eram consideradas o celeiro da cultura amazonense, com muita música de ‘beiradão’ e com danças típicas desse estilo musical”. Percebe-se a preocupação de se destacar o artista como ícone na cultura musical do Estado e de quase uma reposta didática para a questão, isso pode ser pelo grau de instrução da entrevistada ou por que tenha recebido a pergunta como na possibilidade de apenas uma reposta. Se é uma pesquisa sobre a obra musical de Teixeira de Manaus e as festas tocadas no “beiradão”, a única reposta poderia ser esta. As “danças típicas” da música tocada por TM, pareceu-nos, também, que é uma afirmação que se confunde com manifestações folclóricas como danças de quadrilha, Cacatinho ou outras mais próximas de festas datadas como os meses de junho e julho. Afinal,

²² Cassandra Carvalho de Albuquerque, residente em Manaus, formada em Administração, era funcionária pública federal, no TRE do Amazonas na época e hoje está aposentada. Durante o tempo da pesquisa, coloquei-a como personagem, pois se manifestou fã de Teixeira de Manaus e citou em conversas informais que acompanhava a carreira de TM junto com a família, tanto em festas aqui na capital, como para o interior do Amazonas.

o que seria uma dança “típica”? Não fora estimulado o que seria essa dança para que a interferência fosse mínima e a reposta se manifestasse dentro do seu próprio limite.

Quando a mesma pergunta fora realizada à Francisca Lima²³ (2017), hoje morando no ramal do Pupunhal, no município de Iranduba, no entanto, nos anos 80, era moradora da Ilha da Marchantaria, as festas de Teixeira de Manaus eram “muitos motores chegando. Quando era festa do Teixeira, e a rádio anunciava, a gente já se programava para dançar muito. Comprava até roupa nova. Era dançar até não aguentar mais (...). Xiborena, Curari, Careiro dava para ir porque era mais perto”. Lima, não usa o termo “beiradão”; Teixeira de Manaus era música para dançar e dançar muito, ou seja, a busca da identificação de um ritmo ou em contraponto ao nome de um lugar da geografia não é manifestada. Quando invocado sobre o deslocamento para as festas, observaremos o contraste também nas duas falas.

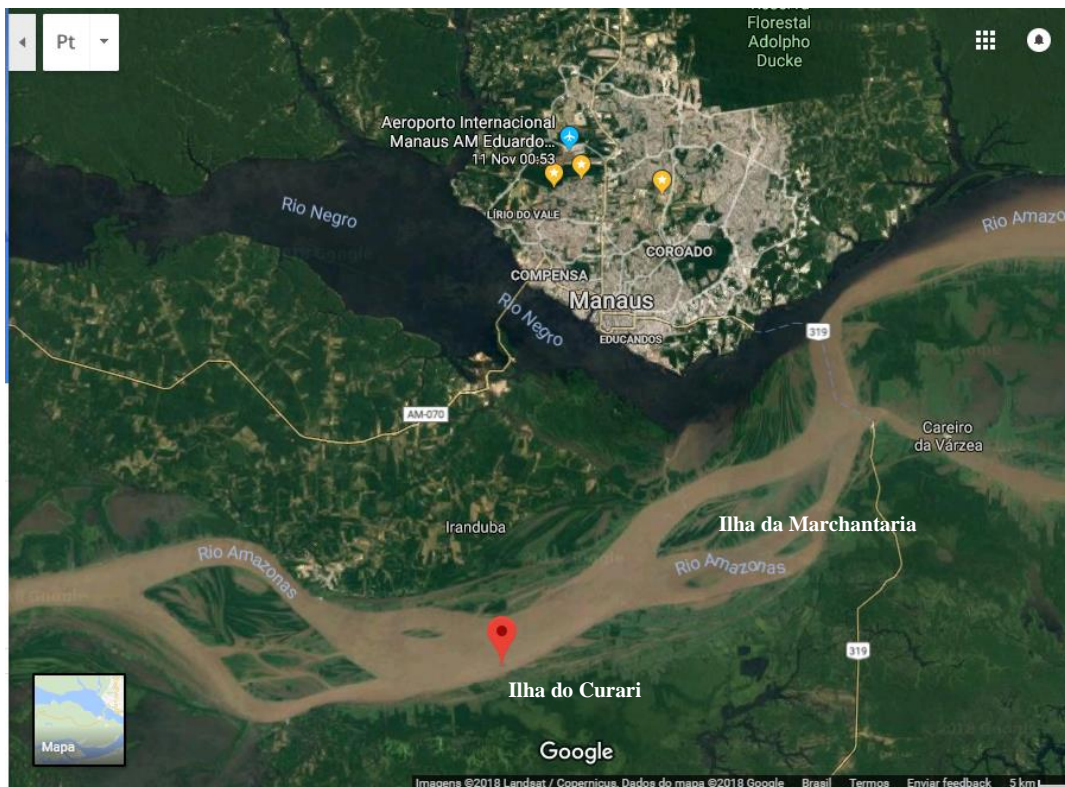


Figura 25: Ilha do Curari
Fonte: Google Earth

²³ Maria Francisca Lima é agricultora aposentada por efetivo exercício de atividade agrícola de trabalhadora rural.

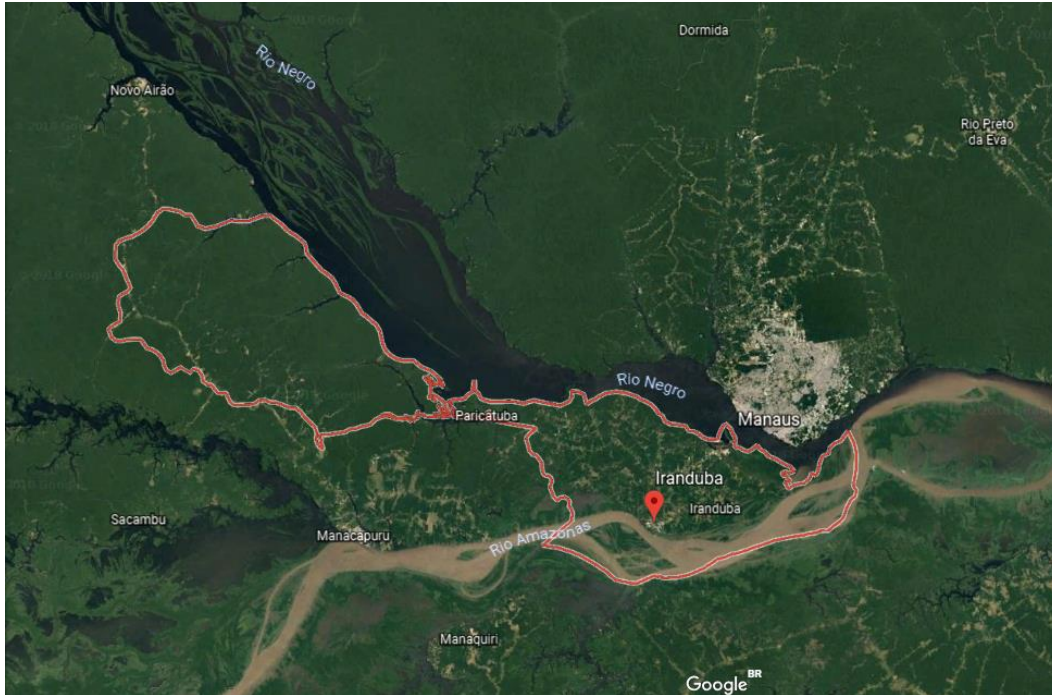


Figura 26: Cidade do Iranduba

Fonte: Google Earth

As comunidades elencadas por Lima pertencem ao município do Iranduba e abrangem o perímetro localizado no mapa.

2.2 O Deslocamento: cidade e interior

Pensar em festas é pensar também em movimento, seja pela dança, seja pelo ir até ela. Quando se trata de festa no e do interior esses deslocamentos são bem particulares quando estamos num lugar cujo acesso é feito principalmente pelos rios.

Deslocar-se no Amazonas sempre foi, por ser a única opção ou por ser uma viagem “mais em conta”, pelas hidrovias e, muitas vezes, um desafio, dado às dificuldades em alguns trechos quase não navegáveis. Há cidades com alguns pequenos aeroportos. Hoje temos 30 aeroportos de pequeno porte, entretanto nunca foi a alternativa primeira para se ir a uma festa no interior.

O transporte aéreo, algumas vezes, era o meio mais usado pelos políticos em campanhas em que haviam os “showmícios” e, assim, se deslocar mais rapidamente e poder abranger um número maior de localidades. Os barcos de grande ou pequeno porte eram e são a alternativa para se chegar às pequenas comunidades. Aqui estamos evidenciando as ilhas, os lagos, paranás, espaços onde se concentravam as festas com as sedes próximas às beiras do rio, lagos ou furos.

Ir às festas em que haveria apresentação de Teixeira de Manaus eram mais comuns pelas embarcações saídas do porto de Manaus ou dos pequenos portos ou dos “beiradões” dos rios. Nas comunidades do interior, cada família fazia um pequeno porto para guardar sua condução própria (canoa, rabeta²⁴ ou barco regional, por exemplo) e se deslocar para onde haveria a apresentação.

Pena que naquela época não tinha essa facilidade de tirar foto de agora, se não mostrava como era nosso “portinho”. Quando a festa era mais pertinho, a gente ia com a rabeta. Quando a festa era mais distante, íamos com o motor do vizinho e a gente repartia o “combustol”²⁵. (...) A gente tomava banho na popa e se arrumava lá mesmo naqueles espelinhos pequeninhos, e era muito todo mundo perfumado. Aqueles de moldura laranja. (...) Ficava aquele bando de motor, canoa, rabeta tudo enfileirado e que soltavam fogos quando chegavam e também quando a música começava. (...). A preocupação era o motor estar com as luzes toda funcionando, porque na volta o rio é muito escuro, ainda mais quando era noite sem lua. Corria o perigo da gente bater em algum pau e ficar encalhado. (LIMA, 2017)

²⁴ É um motor de pequena propulsão para embarcações de pequeno porte como canoas ou botes infláveis e cuja velocidade é reduzida.

²⁵ Termo neológico usado nas pequenas comunidades ribeirinhas referindo-se ao combustível da embarcação. Em outros momentos da entrevista, a palavra também era usada para descrever como conseguiam luz até as 18 horas, quando ligavam o “motor de luz” (pequeno gerador) com a capacidade para iluminar algumas casas próximas.

Wagley, em suas vivências pela comunidade amazônica etnografa pelos anos 50 festas rurais, segundo ele, “organizadas sob o pretexto de comemorações religiosas em homenagem a um santo” na comunidade Maria Ribeira. Interessante na sua descrição sobre os costumes para as festas, pois não se afasta em muito das narrativas de Lima sobre os deslocamentos para as festas. Destaco também um trecho sobre o espaço onde acontecia a festa.

(...) Existe nessa praça um grande barracão, aberto dos lados, com chão de terra batida. Chamavam-no *ramada*, e nele se dança durante as festas.

[...]

Cada canoa que que chega faz-se anunciar, soltando foguetes ou gritando. À medida que as canoas vão encostando no pequeno porto de Maria Ribeira, os homens escondem cuidadosamente seus remos entre os matos, pois sabem muito bem que no fim do dia, ao se encerrarem as comemorações, ou de madrugada, depois de uma noite de danças, não são respeitados os direitos de propriedades dos remos pela gente que está com pressa de voltar para casa. (WAGLEY, p. 196, 1988)

A *ramada*, espaço para a dança, é o que chamamos de sede. A diferença está que o chão batido é menos comum em comunidades de várzea e, portanto, as tábuas corridas, o assoalho é o onde se dança. As embarcações que vão se enfileirando e se publicizam pelos fogos também remetem à descrição de Lima, e os portos passam a ser os “estacionamentos” do meio de transporte.

Albuquerque, quando perguntada sobre como ia às festas, disse que o primo tinha um barco que usavam para o lazer e ficava em uma marina em Manaus. “Quando a festa era em Manaus, era mais fácil, claro”. Lembrou que, em 1984, Teixeira de Manaus havia se apresentado no Teatro Amazonas e que alguns parentes que moravam noutros municípios “vieram de barco só para vê-lo” (2018).

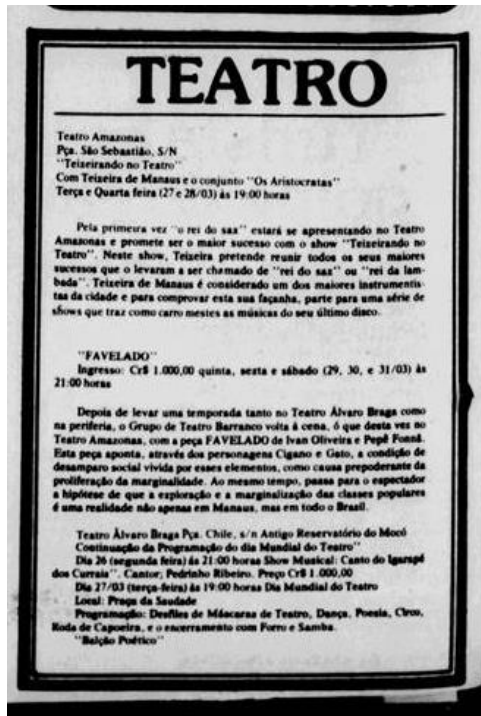


Figura 27: Programação do Teatro Amazonas
 Fonte: Jornal do Comércio, 04 abr. 1984²⁶

TEATRO

Teatro Amazonas
 Pça. São Sebastião, S/N
 “Teixeirando no Teatro”
 Com Teixeira de Manaus e o conjunto “Os Aristocratas”
 Terça e Quarta feira (27 e 28/03) às 19:00 horas

Pela primeira vez “o rei do sax” estará se apresentando no Teatro Amazonas e promete ser o maior sucesso com o show “Teixeirando no Teatro”. Neste show, Teixeira pretende reunir todos os seus maiores sucessos que o levaram a ser chamado de “rei do sax” ou “rei da lambada”. Teixeira de Manaus é considerado um dos maiores instrumentistas da cidade e para comprovar esta sua façanha, parte para uma série de shows que traz como carro mestres (*sic*) as músicas de seu último disco.

É interessante que a divulgação nos dá pistas como na época a música de TM era tratada de “lambada” ou, ainda, os epítetos direcionados ao instrumentista “rei do sax” ou “rei da lambada”, esse era o ritmo exaltado. Na ilustração que segue, há registros do palco do teatro quando acontecia o show. A segunda imagem, é a representação literal da “porta deixando o sax entrar”, remetendo à música de abertura da apresentação em 1984: “Deixa meu sax entrar”.

²⁶ Apesar de o evento já ter acontecido, o jornal continuou com a programação do show em destaque.



Figura 28: Teixeira no Teatro
Fonte: Acervo pessoal.

Na década de 80, é indispensável falar dos showmícios, um dos mais representativos lugares de festas. De levar a música que se tocava nas rádios. Uma das formas de estimular as pessoas a participarem e ter acesso às propostas políticas era levar artistas de sucesso e, dessa forma, os candidatos se projetarem junto aos eleitores.

Canclini (2008, p.369,) problematiza a questão de a arte estar presente em ações políticas e como parte de um “debate pós-moderno”. As “convocatórias de eventos” cuja arte “seria nada mais que um instrumento de mobilização” são os propósitos debatidos sobre as práticas artísticas em movimentos sociais e, na época, político-partidárias. Contudo, o objetivo do capítulo é saber onde aconteciam as festas, quem eram os artistas convidados – eram os que conseguiam agregar maior número de pessoas ao comício e, no caso, Teixeira de Manaus fazia parte da comitiva de um determinado político ou coligação. O interesse do primeiro era vender um produto cujo valor fosse aceito e, assim, fechado o contrato artístico; o segundo, para reunir número significativo de possíveis eleitores.

Proporcionar uma festa gratuita, com a música e o artista desejado provocava deslocamentos com maior frequência e, de um “simples” comício, o encontro se transformava em show patrocinado por um determinado grupo político. A fala do artista exaltava sempre o nome do candidato, e ligava o momento de lazer a essa pessoa e, não necessariamente, às propostas discursadas no comício. Eventos políticos com artistas passou a ser visto como prática inapropriada e, no ano de 2006, fora vedado.

LEI Nº 11.300, DE 10 DE MAIO DE 2006.

Dispõe sobre propaganda, financiamento e prestação de contas das despesas com campanhas eleitorais, alterando a Lei no 9.504, de 30 de setembro de 1997.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

[...]

Art. 39 A realização de qualquer ato de propaganda partidária ou eleitoral, em recinto aberto ou fechado, não depende de licença da polícia.

[...]

§ 7º É proibida a realização de showmício e de evento assemelhado para promoção de candidatos, bem como a apresentação, remunerada ou não, de artistas com a finalidade de animar comício e reunião eleitoral.

[...]

Brasília, 10 de maio de 2006.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Teixeira de Manaus trabalhou em várias campanhas e há bastantes registros de sua presença nesses showmícios nos jornais locais da época. Destacamos aqui uma campanha para governador no ano de 1982, no município de Itacoatiara.



Figura 29: Itacoatiara prepara festa para receber Josué Filho
Fonte: A Crítica, 26 out. 1982

Itacoatiara prepara festa para receber Josué Filho

O deputado Josué Filho, candidato do PDS ao governo do Estado, estará hoje em Itacoatiara, dando prosseguimento ao seu programa de visitas aos municípios amazonenses. No dia 29 deste mês o candidato pedessista começa um giro pelo Rio Negro. A comitiva do PDS viaja hoje pela manhã, levando o Trio Elétrico, Teixeira de Manaus e os Embaixadores para Itacoatiara.

Josué Filho será recebido no aeroporto daquela cidade por aproximadamente mil pessoas, conforme informaram os líderes políticos de Itacoatiara.

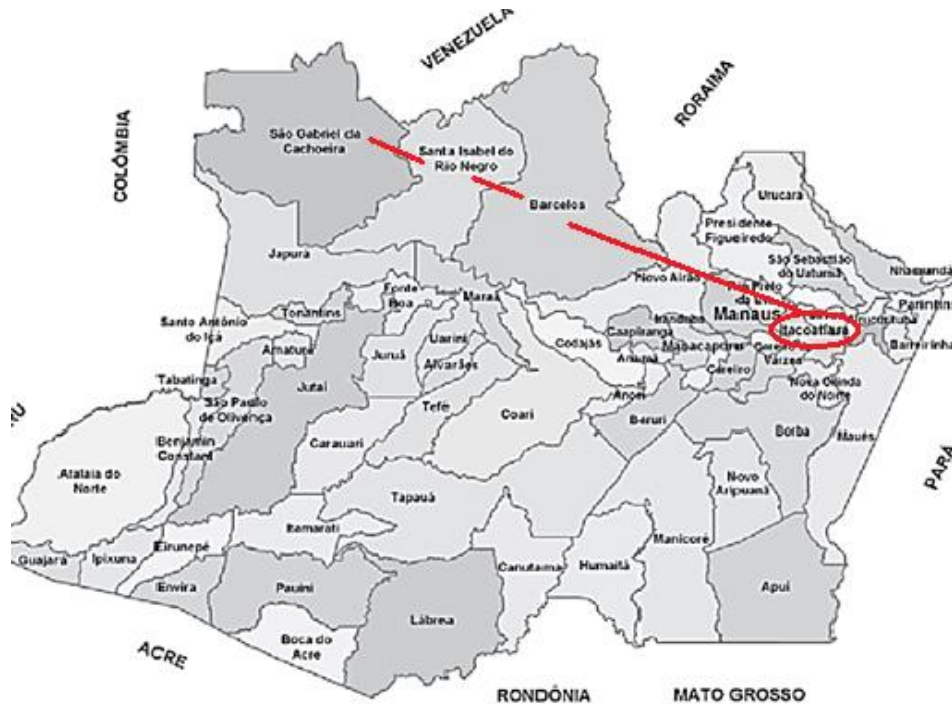
É a terceira vez que o candidato pedessista faz a “Velha Serpa” no espaço de dois meses e a tendência é voltar outras vezes, levando a mensagem do governo ao povo daquela cidade.

Nas vezes anteriores, Josué e os demais políticos do PDS foram recebidos com calorosas manifestações, sendo carregados no aeroporto e aplaudidos em praça pública.

O comício do PDS vai começar às 20 horas e deve ser assistido por milhares de pessoas, conforme previsão dos políticos locais.

No dia 29, Josué Filho começa em Santa Isabel e São Gabriel sua visita pelas cidades do alto Rio Negro, que será contemplada no dia seguinte, em Barcelos. (*grifo nosso*)

Apesar de o município de Itacoatiara possuir acesso por estrada pela AM-010, as campanhas eram através de aviões de pequeno porte. Não era possível perder, no mês de outubro com eleições para novembro, muito tempo em estradas ou pela malha hidroviária (Manaus para Itacoatiara são 269Km, cerca de quase 4 horas de viagem). Depois de Itacoatiara, já havia mais showmício no alto Rio Negro. O mapa ilustra a necessidade de deslocamentos mais rápidos. Não existia, à época, comício sem show e sem distribuição de brindes – prática que também fora vedada pela lei supracitada.



Distância a partir de Manaus				
Cidades	Itacoatiara	Barcelos	Santa Isabel do Rio Negro	São Gabriel da Cachoeira
Distância em linha reta	179Km	399Km	630Km	852Km

Distância por via fluvial/ rodovia	269Km (rodovia)	454Km	737Km	1.001Km
Barco Regional	8 horas	2 dias	3 dias	4 dias
Lancha rápida	2h56 minutos	12 horas	18 horas	24 horas
Avião ²⁷	12 minutos	1 hora	1h30 minutos	2h30 minutos

O quadro permite uma rápida visualização da dimensão do Estado para que os eventos acontecessem e a agenda fosse cumprida a tempo.

No processo de pesquisa e no acesso a alguns registros de Teixeira de Manaus, foram encontradas folhas rascunhadas, mas sem data sobre fatos curiosos nessas viagens²⁸. O objetivo da escrita, segundo Teixeira, era para uma entrevista, mas não se recorda se tal atividade aconteceu. Dois excertos destacamos como fragmento de memória e uma fotografia do acervo pessoal em que está jantando no barco, antes de ir para festa. O barco era além do transporte: era o hotel, o restaurante e o camarim.

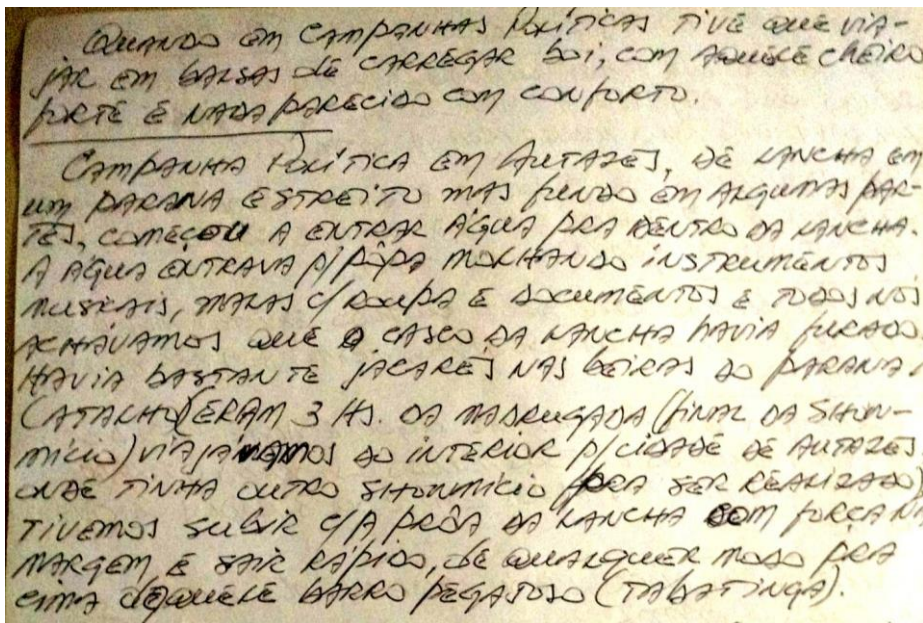


Figura 30: Escritos
Fonte: Acervo Pessoal

²⁷ Aeroporto de Barcelos (BAZ/SWBC) – Barcelos, Aeroporto de Itacoatiara (ITA/SBIC) – Itacoatiara, Aeroporto de Tapuruquara (IRZ/SWTP) - Santa Isabel do Rio Negro, Aeroporto de São Gabriel da Cachoeira (SJL/SBUA) - São Gabriel da Cachoeira.

²⁸ Esses registros também serão utilizados noutros momentos da pesquisa. As reescritas mantiveram os desvios ortográficos e as abreviações.

Quando em campanhas políticas tive que viajar em balsas de carregar boi, com aquele cheiro forte é nada parecido com conforto.

Campanha política em Autazes, de lancha em um paraná estreito mas fundo em algumas partes, começou a entrar água pra dentro da lancha. A gua entrava p/ popa molhando instrumentos musicais, malas c/ roupa e documentos e todos nós achávamos que o casco da lancha havia furado. Havia bastante jacarés nas beiras do paraná (atalho, eram 3 hs. da madrugada (final da showmício) viajvamos do interior p/ cidade de Autazes ode tinha outro showmício pra ser realizado. Tivemos de subir c/ a pra da lancha com força na margem e sair rápido, de qualquer modo pra cima daquele barro pegajoso (Tabatinga).



*“Esta foto no Porto de Borba.”
o Amigo Teixeira e Chiquinho no
Norio Sime Branco noite de 12/6/85
jantando. Também o sr.
Foto aberta do Amigo Otacílio*

Figura 31: Porto de Borba – 16 jun. 1985

Fonte: Acervo pessoal

Válido, cremos, refletir sobre como a apresentao das festas do interior quando movimentadas pelo saxofonista eram percebidas pela “capital”, pelo “interior”²⁹ e pelo artista/protagonista. A representao da música de Teixeira de Manaus como “tradio musical, cultura amazonense, muita música de beiradão” de Albuquerque retira o tempo passado e atribui significados contemporâneos ao artista. Chartier (p. 21, 1988) destacava que  possível ver o objeto ausente “pelas formas de teatralizao da vida social (...) a aparência da representao”, ou seja, o contexto temporal do discurso da “capital”  distinto da representao do “interior” no qual a música era tempo de organizar roupa, transporte e oportunidade para dançar e se divertir. O representado desta resgata as palavras em sinestesia (som, corpo, cheiro), que oportunizava momentos de alegria, de entusiasmo e de interrupo salutar da vida cotidiana. E, no último, o signo não se percebe, neste recorte, como festa, lazer ou representao da cultura de um lugar, mas como um trabalhador, cujo deslocamentos para as festas eram, muitas vezes, marcadas por momentos de tensão, preocupao e não-lazer.

²⁹ Capital está para o discurso de Cassandra Albuquerque e o interior para Francisca Lima como representaes metonmicas.

2.3 Nome, Ritmo e Invenção

Trouxemos, antes de uma discussão problematizadora sobre existência de uma música ou não de “beiradão”, uma visão linguística da construção da palavra.

O processo de formação das palavras é estudado no componente curricular de língua portuguesa nas escolas, desde o Ensino Fundamental dos Anos iniciais. Muitas vezes o assunto é tratado numa acepção tão formal (próprio das Gramáticas Normativas) que enrijecem e teorizam demais a língua e distanciam o aluno de sua prática no cotidiano, fazendo-o não perceber que a formação de palavras é uma constante em sua vida, como o uso de gírias, estrangeirismos e neologismos. Prova de que esse uso é constante e dinâmico é o fato de não ser necessária a autorização pela academia do que estamos em debate com a palavra “beiradão”, falada e registrada sem a preocupação de saber se esta é ou não pertencente ao Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa – VOLP.

Um dos motivadores para a renovação do léxico é para responder às necessidades culturais. “Os neologismos ou criações novas penetram na língua por diversos caminhos. O primeiro deles é mediante utilização da prata da casa, isto é, dos elementos (palavras, prefixos, sufixos) já existentes no idioma, quer no significado usual, quer por mudança de significado, que já é um modo de revitalizar o léxico da língua” (BECHARA, p. 351, 2001). No caso do “beiradão”, o sufixo **-ão** agregado à palavra já existente **beirada** > **beira** dá novo significado tanto na acepção geográfica, como na possibilidade da criação de um gênero musical do Amazonas.

Há duas formas de neologia: de forma e de sentido.

Nos dois casos, trata-se de denotar uma realidade nova (nova técnica, novo conceito, novos *realia* da comunidade linguística em questão). A neologia de forma consiste em fabricar, para fazê-lo, novas unidades; a neologia de sentido consiste em empregar um significante que já existe na língua considerada, conferindo-lhe um conteúdo que ele não tinha até então – que esse conteúdo seja conceptualmente novo ou que tenha sido até então expresso por outro significante.

[...]

A *neologia de sentido* parece poder provir de origens diversas no discurso: o neologismo pode ser fruto de uma metáfora estereotipada, passada à língua; por exemplo, zebra (resultado contrário aos prognósticos na loteria esportiva). (DUBOIS, p. 430, 2007)

Podemos, então, entender que “beiradão” passa pelas duas formas de neologia. De *forma*, pois o processo de sufixação se refere às grandes beiras e beiradas dos rios; de *sentido*, já que há um emprego como tipo de música e não mais a uma característica geográfica.

Neste recorte de um portal de notícias, temos o nome ligado à descrição geográfica do lugar. Beiradão como margem, orla, beira do rio.

Valter Calheiros, especial para o AMAZONAS ATUAL

MANAUS – No beiradão da cidade de Manaus, a vazante dos rios Negro e Solimões está assustando até o mais experimentado caboclo da **Amazônia**. Canoeiros, peixeiros, práticos de barcos, agricultores, estão espantados com a seca de 0,40 centímetros em apenas um dia, como ocorrido no domingo 11 de outubro. É um fenômeno nunca antes registrado em nossa história.

O nível da vazante deste ano alcançou no dia 16 de outubro 18,21 centímetros, se aproximando do nível que o rio alcançou em 24 de outubro de 2010 que foi de 13,65. A diferença está encurtando a cada dia e as populações que habitam as margens dos rios e igarapés revivem os mesmos sofrimentos.

Para ver de perto e registrar as possíveis conseqüências deste fato, no sábado 17 de outubro, acompanhado do fotógrafo e amigo Francisco Tote, embarcamos na canoa do senhor Gonzaga, saindo do porto de catraias e barcos regionais no lago da Colônia Antonio Aleixo, fomos rumo ao Encontro das Águas dos Rios Negro e Solimões e de seu entorno.

A viagem é um momento para apreciar a beleza, observação e estudo, registros fotográficos e lazer. Tudo isso faz parte da vida de um grupo de amigos que há vários anos acompanham as cheias e vazantes dos rios e se dedicam à incansável luta em defesa e preservação do meio ambiente, especialmente das águas que banham desde o Marapatá, Mauazinho, Ilha do Xiborena, Catalão, Lago do Aleixo, Colônia Antonio Aleixo, Igarapé da Lenha, Igarapé da Castanheira, Puraquequara, Terra Nova, Careiro Castanho, Lago dos Reis, Jatuarana, e tantas outras paragens localizadas no entorno do magnífico Encontro das Águas.

Figura 32: Blog Atual

Fonte: <http://amazonasatual.com.br/>

MANAUS – no beiradão da cidade de Manaus, a vazante dos rios Negro e Solimões está assustando até o mais experimentado caboclo da Amazônia. Canoeiros, peixeiros, práticos de barcos, agricultores, estão espantados com a seca de 0,40 centímetros em apenas um dia, como ocorrido no domingo 11 de outubro. É um fenômeno nunca antes registrado em nossa história.

Neste *post*³⁰, divulgado pelas redes sociais, temos “beiradão” empregado como neologia de sentido.

³⁰ Márcia Novo é uma cantora parantinense que se considera intérprete de uma música pop-latino-amazônica. Apresenta-se em seu site como cantando o que batizou como *beira beat* em que há uma “mistura de batidas eletrônicas e Beiradão (gênero musical amazônico com influência caribenha, popular em orlas ribeirinhas da Amazônia)”. <https://www.marcianovo.com.br>



Figura 33: Baile Caliente com Marcia Novo
 Fonte: Divulgação por aplicativo

FISH MARIA Amazônia

11.05

22h sexta-feira

Baile Caliente com Marcia Novo

Brega, beiradão e boi bumbá

Local: Fish Maria (aeroclube)

Av. Professor Nilton Lins, 300

Reserve já!

Mesa: 80,00 (4 pessoas)

(92) 98410-5374

Durante a pesquisa, também foi observado que, quando o termo se liga a um estilo musical, há dificuldades das colocações das preposições: “música **de** beiradão”, “música **do** beiradão” ou simplesmente “música \emptyset beiradão”. Entendeu-se essas pequenas variações ainda por se tratar de algo, realmente, “novo”. Se fôssemos nos apoiar nos estudos linguísticos, as preposições “de” e em sua contração “do” traria uma pequena diferença semântica, apesar de a preposição, nessa construção, trazer nas locuções adjetivas a ideia de posse: a primeira com ideia indeterminada e a segunda com a especificidade do artigo “o”, o que levaria a uma análise mais restritiva de acontecer a música somente nesses espaços.

Rafael Norberto, em sua dissertação “Espaços, trânsitos e sociabilidades na ‘música do beiradão’: uma etnografia entre músicos amazonenses”, discute e problematiza, a partir de entrevistas com músicos dos anos 80 e com os novas performances de artistas que estão usando o termo “beiradão”, se há um gênero musical autêntico no Amazonas e qual o nome desse ritmo.

(...) 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, trânsitos, sociabilidades, culturas populares entre outras questões socioculturais, a um produto musical específico. (NORBERTO, p. 115, 2016)

Norberto incomoda-se com, talvez, a simplificação na construção de um gênero musical ou, simplesmente, um batismo arbitrário. Borges (p. 84, 2007) analisa o quão pode ser arbitrário e não passar de conjecturas as inúmeras classificações que temos em muitos segmentos. A busca que temos por enxergar o universo como um ser orgânico talvez seja o que justifique essa necessidade de classificarmos, de dividirmos, de criarmos listas. O fato de o universo ainda nos ser misterioso não será impeditivo para que continuemos conjecturando sobre definições, origens, escritas ou que desejarmos categorizar.

Se problematizarmos, como Norberto, pelos trânsitos e localismos, nos beiradões tocava-se o que as rádios tocavam e, nas festas, leva-se, ao vivo, essas mesmas músicas. No caso, era o auge da música instrumental lançada por Teixeira de Manaus como a pesquisa mostrará no próximo capítulo, recorte desta dissertação.

Convocando Hobsbawm (p. 9, 1997), uma “tradição inventada” e, aqui, por analogia, um nome inventado, acontece “por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”. O autor, ainda na introdução, esclarece que para dar prosseguimento à invenção é preciso um “passado histórico apropriado”. Pensamos que foi preciso encontrar um ponto de partida para criação de um gênero musical, baseado em uma determinada estética sonoro-musical, e Teixeira de Manaus pode ter sido esse ponto de partida por ter gravado em solo de sax um *aliquot* de ritmos musicais e com ampla divulgação de suas músicas nas rádios e nas festas no interior.

Os nomes de ritmos musicais vão acontecendo. Uma rápida pesquisa nos livros didáticos de Arte, encontramos que a “salsa”, ritmo caribenho, originado nos anos 40 em Cuba, recebeu este nome porque salsa significa em espanhol “tempero”, ou seja, uma música com sabor, envolvente; Ou a cúmbia, cuja etimologia está associada ao termo “cumbé”, um idioleto africano, que tem como tradução “festa”; ou mesmo o “carimbó” que faz referência ao curimbó, um instrumento musical de percussão. E as palavras numa língua vão, por sua própria dinâmica, tornando-se polissêmicas. Se os registros na literatura da música não acusam uma origem “verdadeira” ou que, na época, era ou não aceito, isso tudo deixa de ser discutido quando passam

a ser naturalizados. Aí será o tempo ou o incômodo da academia em sempre discutir e pesquisar a raiz de um objeto.

Beiradão usado como ritmo musical tocado por Teixeira de Manaus ou por outros instrumentistas, novas bandas ou cantores é um termo que era associado apenas às beiras do rio nos anos 80. Nos registros, como jornais e chamadas nas rádios ou na voz praiana não se convidava para uma festa cujo gênero musical fosse o beiradão.

“Alô, amigos do beiradão, desse interior lindo do Amazonas! Vai ter muito forró, xote, lambada com Teixeira de Manaus”! Assim, exemplifica Zé Milton (2018), radialista da rádio Difusora e Baré quando lembrava as chamadas para as festas. Nos jornais, a música era convidada pelos outros gêneros musicais que estavam nos LPs de TM.

Os forrós e carnavais deste final de semana

O radialista Hudson Lacerda apresenta hoje, sexta-feira, no restaurante Xamego, um grande forró com Teixeira de Manaus. O "Forró da Severina", como intitulou o próprio radialista, contará ainda com a presença do Grupo Pop. Na compra de uma mesa, Hudson Lacerda dará direito à quatro caipirinhas e uma cartela para concorrer a uma grade de chopinho. O "Forró da Severina" começa às 23 horas e termina às 4 da manhã.

BANCRÉVEA TAMBÉM

O Bancrévea Clube quer descontar amanhã todo o atrasado do carnaval com a sua noite de forró, pelo grupo Carrapicho. De hoje para amanhã, a Secretaria do Clube quer esgotar a venda das mesas, porque sabe que a Getúlio Vargas vai ficar lotada, com o forró promovido para este sábado. Quem não tiver tempo de ir ao local reservar a mesa, basta ligar para 232-7797 e... galhos quebrados...

SÃO RAIMUNDO

Hoje tem baile também no São Raimundo Esporte Clube. O conjunto "Som Imaginário" comandará a noite de forró, samba e carimbó. Depois de todo esse tripé musical, os sanraimundenses caíram mesmo no carnaval, após assistir ao amazonense Nino Gatto, o Garoto de Ouro do Norte e Nordeste.

MULATAS NO "145"

As mais belas mulatas de Manaus estarão hoje à noite no Bar 145, localizado na rua Parafaba, 1972, sambando com o conjunto Carrapicho, um dos mais solicitados da cidade e com a participação da Escola de Samba Vitória Régia. Aliás, é a Vitória Régia quem patrocina as mulatas no antigo Chapéuzinho Vermelho. O Bar 145, vem sendo o melhor local de forró das sextas-feiras.

LUIZ AYRÃO NO CASSAM

Luiz Ayrão vai explodir o Cassam amanhã, com o seu grande sucesso nacional "Águia na Cabeça". Todos estão se preparando com a letra da música para cantar junto com o sambista portelense, que deve chegar amanhã, sábado, à Manaus. Ele fará a dupla com o Teixeira de Manaus, para colorir o carnaval do Cassam. Depois dos dois, o complemento do baile fica por conta da Banda do Miguel, com carnaval até de manhã.

CHEIK CLUBE

Para amanhã, o Cheik Clube está organizando o seu "Carnaval, Carnaval!" O presidente Jones Abrahim, disse que o folião terá tudo de bom em termos de carnaval amazonense. Mulher estará em primeiro lugar, porque é o que não falta nos carnavais do clube, da av. Getúlio Vargas com Ramos Ferreira.

Figura 34: Os forrós e carnavais deste final de semana

Fonte: Jornal do Comércio – 20 jan. 1984

Os forrós e carnavais deste final de semana

O radialista Hudson Lacerda apresenta hoje, sexta-feira, no restaurante Xamego, um grande forró com Teixeira de Manaus. O "Forró da Severina", como intitulou o próprio radialista, contará com a presença do Grupo Pop. Na compra de uma mesa, Hudson Lacerda dará direito à (sic) quatro caipirinhas e uma cartela para concorrer a uma grade de chopinho. O "Forró da Severina" começa às 23 horas e termina às 4 da manhã. (*grifo nosso*)

Aníbal Beça³¹ reforça numa entrevista ao mesmo jornal supracitado que a sonoridade das músicas de TM estavam relacionadas à lambada e ao carimbó, por exemplo. E já se discutia,

³¹ Aníbal Augusto Ferro de Madureira Beça Neto, foi vice-presidente da União Brasileira de Escritores (UBE-AM), presidente da ONG "Gens da Selva", Presidente do Sindicato de Escritores do Estado do Amazonas,

nos anos 80, sobre a identidade de uma música amazonense, despida de preconceitos. Destaco duas respostas dadas no suplemento de domingo ao periódico.

SUPLEMENTO JC **JORNAL DO COMÉRCIO** Domingo, 13/09/87 **5**

mão de uma literatura regional, mas com uma proposta de linguagem universal, ou o poeta Elson Farias. Acredito que eu mesmo faço uma poesia regional com essa preocupação. E não concordo com o escritor Márcio Souza quando ele diz que renega essa riqueza regional. Tanto no Amazonas quanto no Nordeste, inclusive negando a literatura de um Jorge Amado, de um José Lins do Rego, de um Guimarães Rosa — quem mais regional do que Guimarães Rosa? — que é objeto de estudo até na Europa, do Graciliano Ramos. É uma coisa muito forte na história da literatura brasileira. Sem o folclorismo, sem o exotismo, que já é uma coisa muito gasta. O próprio Gabriel Garcia Marques, com sua proposta de ficção do irreal, não deixa de ser regionalista porque o universo dele é aquela coisa de Cartagena, de cidades da Colômbia que ele apenas inventa o seu universo. Mas é passado ali. Eu acredito até que o Amazonas não tem o seu escritor nesse sentido, o cronista da cidade de Manaus, como Jorge Amado, é o cronista da cidade de Salvador.

JC — Nós podemos observar que a busca por uma linguagem regionalista se dá em todas as manifestações artísticas e isso, em alguns casos, se torna até repetitivo. Tu concorda com esse ponto de vista?

AB — Nós temos que respeitar a proposta dos outros. Ninguém é obrigado a ser de vanguarda. Aos que querem extrapolar, pesquisar, tudo bem. Da pintura eu destacaria o Jair Cantanhede, Otoni Mesquita, Arnaldo Garcez, mas isso não quer dizer que um pintor como Mário de Paula, Eli Bacelar Anísio Melo ou Moacir de Andrade não faça um bom trabalho.

JC — Poesia e música estão muito próximas. Como tu está sentindo a produção musical do Amazonas?

AB — Eu estou sentindo que estão surgindo novos valores. Mas a juventude frutifica dos 20 anos de arbitrio e pouco criatividade. Eu não sei se é um estereótipo que eu estou lançando, mas a gente vê que os compositores atuais — e eu não tenho

preconceito contra rock ou outro tipo de ritmo qualquer — são um paralelo muito distante, com letras muito repetitivas e por vezes alienada como "Beth foi currada, Beth foi estuprada" e outros exemplos que se ouvem no rádio, de um trabalho de compositores como Milion Nascimento, Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré... Eu acho que a única aparição nova dentro desses 20 anos foi Djavan, que traz uma proposta de resgatar a bossa nova — que na minha opinião o Brasil não deveria ter abandonado esse caminho — e ele faz muito bem, não fazendo bossa nova, mas recriando em cima dela o seu trabalho. Em Manaus, há essa coisa que você falava da exploração do regional, principalmente nas letras. No entanto, não ocorre a nível de "elite" uma pesquisa de nossos ritmos. Se existe uma música amazônica, ela está na música que é praticada pelo

Teixeira de Manaus, que são as lambadas, os carimbós. Acredito que o compositor deve pesquisar essa coisa que é amazônica, com certeza, porque eu ouço isso desde a minha infância, andando pelo interior do Amazonas. O que falta é um tratamento melhor de orquestração e se não quiser falar só do instrumental, o que falta mesmo é uma depuração das letras dessa música. A gente vê aquela divisão de que a música de fulano é brega, como se brega não fosse uma coisa nossa. Eu fiquei surpreso com o sucesso do nosso Teixeira de Manaus, com suas músicas executadas em rádios e discotecas fora daqui. Porque ele tem uma força de ritmo, muito gostosa. Eu estou estudando essa coisa, não para fazer um trabalho "pastiche" do Teixeira, mas pegando essa linguagem, que é a do nosso ribeirinho para dar uma linguagem do homem da cidade, do homem urbano.

JC — Músicos como o Teixeira de Manaus são muito discriminados pelas elites...

AB — Isso é uma coisa do colonizador. O colonizador quer impor sua cultura. Nós já fomos colonizados pelos ingleses, pelos americanos e, agora, com a implantação da Zona Franca,

colonizados pelos paulistas. Evidentemente que os paulistas querem que a gente ouça Milionário e Zé Rico ou outros, em vez de ouvir nossos artistas locais. Eu me espanto quando vejo em Manaus um movimento chamado Alma Negra — que eu acho que deve existir —, mas o maior preconceito que sofre é o caboclo. Aqui deveria existir um movimento Alma Cabocla. A palavra cabocla é tão antiga e veio por meio de decreto — como já disse o Manoel Galvão, no Suplemento. Então ela é pejorativa desde o tempo do Amazonas colônia dos portugueses. Quando alguém vê alguma coisa mais ou menos cafona, diz logo que "é coisa de caboclo". Nós temos que lutar contra esse preconceito e assumir nossa cabocidade.

JC — De todos os seus trabalhos, das poesias, de tudo o que tu já escreveste, o que mais te agrada?

AB — É difícil a gente destacar só um poema. Eu gosto de muitos poemas que eu faço. Ai, de repente, a gente começa a pensar do último poema que, por acaso, não está em nenhum livro. E esse último poema é o que a gente acha que é o melhor.

J. Rosha



Figura 35: Entrevista Aníbal Beça
Fonte: Jornal do Comércio – 13 set. 1987

JC – Poesia e música estão muito próximas. Como tu está sentindo a produção musical do Amazonas?³²

Presidente do Conselho Municipal de Cultura e Membro da Academia Amazonense de Letras. Era também membro do Clube da Madrugada, entidade que reunia os movimentos renovadores das áreas literárias e artísticas do Amazonas. Em 1999, representou o Brasil no VIII Festival Internacional de Poesia de Medellín, na Colômbia. Sempre esteve envolvido com a música ganhando 18 primeiros lugares no Festival de Música da Canção do Amazonas. Faleceu em 2009. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/anibal_beca/>

³² Nesta transcrição do Jornal, transgredi a ABNT e resolvi deixar a entrevista em fonte 12 para melhor visualização uma vez que a fala de Beça é argumento de autoridade para o objeto e objetivos da pesquisa.

AB – Eu estou sentindo que estão surgindo novos valores. Mas a juventude fruto dos anos 20 de arbítrio é pouco criativa. Eu não sei se é um estereótipo que eu estou lançando, mas a gente vê que os compositores atuais – e eu não tenho preconceito contra rock ou outro tipo de ritmo qualquer – são um paralelo muito distante, com letras muito repetitivas e por vezes alienadas como “Beth foi currada, Beth foi estuprada” e outros exemplos que se ouve no rádio, de um trabalho de compositores como Milton Nascimento, Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré. Eu acho que a única aparição nova dentro desses 20 anos foi Djavan, que traz uma proposta de resgatar a bossa nova – que na minha opinião o Brasil não deveria ter abandonado esse caminho – e ele faz muito bem, não fazendo bossa nova, mas recriando em cima dela o seu trabalho. Em Manaus, há essa coisa que você falava de exploração do regional, principalmente nas letras. No entanto, não ocorre a nível de “elite”, uma pesquisa de nossos ritmos. Se existe uma música amazônica, ela está na música que é praticada pelo Teixeira de Manaus, que são as lambadas e os carimbós. Acredito que o compositor deve pesquisar essa coisa que é amazônica, com certeza, porque eu ouço isso desde a minha infância, andando pelo interior do Amazonas. O que falta é um tratamento melhor de orquestração e se não quiser falar só de instrumental, o que falta mesmo é depuração das letras dessa música. A gente vê aquela divisão de que a música de fulano é brega, como se brega não fosse uma coisa nossa. Eu fiquei surpreso com o sucesso do nosso Teixeira de Manaus, como suas músicas executadas em rádios e discotecas fora daqui. Porque ele tem força de ritmo, muito gostosa. Eu estou estudando essa coisa, não para fazer um trabalho “pastiche” do Teixeira, mas pegando essa linguagem, que é a do nosso ribeirinho para dar uma linguagem do homem da cidade, do homem urbano.

JC – Músicos como o Teixeira de Manaus são muito discriminados pelas elites...

AB – Isso é uma coisa do colonizador. O colonizador quer impor sua cultura. Nós já fomos colonizados pelos ingleses, pelos americanos e, agora, com a implantação da Zona Franca, colonizados pelos paulistas. Evidentemente que os paulistas querem que a gente ouça Milionário e Zé Rico ou outros, em vez de ouvir nossos artistas locais. Eu me espanto quando vejo em Manaus um movimento chamado Alma Negra – que eu acho que deve existir – mas o maior preconceito que sofre é o caboclo. Aqui deveria existir um movimento Alma Cabocla. A palavra cabocla é tão antiga e veio por meio de um decreto – como já disse Manoel Galvão, no suplemento. Entoa ela é pejorativa desde o tempo do Amazonas colônia dos portugueses. Quando alguém vê alguma coisa mais ou menos cafona, diz logo que “é coisa de caboclo”. Nós temos de lutar contra esse preconceito e assumir nossa caboclitude. (*grifo nosso*)

Beça destaca TM como música de um sotaque regional, apesar de tocar outros ritmos. Reforço que a entrevista se dá nos anos 80 e não na contemporaneidade. O poeta ainda destaca a música para além do Amazonas, em outras geografias que não a do beiradão e que, porventura, a não exaltação da música do solista seja por uma visão ainda de uma cultura de colonizado que reforça a musicalidade do outro. Beça já criticava a classificação das músicas pelas “elites” e exigia um processo de decolonização das músicas vigentes nos anos oitenta.

Noutro contexto temporal, Ítalo Jimenez³³, um dos saxofonistas da OBA – Orquestra de Beiradão do Amazonas – toma o termo beiradão como gênero musical, e na entrevista reforça Teixeira de Manaus como o “fundador” de uma estética musical com identidade amazônica e descreve o estilo do artista como uma mistura de ritmos das cidades-limítrofes do Amazonas. Durante a entrevista desfez-se a hipótese de que o nome da orquestra fosse devido a duas músicas de Teixeira de Manaus do primeiro LP: Oba! (faixa 10) e – que cuja interjeição proporcionasse a criação da sigla – e Beiradão (faixa 12).

A OBA tem uns cinco anos eu acho, e a ideia sempre foi de dá uma roupagem nova as composições do Teixeira de Manaus e de outros músicos associados ao estilo beiradão, o nome OBA, surgiu naturalmente nos encontros que fazíamos para preparar as músicas. O nome se deu por a Orquestra objetivar-se a tocar um repertório inspirado nas músicas de “Beiradão” termo utilizado para designar as comunidades das margens dos Rios do Amazonas. As músicas são das mais variadas influências como: Lambada, merengue, cúmbia, forró... influências essas que são marcadas por culturas da América andina e brasileiras e que animavam as festas do interior do estado. O termo “Beiradão”, para a Orquestra, vem de forma, homenagear essa diversidade musical que eram fluentes nos beiradões do Amazonas. A OBA surgiu em 2013. O Teixeira de Manaus, ao meu ver, é o ícone do beiradão, ou seja, essa música tem sua cara, sua identidade, sem claro, desmerecer os demais, que outrora, fora importante, mas a marca Beiradão tá associada diretamente ao Teixeira de Manaus. Sem dúvida, o Teixeira criou um jeito seu próprio de tocar e de compor, e até pelo nome que adotou Teixeira de Manaus, leva a cara do Amazonas essa música. O Boi Bumbá e o Beiradão, creio, que sejam duas vertentes fortes de identidade da música amazonense. Quero deixar claro que o beiradão é uma miscelânea de ritmos e estilos, influenciado pelos países vizinhos ao Amazonas, Colômbia com a salsa, Peru com a cúmbia e Venezuela ... Merengue também. (Jimenez, 2018)

Na pesquisa dos jornais, o termo beiradão aparece em um recorte de 2004³⁴ como uma musicalidade dos beiradões do Amazonas, numa tímida referência a um possível gênero musical.

³³ Ítalo Júlio Vicente Jimenez iniciou as atividades com música em 1985, na antiga Escola Técnica do Amazonas - ETFAM, hoje Instituto Federal do Amazonas – IFAM. Naquela época, segundo ele, “o Teixeira de Manaus tava no auge, animava as festas típicas do estado todo, e nos interiores ele era o mais solicitado para animar os bailes dançantes nas famosas sedes dos municípios, conheci o Teixeira dessa forma. Ele também era anunciado nos carros de som, quando se apresentava em Manaus, com seu inseparável Sax”.

³⁴ A leitura fora no recorte temporal deu-se pela busca de quando se havia usado a palavra como um gênero musical.

MÚSICA NA PRAÇA

Instrumental de Rubens Bindá

Compositor apresenta hoje, às 19h, no Centro Cultural Largo de São Sebastião, o show 'Cantigas de Beiradão'

Marcos Figueira

O compositor e instrumentista Rubens Bindá apresenta nesta quinta-feira, às 19h, no Centro Cultural Largo de São Sebastião o show 'Cantigas de Beiradão'. O show é gratuito e faz parte do projeto da SEC (Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas).

Bindá mostra ao público um repertório com canções de compositores amazonenses como Teixeira de Manaus e Renato Torres, além de clássicos nacionais como Waldir Azevedo, Jacob do Bandolin, entre outros.

Do cancionário local, Bindá executa 'Desmantelando o Sax', de Teixeira de Manaus, e 'Fazendo Tarrafá', de Torres. Dos compositores nacionais, o instrumentista toca 'Noites Cariocas', 'Brasileirinho', 'Pedacinho do Céu' e muito mais. Por uma hora e meia Bindá vai dividir o espaço acompanhado de Edgar Lippo, no bandolin e violão, Bernardo Lameira no baixo e Paulinho na percussão.

Rubens explicou que o show serve de trampolim para que o público amazonense conheça também os compositores instrumentistas da região, daí seu repertório de hoje incluir canções desconhecidas, mas na sua opinião tem o mesmo valor das que são conhecidas em nível nacional. "O Renato Torres, por exemplo, tem grandes composições que precisam se tornar públicas e que não deixam a desejar a nenhum outro compositor. O Teixeira de Manaus é outro exemplo do expoente da nossa música instrumental", justificou.

RAÍZES INTERIORANAS
Rubens Bindá é natural de Atalaia do Norte, no Amazonas. De acordo com o poeta Eliberto Barroncas, é um desses músicos, cria do beiradão, que carrega na alma e nas mãos a força criativa da floresta e dos rios do mundo verde amazônico. É um dos integrantes do grupo Raízes Caboclas somando 20 anos de carreira e na bagagem carrega o CD 'Olhando o Brasil da Beira do Rio', uma produção independente. Mais informações sobre o artista e contato para shows pelo celular 9963-7642.

Serviço

O QUE: Show 'Cantigas de Beiradão'

QUEM: Rubens Bindá

ONDE: Largo de São Sebastião, às 19h



Instrumentista executa canções dos cancionários local e nacional

Figura 36: Música na praça

Fonte: Jornal do Comércio – 11 nov. 2004

Instrumental de Rubens Bindá

Compositor apresenta hoje, às 19h, no Centro Cultural Largo de São Sebastião, o show 'Cantigas de Beiradão'

Marcos Figueira

O compositor e instrumentista Rubens Bindá apresenta nesta quinta-feira, às 19h, no Centro Cultural Largo de São Sebastião o show 'Cantigas de Beiradão'. O show é gratuito e faz parte do projeto da SEC (Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas)

Bindá mostra ao público um repertório com canções de compositores amazonenses como Teixeira de Manaus e Renato Torres, além de clássicos nacionais como Waldir Azevedo Jacob do Bandolin, entre outros. Do cancionário local, Bindá executa 'Desmantelando o Sax'³⁵ (sic), de Teixeira de Manaus, e 'Fazendo Tarrafá' de Torres. Dos compositores nacionais, o instrumentista toca 'Noites Cariocas', 'Brasileirinho', 'Pedacinho do Céu' e muito mais. Por hora e meia Bindá vai dividir espaço acompanhado de Edgar Lippo, no bandolin e violão, Bernardo Lameira no baixo e Paulinho na percussão. Rubens explicou que o show serve de trampolim para que o público amazonense conheça também os compositores instrumentais da região, daí seu repertório de hoje incluir canções desconhecidas, mas na sua opinião tem o mesmo valor das que são conhecidas em nível nacional. "O Renato Torres, por exemplo, tem grandes composições que precisam se tornar públicas e que não deixam a desejar a nenhum outro compositor. O Teixeira de Manaus é outro expoente da nossa música instrumental", justificou.

RAÍZES INTERIORANAS

Rubens Bindá é natural de Atalaia do Norte, no Amazonas, de acordo com o poeta Eliberto Barroncas, é um desses músicos, cria do beiradão, que carrega na alma e nas mãos a força criativa da floresta e dos rios do mundo verde amazônico. É um dos integrantes do grupo Raízes Caboclas somando 20 anos de carreira e na bagagem carrega o CD 'Olhando o Brasil da Beira do Rio', uma produção independente. [...] (*grifo nosso*)

No artigo, pode-se entender que para executar as músicas "de beiradão" o instrumentista teria nascido nesse lugar – "cria do beiradão". Percebe-se que a Bindá, em 2004, quer mostrar

³⁵ O nome da música correto é "Desmontando o Sax", faixa 5 no 1º *Long play*.

ao público os compositores daqui desconhecidos para esse novo ouvido; portanto, resgatando composições de Teixeira de Manaus nos anos 80, dentre outros compositores locais.

Dos novos grupos e cantores que buscam trazer essa identidade amazônica, destaco Cordão de Marambaia e o Marcelo Nakamura, cujas letras já exploram o termo “beiradão”, claramente, como gênero musical.

Pixaim

O cabelo dela é pixaim
Pixaim, é pixaim, pixaim, é pixaim

Oh nega, requebra e rebola
Oh nega, dá bola pra mim
Oh nega, tô na tua cola
Me acocha no teu tipiti

O cabelo dela é pixaim...

Mas ela dança o beiradão

Carimbó e marabaixo
Requebra em cima requebra embaixo
É ela a morena da praia
Musa do meu Marambaia (BLANTEZ, 2013)

Cúmbia Beiradão

Baila caboca bonita essa cúmbia gostosa
Essa música me excita
Veja como és bonita

Aqui ou acá
Yo quiero bailar
O som do do caribe com você

Dançando o som do beiradão
Dançando a **cúmbia beiradão**

Não vá se perder pelos matos
Não vá se perder por allá
Dançando o som do beiradão
Dançando a **cúmbia beiradão** (NAKAMURA, 2016)

Beiradão, por extensão, passa a ser qualquer lugar em que se toque músicas que reverenciam os instrumentistas, sobretudo, Teixeira de Manaus. Música que não tocava apenas nos beiradões, mas em fluxo constante entre cidades e interior. E assim, como na dinâmica na língua, a música também se reinventa e se moderniza.

CAPÍTULO 3 – TEIXEIRA DE MANAUS E O BEIRADÃO

3.1 História e Consagração

Um dos métodos para construção de uma pesquisa é o método biográfico em ciências sociais. Nesse processo, o indivíduo está incluído em todo um contexto socio-histórico e como ele se relaciona. Goldenberg, citando Franco Ferrarotti, explica o método:

cada vida pode ser vista como sendo, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, de seu lugar, de seu grupo, síntese de tensão entre a liberdade individual e o condicionamento dos contextos estruturais. Portanto, cada indivíduo é uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular do universo social e histórico que o envolve. (GOLDENBERG, p. 39, 2015)

A leitura e o recorte temporal numa sociedade são possíveis de serem feitos através de uma biografia. Quando a pretensão maior é protagonizar o que era essa sociedade, pensamos que seja um dos métodos que tornariam estudos de História mais narrativos e, talvez, prazerosos. Norbert Elias, no livro *Mozart: a sociologia de um gênio*, faz do livro parâmetro para utilização do método. Mozart não eram, simplesmente, datas de nascimento e morte, estado civil e as principais composições deixadas para a literatura da música. Mozart era muito mais: era ele e os conflitos numa sociedade que refletiram em suas escolhas e não-escolhas; era uma liberdade que não podia ter em suas composições: era o resultado de uma interdependência constante com a sociedade, de obediência, sobretudo, em sua hierarquia.

Ilustramos a obra de Elias e o método por ele utilizado neste capítulo numa pequena referência de como Teixeira de Manaus poderia, também, trazer essa densidade da história social dos anos 80, e que suas atitudes só puderam se concretizar nesse contexto. Não pretendo, claro, dar o aprofundamento do método como Elias, seria de uma pretensão questionada, contudo, ressalto que, apesar de o artista não acontecer sem toda uma circunstância social, a dissertação se fragmentará em alguns contextos, uma vez que a totalidade só poderia acontecer noutros objetivos que não em um prazo acadêmico-dissertativo. Ratifico a complexidade moriniana que nos alerta sobre “não confundir a complexidade com a completude” (MORIN, p. 176, 2014).

Um *release* da biografia do artista desconstrói, parcialmente, o método biográfico, mas será possível termos “vestígios” da sociedade amazonense nas épocas. A música conta história, no entanto, é possível negligenciar alguns fatos pelo tempo e recorte do estudo.

Os dados sintetizados da biografia do instrumentista foram pesquisados no Memorial enviado à Secretaria Municipal de Cultura da prefeitura de Manaus – SEMC, em 2007, completadas algumas informações em entrevista concedida em 2017 pelo artista e em recortes de jornais de grande circulação dos anos 80, 90 e 2000. Do acervo pessoal, será possível ilustrar algumas passagens do momento da história de vida.

3.1.1 Biografia

Rudeimar Soares Teixeira é o nome de batismo de Teixeira de Manaus. Nasceu em 08 de dezembro de 1944, na Costa do Catalão, comunidade ribeirinha pertencente ao município de Iranduba, hoje com 73 anos. “Seu Teixeira” era Raimundo Azevedo Teixeira, seu pai, e “Dona Doca” era Theodózia Soares Teixeira, sua mãe – ambos agricultores e pais de mais 12 filhos que também viviam da agricultura.

Por ser o filho mais novo, foi escolhido para ser mandado a Manaus a fim de estudar. Aos nove anos (1953) foi internado no Colégio Progresso de Júlia Barjona de Labre, a “Dona Julita”. Esta escola ficava situada à rua Joaquim Nabuco, 878, esquina com a rua Lauro Cavalcante.³⁶



Figura 37: Endereço da Escola Progresso
Fonte: Jornal do Comércio – 07 ago. 1958 e 1º fev. 1958

Veneranda professora vem sendo vítima de moleques

Irresponsáveis praticam toda a sorte de vandalismo contra o velho e histórico prédio onde funciona a Escola Progresso da qual a diretora é a querida mestra

³⁶ O historiador Abraham Baze publicou no Portal da Amazônia sobre a educadora. O endereço da Escola não é o mesmo relatado pelo entrevistado. “Júlia Barjona Labre chega ao Amazonas em 1907 e, desde logo, iniciou magistério com sua mãe Isabel Maria Barjona Labre e sua avó Júlia Barjona de Freitas que fundaram, nesta ocasião, o Colégio Progresso em um casarão **na rua Sete de Setembro**, onde hoje fica o Edifício Antônio Simões”. Disponível no <<http://portalamazonia.com/articulistas/abraham-baze/julia-barjona-labre-tributo-a-uma-mestra>> . Contudo, ao recolocar o endereço ao TM, este disse que morou neste endereço e que a informação do historiador está equivocada. Tornei a situação pacífica quando encontrado o endereço num periódico de 1958.

A escola Progresso, situada no cruzamento da avenida Joaquim Nabuco com a Laura Cavalcante, dirigida por Dona Julita, antiga professora de nossa terra por cujo trabalho no ensinar gerações foi-lhe concedido o título de cidadã benemerita de Manaus vem ultimamente, sendo vítima da sanha de moleques e irresponsáveis que altas horas da noite, praticam toda sorte de vandalismo contra aquele velho e histórico prédio, além da algazarra desenfreada que fazem roubando o sossego de seus moradores.

ESCOLA PROGRESSO
AV. J. NABUCO N. 878

Acha-se aberta a matrícula para o corrente ano.
Informações na sede da escola das 8 às 10 e das 14 às 17 horas

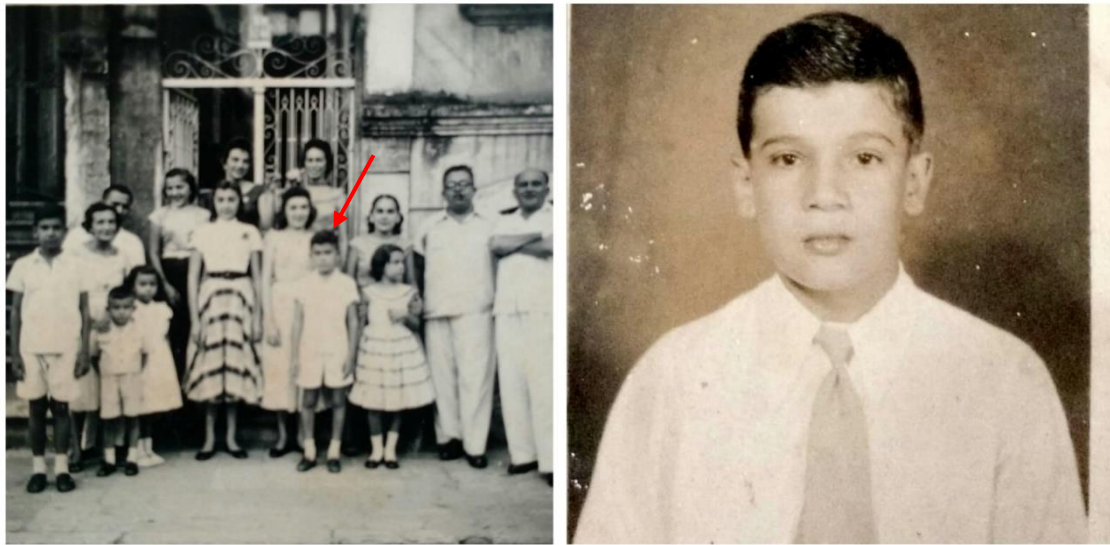


Figura 38: Infância escolar em Manaus (1953/1954)
Fonte: Acervo Pessoal

Teixeira, por diversas vezes, expressou-se desgostoso em ter de sair interior e vir para cidade estudar. Era ficar longe da família e do que lhe parecia natural: “cuidar do roçado”. Como a família era pobre, Rudeimar trabalhava na escola para pagar os estudos: engraxava os sapatos dos colegas, ajudava na cozinha e era responsável por abrir todas as janelas da escola às 5 da manhã. Tristemente, recorda-se, que por não pagar integralmente a mensalidade da Escola, não tinha direito ao café com leite, somente ao café. Momento da entrevista que fora pausado, várias vezes, pelas lembranças que não são saudades. Em recomposição sobre a infância escolar, desafiava-se sempre a estar em primeiro lugar nos estudos e já mostrava interesse pela música ao gostar de instrumentos musicais como flautinhas, cavaquinhos e teclados. Durante a noite tentava tocar músicas em um cavaquinho que havia ganhado da mãe.

Em entrevista dada ao jornal A Crítica, em 1993, atribuiu o desejo pela música porque seu pai tocava pistom da banda do colégio.

O sax de Teixeira em novos sons

Leyla Leong

Certo dia, durante uma filmagem pelo interior do Amazonas, o videasta Aurélio Michilhes presenciou uma cena que nunca mais esqueceu. Teixeira de Manaus faria um show numa pequena comunidade à beira do rio. Desde cedo os espectadores começaram a chegar em pequenas canoas que ocuparam as águas. Corria pela cidade um clima de expectativa. De repente, o músico aponta em uma embarcação maior, e dali, tendo as águas como cenário deu um show que eletrizou a platéia flutuante.

“Foi um momento inesquecível, de extrema beleza”, lembra Michilhes. “Gostaria de um dia incluir essa cena em algum trabalho sobre o Amazonas”.

Profundamente identificado na capital e no interior, o saxofonista Teixeira de Manaus domina o público da cidade e da floresta.

Com 8 discos gravados em 13 anos de carreira, Teixeira de Manaus estende a sua fama pelas fronteiras com os países amazônicos e os estados do nordeste brasileiro, sonhando com uma aparição no programa “Fantástico” do Rede Globo.

Caçula de uma família de agricultores, nascido na Costa do Catalão, o saxofonista foi escolhido pelos pais para formar-se e cursar alguma faculdade. “Mas a música foi mais forte”, diz o cantor. “E o meu pai tem muito a ver com isso. Ele tocava pistom na banda do colégio”.

Para afastá-lo da vida artis-

tica, a sua família o internou em Manaus na Escola Progresso, onde cursou até o segundo grau. “Era um sistema de internato muito rígido mas nas horas de folga comecei a tocar flauta e cavaquinho”, lembra.

Ao sair do internato, Teixeira decidiu optar definitivamente pela música e ganhou da mãe o seu primeiro instrumento. “Era um velho saxofone todo remendado que eu consegui ajeitar”. Alguns meses de curso com o professor Soeira, terminaram de formar o músico que já havia nascido pronto. “Mas o meu ponto alto sempre foi a prática, o ouvido”, diz.

A partir daí Teixeira começou a compor as músicas que o povo canta. “Das 90 faixas dos meus 8 discos, somente seis não foram compostas por mim”.


Até o presente, Teixeira de

Manaus pisou uma única vez no palco do Teatro Amazonas, no show “Teixeirando no Teatro”, dirigido e produzido por Mauri Marques, em 1983.

Repartindo-se entre um show e outro no nordeste e no interior do Amazonas, Teixeira de Manaus já foi merecedor de um Disco de Ouro pela venda de mais de 100 mil discos, e recebe há muito tempo, com regularidade, através da Sicam – Sociedade de Intérpretes e Compositores, os extratos de vendas dos seus discos no exterior (Venezuela, Miami, Portugal e Inglaterra).

Teixeira de Manaus se apresenta hoje, na Quadra do Luso-Brasileiro de Itacoatiara no show “Noite dos Artistas”.

Para 1994, o compositor espera ter seus discos editados em CD.



O artista exhibe a capa do seu 13º disco, recém-lançado

Figura 39: O sax o Teixeira em novos sons

Fonte: Jornal A Crítica – 24 dez. 1993

Caçula de uma família de agricultores, nascido na Costa do Catalão, o saxofonista foi escolhido pelos pais para formar-se e cursar alguma faculdade. “Mas a música foi mais forte”, diz o cantor. “E o meu pai tem muito a ver com isso. Ele tocava pistom na banda do colégio”.

Ao sair do internato, Teixeira decidiu optar definitivamente pela música e ganhou da mãe o seu primeiro instrumento. “Era um velho saxofone todo remendado que eu consegui ajeitar”. Alguns meses de curso com o professor Soeira, terminaram de formar o músico que já havia nascido pronto. “Mas o meu ponto alto sempre foi a prática, o ouvido”, diz.

Cursou todo antigo primário no internato. Paralelo aos estudos, década de 60, começou a ter contato com o saxofone, presente dado também por sua mãe como reconhecimento pelo bom desempenho escolar.

Nos recessos escolares, quando possível, voltava à casa dos pais para visitar e reforçar o trato com os estudos que, posteriormente, seria rompido pela música.



Figura 40: Primeiro sax (16 anos) – terreiro da casa dos pais na Costa do Catalão
Fonte: acervo pessoal

A Escola Progresso só havia o Ensino Fundamental e, então, continuou os estudos no Colégio Ruy Barbosa. Mesmo querendo retornar para casa, seguia, segundo relato, a vontade dos pais de “ser o filho que estudou”. Nos anos de 1966, morava em casa de amigos do pai que, além de agricultor, era Juiz de Paz do 18º Distrito Judiciário da Costa do Catalão. Nesse tempo, começou a animar festinhas de aniversários de amigos com o sax e a tocar nos carnavais de rua da cidade de Manaus. Na ilustração, Rudeimar toca sax no desfile de carnaval em Manaus, aos 17 anos de idade.



Figura 41: Primeiro Carnaval – Avenida Eduardo Ribeiro (1961)
Fonte: Acervo pessoal

Em outra entrevista ao jornal A Crítica, Teixeira de Manaus afirma que seu primeiro contato com a música fora ouvindo Moacyr Silva, solista de sax que também gravara sob o pseudônimo de Bob Flemming³⁷.



Figura 42: Longe dos holofotes

Fonte: Jornal A Crítica – 25 ago. 2003

O gosto pela música é herança do pai, Raimundo de Azevedo Teixeira, que tocava trompete e gostava de escrever poesias. O primeiro contato com o saxofone se deu por meio do rádio, o saxofonista mineiro Moacyr Silva, também conhecido pelo pseudônimo de “Bob Flemming”, era seu ídolo. (*grifo nosso*)

Apesar de contrariar os planos dos pais, deixou os estudos e passou a ser integrante de conjuntos musicais: Pedraça e seu Novo Conjunto Baré, Show 6, Máximo Pereira e seu conjunto, Os Pilantrões, Domingos Lima e seu Conjunto, BlueStones, dentre outros. Nos grupos musicais, era conhecido como “Teixeirinha”.

³⁷ Bob Flemming em seus LPs no final da década de 50 e nos anos 60 era ilustrado na capa usando uma armadura. Alguns blogs sobre música de Flemming afirmam que o artista fora criado por Nilo Sérgio, e não houve apenas um saxofonista que interpretou esse instrumentista-personagem. Vários saxofonistas participaram do projeto, destacando-se o saxofonista Moacyr Silva, solista nos dois primeiros álbuns e Zito Righi pelos demais. A questão não é pacífica, pois ainda há confusões de biografia com o saxofonista Moacyr Marques. Disponível: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0308/0697.html>>



Figura 43: Domingos Lima e seu Conjunto. Teixeira de Manaus apoiado ao sax tenor.
Fonte: Acervo Pessoal

Bourdieu alertava que, no processo de pesquisa biográfica, o entrevistado, por vezes, tentará organizar cronologicamente a sua vida. A busca da linearidade tanto do pesquisador quanto do pesquisado não passa de “uma ilusão retórica”.

(...) o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair um lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.

[...]

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma “ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BORDIEU, pp. 184-185, 2006)

Fragmento essa reflexão por termos nas entrevistas e nos jornais registrados nesta pesquisa, datas, acontecimentos e lugares relacionados ao contexto de memória da época, que não se ratificam em alguns registros. Ou seja, o “real é descontínuo”.

Seguindo a sucessão cronológica do investigado, na década de 70, o “Teixeirinha” criou seu próprio grupo musical com o nome de RT4 – Rudeimar Teixeira e 4 (quatro) componentes. Passou de músico-integrante a músico-empresário. 1975 fora a data que o pesquisado relatou

ter sido “batizado carinhosamente de ‘Maestro Teixeira’ e ficou fixo nas boates noturnas de Manaus e no Parquinho 2000” (2007).

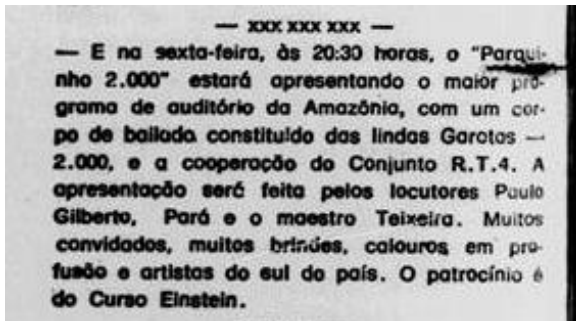


Figura 44: Maestro Teixeira e Conjunto RT4
Fonte: Jornal do Comércio – 02 ago. 1978

E na sexta-feira, às 20:30 horas, o “Parquinho 2.000” estará apresentando o maior programa de auditório da Amazônia, com um corpo de bailado constituído de língas Garotas – 2.000, e a cooperação do Conjunto R.T.4. a apresentação será feita pelos locutores Paulo Gilberto, Pará e o maestro Teixeira. Muitos convidados, muitos brindes, calouros em profusão e artistas do sul do país. O patrocínio é do Curso Einstein. (*grifo nosso*)

Os contratos de trabalho seja no Parquinho 2.000 seja noutros lugares eram pela “Ordem dos Músicos, era semanal (...) e não havia direito de nada, era só trabalhar” (TEIXEIRA, 2017). Para tocar e ter seu conjunto era preciso ter a carteira da Ordem.



Figura 45: Ordem dos Músicos do Brasil
Fonte: Acervo Pessoal

A relação com o dono do Parquinho 2.000 fora além da profissional. “Seu Lourival” foi padrinho da filha mais nova de Teixeira, e como Becker (2008) constatou, o músico “estabelece e cimenta relações” (p.114), “a obtenção desses empregos requer da pessoa tanto competência quanto constituição de relações informais de obrigação mútua com homens que podem indicá-los para eles” (p.115). Destacamos que o proprietário do Parquinho também era padrinho na acepção discutida pelo autor sobre a divulgação do músico como um excelente profissional e de permitir que este pudesse estar noutros lugares que reclamassem bons profissionais: era o *networking* da época.

O seu Lourival virou compadre nosso. Padrinho³⁸ da Narle. Aí eu deixava tudo arrumadinho e ficava em casa pra eu ir somente para o puteiro, pra descansar. Aí o telefone tocava e “Teixeira, compadre, o Gilvan não veio” ... puta que pariu “vou já praí”. Me tacava pra lá pra tapar o buraco. Chegava lá passava o Armando para o contrabaixo e ficava no teclado. (TEIXEIRA, 2017)

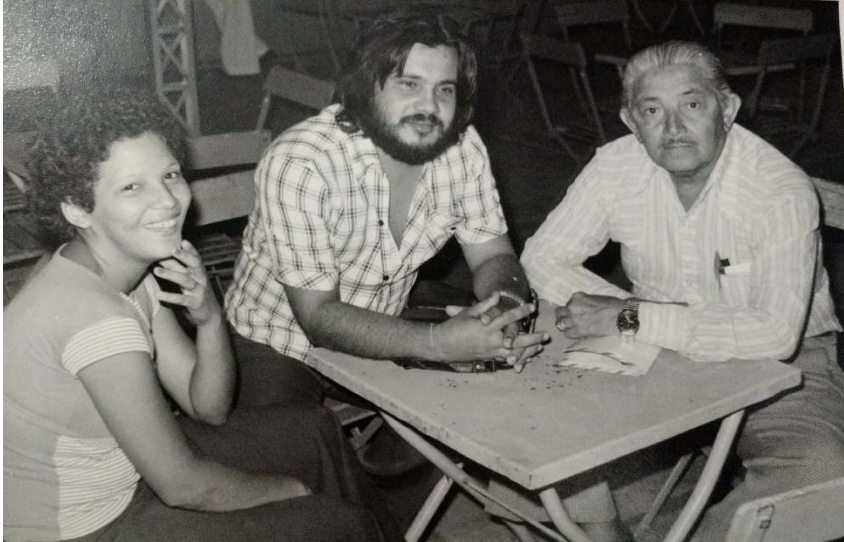


Figura 46: Maestro Teixeira e Seu Lourival no Parquinho 2.000 (1977)
Fonte: Acervo Pessoal

Becker em sua pesquisa com os músicos de casa noturna discute que alguns comportamentos são “extravagantes e não convencionais” levando à rotulação de *outsiders*. Ou seja, o avesso de uma profissão considerada “normal”, como um professor, por exemplo. Entendo que esse desvio de tal normalidade se inicia por duas situações: hora de expediente do trabalho e o serviço que é prestado ao cliente: lazer.

O músico de casa noturna (...), pode ser definido simplesmente como alguém que toca música popular por dinheiro. Exerce uma ocupação do setor de serviços e a cultura de que participa tem seu caráter determinado pelos problemas comuns desse de ocupação de serviço. Esses trabalhos distinguem-se em geral pelo fato de, neles, o trabalhador entrar em contato mais ou mens direto e pessoal com o consumidor final do produto de seu trabalho, o cliente para quem executa o serviço. (BECKER, p. 91, 2008)

Para responder ao que o consumidor queria ouvir, era preciso estar atento ao que estava tocando. Ensaiar as possíveis músicas que se queria ouvir e dançar, e estar preparado para os eventuais pedidos que extrapolassem o roteiro já definido. Não há uma hora-relógio e um relógio de ponto. É diferente quase todos os dias, e a criação de uma rotina é menos comum.

Teixeira, em diversos trechos da pesquisa, parecia se comportar “diferente” dessa extravagância, estava para estabelecido e não para um *outsider*. Tocar em casa noturna era um

³⁸ Padrinho de batismo da filha caçula, Teixeira não destaca que também o seu contratante era padrinho na investigação beckeriana nos estudos da sociologia do desvio.

trabalho, uma profissão desenvolvida para o provimento da família ou famílias, já que se sentia responsável pelo pagamento dos músicos do conjunto comandado por ele e que também tinham famílias para sustentar. O que o incomodava eram problemas com os músicos: não comparecimentos aos ensaios ou nos atrasos constantes. Recorda que o Conjunto RT4, cujo contrato fora de cinco anos, fizera-o comandar dois grupos de músicos: os que tocariam no Parquinho 2.000 e os que estariam nas casas noturnas. Gerenciar a aparelhagem e alguns mesmos instrumentistas e cantores era complicado.

A gente ensaiava, tocava, era entrosado. Só músico bom era eu no teclado, Gilvan (contrabaixo), Américo (bateria), Armando (guitarra).

[...] ³⁹

Teve vários cantores: o Carlinhos que era o Carlos Azevedo que cantava “os internacional”, cantava todos os sucessos. Vozeirão. As pessoas vinham, os doutores. (...) Aí teve o João Paulo, aquele que imitava o Roberto Carlos. O Gino que cantava igual o Julio Iglesias. O Pará também cantava, mas recebia pela casa para fazer os comerciais e coisa e tal.

[...]

Eu fui inaugurar o Parquinho 2.000 e passei cinco anos contratado. Parquinho 2.000 foi quem me fez fazer outro conjunto, porque não dava tempo pra levar e trazer. Aí eu fui comprando caixa, ajeitando coisa velha daqui dacolá. Aí, de repente, eu me dava conta que a gente só levava do Parquinho 2.000, que acabava onze horas, e a gente começava meia-noite lá (Saramandaia), só levava coisa pequena. Já tinha teclado lá, já tinha bateria, já tinha caixa grande. Já tinha quase tudo. Tava ganhando do Parquinho e de lá, foi cinco anos assim. Aí a gente comprou casa, foi fazendo casa... tudinho isso aí.

[...]

Quando era de noite ainda falta um ou outro (músicos). O Gilvan era rei em faltar porque chegava atrasado no ponto. O taxista chegava lá – Gilvan não estava. Aí era o Pinto, um amigo meu taxista, tua mãe conhece. O Pinto atrasava esperando o Gilvan. “Ô, Gilvan, pô”, o Pinto pegava no pé, “Pô, depois o Teixeira vai falar...” (TEIXEIRA, 2017)

Trabalhar como o Maestro Teixeira pareceu ser diferente. Não se permitia fazer da música um tempo de lazer ou de genialidade ou vocação. Era preciso encarar a arte como profissão e quem trabalhava com ele era preciso estar nos dois momentos de apresentação: o que antecede (ensaios) e que devem ser entendidos como produção remunerada e o da apresentação em si. Contudo, sabemos, que muitas casas noturnas na época e, ainda hoje, tentam (des)construir o músico e não o remunerar como um trabalhador tal qual as outras profissões. É uma discussão que remeteria a um aprofundamento maior que não o abordado, mas não menos relevante, do que o recorte desta pesquisa. Como ilustração dessa “comercialização” entre o contratante e o contratado, registro parte da mesma entrevista que revela essas assimetrias.

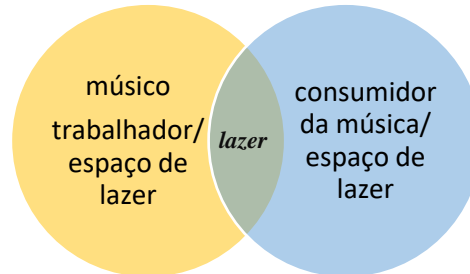
³⁹ Para trazer uma continuidade narrativa e mais linear, usei os colchetes para subtrair fluxos de memória que desviavam na temática deste capítulo.

Só que o Saramandaia demorava a dar aumento que os músicos me pediam e aí eu passava do meu para os meninos, esperando o aumento. Tinha vez que eu já não tava ganhando quase nada, aí o João (dono da boate) falava: “Teixeira, ‘pera’ um pouquinho aí”. Aí os motoristas iam puxar o saco dele e eu lá quatro horas da manhã... aí, porra, até ele resolver me atender, porque era poderoso assim de dinheiro. [...]

Ele jogava bola e o goleiro deixava ele fazer gol. O que eu assisti de puxamento de saco foi deplorável. Às vezes, eu ia onde o João morava, um casarão. Aí o João, lá da varanda, e eu lá atrás de aumento. E os motoristas dele lá tudo puxando o saco. E o João dizia: “eu gosto aí é do fulano, pô, porque ele é meu amigo, se eu disser pra ele lavar minha privada, ele faz, porra”. É o cúmulo, né? (Ibid., 2017)

Na transcrição, não existem normativas que assegurassem um plano de salários para os músicos e, muito menos, um comportamento de respeito a um profissional diante de situações de solicitação de ajuste salarial. Perguntado sobre alguma ação da Ordem dos Músicos na época, a resposta fora apenas uma risada que traduzia muito mais: a indiferença da entidade e que esta agia tão somente para autorizar as atividades musicais.

Evitar o tratamento do músico como quem toca por lazer era e é desafio constante. Apesar de haver o ponto de intersecção, é preciso compreender que esta convergência de espaço não desfaz e nem é motivo de barganha com o profissional da música.



No capítulo 1 da pesquisa, destacamos que além do Parquinho 2.000, ainda tocava noutros lugares. Saramandaia, um dos *rendez-vous* dos anos 70 e que fora o palco literal do convite para entrar na indústria fonográfica.

Foi uma vez. Eu tava lá no cercardinho. Ele foi com um empresário que levou ele “vamos ao Saramandaia”. Quem vinha pra cá, após seu evento lá na cidade... chique, ia nos ver tocar. Nosso conjunto era muito bom e ia nos ver tocar. O Pinduca foi uma vez, foi outra e ia lá comigo e é aquela história. Insistiu, insistiu pra eu fazer uma fita e coisa e eu pensei que era brincadeira e tal... agora, resumindo: até que um dia eu fiz essa fita e ele foi lá e levou a fita. Até que um certo dia o telefone tocou e era pra eu ir. Aí, automaticamente... foi uma coisa tão bem feita que o Saramandaia, que eu queria deixar o conjunto tocando lá, mas tava caindo né, Darcy? Foi caindo, caindo, caindo, e eu fui entrando na vida de disco, e o Saramandaia foi fechando. Não sei o que foi isso. (TEIXEIRA, 2017)

Em quase todos os recortes de jornais é narrada a “origem” do convite: quando, onde, como e quem. Na entrevista, já havia esse cansaço, elipses foram usadas porque subentendia que a pesquisadora já conhecia a história pela proximidade e/ou leituras nos periódicos. Do trecho da entrevista, quando Teixeira diz que “foi uma coisa tão bem feita”, em cumplicidade com sua esposa Darcy, referia-se ao fato de que a gravação do disco, seguido de sucesso e não havendo mais necessidade de tocar num lugar em processo de falência seja entendido como predeterminação de sua vida/ carreira de músico.

3.1.2 Consagração

Pinduca⁴⁰, conhecido como “Rei do Carimbó”, sempre vinha a Manaus e procurava estar nos locais onde o Maestro Teixeira estivesse tocando com o Conjunto RT4. Em uma dessas viagens, Pinduca solicitou que preparasse uma fita cassete com 12 músicas de autoria própria a fim de gravar um LP pela mesma gravadora do artista – Copacabana. As músicas foram preparadas e, em junho de 1980, já viajava para gravação do seu primeiro trabalho. Apesar de o disco ter sido gravado no ano de 1980 e entregue no mesmo ano para divulgação em novembro, o rótulo da gravadora, no *Long Play*, registra o ano de 1981. Então, trabalharemos, com as datas oficiais da Copacabana.

Acima, o resumo simplificado do Memorial do artista (2007) não se objetiva às relações de “produção, de reprodução e de circulação de bens simbólicos” (Bourdieu, p. 118, 2007). Pensamos, então, a pesquisa numa discussão maior sobre o papel do Pinduca como o consagrador e produtor do artista. Apoiar-nos-emos nos estudos de Becker e Bourdier para que possamos compreender os papéis desempenhados nesse contexto dos anos 80, a partir das ações de cada agente envolvido. E registro, pela fala do consagrador e do consagrado, já nominando bourdiernamente, o futuro Teixeira de Manaus e o já presente Pinduca.

Os espaços de consagração de Pierre Bourdieu, na Economia das Trocas Simbólicas, fixam-se na discussão da arte erudita ou de prestígio e a que não pode ser, pois há pessoas e lugares responsáveis por essa classificação. Essa “divisão” da arte em maior ou menor, erudita ou não-erudita é estabelecida pelos atos de consagração. Tomo os estudos do autor, por

⁴⁰ Cantor e compositor ainda ativo, Aurino Quirino Gonçalves, 81 anos, fez muito sucesso nos anos 70 e 80, atuando não só como cantor, mas, sobretudo, como produtor musical no final dos anos 70 e vindouros anos 80. Tem como estética sonora-musical o carimbó e, pelo ritmo, recebeu o epíteto de “Rei do Carimbó”. Fora, na época, bastante criticado por inserir instrumentos novos ao ritmo que já era consagrado por Mestre Verequete, Mestre Vieira e Mestre Cupijó, por exemplo.

extensão, sobre existir a consagração e, claro o papel de um consagrador, no caso, atribuído ao Pinduca. Apesar de a música tanto deste quanto daquele a quem iria apadrinhar, serem populares, logo, não-eruditas; discuto que a consagração dar-se-á da mesma forma.

A lei da concorrência pela consagração que exige e confere o poder de consagrar, condena a uma situação de urgência eterna das instâncias de consagração cujo âmbito é mais limitado. Por exemplo, no caso dos críticos de vanguarda, obsedados pelo temor de comprometer sua autoridade de descobridores ao falharem em sua descoberta, e forçados a tomar parte nas trocas de certificados pelo carisma que fazem deles porta-vozes, teóricos, publicitários e empresários dos artistas e da arte. (Bourdieu, 2007, p. 122)

Pinduca foi o descobridor que, como produtor musical, percebeu no Maestro Teixeira, a musicalidade para pertencer a um outro campo de relações de produção – o da indústria fonográfica. E antes de ler o processo de descoberta do ponto de vista do consagrador, evoco novamente Becker (2008), como ilustração/ síntese da trajetória de Teixeira de Manaus. Assim o autor hierarquiza o músico de casa noturna:

O nível mais baixo dessa escala está o homem que toca esporadicamente em pequenos bailes, recepções de casamento e atividades semelhantes, e tem sorte quando recebe pela tabela do sindicato. No nível seguinte estão aqueles homens que têm empregos estáveis em “espeluncas” – bares e boates de classe inferior, pequenos cabarés etc. – onde a remuneração é baixa e o reconhecimento da comunidade é ainda mais baixo. O nível seguinte é compreendido por aqueles homens que têm empregos estáveis em bandas locais de salões de bairro e pequenas boates e salões de coquetel “respeitáveis” em áreas melhores da cidade. (...) O nível seguinte consiste em homens que em bandas “famosas de classe A” e em orquestras locais que tocam nas melhores boates, hotéis, grandes convenções etc. (...) as posições mais altas nessa escala são ocupadas por homens que pertencem ao staff de estações de rádio, televisão e teatro. (BECKER, 2008, p. 113)

Na última hierarquia, por analogia, uma vez que os investigados estão em contextos temporais diferentes e executam gêneros musicais também distintos, entendemos o Pinduca como estivesse da representação desse *staff*, e que Becker, seguidamente, destacou os momentos de apadrinhamento.

Se o homem assim apadrinhado tiver um bom desempenho, poderá estabelecer outras relações informais no novo nível, e nele conseguir mais empregos. O bom desempenho no trabalho é necessário para que ele se estabeleça plenamente no novo nível, e os padrinhos exibem grande ansiedade com relação ao desempenho de seus protegidos. (ibid., 2008, p. 116)

A entrevista com Pinduca⁴¹ fora em visita ao “afilhado” que o escutou, com pequenas frases de contato com o “padrinho”.

Agora, Teixeira, tu vai me contar esse lugar porque eu quero contar essa história, porém, não me lembro. Aí, de repente, um murão grande assim, um terrenão, e lá dentro uma casa. Uma boate, sei lá o que era aquilo.

⁴¹ Coloco em itálico e aspas quando o Pinduca reproduz a fala do interlocutor na narrativa. Mantive em fonte de tamanho 12 para que a leitura fosse mais facilitada e destacasse o consagrador como agente importante na construção do artista.

Aí o Miguel mandou eu entrar lá. Tinha chovido e tava lá, assim, lama e não sei o quê. Eu olhei lá pra dentro, aquela casinha assim... feia. Miguel, eu não vou soltar aqui não. Que quero que tu me lembre o nome desse lugar (indagando o Teixeira). Aí, peraí, comecei a ouvir... (imitando um sopro). Fiquei assim na janela escutando. Esse cara toca pra caramba, cara.

Miguel será que tu consegue falar aí com esse músico pra vim falar comigo aqui. “*É pra já*”. Aí ele saiu do carro e foi lá pra dentro. Não demorou, lá vem o Miguel e o Teixeira. Olha sou eu o Pinduca, eu tava te escutando e queria te fazer um convite. Eu queria te convidar para você gravar um disco. “*não faça isso, está querendo me matar do coração... quem sou eu?*” e não sei o quê. Esse jeito dele falar.

Eu quero que você grave um disco, eu garanto que você grava um disco. “*Mas como que eu vou fazer isto?*”. Olha aqui, nós estamos aí numa fase de lançamento da lambada. Eu tinha gravado a lambada-sambão e eu tinha pedido para o Seu Rosvaldo⁴² que eu queria gravar a lambada e ele não deixou. E eu estou autorizado em levar elementos que gravem lambada. Faz o seguinte: me prepara, pelo menos, dez músicas nesse ritmo assim ó: assim, assim assim, vamos dar o nome de lambada. Você entrega a fita para o Miguel e Miguel manda pra mim.

Aí, naturalmente, o Teixeira compôs as músicas, mandou para o Miguel e o Miguel mandou para mim. Eu estava indo para São Paulo. Outro detalhe bonito é esse. Aí eu cheguei lá pro Seu Rosvaldo, o dono da Copacabana (com ênfase): Seu Rosvaldo, eu quero gravar um amigo meu músico lá de Manaus. “*Mas o que que você já quer gravar?*” porque eu já tinha um crédito com ele que eu até hoje me admiro. “*Quem é esse músico?*” é o seguinte, ele toca saxofone. “*Aaaaah, seu quisier gravar saxofone, Pinduca*” – a gravadora tava no auge – *eu mando buscar aqui na Argentina que tem os melhores saxofonistas do mundo*”. Mas pra tocar melhor que ele não tem. E ficamos discutindo aquela coisa ali de conhecer. O camarada toca muito. Ele é bom demais. “*E que que ele vai gravar?*” Vai gravar lambada, uma coisa animada e tal. “*Olha, você não me deixa sossegado*”. Então bora falar com eles. (...) Bora ligar pra ele. Oi, Teixeira, é o Pinduca, está tudo certo pra ti gravar o seu disco. “*Mas Pinduca...*”. Não, você vai gravar seu disco aqui em São Paulo, tem de vir pra cá pra gravar esse disco. “*Mas como eu vou deixar a Darcy com as crianças?*” Era uma preocupação com as crianças. Fala aqui com seu Rosvaldo. “olha aqui, Teixeira (imitando a voz), o Pinduca já me falou pra gravar um disco seu. Olha, você vai fazer o seguinte:” aí parece que o Teixeira disse que não teria como. Olha, você sai aí, pede um amigo pra lhe emprestar o dinheiro pra comprar a passagem. Você pede pra um amigo pra comprar a passagem pra você que quando você for daqui já leva o dinheiro e paga seu amigo, mas você tem que vir. Tem um voo da Transbrasil que sai tantas horas e vai amanhecer em São Paulo e o Pinduca vai estar lá com o Talmo para esperar você.

(...)

⁴² Copacabana Discos, nos anos de 1970, tinha como sócios-proprietários Adiel Macedo de Carvalho, Gunter Cszaznik e Rosvaldo Cury. No início dos anos apenas Adiel Macedo de Carvalho assumiu da gravadora e, em 1990 usou a razão social passou a ser *Som Indústria e Comércio S.A.*

Aí, três horas da tarde, o Teixeira liga dizendo que já conseguiu a passagem, que um amigo vai comprar, e “*eu vou viajar nesse horário assim tal e tal*”. Pode vir que a gente vai te esperar. Agora anota aí: se por acaso der desencontro, tu pede pro motorista te levar na rua tal, número tal.

Teixeira sobrepõe a fala de Pinduca e diz: *Rua dos Timbiras, 121.*

(...)

Quando foi à tarde, já marcamos para ele dar uma ensaiada. Ele já chegou com vontade de querer voltar. Aí eu falei pro seu Rosvaldo que o Teixeira já iria à tarde pra poder fazer um ensaio e já gravar amanhã. Sem a gente saber, e ninguém sabia, o seu Adiel estava lá. Adiel era o outro dono da gravadora que foi ver quem era esse músico. E o Teixeira já tinha mandado uma fita para Belém e a gente já tinha dado uma passadinha. Aí a gente fez (imitou alguns sons instrumentais). “*esse cara é bom demais*”.

(...)

Eu que dei esse nome. Teixeira, tudo bem, mas Teixeira... de Manaus. “*Todo mundo que ele me apresentava ele dizia: esse aqui é o Teixeira, de Manaus.*” Aí fui eu que disse que o nome dele artístico vai ser Teixeira de Manaus. Aí botamos, porque aí divulgava ele, novo aqui na música de Manaus. (GONÇALVES/PINDUCA, 2018 – *grifo nosso*)



Figura 47: Pinduca – gravação em Copacabana do Primeiro LP de Teixeira de Manaus⁴³

Fonte: Acervo pessoal

⁴³ As fotografias sofreram alterações com o tempo e a má conservação e parte delas foram literalmente cortadas, preservando apenas imagens que fossem mais nítidas.



Figura 48: Teixeira no estúdio de gravação
Fonte: acervo pessoal

Em ilusão biográfica, Bourdieu discute o papel do nome na sociedade. “ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade de sentido de identidade consigo mesmo, de *constancia sibi*, que a ordem social demanda” (2006, p. 187). Mesmo que o estudo trate do nome constante na Certidão de Nascimento, o nome artístico também não deixa de ser um rito de batismo, com a distinção de não ter uma “imposição arbitrária”, e que esse novo nome próprio “produto do rito de instituição inaugural que marca o (novo) acesso à existência social” (p. 188) será responsável por dizer e se estabelecer na nova trajetória.

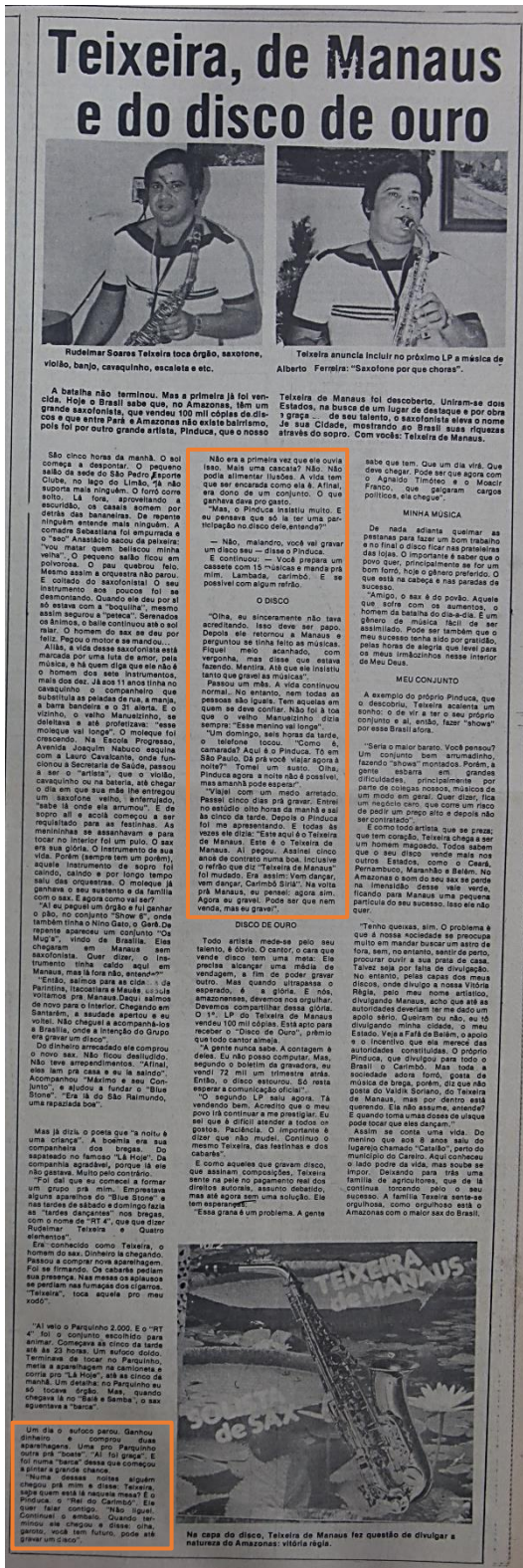


Figura 49: Teixeira, de Manaus e do disco de ouro
 Fonte: Jornal A Crítica – 10 jan. 1983⁴⁴

Um dia o sufoco parou. Ganhou dinheiro e comprou duas aparelhagens. Uma pro Parquinho outra prá “boate”. “Aí foi graça”. E foi numa “barca” dessa que começou a pintar a grande chance.

“Numa dessas noites alguém chegou prá mim e disse: Teixeira, sabe quem está chegando mesa? É o Pinduca. O “Rei do Carimbó”. Ele quer falar contigo. “Não liguei. Continuei o embalo. Quando terminou ele chegou e disse: olha, garoto, você tem futuro, pode até gravar um disco”.

Não era a primeira vez que ele ouvia isso. Mais uma cascata? Não. Não podia alimentar ilusões. A vida tem de ser encarada como ela é. Afinal, era dono de um conjunto. O que ganhava dava pro gasto.

“Mas, o Pinduca insistiu muito. E eu pensava que só ia ter uma participação no disco dele, entende?”

- Não, malandro, você vai gravar um disco seu – disse o Pinduca.

E continuou: - Você prepara um cassete com 15 músicas e manda prá mim. Lambada, carimbó. E se possível algum refrão.

O DISCO

Olha, eu sinceramente não tava acreditando. Isso deve ser papo. Depois ele retornou a Manaus e perguntou se tinha feio as músicas. Fiquei meio acanhado, com vergonha, mas disse que estava fazendo. Mentira. Até que ele insistiu tanto que gravei as músicas”.

Passou um mês. A vida continuou normal. No entanto, nem todas as pessoas são iguais. Tem aquelas em quem se deve confiar. Não foi à toa que o velho Manuelzinho dizia: “esse menino vai longe”.

“Um domingo, seis horas da tarde, o telefone tocou. “Como é, camarada? Aqui é o Pinduca. Tô em São Paulo. Dá prá você viajar agora à noite?”. Tomei um susto. Olha, Pinduca agora a noite não é possível, mas amanhã pode esperar”.

“Viajei com medo arretado. Passei cinco dias prá gravar.

Entrei no estúdio oito horas da manhã e saí às cinco da tarde. Depois o Pinduca foi me apresentando. E todas às vezes ele dizia: “Este aqui é o Teixeira de Manaus. Aí pegou. Assinei cinco anos de contrato numa boa. Inclusive o refrão que diz “Teixeira de Manaus” foi mudado. Era assim: Vem dançar, vem dançar, Carimbó Siriri”. Na volta prá Manaus, eu pensei: agora sim. Agora eu gravei. Pode ser que nem venda, mas eu gravei”.

“Além do Parquinho 2.000. E o “RT 4” foi o conjunto escolhido para animar. Começou a cinco da tarde até as 23 horas. Um sufoco doido. Tentava de tocar o Parquinho, mas a aparelhagem na cantoneira a cortou pro “La Hoi”, até as cinco da manhã. Um detalhe: no Parquinho eu só tocava órgão. Mas quando chegou lá no “Bala e Samba”, o sax apareceu e “barca”.

Um dia o sufoco parou. Ganhou dinheiro e comprou duas aparelhagens. Uma pro Parquinho outra prá “boate”. Aí foi graça. E foi numa “barca” dessa que começou a pintar a grande chance.

“Numa dessas noites alguém chegou prá mim e disse: Teixeira, sabe quem está chegando mesa? É o Pinduca. O “Rei do Carimbó”. Ele quer falar contigo. “Não liguei. Continuei o embalo. Quando terminou ele chegou e disse: olha, garoto, você tem futuro, pode até gravar um disco”.

Na capa do disco, Teixeira de Manaus fez questão de divulgar a natureza do Amazonas: vitória régia.

⁴⁴ Na transcrição, foram mantidos os desvios da ortografia oficial da língua portuguesa.

O encontro, o convite, o batismo nas falas do consagrador e do consagrado se confirmam em quase tudo. Pequenos detalhes relacionados a nomes, lugares e construção dos acontecimentos são percebidos ou não: Miguel, o mediador entre Pinduca e o Maestro Teixeira; Rosvaldo e Adiel, donos da Gravadora Copacabana foram destacados na fala do padrinho; o esquecimento do lugar onde conhecera o instrumentista, contudo lembrado pelo consagrado (Saramandaia), são elementos da memória individual do padrinho ou do afilhado, e que como Pollak (1992) constata “quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas”, caso haja alguma dúvida sobre como a história aconteceu “não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual” (p. 207).

Interessante destacar aqui que Teixeira de Manaus não fora “encontrado” tocando em um beiradão na sede de uma comunidade ribeirinha, mas num lugar onde seria mais possível acontecer encontros e consagrações. Retorno a Bourdieu (2006, p. 190) quando diz que só é possível a compreensão de uma trajetória se pudermos entender em que campo “ela se desenrolou” e “que uniram o agente considerado (...) ao conjunto de outros agentes envolvidos no mesmo campo confrontados com o mesmo espaço dos possíveis”.

3.2 A Indústria Fonográfica: divulgação, jabaculé e sucesso

Há muitos estudos sobre a expansão da indústria fonográfica tendo como referência as gravações no Sudeste no Brasil, usando como exemplos cantores do Norte ou Nordeste que se projetaram nacionalmente e que circularam no eixo Rio-São Paulo.

Necessária seria a obtenção de dados sobre a vendagem de discos no recorte temporal desta pesquisa relacionados aos artistas do Amazonas que gravaram na década de 80. Como há carência de dados e estudos, sobretudo, quando se trata da música popular e popular nortista, fragmentaremos algumas discussões da fonografia já densamente debatidas por Morelli (2009) e Napolitano (2002), dentre outros, e tentaremos dar destaque à fonografia de Teixeira de Manaus e outros instrumentistas “capturados” pela indústria bem como as relações de difusão e divulgação neste lugar.

Napolitano destaca bem sobre a dificuldade de fontes maiores no estudo.

Os novos estudos em torno da música popular, sobretudo em torno da indústria fonográfica e do consumo musical, demonstram o quanto é difícil hoje em dia, sustentar abordagens generalizantes e normativas. Os padrões organizacionais específicos (instituições, espaços sociais), enfim, fatores desprezados pela sociologia determinista (atenta às macro-relações sociais), devem ser levados em conta. No caso do Brasil, essa abordagem sugere um enorme esforço de coleta de fontes e dados empíricos, já realizado, em parte, por alguns trabalhos importantes (MORELLI, 1991, TOSTA, 2000). Neste caso, estamos lidando com uma indústria fonográfica muito antiga e bastante capitalizada, que figura entre as maiores do planeta. Apesar dessa importância histórica, não é frequente entre nós trabalhos de recorte sociológico ou historiográfico feitos à base de uma coleta exaustiva de fontes e dados (cifras de produção, distribuição, lucro, estruturas organizacionais, lista de vendas e audiência). (NAPOLITANO, 2002, p. 25)

Para que a música e o músico circulem, eles não podem estar restritos apenas a espaços como boates, festas privadas ou não, por exemplo. A difusão do músico deve ser tratada pelos meios de comunicação: gravadoras, rádio e televisão. Ignoramos aqui rejeições às mídias e se estas acabam impondo ao mercado *o que e quem* deve ser consumido. O diálogo com ela, para o artista, é necessário, sobretudo, quando se trata de música popular e, entenderemos aqui que a radiodifusão oportunizou o acesso a outros gêneros e estilos regionais. O autor evidencia que a quantificação, em se tratando da indústria fonográfica, foi negligenciada por estudiosos da área.

Os anos 70 foram bem tratados da dissertação de Morelli (posteriormente livro) sob dois aspectos: “o aspecto das relações sociais de trabalho e de produção entre artistas e gravadoras de discos e o aspecto das representações sociais sobre a natureza do trabalho artístico que

informam aquelas relações” (2009, p. 9), tendo como referência sobre a construção de imagem artística Belchior e Fagner.

Nos anos 80, estudos sobre música são dedicados, quase sempre ao *BRock* e aos movimentos da música sertaneja, ou, ainda, sobre a previsível MPB. Dados sobre os anos do recorte do estudo, enfatizam sobre a exploração de novos mercados. O rock e a música infantil⁴⁵ atenderam a esse novo chamado do mercado, cuja faixa etária de consumo seria a mais jovem. “Na área do *rock*, isso resultou, em alguma medida, na prospecção de novos artistas e a sua preparação para o mercado fonográfico. Já que no se refere à música infantil a cena foi inteiramente construída pela indústria e totalmente apoiada, (...) nos programas televisivos desenvolvidos para esse público (VICENTE, 2008, p. 106)

A tabela⁴⁶ que segue mostra a distribuição por segmentos construídos pelo autor e suas vendas nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo entre 1980/1989.

Ano	internacional	Trilhas de novela (int./nac.)	Pop. Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul/Rap/Funk	Axé/ Bahia	Religioso
1980	9	3(2/1)	1	12	17	5	2	0	0	2	0	0
1981	11	1(1-0)	2	14	15	4	3	1	0	0	0	0
1982	14	0	2	9	10	6	3	1	3	1	0	0
1983	20	5(5/0)	2	7	6	5	6	3	0	0	0	0
1984	18	4(3/1)	0	5	7	8	8	3	0	1	0	0
1985	16	5(2/3)	0	4	10	6	6	3	0	0	0	0
1986	19	2(2/0)	0	4	5	9	6	3	0	2	0	0
1987	23	4(3/1)	0	7	4	4	7	3	0	1	0	0
1988	14	5(3/2)	0	9	6	6	6	2	0	2	2	0
1989	11	4(1/3)	1	5	8	7	4	6	0	1	0	0

Essa tabulação, baseada nas listagens do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado), é que poderia ser desenvolvida nos estudos da musicalidade do Norte, em futuras pesquisas. Cremos que a dificuldade será na obtenção dos dados, uma vez que, como já discutido, os Institutos, Academias e Pesquisadores há muito tiveram a música popular e suas manifestações artísticas representadas, apenas, pela região sudeste e pela MPB. Ilustro a tabela

⁴⁵ Teixeira de Manaus em sua discografia nos anos 80 apresenta faixas com músicas direcionadas às crianças.

⁴⁶ Os numerais apresentados na tabela representam as citações de cada estilo musical em distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos no Rio de Janeiro e em São Paulo.

como sugestão do que poderia ser desenvolvido por um núcleo de pesquisa da música popular do Norte. Destaco que a tabela marca o mercado fonográfico nos anos 80, mas que, para análise de vendas, devem ser somadas a outras tabelas com os anos 70 e 90 e, portanto, estabelecer comparativos de expansão de determinados segmentos musicais.

Ridenti, pesquisador da área da cultura e suas manifestações nos contextos históricos, (2014) explora que nos anos 80 havia a pluralidade do “mercado de canção de massa”. O *BRock* “produzido, sobretudo, por bandas de classe média alta, de capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte (...) expressavam o ambiente distópico que prevalecia em certos meios sociais (...) em performances de Bandas como Barão Vermelho, Titãs, Paralamas do Sucesso, Ira!, Kid Abelha, Ultraje a Rigor, RPM, Engenheiros do Havaí, Legião Urbana e Blitz (p. 274), cujo pináculo está representado pelo Rock *in* Rio. No entanto, havia outras canções de massa acontecendo noutros lugares do Brasil.

Como já citado no capítulo primeiro, Araújo rompe com essa previsão (MPB ou *BRock*) e discute as outras músicas silenciadas, quando cita Le Goff sobre o que não é dito:

é preciso interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco. “Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio e fazer a história a partir dos documentos e das ausências dos documentos”. E esta análise é de fundamental importância porque o espaço da memória constitui permanente campo de batalha, e o ato de esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores sobre vencidos. (ARAÚJO, 2015, p. 23)

É preciso, portanto, tentar falar o que era o mercado fonográfico nos anos 80 e na representação do compositor e solista Teixeira de Manaus nesse momento. O Brasil era o rock brasileiro e aqui no Norte, tínhamos o forró como gênero musical em bastante evidência. Havia festival de forró, programas de rádio que exaltavam o ritmo e cujos nomes já traziam o apelo ao gênero musical.

ELBA RAMALHO
Coração Brasileiro

LOCAL
ESTÁDIO VIVALDO LIMA

Preços:
SETOR AZUL — 12.000,00
SETOR AMARELO E VERDE — 6.000,00
SETOR VERMELHO — 3.000,00

Postos de Venda

- **TRAINING**
Rua Di. Manoel, 90
Rua Lobo D'Almada, 243
- **A CRÍTICA**
Rua Lobo D'Almada, 278
HOTEL IMPERIAL

CASAS DO OLEO
EDUCANDOS
CACHOEIRINHA
PARQUE 10
COMPENSA

PATROCÍNIO
IMPERIAL HOTEL
MANAUS AMAZONAS

APOIO CULTURAL
VASP
VOE VASP. É MAIS GOSTOSO

PROMOÇÃO
GRUPO A CRÍTICA

TELEVISÃO - RADIO - JORNAL

FORÇA, ALEGRIA, TALENTO

Figura 50: Elba Ramalho – Coração Brasileiro
Fonte: Jornal A Crítica – 28 mar. 1984

FESTIVAL DE ALEGRIA

Cinco mil pessoas foram dançar forró no asfalto

Com a participação de aproximadamente mil pessoas, realizou-se ontem, em Manaus, o primeiro show de dança de salão organizado pelo prefeito Amadorino Mendes, realizado no último sábado, na Praça do Congresso, o 1º Festival de Forró do Amazonas, promovido pela Rádio e Jornal A CRÍTICA.

Às 18:00 horas, as atrações, onde foram exibidos os sabões, estavam terminadas e a hora chegou a animação tomou conta de toda aquarela musical, com a participação do grupo musical "Os Ritmódanos", que compôs a primeira hora do espetáculo.

A apresentação dos concorrentes ao prêmio denominado "Santana de Ouro" ficou por parte de J. Nogueira, Carmelita Alves e Iolanda Daniels, que conseguiram atrair o público presente, e algumas entidades independentes que ajudaram as cantoras a decidirem por um resultado justo.

O ponto alto do Festival teve início com a chegada de Maria do Brasil, Carmelita Alves, e repentinamente a cantora Santana de Santos, atrações convidadas pela direção do jornal A CRÍTICA, para animar o evento. Carmelita, ao se apresentar, fez incansavelmente apresentação de suas músicas que marcaram época nos cenários nacionais e internacionais, quando teve início a sua carreira profissional, com o famoso Luiz Gonzaga.

Decorado e com muita técnica artística, o show de dança teve início com a plateia presente, que acompanhou as músicas de Carmelita, e do divertimento do maior repertório do Brasil: Forró.

Jaime Santos, um dos mais conhecidos apresentadores do Brasil, que inclusive apresentou a sua escola em Manaus, para fazer o lançamento de seu disco "Mozartando o Forró", foi um show a parte e acompanhado Carmelita Alves e Rosalinda em suas apresentações.

PRIMEIRA FASE

O Festival de Forró no Amazonas foi dividido em três fases. A primeira ficou para a escolha do melhor cantor de dançarinos, quando 18 casais exibiram coreografia e técnica e a técnica do ritmo que toma conta de todo o Brasil. Esta fase foi dividida em duas etapas de 8 casais, e o público, muito interessado, na escolha dos vencedores. Relembrem o nome "Santana de Ouro", na categoria de melhor casal de dançarinos: Aurélio Silva e Ramonildo Ferreira.

ATRAÇÕES

A segunda fase do Festival foi reservada para as apresentações de Carmelita Alves, Rosalinda e Jaime Santos, como havia sido anunciado durante toda a preparação que antecedeu o evento.

Após o show, que teve a participação de outros mil pessoas, a cantora Carmelita Alves, cantora das mais de cem músicas de "Santana de Ouro", e o chefe do Executivo estadual, a direção das Empresas Cadebras, logo iniciaram a promover o melhor festival popular dos últimos tempos no Amazonas.

O governador Gilberto Martins, que presidiu quase todo o Festival, acompanhado do prefeito Amadorino Mendes, terminou o espetáculo com aplausos de toda a plateia presente.

MELHOR CONJUNTO

Na última fase do Festival, a apresentação dos grupos musicais presentes, foi também dividida em duas etapas, ficando para os finais os grupos Figura e Carribo. Os troféus "Santana de Ouro" foram entregues para Melhor Cantor, Melhor Tocador de Zabumba, Melhor Cantor e Dançarinos pelos integrantes do Grupo Carribo, da oitava de Melhor Cantora foi entregue a representante do Grupo Certo Conjunto e o Grupo Figura ficou em segundo lugar no Festival, na categoria de "Melhor Conjunto".

As atrações de vencedores do Festival, incluíam a "Rancho", que foi a representante do "Imperial", Carmelita Alves, juntamente com Jaime Santos, encerraram o Festival de Forró do Amazonas, com uma apresentação de aproximadamente vinte minutos, que novamente sobrou a plateia que participou do empenhamento, contando com os amigos convidados.

As atrações de vencedores do Festival, incluíam a "Rancho", que foi a representante do "Imperial", Carmelita Alves, juntamente com Jaime Santos, encerraram o Festival de Forró do Amazonas, com uma apresentação de aproximadamente vinte minutos, que novamente sobrou a plateia que participou do empenhamento, contando com os amigos convidados.

FORÇA, ALEGRIA, TALENTO

Figura 51: Cinco mil pessoas foram dançar forró no asfalto⁴⁷
Fonte: Jornal A Crítica – 1º ago. 1983

⁴⁷ Neste recorte, não transcrevemos o texto, uma vez que a ilustração é tão somente para destacar o forró como ritmo de grande difusão no Amazonas.

A rádio, com a música doméstica, do dia a dia refletia, pois, “o gosto” do que o público queria ouvir, e a indústria fonográfica atuava como uma mediadora para produção e difusão do tipo de música. Negus, citado por Napolitano, aborda essa percepção do mercado.

Para Keith Negus, certos agentes de processo de criação/socialização da música têm mais peso em alguns contextos sociais históricos específicos e funcionam como mediadores privilegiados. Nesta visão, os agentes da indústria agem mais por intuição, tentando moldar audiência à sua própria imagem e gosto, tentando sentir o “pulso” do público, mas do que manipulá-lo no sentido estrito (NEGUS, 199, p. 61)

[...]

esta abordagem defende a ideia de que a música popular é mediada por tecnologias de transmissão específicas e pelo trabalho de grupos ocupacionais específicos (produtores, DJs, programadores de rádio, jornalistas) exigindo uma abordagem ampla do conceito de “distribuição”, vista como um aspecto de “mediação cultural”. (NAPOLITANO, 2002, p. 24)

Ilustramos, pelos recortes jornalísticos, a atuação dos programas de rádio, como o Forró do Zé Milton, pela rádio Difusora e, posteriormente, como Forrozão do Zé Milton, pela rádio Baré, como agentes de difusão de um gênero musical. Lembramos, ainda, que o cantor Pinduca atuava também como produtor musical da Copacabana Discos e, portanto, trabalhava para a “descoberta” de novos talentos que atendessem à comercialização da música que o público desejava consumir.



A novidade é o novo LP de Antonio Marazona, muito esperado pelo público. Um lançamento “UNACAM”. Já se encontra nas vitrines das lojas.

Marazona não mediu esforços para concluir este seu novo trabalho.

Uma das faixas que traz a marca do sucesso é ‘Conceição’.

O cargo-chefe (*sic*) deste bolachão é ‘Quero você de volta’. Uma outra faixa é ‘Perdoa-me Senhor’, sem dúvida é gostoso de se ouvir. ‘Adeus Adeus Amor’ está um tremendo barato. Hoje vocês poderão curtir nos programas de nossas emissoras. De olho no programa do David Rocha 5ª feira; sábado ‘Bandeira II’, com Hudson Lacerda a partir das 21:00 horas. Programa “‘Forró do Zé Milton’ na rádio Difusora às 13:00 horas. Na rádio Independência, 2ª feira à partir das 15:00 horas.

[...]

Figura 52: Forró do Zé Milton/ Rádio Difusora

Fonte: Jornal do Comércio – 29 out. 1981

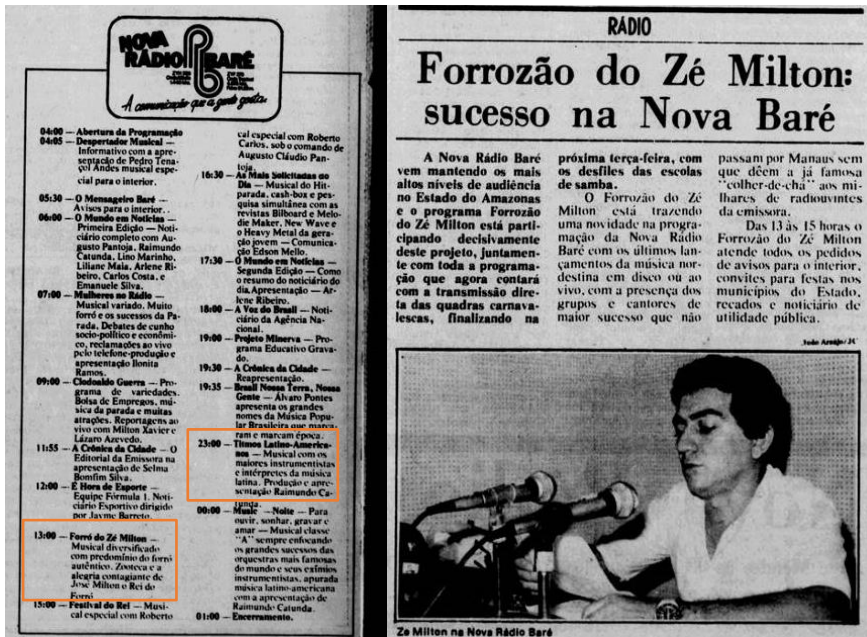


Figura 53: Programação Rádio Baré e Radialista Zé Milton
 Fonte: Jornal do Comércio – 04 fev. 1986⁴⁸

13:00 – **Forró do Zé Milton** – Musical diversificado com predomínio do forró autêntico. Zooca e a alegria contagiante de José Milton o Rei do Forró

23:00 – **Ritmos Latino-Americanos** – Musical com os maiores instrumentistas e intérpretes da música latina. Produção e apresentação Raimundo Catunda.

Destacamos o radialista⁴⁹, pois ele, além do desempenho na radiodifusão, levava o “Forró do Zé Milton” a shows nos bairros de Manaus e atuou também como empresário de Teixeira de Manaus. O locutor fora o responsável pelo “lançamento” (1980) do primeiro LP do artista que ocorreria na Sede do São Raimundo Esporte Clube, no bairro de mesmo nome, em Manaus. Fora responsável, ainda, pelos contatos em Fortaleza para que o instrumentista se apresentasse nas casas de show no Nordeste, uma vez que o locutor era cearense.

O contato com as rádios era realizado através da figura do divulgador. As gravadoras tinham um representante comercial na cidade e eram responsáveis por desembaraçar toda burocracia necessária a fim de que o divulgador pudesse apresentar os lançamentos junto às casas especializadas em vendas de discos. O divulgador era devidamente contratado para levar as novidades também aos meios de comunicação. Esse agente representava os interesses

⁴⁸ A reescrita ateu-se a dois momentos da programação para destacar o forró como ritmo de circulação e a difusão das músicas instrumentais latinas.

⁴⁹ José Milton fora um dos radialistas do Amazonas com maior audiência na década de 80. Suas atividades iam além da locução. Levava caravana de artistas da região em shows em clubes populares nos bairros de Manaus. Sua popularidade levou-o a candidatar-se a Deputado Estadual pela Frente Liberal em 1986.

mercantis da gravadora e estava em relação direta com o artista. Quando conseguiam acertar uma vendagem, recebiam comissão referente à quantidade de discos solicitados pelo lojista.

Teixeira de Manaus (2016) fala sobre a divulgação e que recebia também 25 exemplares de seu LP para que pudesse também interceder junto às mídias da época ou presentear amigos. Caso quisesse mais LPs, seria necessária a compra do produto tal qual um consumidor comum.

A divulgação do cantor, instrumentista, do artista é feita do seguinte modo: a gravadora grande, como no caso a Copacabana, ele tem nos seu quadro de funcionários um divulgador e um representante pra cada capital do Brasil e do exterior. E aí tem os lançamentos do mês. Vem o lançamento meu, do fulano, do mês tal, mês tal. Vem aquele pacote do mês tal e o meu vinha em novembro. Gravava junho ou julho e vinha o novo CD, aliás, LP, vinil, em novembro e o divulgador.... bem, o representante é aquele que faz a parte burocrática de assinar, essas coisas e tal, e o divulgador colocava os discões debaixo do braço, LPs, saía com um bloco de pedidos e ia pras casas de disco. Escuta aqui, naturalmente agendava com as casas de disco, aí o fulano escutava, o gerente, o dono da casa; no caso a Disco de Ouro tinha o Simone. “escuta aqui, Simone”. Aí ele pedia “fulano eu quero tanto”. E em dado momento, numa dessas visitas, o meu lançamento, o Simone pediu 10 mil vinis. Foi um assombro. E aí acontecia assim: o representante e o divulgador eram empregados da gravadora. Eles tinham o trabalho de levar o meu disco ou dos contratados da gravadora e fazer vender, porque eles ganhavam porcentagem da venda total daquele disco. (TEIXEIRA, 2016)



Figura 54: LP para divulgação
Fonte: Discoteca pessoal

A gravadora também enviava material para divulgação de shows com o seu selo fonográfico. O uso dos cartazes era muito comum nos anos 80 e 90. Eram preenchidos com local, data, hora e expostos, com antecedência, nas embarcações, sedes, nos comércios das comunidades e cidades do interior, tornando-se propaganda produtiva e eficiente somando-se às chamadas das festas pela radiodifusão seja pelas rádios AM ou FM, seja pela voz praiana.



Figura 5: Cartaz para show
Fonte: Acervo Pessoal

Tadeu Cordeiro fora o divulgador responsável durante os anos em que Teixeira de Manaus esteve sob contrato da Copacabana.

Teixeira era quem mais eu vendia. As comissões eram boas. A Disco de Ouro⁵⁰ comprava muito bem. Depois que começava a tocar na rádio. Aí todo mundo ganhava: as lojas de disco, eu, o artista. Muitas vezes, a vendagem era tão rápida, isso em 81, 82, que nem dava tempo para reabastecer e tinha de esperar a gravadora pensar mais vinis. Se não me engano, foram sete trabalhos do Teixeira pela Copacabana. Mas os dois primeiros LPs foram os que mais venderam. Chegavam os outros volumes, mas o povo continuava pedindo do primeiro e do segundo. Fita cassete também vendia bem. Todo táxi que pegava tinha uma fita do Teixeira tocando. (CORDEIRO, 2018)

O contato com as rádios também era assumido pela Gravadora no início. Tocar o novo era sempre um desafio. A apresentação do lançamento vinha acompanhada de certa resistência pelos meios de comunicação, contudo, tal óbice era superado por uma gratificação conhecida no meio artístico como *jabá* ou, na forma estendida, *jabaculé*. O emprego da palavra com novo sentido não tem uma origem definida. Uma explicação tacitamente aceita é a de que

um jornalista, apaixonado pela culinária nordestina, ao receber uma certa quantia para divulgar uma dupla de cantores, teria exclamado na presença de alguns colegas, “O jabá do almoço de hoje está garantido”. Dali em diante, esses colegas passaram a utilizar a palavra com o sentido que tem hoje nos meios de comunicação. (<http://www.portalcafebrasil.com.br/cafeopedia/jabacule/>)

Há vários movimentos contra essa cultura do “jabá”. JÁBASTA, um desses movimentos, tenta criminalizar o suborno aprovando o projeto de lei nº 1048/03 que proíbe as

⁵⁰ Maior loja de discos dos anos 80. Ficava situada na Avenida Eduardo Ribeiro com a Sete de Setembro, no Centro de Manaus.

emissoras de rádio e televisão de receberem dinheiro para privilegiar a execução de determinada música. Contudo, até o ano de 2011 fora indeferido o desarquivamento da proposta. Gilberto Gil, quando Ministro da Cultura (2003-2008), pronunciou-se em relação ao projeto de lei com bastante receio:

O que parece ser conveniente e do interesse de todos é que o uso de recursos extraordinários para financiar a radiodifusão de música seja prática inibida e desestimulada. Isso interessa à democratização de acesso mais rápido de gravadoras com menos poder econômico e dos artistas menos favorecidos. E representa, obviamente, uma forma de economia para os selos na hora de lutar pela execução de seu repertório. É necessária uma configuração justa para quem não tem condição de arcar com o *jabá*.

Precisamos nos ater ainda sobre o projeto, estudá-lo com a devida atenção. Mas, desde já, penso que a criminalização não é suficiente para se resolver o problema. Parece-me que a questão mais sensível está relacionada, isso sim, ao acesso às ondas de rádio. Estou dizendo que seria extremamente positivo investir-se, paralelamente a qualquer medida coercitiva, em políticas afirmativas, ou cotas mesmo, para o repertório menos competitivo, ou simplesmente o repertório que não tem nenhuma condição de competir. Isso vai na direção de se contemplar, nas programações, as periferias, que hoje encontram espaço apenas através das rádios comunitárias. A produção nova das favelas, a imensa e variada produção regional. (Entrevista concedida a <http://movimentopelofimdojaba.blogspot.com/> postado em 16/04/ 2006)

Araújo (2015) também cita o *jabá* quando discute o sucesso de Chacrinha na Rádio Tamoio do Rio: “Nesta época, segundo o próprio Chacrinha, ele teria inaugurado no Brasil a prática do famigerado *jabá*: a divulgação de músicas em troca de dinheiro. ‘Eu fui o primeiro disc-jôquei a ser prostituído’” (2015, p. 304).

Cordeiro também destaca o *jabá* quando começaram a surgir outros solistas de sax gravando no mesmo estilo de Teixeira de Manaus: “aí para tocar mais o Teixeira e divulgar o novo trabalho, era preciso rolar o *jabá*. Tocava mais quem mais ‘ajudava’” (2018). Esses novos saxofonistas foram logo capturados por outras gravadoras. “as *majors* da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional” (CANCLINI, 2008, XXXVII). Mesmo que o *BRock* estivesse, nos anos 80, no auge e com excelente vendagem nacional; no Norte e Nordeste, instrumentistas executando forró, merengue, mambo, cúmbia, carimbó, por exemplo, deveriam gravar, visto que havia mercado consumidor para este gênero. Em 1986, a Copacabana lançou LP direcionado à música popular que acontecia no Norte e Nordeste e, claro, TM estava como destaque.

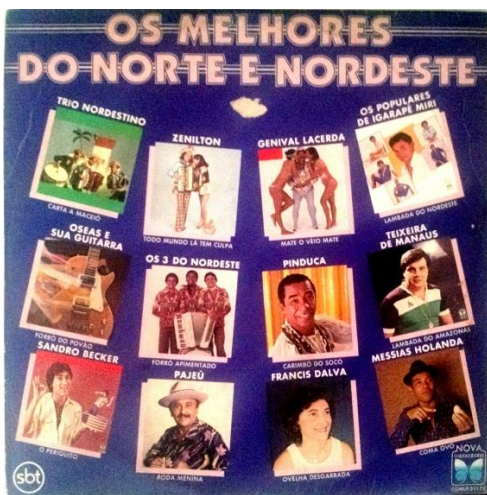


Figura 56: Os melhores do Norte e Nordeste
Fonte: Discoteca pessoal

Criamos uma linha temporal com os solistas de sax nos anos 80. Recordemos que a divulgação do 1º LP de Teixeira de Manaus aconteceu nos meses de novembro e dezembro de 1980, entretanto, a distribuição dos discos ocorrera em janeiro de 1981 e é o registado no rótulo do vinil. Destarte, Teixeira de Manaus fora o primeiro a estar na indústria fonográfica com solos de sax e possíveis refrãos e ser o *mainstream* musical nesse contexto temporal.

	Chiquinho Davi •1982 •UNACAM
	Agnaldo do Amazonas •1983 •Polygram
	Chico Cajú •1983 •Gravasom
	Toinho e seus animais •1984 •Tropical
	Souza Caxias •1984 •ACAUAM
	Aurélio do Sax •1985 •Continental

Não foram apenas os saxofonistas que foram capturadas para solar lambadas, cúmbias, forró ou outros ritmos latinos: guitarras e cavaquinho também tocavam no mesmo estilo que Teixeira de Manaus – solos e, em algumas faixas, pequenos refrãos.



Teixeira de Manaus gravava, nos anos 80, 7(sete) *Long Plays*, todos pela Discos Copacabana⁵¹. Apesar de o contrato prever cinco anos, mais dois anos foram estendidos.

⁵¹ O rosto de Teixeira de Manaus surgiu na contracapa do segundo LP, somente no 5º vinil viera na capa. Segundo TM, a ideia da produção (Pinduca) era criar uma expectativa ao público de “quem era, como era” (2017). As capas sempre traziam imagens que remetesse a uma identidade da Amazônia: lagos, vitórias-régias, imagens de natureza.



A Gravadora, no fim dos anos 80, já passava por dificuldades para gravar, e os demais discos do saxofonista aconteceram por outras gravadoras (anos 90) como: RH – Amazon Record, CID, RGE e, já nos anos 2000, pelo Disco Laser (lojas e gravadora). Pós-anos 80, já não era necessário viajar para estúdios no Rio de Janeiro ou São Paulo, havia excelente tecnologia para produção de LPs e CDs no Norte, sobretudo, Belém. Listamos a discografia de Teixeira de Manaus que teve como maior representação de sua trajetória musical o Disco de Ouro, com a vendagem de 100 mil cópias, referente ao primeiro *Long Play*. A entrega do Disco de Ouro, segundo o artista, fora transmitida, ao vivo, pela Rádio Difusora e aconteceu em frente à loja de disco “Disco de Ouro”.

Durante a pesquisa, não encontrei registros maiores sobre o evento e algumas datas parecem não harmonizar. Há um rascunho (sem data) do solista que marca 1982 como ano de entrega; há, no recorte do periódico da p. 98 desta pesquisa – 10 de janeiro de 1983, em que Teixeira de Manaus concedia entrevista sobre a possibilidade de estar apto a receber o símbolo da vendagem de 100 mil cópias e, no último, num recorte de periódico, datando janeiro de 1984, uma pequena nota sobre a emoção do instrumentista pelo recebimento do Disco de Ouro.

A grande emoção que tive (talvez a maior da minha vida) quando recebi meu disco de ouro em 82 na Ed. Ribeiros c/ 7 de Setembro, com uma multidão incalculável presente, vários carros de som cobertura total da Rádio Difusora do Am.

Figura 57: Escritos 2
Fonte: Acervo Pessoal

DISCO DE OURO

Todo artista mede-se pelo seu talento, é óbvio. O cantor, o cara que vende disco tem uma meta: Ele precisa alcançar uma média de vendagem, a fim de poder gravar outro. Mas quando ultrapassa o esperado, é a glória. E nós, amazonenses, devemos nos orgulhar. Devemos compartilhar dessa glória. O 1º LP do Teixeira de Manaus vendeu 100 mil cópias. Está apto para receber o “Disco de Ouro”, prêmio que todo cantor almeja.

“A gente nunca sabe. A contagem é deles. Eu não posso computar. Mas, segundo o boletim da gravadora, eu vendi 72 mil um trimestre atrás. Então, o disco estourou. Só resta esperar a comunicação oficial”.

“O segundo LP saiu agora. Tá vendendo bem. Acredito que o meu povo irá continuar a me prestigiar. Eu sei que é difícil atender a todos os gostos. Paciência. O importante é dizer que não mudel. Continuo o mesmo Teixeira, das festinhas e dos cabarês”.

Figura 58: Disco de Ouro
Fonte: Jornal A Crítica – 10 jan. 1983

— Teixeira de Manaus ficou emocionado com a homenagem recebida pela TV— Ajuricaba: o disco de ouro. Seus fãs prestigiaram o ato e o cantor não conteve as lágrimas.

Figura 59: Nota – Disco de Ouro⁵²
Fonte: Jornal do Comércio – 27 jan. 1984

A grande emoção que tive (talvez a maior da minha vida) quando recebi meu disco de ouro em 82 na Ed. Ribeiros c/ 7 de Setembro, com uma multidão incalculável presente, vários carros de som cobertura total da Rádio Difusora do Am.

DISCO DE OURO

Todo artista mede-se pelo seu talento, é óbvio. O cantor, o cara que vende disco tem uma meta: Ele precisa alcançar uma média de vendagem, a fim de poder gravar outro. Mas quando ultrapassa o esperado, é a glória. E nós, amazonenses, devemos nos orgulhar. Devemos compartilhar dessa glória. O 1º LP do Teixeira de Manaus vendeu 100 mil cópias. Está apto para receber o “Disco de Ouro”, prêmio que todo cantor almeja.

“A gente nunca sabe. A contagem é deles. Eu não posso computar. Mas, segundo o boletim da gravadora, eu vendi 72 mil um trimestre atrás. Então, o disco estourou. Só resta esperar a comunicação oficial”.

Sobre a entrega do Disco de Ouro e as múltiplas e possíveis datas, Teixeira de Manaus lembrou-nos Ariano Suassuna na peça teatral “o Auto da Compadecida”, quando a personagem Chicó resumia uma possível confusão nas histórias contadas com “Não sei, só sei que foi assim.”

Era muita gente. A Eduardo Ribeiro foi fechada e havia várias atrações antes da minha entrada e da entrega do Disco. Foi bem em frente à loja Disco de Ouro e a ideia de ser lá foi do Simone, o dono de lá. A Rádio Difusora, companheira de sempre do meu trabalho, fez a transmissão ao vivo. A data? Quando foi mesmo, Darcy (voltando-se à esposa)? Se é da vendagem do primeiro LP, deve ter sido em 82. Essa matéria fala

⁵² Não foi possível saber se essa homenagem realizada pela TV Ajuricaba fora logo após a entrega do Disco de Ouro ou se fora um em data mais distante e que tenha, apenas, lembrado a entrega, uma vez que fora o único artista a receber um Disco de Ouro no Amazonas na época.

84? (quando a pesquisadora citou o registro do Jornal do Comércio). Bom... eu só sei que foi desse jeito: Eduardo e Sete de Setembro lotadas. Emoção grande mesmo. (TEIXEIRA, 2018, *grifo nosso*)



Figura 60: Quadro com Disco de Ouro⁵³
Fonte: Acervo Pessoal

O Disco de Ouro retira o abstracionismo do artista-sucesso. Sua simbologia e as quantificações das vendas mensuram uma carreira artística que deu ou não certo, pelo menos num determinado espaço de tempo. Discos de Ouro não avaliam a estética musical, se é arte de prestígio ou não – é a concretização da aceitação de um público consumidor em relação a um produto.

⁵³ O Disco de Ouro fica pendurado no pequeno estúdio pessoal do artista em sua residência. Numa estante próxima ao quadro, há outros símbolos que representam a concretização do sucesso do instrumentista: placas, troféus e títulos de cidadania de municípios do estado do Amazonas.

3.3 Balança a sede: a identidade de uma música

“Só quem é capaz de fazer um show de mais de três, quatro horas tocando só o que compôs, e o povo todo sabendo a música é um artista mesmo” (TEIXEIRA, 2012). Esta afirmação fora registrada no camarim do Teatro Amazonas, pouco antes de o solista fazer seu, então, último show. Trazemos para reflexão duas questões: produção e recepção.

A primeira – produção – entendamos como a criação de músicas, composição. Convidar o instrumento musical (saxofone) para protagonizar a música e tornar a voz coadjuvante do sopro, marca um estilo de fazer música avessa dos consolidados sucessos de cantores. Ora, muito mais fácil é cantarolar uma música, reconhecer a voz do(a) cantor(a), mas como fazer o mesmo com um instrumento? Isso aconteceu. Aí temos a segunda questão: recepção.

Napolitano (2008, pp. 101-02), quando pesquisa sobre canções, destaca quatro instâncias no qual um pesquisador, que tem como objeto cultural a música, deveria considerar: criação, produção, circulação e recepção/apropriação. No entanto, quando se trata de canção, essas instâncias parecem ser mais didáticas para análise, pois há discussão da complexidade dos acordes da música, o uso ou não de figuras de linguagem, por exemplo. Restringimos à Teixeira de Manaus: composição/criação/produção e recepção, por entendermos que há uma simplicidade maior. Concordamos com o autor quando ele atenta que “quase sempre as análises tendem a ser impressionistas ou confirmar tradições de opinião e memória, quem nem sempre traduzem a pluralidade da experiência histórica e a complexidade do contexto analisado” (ibid. p. 103). Entendemos, pois, que as vozes que surgiram nesta pesquisa chegaram a uma identidade musical para Teixeira de Manaus, incluindo a sua própria voz quando destaca “eu inventei a música instrumental com pequenos refrões” (2016).

Celso Frederico (2016, p. 166), quando discute sobre as funções dos refrãos na música popular, no caso o rap, cita que quando “não há refrão, é pura tensão”; como se não houvesse pausa para respirar, ou seja, “não há refrão, não há repouso”. Frederico entende que esse não repouso no rap seja para transmitir a não possibilidade real de um descanso, de um cotidiano corrido e o rap, portanto, pela ausência de refrão, materializa essa vida. Por analogia, trago o autor, para música de TM. A música do solista quando provoca esse não repouso, não como a tensão do rap, mas como um prolongamento do “estar dançando” parece também querer materializar uma continuidade do momento de festa, de sair do cotidiano – se respirar, irá acabar aquele momento.

No entanto, foram as músicas que tinham refrãos as que possibilitavam identificar o artista: “toca aquela do Teixeira, deixa meu sax entrar, Teixeira de Manaus”, por exemplo. Mais complicado era pedir, quando não se lembrasse do nome da música, por recursos onomatopaicos, ou seja, imitando um trecho do solo de sax. Mesmo assim, Teixeira declarou que durante a interação com o público isso acontecia: “toca aquela que é assim: parará, rá, rá – tentando cantar o instrumento” (TEIXEIRA, 2017).

Qual o ritmo que o solista toca? Os que já foram classificados pela comunidade musical. Na discografia do artista, muitas vezes, a nominação das músicas explicita o gênero musical que será solado. Há “processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural” (BURKE, 2016, p. 06) – um *continuum cultural*.

(...) a hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências. A atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença.

[...]

(...) é que devemos ver as formas híbridas como resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura. (ibid., 2016, pp. 30-1)

A seguir, é possível visualizar melhor essa “mistura” na tabela que segue, nela há um campo para registro dos refrãos ou não (Ø) das músicas.

1° LP – 1981		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Lambada pra dançar	Quero bailar Quero uma lambada pra dançar
02	Balançadinho	Ø
03	Ritmo jovem	Ø
04	Cumbiando	Ø
05	Desmontando o sax	Ø
06	Teixeira de Manaus	Teixeira de Manaus
07	Comanchera	Coma, coma, comanchera
08	Merenguê, merengá	Merenguê, merengá
09	Carinteca da Maria	Maria
10	Oba	Oba!
11	Auê-ra-uê	Auê-ra-uê Danço com você
12	Beiradão	Ø
2° LP – 1982		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Sax na lambada	Ø
02	Deixa meu sax entrar	Abra sua porta Deixa o meu sax entrar
03	Xote do interior	Ao agricultor do interior Vai o meu alô ao agricultor

04	Alegria do sax	Ø
05	Dance lambada	Ø
06	Mania de forró	Ø
07	Vou de mambo	Ø
08	Meu forrozão	Para o meu povão Vai meu forrozão
09	Gafieira do Teixeira	Ø
10	Vem me abraçar	Vem, menina, me abraçar Lambada vamos dançar
11	Alô, Norte e Nordeste	Alô, alô, Norte e Nordeste!
12	Assoprando pro Brasil	Sopro de Manaus pra lá Pro Ceará Sopro de Manaus pra aí Pro Piauí Sopro com o coração Pro Maranhão Sopro uma sinfonia Pra minha Bahia Sopro com muita meiguice Pro meu Recife Sopro forte assim também Pro meu Belém Sopro bem com mais de mil Pro meu Brasil
3° LP – 1983		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Balançando o sax	Ø
02	Obrigado sinhô e sinhá	Quero agradecer ao sinhô e sinhá Por ter deixado meu sax entrar
03	Mexendo na lambada	Essa lambada é pra você Nessa lambada quero ver você mexer
04	Eu também quero	Eu também quero (3x) Você pode crer Eu também quero (3x) Quero você
05	Forró de breque	Ø
06	Crianças do Brasil	Lá, lá, lá Venham, venham ver Ver o que surgiu Teixeira de Manaus e as crianças do Brasil
07	Forró amazonense	Ø
08	Xote do amor	Dance comigo esta dança Fiz para o interior Dance comigo esta dança Esse xote do amor
09	Vamos forrozar	Balança aqui a sanfona Assim vamos forrozar
10	Vem aproveitar	Vem, chega pra cá Vem, vamos dançar

		Vem, vem chamegar Vem aproveitar
11	Chorinho do Rio Negro	Ø
12	Meu querido velho	Ø
4° LP – 1984		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Fuxicando	Conta, fuxiqueiro Eu vou, eu vou Vou contar pra tua mulher Vou dizer tudo que vi Vou dizer quem você é
02	Já mataram o velho	Já mataram o velho O velho já morreu Com essa saia curta E o que apareceu Já mataram o velho O velho já morreu Com essa saia curta Tanta coisa aconteceu
03	Pau de sebo	Não suba nesse pau Você pode escorregar Isso é pau de sebo Não é bom facilitar
04	Lambada do interior	Aqui vai outra vez Meu abraço pra vocês Ao trabalhador Desse meu interior
05	Forrolando	Ø
06	Quantas saudades	Ø
07	Olha eu aí	Olha eu aí E nós também aqui
08	O canoeiro	Não tenho fuscão preto Também não sou motoqueiro Mas tenho uma canoa E vou tocar pro mundo inteiro
09	Pra lá e pra cá	Pra lá E pra cá Vamos balançar
10	Pacote de baião	Ø
11	E lá vai xote	Ø
12	Alô criançada	Alô, crianças Vamos dançar Vamos, vamos todos juntos festejar Alô, crianças Vamos dançar Aproveite que o Teixeira vai tocar
5° LP – 1985		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Garimpeiro e seringueiro	Balança a peneira, garimpeiro

		Corta seringa, seringueiro Apaga a moçada teu dinheiro Segura esse som que é brasileiro
02	Mambo brasileiro	Ø
03	Quero suar com você	Meu bem me dê um sorriso Alegre, cheio de amor Eu vou lhe dar um beijinho Molhado, com todo sabor Quero a sua, sua, sua Quero suar com você Eu quero a sua, sua, sua Deixa o suor escorrer
04	Muriçoca	Coitadinhas das meninas que moram por lá Passam a noite inteira sem sossegar Ficam acordadas sem poder dormir Já não saem de casa e não podem namorar Mata a muriçoca (2x) Mata a muriçoca, ela quer picar
05	Espedaçando	Ø
06	Vamos cumbiar	Cúmbia, cúmbia Vamos cumbiar
07	Lambada do Amazonas	Ø
08	Chameguinho bom	Ø
09	Sax invocado	Ø
10	Só no balanço	Ø
11	Não chore	Não, não vá Não vá nessa não de chorar Não, não chore Dê uma risada pra esnober
12	Cabelos brancos	Ø
6° LP – 1987		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Balanço do Norte	Vamos ver, vamos ver Todo Norte crescer Balancê, balancê já Balancê, balancê lá
02	Esse bicho é bom	Esse bicho é bom, doutor Nesse bicho eu vou jogar Esse bicho é cabeludo Com ele vou faturar
03	Filho do interior	Eu sou do interior E me orgulho de ser Isso que é terra boa, menina Terra boa de viver
04	É no remelexo	Ø
05	Quero ter você	Eu quero ter você Não, não vou mais te perder
06	Gostosinho	Ø
07	Arrastapé do povo	Ø

08	Remexendo na lambada	Quero ver, quero ver Balança, menina, que eu quero ver Nessa lambada você remexer
09	Forró romântico	Ø
10	Vamos a Caracas	Vamos a Caracas
11	É tempo de cúmbia	Cúmbia é pra você bailar Eu quero ver você rebolar
12	Sax, samba, Brasil	Ø
7° LP – 1989		
Faixa	Nome da Música	Refrão
01	Que coisa louca	Ai, ai que coisa louca Você beijou minha boca E me fez arrepiar Ai, ai, que coisa louca Você sujou minha roupa E me fez eletrizar
02	Lambada esfregada	É metendo a perna Que eu danço lambada Lambada esfregada Da rapaziada
03	Baião de dois	Quero que você seja arroz Vem descascar Enquanto eu serei o feijão Vem perfumar Ficaremos os dois juntinhos No tempero do amor Fazendo um bom prato De especial sabor É o baião de dois Feito por nós dois Que se mexe bem Pra comer depois
04	Dentro do seu coração	Eu de camisinha Você de camisão Quero ficar todo dentro, paixão Eu de camisinha Você de camisão Bem dentro do seu coração
05	Já fui com ela	Eu vou no pezinho dela Eu vou na perninha dela Eu vou na coxinha dela O que você pensou Eu já fui com ela
06	É no saculejo (sic)	Saco, saco, sacolejo (2x) Vamos, senhor, sacolejar
07	Transação	É transa ioiô É transa iaiá É transa, transa, transa Quero ver você transar
08	Meus sentimentos	Ø

09	Forró do JC	Ø
10	Sax balanço	Ø
11	Lágrimas de um saxofone	Ø
12	Bailando cúmbia	Bailando com uma muchacha lá Bailando com uma muchacha cá Cúmbia vamos bailar Cúmbia vamos dançar

Lambada, cúmbia, xote, forró, mambo, gafieira, chorinho, baião e samba aparecem nos nomes das músicas. Se formos estudar cada um desses ritmos encontraremos outros e o que é o resultado de um será a combinação de outros. “A inferência de que somos todos imigrantes, quer dos demos conta disto ou não, deve ser levado a sério, como a observação de Canclini de que a fronteira está em toda parte (Ibid., 2016, p. 107).

O que todos esses ritmos solados faziam, portanto, acontecer? “Balança a sede!”. O imperativo era o que acontecia, literalmente, quando as caixas de som e os instrumentos musicais iniciavam a festa. As palafitas da sede balançam com a execução da música e da dança. Sair para festa é sair para dançar. “Quem é que tá pensando em problemas quando se está dançando?” (Darcy Teixeira, 2017)⁵⁴

Nas festas do interior, sempre dançávamos o que escutávamos nas rádios. Muitas músicas sabíamos que eram de novelas da Globo, porque o locutor falava, mas televisão não existia ou não pegava no interior. Quando o Rudeimar estourou, só tocava ele nas rádios que pegavam no interior. E o que mais se esperava então? Ver o artista e dançar a música dele. Não ia para uma comunidade ribeirinha aquele cantor daquela música estrangeira que tocava na novela e nem, penso eu, as pessoas queriam. Forró e xote sempre dançamos.

[...]

Quando ele entrava e começava a tocar, o pessoal já tinha dançado com a atração anterior, o que chamam hoje de pré-show. E as pessoas paravam para vê-lo tocar e acho que também para ver como ele era. Na capa, não tinha a foto dele e as entrevistas que dava era só a voz, né? Mas, depois que a curiosidade acabava era dançar e muito. Lembro de uma festa que tinha um cara que não sabia mais o que fazer de tanto rebolar que se jogou o chão e ficou rebolando deitado.

[...]

Quando ele tocava naqueles lugares bem do interior do interior, que tinha uma sede pequena, dava até medo. Parecia que ela iria se desmanchar toda do tanto que tremia. Balançava mesmo! Quando saía para o terreiro do lado de fora e ficava olhando de fora a sede, ela balançava mesmo. Era aquela confusão de sons, acho que distorcia um pouco. Parecia que casa músico ia pra um canto e também tinha o barulho dos sapatos das pessoas dançando. Era uma barulhada. Mas eu gostava. Sempre gostei de festa. (ibid., 2017)

⁵⁴ Darcy Silva Teixeira é esposa de Rudeimar Soares Teixeira e do artista Teixeira de Manaus. Neste subcapítulo, sua fala será explorada uma vez que ela o acompanhou em muitas apresentações do solista e transitou pelos dois lugares. A visão de não protagonista do show percebe como o público recepcionava a musicalidade do artista.

Teixeira de Manaus afirmou que enquanto tocava “não podia ver muita coisa”. Ficava preocupado com o som, retorno ou outro empecilho para uma boa apresentação. Mas sentia quando tinha de prolongar uma música. “não se toca como na gravação do disco, é preciso sentir o público. O artista tem de tocar para levar alegria. Muitas vezes “alargava” uma música porque era o que povo queria” (TEIXEIRA, 2017).

Havia, portanto, sempre o improviso nos solos das músicas, descaracterizando o que se ouvia no LP. Os solos improvisados alongavam-se na medida da receptividade do público. Não havia passividade nem de um lado, nem doutro. Esses improvisos do TM são o que muitos músicos que reexecutam suas músicas costumam comparar aos improvisos típicos dos grandes jazzistas.

Simão Pessoa (2005) descreveu, no livro *Amor de Bica*, o que a musicalidade do solista provocava no público e de onde eram os ritmos executados:

O instrumentista é um fenômeno completo. Se tivesse nascido em Memphis, No Tennessee, com certeza estaria hoje numa “blues band” (potencial para isso ele tem) ou num combo de “drum’n’bass” (o “jazz free step” consumido em rodas, digamos assim, mais intelectuais). Como nasceu na Costa do Catalão, seu sopro ficou mais próximo da salsa com percussão tribal que originou a lambada. É impossível descrever no papel o que faz o sax do Teixeira de Manaus com nossa cabeça e, o que é melhor, com o nosso corpo. Apesar da limitação, vou tentar dar uma pálida idéia.

Durante o solo de sax, o som límpido, cristalino e sem frescuras no instrumento pega direto no plexo solar e só depois é que sobe para o coração e a cabeça. O “punch” é semelhante a levar uma porrada na boca do estômago. A porrada desperta a energia dos genitais e, de repente, é como se uma corrente elétrica disparasse pelas pernas em direção ao calcanhar. Seu pé começa a bater no chão, acompanhando o ritmo, e seu desejo fica cada vez mais intenso.

O passo seguinte, claro, é pegar uma cabrocha pra dançar agarradinho, porque a energia libidinal está a mil por hora. Aí basta fechar os olhos para se sentir no sétimo céu. Não é à toa que os bailes do Teixeira de Manaus são famosos pela quantidade de mulheres disponíveis ou simplesmente dançando com amigas no salão. Sua música age como um poderoso viagra, incendiando, indistintamente, tanto a libido masculina quanto a feminina. (ADOLFO *et al.*, 2005, p. 280)

Pessoa ratifica a música dançante de TM e, na sua subjetividade literária, o que acontecia ao público do instrumentista. Não era/ é música lenitiva, era para o corpo reagir antes de pensar.

Já na cidade, os clubes, boates e teatros era quem recebiam os shows de Teixeira de Manaus. Algumas vezes eram shows patrocinados pelas prefeituras e em palcos montados em áreas livres, como já destacamos em alguns recortes nesta pesquisa. E o balanço da sede era, portanto, metafórico. “Tocava na cidade, como tocava no interior. Não havia um contrário. Tocava a minha música. O interior estava no interior e a cidade também estava no interior” (ibid., 2017). Em entrevista mais recente destaca que gostava mesmo de tocar no interior, por ter nascido em um.

Ao todo, gravei 16. Mas tudo, nessa vida, cai. Nada fica por muito tempo. O Carrapicho, por exemplo, fez sucesso muito rápido. Eu fiquei mais tempo. Gravei na Copacabana, Som Livre, RGE. O interior é gigante, e adorava meu trabalho. Em outubro ou novembro saía um disco novo meu, todos os anos. E olha só, em Manaus, eu cheguei a vender mais que o disco do Roberto Carlos. Fiz muitos shows no Norte e Nordeste. Eu nem dava endereço ou telefone. O pessoal ligava e eu mandava dizer que estava viajando. Só para descansar um pouco. Eu gostava mesmo era das festas do interior. Eram bonitas, com gente trepada pelas casas pra ver. (https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/catapultado-a-condicao-de-cult-saxofonista-amazonense-e-o-grande-homenageado-da-setima-edicao-do-festival-amazonas-jazz,grifo_nosso)

A identificação direta com o interior do Amazonas era sempre celebrada em alguns refrãos:

Ao agricultor do interior
 Vai o meu alô ao agricultor

 Aqui vai outra vez
 Meu abraço pra vocês
 Ao trabalhador
 Desse meu interior

 Eu sou do interior
 E me orgulho de ser
 Isso que é terra boa, menina
 Terra boa de viver

Ou nos nomes das músicas: Beiradão, Chorinho do Rio Negro, O canoeiro. É possível, portanto, identificar um lugar social da música – elementos que estão nesse lugar: coisas e pessoas. Teixeira de Manaus, nos prosaicos refrãos, não usava palavras e expressões comuns ao vocabulário do amazonense, como “até o tucupi”, “de bubuia” ou “vôti”, por exemplo.⁵⁵ Não foi preciso caricaturar a letra para dizer que há uma identidade amazonense ou um possível ritmo próprio do Estado.

Ainda sobre a terminologia do “beiradão”, em entrevista concedida à Folha de São Paulo (2012), a jornalista atribuiu ao instrumentista a criação desse ritmo musical.

Teixeira de Manaus recebe homenagem e encerra carreira em festival de jazz

Kátia Brasil de Manaus⁵⁶

O saxofonista amazonense Teixeira de Manaus, criador do "beiradão" - estilo de música instrumental da Amazônia, que mistura jazz, forró e ritmos caribenhos com pequenos refrões - será homenageado nesta sexta-feira (27) na 7ª edição do Festival Amazonas Jazz, no Teatro Amazonas, em Manaus.

⁵⁵ Sérgio Augusto Freire de Souza, linguista, lançou em 2010, o livro *Amazonês: expressões e termos usados no Amazonas*. No “dicionário” de Freire, são listadas cerca de 1.500 expressões que, segundo a pesquisa do autor, são utilizadas de forma comum no vocabulário dos amazonenses.

⁵⁶ A jornalista cita Careiro da Várzea como município da comunidade de nascimento, no entanto, a localidade pertencia à cidade de Iranduba. Também registra o erro da década de projeção nacional de Teixeira de Manaus, que fora os anos 80 e não os 70.

Teixeira de Manaus, 67, anunciou que o show será o último da carreira de 40 anos. O músico despontou no mercado nacional no final dos anos 70, quando o amigo paraense Pinduca, mestre do carimbó, o convidou para gravar um disco na gravadora Copacabana, em São Paulo. Em 1983, Teixeira ganhou um Disco de Ouro.

No verão daquele ano, a música do "beiradão" chegou a diversos países, como Portugal, França, Alemanha e Estados Unidos. No Amazonas, Teixeira vendeu mais discos do que o cantor Roberto Carlos. Nos anos 90, o sax e refrões como "Parárárá! Parárárá Teixeira de Manaus!" influenciaram músicos como Carlinhos Brown.

À **Folha** Teixeira disse que não estava mais contente com o rumo que a carreira tomou. Só é convidado para fazer shows em festinhas de aniversário. "Não vou parar por morte, mas... Um dia eu escutei um camarada dizer que eu só tocava pi-ri-ri-pi-ri-ri. É uma desinformação total", disse.

O músico está desiludido com o mercado do brega. "Nas bandas novas que estão aí, músicos como eu não são mostrados. É só o cantor e as moças com pouca roupa. Os músicos estão lá atrás, vestidos de preto", afirmou.

Nascido na comunidade ribeirinha da Costa do Catalão, em Careiro da Várzea (25 km de Manaus), Teixeira de Manaus se interessou por música desde criança. Aos 16 anos ganhou um sax de sua mãe como ele mesmo diz "de terceira mão".

Já tocava cavaquinho. Fez um curso de música e passou a tocar em casas noturnas de Manaus. Aos poucos foi transportando o ritmo caribenho, o jazz e o forró para o sax, assim foi criado o "beiradão".

"No interior da Amazônia não existia música instrumental com pequenos refrões, duas frases. Eu meti isso aí e fiz a música do beiradão⁵⁷, a música do interior amazônico", disse Teixeira.

O beiradão é a margem do rio em que os barcos atracam nas cidades ribeirinhas. "Ele é a cara da floresta, não tem como encostar o barco no beiradão sem ouvir o Teixeira", disse o historiador e secretário de Cultura do Amazonas, Robério Braga. (<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1127048-teixeira-de-manau-recebe-homenagem-e-encerra-carreira-em-festival-de-jazz.shtml>, *grifo nosso*)

Na entrevista, Teixeira de Manaus afirma que levou ao beiradão a música instrumental com os refrões e que isso era novidade. Entendemos, portanto, que para o artista, ele representa uma forma diferente de estilo musical e, quando o público ouvia as suas músicas, era possível o identificar como sendo ele ou dele.

Ilustramos outra entrevista do artista ao supracitado festival e que, pela compressão do jornalista⁵⁸, o músico deixa de estar na classificação de brega e ascende para música "cult".

⁵⁷ Nessa reportagem, a jornalista parafraseia a de fala de TM como se este tivesse batizado o ritmo "beiradão". Contudo, o próprio artista esclareceu nas entrevistas para esta pesquisa que falara sobre a música ser comum no beiradão e ratificou o fato de nunca ter usado o termo como gênero musical, mas somente como o lugar onde tocava.

⁵⁸ A matéria fora assinada pelo jornalista Virgílio Simões e circulou em mídia impressa e eletrônica em 23 de julho de 2012.



Figura 61: 7º Festival de Jazz e Teixeira de Manaus
 Fonte: Portal do Jornal A Crítica – 23 jul. 2012

Transcrevemos na íntegra, ainda como parte da discussão do termo e da música, a apresentação de Aníbal Beça à Secretaria Municipal de Cultura de Manaus (2007).

Conheci o músico Teixeira pelos idos de 67, no I Festival de Música de Carnaval, organizado pela rádio Baré, à frente Jaime Rebello e Clodoaldo Guerra. Ele estava tocando em uma música concorrente e o maestro Dirson Costa em chamou a atenção pela excelência da sonoridade de seu sax.

Na ocasião, atrapalhado e preocupado com o festival, não me aproximei do músico. Mas logo depois me via pelos salões dos clubes e o mesmo som, que embalavam meus pés, levava-me à distração na conversa com a garota.

Quis saber mais, e no intervalo me aproximei de Teixeira. Perguntei a ele se tinha estudado música em algum conservatório fora de Manaus, mas ele, timidamente, me respondeu: “Não, camarada, eu aprendi sozinho, olhando os outros tocarem”.

Fiquei impressionado com o músico do SHOW6. Era esse o nome do conjunto e daí em diante sempre esbarrava com ele pelas noites de Manaus.

Vi e ouvi Teixeira tocar em muitos conjuntos: com o guitarrista Máximo Pereira e no conjunto de Domingos Lima, por exemplo. Teixeira povoou a minha adolescência de boêmio, de amante da noite, dançando pelas *boites* mais populares⁵⁹: “Shangrilá”, “Verônica”, “Ângelus”, “Lá Hoje”, “Saramandaia” e outras.

Lembro-me que levei para conhecer o “Lá Hoje” o atual ministro Gilberto Gil juntamente com o coreógrafo Lenny Dayle. Estavam aqui pelo espetáculo da Rhodia intitulado de “Momento 68”. Gil ficou deslumbrado com a decoração do ambiente e com a música: “Mas isso é a Tropicália. Só está faltando Ângela Maria no palco”, gritou bem animado.

A música que rolava era o que chamo de Beiradão. Música que se ouve até hoje nos arrasta-pés de nossos irmãos ribeirinhos. E sabe quem tocava? Era de novo Teixeira. Que muito depois soube de sua infância pelas bandas da Costa do Catalão, em Iraduba.

⁵⁹ As boates exemplificadas por Aníbal Beça eram os lupanares que existiam em Manaus e algumas listamos no capítulo primeiro.

É esse Teixeira, agradecido pela cidade que o recebeu aos nove anos de idade, que ostenta desde seu primeiro disco oficial o nome de TEIXEIRA DE MANAUS. Mas, na verdade, nunca se afastou dos ritmos e da sonoridade de sua vivência de menino do interior.

Agradecido também ao grande músico paraense Pinduca, que o levou para a sua gravadora, a Copacabana. São amigos e se frequentam até hoje. Quem o conhece sabe que além do talento, ele também recebeu o dom de fazer amigos, o dom da amizade. Pois bem, Teixeira, muito antes dos *hits* musicais que se espalharam mundo afora como lambada e outros similares já experimentava a fusão da música do beiradão, mesclando-a com outras influências advindas de rádios estrangeiras, principalmente, colombianas, muito mais potentes do que as nacionais. Daí que, com a influência nordestina dos soldados da borracha, dos negros de Barbados, que vieram com os ingleses para Manaus, ele chegou a um caminho universal.

Digo sempre que Teixeira, intuitivamente ou não, plasmou a música que pode ser rotulada de amazônica⁶⁰. E o mais importante: Teixeira não se rende. Está sempre trabalhando e inventando outros caminhos.

Agora mesmo, em conversa comigo, sugeri que ele fizesse o BUMBAILA, ritmo dançante, saído da invenção da mente privilegiada do nosso Teixeira de Manaus.

Escrevo pensando em seu fisco novo e nos 40 anos de atividades musicais que ele comemora nestes 2007. Para aqueles que respeitam e regem pelo regime da Meritocracia, como eu, há muito que celebrar e homenagear.

Espero que nossas autoridades saibam, também, conferir a devida importância que ele merece. Por mim, já o indico para receber a Medalha do Mérito Cultural Nacional.

Parabéns, Teixeira, que é de Manaus e do mundo.

Aníbal Beça. (BEÇA, 2007, *grifo nosso*)

Beça que transitava pelos diversos espaços de sociabilidades nos remete novamente às instâncias de consagração de Bourdieu. A fala do poeta legitimou a musicalidade de Teixeira de Manaus aos lugares de consagração, no caso, pela Câmara Municipal de Manaus⁶¹. Beça retira do silêncio a música popular e junta-se ao, então, Secretário de Cultura do Amazonas, Robério Braga, cinco anos depois (2012), para reconhecer que a música de Teixeira de Manaus, tocada no interior, poderia ser tocada também no Teatro do Amazonas, num festival de jazz. A sede passou, por conseguinte, a ser todo lugar onde tocasse o solista de sax.

⁶⁰ Beça, na entrevista datada em 1987, registrada no segundo capítulo, já identificava no solista de sax uma musicalidade da Amazônia.

⁶¹ A partir do Memorial do artista, fora concedida uma pensão especial pela lei nº 1.287, de 29 de outubro de 2008 da prefeitura de Manaus, como reconhecimento às atividades desenvolvidas pelo solista de sax.

CONCLUSÃO – QUERO AGRADECER AO SINHÔ E SINHÁ POR TER DEIXADO MEU SAX ENTRAR

Tal como trouxe à introdução o refrão que solicitava a entrada do sax, trago às reflexões finais o agradecimento pelo sax ter estado durante a pesquisa.

As festas de beiradão eram onde Teixeira de Manaus tocava. Se o lugar era uma comunidade ribeirinha ou o era o Teatro Amazonas, não retirava a sonoridade ligada às festas no interior. Quando se pesquisa, a busca pela unidade, a origem, a-primeira-vez-que captura o investigador e, confesso que isto aconteceu por diversas vezes. Canclini, em *Culturas Híbridas*, alertou sobre essa busca pela pureza.

Tanto dos tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviam para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e bienais. (CANCLINI, 2008, p. 21)

Querermos compartimentar a arte, dizer onde e por que determinada música, por exemplo, deva estar é “querer da conta” das culturas híbridas, o que não é possível segundo o autor. Não há mais um “mundo específico” para a música, um único território.

O porquê de ter acontecido a boa recepção da música de Teixeira também fora indagação constante. Os ritmos que executava como o forró, carimbó, baião ou xote podem ter capturado a comunidade paraense e nordestina trazida para o Estado desde a Economia da Borracha à implantação da Zona Franca de Manaus. As músicas internacionais, de grande circulação na época ou o rock brasileiro, não capturavam, talvez, a memória de afeto do público cuja audiência das rádios, na época, criavam a intimidade para ouvir e fazer tocar o que se desejava.

A busca pelo contexto da década de 80 no Amazonas para pesquisa não foi tranquila, uma vez que a literatura local e nacional não trata, ainda, de estudos culturais além de pesquisa acadêmica. Esta traz recortes específicos que não permitem uma visão mais densa da música no Amazonas, falta a relação e um olhar do geral para o particular. A forma de conseguir essa macro visão era na leitura dos jornais da época, mesmo sabendo que o jornalismo possa apresentar uma matéria de cunho direcionado. Mas, no geral, era possível entender a dinâmica da economia, política e cultura da década.

A seleção de determinados periódicos foi direcionada ao objeto, aos objetivos da pesquisa e ao limite de tempo para construção de uma dissertação. Muitas leituras eram interessantes e não puderam estar aprofundadas nesta pesquisa. Foi bem instigante ler, por exemplo, sobre as Lojas Disco de Ouro matérias jornalísticas que, no avançar dos anos, iam noticiando da propaganda da venda de discos, das multas sobre poluição sonora, de inúmeros assaltos que esta sofria, a convocação de empregados, a acusação destes de não estarem recebendo seus salários em dia e, finalmente, a falência da empresa. Era tempo em que a economia nacional tinha a hiperinflação e sofria a recessão. A pesquisa nos jornais retira bastante tempo de outras leituras, mas eram de extrema importância para entender e possivelmente comprovar informações nos anos pesquisados.

A leitura, nos periódicos, sobre as programações das rádios chamara bastante atenção. Mostrou a relevância da radiodifusão naquela época. Hoje, em jornais impressos, ainda há programação ou resumos de novelas, mas não mais das rádios. Os radialistas que trabalharam diretamente na divulgação das músicas de Teixeira de Manaus foram além da locução: agenciavam não só artista, como outros da região em apresentação de shows e eventos particulares. Não eram apenas, na época, simples locutores e responsáveis por uma programação diária, mas também atores envolvidos com os que divulgavam e protagonizavam a música. Um estudo aprofundado sobre a locução de programas de rádio neste recorte temporal (anos 80) seria bem interessante dada a responsabilidade que tiveram no processo de divulgação dos artistas locais.

Sobre as pesquisas bibliográficas, muitos autores fizeram parte do horizonte teórico conceitual e, embora não apareçam diretamente na pesquisa ou com citações menores, foram importantes na construção das ideias e foram registrados nas referências e na introdução: Hall, Bhabha, Ginzburg, Ridenti, dentre outros, exemplificam a relevância de sua leitura. Estar com estes e demais autores de outras áreas que não são os da minha formação fora um processo de desnaturalização da leitura e da escrita desafiante. Acrescento que como é um programa interdisciplinar seria impossível isso não acontecer: a pesquisa antropológica, sociológica e, sobretudo, histórica estiveram durante todo o estudo.

Foram mais de 15 entrevistas realizadas somente com Teixeira de Manaus, as quais aconteceram entre 2016 e 2018. A investigação com o artista muitas vezes confundia-se com o pai. Registros da função fática durante as gravações foram retiradas como “entendeu, filha?”, “mas tu não lembra disso, filha?”. Destaco que em todas as entrevistas a esposa estava presente e era como uma memória de suporte ao protagonista. Em todos os encontros para esta pesquisa,

não havia nas falas do saxofonista dúvidas sobre o seu sucesso e de sua habilidade na execução do instrumento musical, o que me lembrou o antropólogo, professor Alfredo Wagner Berno de Almeida, que destacou durante uma aula, ser Teixeira um virtuose e que não podia ser esquecido pela academia.

Muitas vezes senti a necessidade de entender melhor os ritos dessas festas que aconteciam pela percepção do artista e de quem as frequentou. Era uma vontade de voltar no tempo e ter como método a etnografia, pois, creio, poderia trazer mais vivacidade em como eram esses momentos de lazer e de trabalho. 38 anos depois convocar essas memórias nos entrevistados fazem com que estes procurem uma narrativa que correspondesse ao pesquisador, ou que ocorressem possíveis confusões de datas e eventos. Contudo, no geral, as falas quase sempre corresponderam as suposições da pesquisa.

Quando o título do estudo fora pensado – “O beiradão está em festa” – para o anteprojeto, não se previa discussão da palavra como gênero musical ou não. Mas como o lugar que simbolizava o espaço da música de Teixeira de Manaus e das recordações de algumas festas em que fora possível eu estar, apesar dos nove a doze anos de idade. Luzes das embarcações atracando, a dificuldade de subir o barranco e da casa de madeira maior que a dos avós que era chamada de sede e dava medo quando tremia. Na fala dos entrevistados, não houve a descrição do como se dançava e gostaria de ter explorado esse tema também, pois me é muito vívido como os casais percorriam todo o espaço do assoalho da sede; não se dançava apenas num restrito espaço. Apesar de o lugar estar lotado e os casais “se trombarem” não era impeditivo de eles percorrem toda a extensão do salão de dança da sede. Lembro que marcava um casal e o acompanhava em todo o trajeto que fazia durante a música ou músicas e o quão era interessante sempre retornarem ao mesmo lugar de onde haviam iniciado a dança. Alguns casais emendavam uma música na outra com o/a mesmo/a parceiro/a; outros trocavam, talvez por não terem gostado da forma de dançar ou da companhia; não podemos esquecer que as festas são lugares de encontro.

A música de Teixeira de Manaus remetia a isso, ao prazer de dançar, ao lazer, a um momento de esquecimento do trabalho. Era uma música de poucos refrãos, da simplicidade. A letra não era o fundamental, o ritmo era. A capacidade de movimentar o corpo e não a mente. Era o momento de excitação e não de reflexão. Não era momento de protesto ou indignação. Era momento de esquecimento e prazer.

Se o termo “beiradão” pode ser ou não usado como um ritmo, afirmo que já é e não é, está em construção, o que é próprio da dinâmica de uma língua. Afirmar que beiradão é só um

lugar é negar a capacidade polissêmica das palavras. E Teixeira de Manaus vai estar colocado à palavra “beiradão” (seja como ritmo ou lugar) na construção dessa musicalidade. As novas bandas e cantores que executam a “sequência do Teixeira” ajudam a imprimir esse “ritmo” a ele. O destaque maior ao artista do que a outros saxofonistas talvez seja por ele ter sido o primeiro, de maior circulação e receptividade, tanto pela indústria fonográfica quanto pelo público. Importante destacar que, nas entrevistas, Teixeira de Manaus nunca disse “eu criei o beiradão”, sempre falava da música solada e com pequenos refrãos que era a novidade da música na época e que inaugurou um novo estilo musical.

Trago a obra de Teixeira de Manaus, buscando refletirmos sobre a importância de estar como objeto de pesquisa, assim como também foram consagradas pela academia estudos sobre o choro, o *funk*, o sertanejo, que são gêneros musicais considerados também populares. As instituições acadêmicas, que arbitram sobre a hierarquização da arte, percebem alguns gêneros musicais como o estranho, o Outro⁶² e, então, um campo de pesquisa rico para a elite intelectual, mas não com a intenção de atuar, de fato, como consagradora de tal gênero musical, mas como fenômenos a serem pesquisados, assim como ocorrem com os tradicionais estudos sobre um determinado “povo estranho” aos olhos dos pesquisadores ocidentais.

Arantes também destaca que “muitas vezes de modo direto e implícito, essas agências” (escolas, museus, igrejas) “procuram aproximar o que é efetivamente dissemelhante, legitimando a supremacia de alguns modos particulares de ‘saber’ sobre os demais (ARANTES, 2012, p.12). Essa legitimação revela o poder do sistema de ensino sobre a classificação de obras legítimas e ilegítimas, e do que antes poderia ser apenas uma música brega, ser considerada uma música “séria”, a tal ponto de estar na academia.

Outro ponto de reflexão sobre como uma música popular possa estar num lugar de prestígio e de consagração é que a circulação de bens simbólicos possui um ritmo lento. Há, como Bourdieu destaca, uma “defasagem temporal entre a produção intelectual e artística e a consagração escolar” (2007, p. 126). Não teremos um fenômeno musical estudado pelas instâncias de ensino, de forma intensa, ao mesmo tempo em que ele ocorre. A extemporaneidade será uma característica desses sistemas consagradores.

⁶² Foucault, no prefácio de *As palavras e as coisas*, mostra que a desordem será sempre o lugar do Outro. A ordem será a história do Mesmo e é o que dará sentido ao que está disperso. O Mesmo relacionará o que está disperso dentro de um princípio ordenador subjacente às oposições classificatórias.

É, pois, percebido que os espaços criam o que podemos interpretar como a sensação de consagração da arte. Algumas vezes, inconscientemente, “forçamo-nos” a gostar de uma determinada pintura, autor, música por preocupação de distinção, simplesmente.

Mais algumas observações

Permiti-me trazer ao espaço da Academia, onde ocorrem programas de pós-graduação, uma reflexão sobre o seu poder em relação aos bens culturais.

Os sistemas de ensino serão sempre lugares de autorização e, portanto, do que será permitido “entrar” ou não; do que “vale a pena” ter como objeto de pesquisa ou não. O poder de consagração e de perpetuação de uma arte, numa observação diferente da bourdiana, porque não irá transformar o popular em erudito, sobre a música popular, será, sobretudo, com o olhar antropológico e, portanto, a Universidade deverá ter o extremo cuidado de não ser mais um lugar que possa destacar as diferenças numa relação de atrito do poder sobre a cultura e “abrir a porta” para estudar um estilo musical ou um artista somente quando este for considerado “cult”.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Mario *et al.* **Amor de Bica: a história e as estórias da banda carnavalesca mais debochada de Manaus.** 2.ed. abril, 2005.
- ADORNO, Theodor & HORCKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR, José Vicente. **Manaus, praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60.** Manaus: Valer, 2002.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta.** Porto Alegre: Arquipélago, 2013.
- AMARAL, Rita. **As mediações culturais da festa.** Revista Mediações, Londrina, v. 3, n. 1, p. 13-22, jan/jun. 1998.
- ARAÚJO, André Vidal de. **Introdução à Sociologia da Amazônia.** 2. ed. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2003.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar.** 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular.** São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento.** São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAUER, Martin, W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução** in: Walter Benjamin. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1975.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições.** Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 20017
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Razões práticas.** São Paulo: Papyrus, 1996.

_____. **Ilusão biográfica.** In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta (orgs). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna.** Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Variedades de história cultural.** Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Cvilizacao Brasileira, 2000.

_____. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2016

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução: Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRO, Celso. **Textos básicos de Sociologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

CHARTIER, Roger. **A história cultural.** Lisboa: Difel, 1990.

CORRÊA, Serafim. **Zona Franca de Manaus.** História, mitos e realidade. Manaus: [s.n.], 2002.

COSTA, Noélio Martins. **Essa música foi feita pra mim!** Relações amorosas, paixões e cotidiano presentes na música brega em Manaus. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2005.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia. História social do carnaval carioca.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

DARNTON, Robert. **O lado oculto da revolução.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DINIZ, André e CUNHA, Diogo. **A República cantada: do choro ao funk, a história do Brasil através da música.** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DORTIER, Jean-François. **Dicionário de Ciências Humanas.** Tradução: Maria do Rosário Paiva Boléo. Lisboa: Climepsi Editores, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: EDUNESP, 2005.

ELIAS, Norbert. **Mozart – a sociologia de um gênio.** Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELLMERICH, L. **História da dança.** 3.ed. São Paulo: Nacional, 1987.

- FARIAS, Elias Souza. **A canção na Amazônia e a Amazônia na canção**. Tese do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.
- FERREIRA, Jorge. João Goulart. **Uma biografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FREDERICO, Celso. **Ensaio sobre marxismo e cultura**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- FILHO, Raimundo Alves Pereira. **Lupanares e Puteiros: os últimos suspiros do *Rendez-vous* na sociedade manauara (1959/1969)**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- FONSECA, Ozorio. **Pensando a Amazônia**. Manaus: Valer, 2011.
- _____. **Amazonidades**. Manaus: Editora Silva, 2004.
- FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental de Recife**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ, LTC. 2008.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônia**. São Paulo: Contexto, 2005.
- GONDIN, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- HALL, Stuart. **A questão da identidade cultural**. Textos Didáticos, Campinas/São Paulo: IFCH/Unicamp, 1995.
- _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.
- _____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaide La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança social. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- HOEBEL, Adamson & FROST, Everett. **Antropologia cultural e social**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O homem cordial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- KLUCKHOHN, Clyde. **Antropologia, um espelho para o homem**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.
- LABADESSA, Aparecido Silvério. “**Terras caídas**”, **as causas e implicações socioeconômicas**: uma análise preliminar na comunidade de Calama – baixo rio Madeira/RO. Boletim paranaense de geociências. V. 71-1, 2014.
- LARAIA, Roque Barros. **Cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- LEITÃO, Miriam. **Saga brasileira**: a longa luta de um povo por sua moeda. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- LIMA, Cláudio de Araújo. **Coronel de Barranco**. Manaus, Valer. 2002.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: Unesp, 2003.
- MAIA, Álvaro. **Beiradão**. Manaus: Valer, 1999.
- MANAUS, Teixeira de. **Memorial Artístico**. Manaus, 2007.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução: Maria D. Alexandre e Maria Alice de Sampaio Doria. 16.ed. Rio de Janeiro, 2014.
- _____. **Cultura de massas no século XX**. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

- NAZARETH, Tayana, BRASIL, Marília e TEIXEIRA, Pery. **Manaus: crescimento populacional e migração nos anos 90**. Informe **Gepec**, Toledo, v. 15, número especial, p. 488-502, 2011.
- NERI, Marcelo. **A nova classe média**. São Paulo: Saraiva, 2011.
- NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “música do beiradão”**: uma etnografia entre músicos amazonenses. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.
- OLIVEIRA, José Aldemir (org.). **Cidade de Manaus**. Manaus: EDUA, 2003.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- PEREIRA, Deusamir. **Amazônia insustentável**. Manaus: Valer, 2006.
- PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade**. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- POLLAK, Michel. **Memória e identidade social** – Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, a. 10, 1992 pp. 200-212.
- RAMA, Ángel. **A Cidade das Letras**. Tradução: Emir Sader. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão (org.). **Modernização, ditadura e democracia: 1969-2010**. In: Vol. 5. São Paulo: Objetiva, 2014. Cap. 5, p. 233-283.
- ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SANTOS, Eloína Monteiro dos. **A rebelião de 1924 em Manaus**. Manaus: SUFRAMA, 1990.
- SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SELL, Carlos Eduardo. **Introdução à Sociologia Política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SILVA, Marilene Corrêa da. **Metamorfoses da Amazônia**. Manaus, EDUA, 1999.
- Out. SILVA, Patrícia. Resenha de **“Festa como perspectiva e em perspectiva”**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos. Ano 18. Número 38. 2012.
- SLATER, Phil. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- SOUZA, Márcio. **História do Amazonas**. Manaus: Valer, 2009.
- _____. **A expressão amazonense**. Manaus: Valer, 2010.
- THOMPSON, Edward. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- _____. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida**. Manaus: Valer, 2000.
- TORRES, Iraildes Caldas. **Arquitetura do poder**. Memória de Gilberto Mestrinho. Manaus: EDUA, 2009.
- VERGOLINO, José Raimundo (1985). **Regional unequaldevelopment: the case of the Amazon Region: 1750-1940**. — Illinois: 1985. Ph.D. dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan/jun, 2008
- VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. Tradução: Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: um estudo do homem nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.
- ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. Eccos Revista Científica, vol. 3, núm. 1, junho, 2001, pp. 105-122
- ZUN, Antônio & PUCCHI, Bruno. **Adorno**. Petrópolis: Vozes, 2001.

Periódicos:

- A CRÍTICA. Manaus, [1980 – 2003]
- JORNAL DO COMÉRCIO. Manaus, [1950 – 2004]
- A NOTÍCIA. Manaus, [1980 – 1989]
- DIÁRIO DO AMAZONAS. Manaus, [1987 – 1989]
- EM TEMPO. Manaus, [anos 1990]

Sites e blogs:

BANCO CENTRAL DO BRASIL. Disponível em: <www.bcb.gov>. Acesso em: 18 jul. 2017.

BEÇA, Aníbal. Poeta brasileiro. Manaus, 14 set. 2016. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/anibal_beca/>. Acesso em: 15 mai. 2018.

CALHEIROS, Valter. Vazante dos rios Negro e Solimões assusta o caboclo. Atual Amazonas Blog, Manaus, 18 out. 2015. Disponível em: <http://amazonasatual.com.br/vazante-dos-rios-negro-e-solimoes-assusta-o-caboclo/>. Acesso em: 08 abr. 2017.

CALHEIROS, Valter. Vazante Dos Rios Negros E Solimões Assusta O Caboclo. Manaus, 18 out. 2015. Disponível em: <<http://amazonasatual.com.br/vazante-dos-rios-negro-e-solimoes-assusta-o-caboclo/>> Acesso em: 20 jun. 2018.

CARRAPICHO. Tic Tac. Festa do Boi Bumbá, Nova Iorque, BMG, 1996.

CHICO DA SILVA. Domingo de Manaus. Sambaterapia. Rio de Janeiro, Polygram, 1983.

CORDÃO DE MARAMBAIA. Pixaim. O som do beiradão que vai conquistar você. Manaus, Recorded at Amazonas Arts Studios, 2009.

IRANDUBA. Disponível em: <<https://earth.google.com/web/>> Acesso em: 02 jul. 2018.

JABÁ VAI VIRAR CRIME. O Estadão. São Paulo, 20 jul. 2010. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,jaba-vai-virar-crime-imp-,585430>>. Acesso em: 10 mai. 2018

JABACULÊ. São Paulo, 07 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.portalcafebrasil.com.br/cafedepedia/jabacule/>> Acesso em: 12 mai. 2018

JORNAL DO COMÉRCIO. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em: 1º fev. 2018.

MARCIA NOVO. Cumbia Beiradão. O novo som do beiradão. Licenciado para The Orchard Music, 2015.

O MINISTRO E O JABÁ EM PAZ. São Paulo, 19 abr. 2006. Disponível em: <<http://movimentopelofimdojaba.blogspot.com/>> Acesso em: 11 jun. 2018.

PORTO DE MANAUS – o gigante destruído aos 108 anos. Maskate, Manaus, 20 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.maskate.news/porto-de-manauis-o-gigante-destruido-aos-108-anos/>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

SANTOS, Adelson. Nossa música popular de cada dia. Manaus, 10 jul. 2009. Disponível em: <<http://adelsonsantos.blogspot.com.br/2009/07/nossa-musica-popular-de-cada-dia-de.html>>. Acesso em: 1º set. 2017.

SILVA, Carolina. ‘Voz praiana’ e feminina: herdeira da ‘boca de ferro’ mantém tradição no rádio iniciada pelo pai. A Crítica, Manaus, 1º jun. 2013. Disponível em: <<http://www.acritica.com/channels/manaus/news/voz-praiana-e-feminina-herdeira-da-boca-de-ferro-mantem-tradicao-no-radio-iniciada-pelo-pai>>. Acesso em: 27 out. 2017.

SIMÕES, Virgílio. A Crítica, Manaus, 23 jul. 2012. Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/catapultado-a-condicao-de-cult->

saxofonista-amazonense-e-o-grande-homenageado-da-setima-edicao-do-festival-amazonas-jazz. Acesso em: 17 mai. 2017.

TORRINHO. Canção de Torrinho. Porto de Lenha. Manaus, Amazon Record, Rio de Janeiro, 1991.

ULTRAJE A RIGOR. Inútil. Nós vamos invadir sua praia. Rio de Janeiro, WEA, 1983.

Entrevistas:

ALBUQUERQUE, Cassandra Carvalho de. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 08 jun. 2018.

CORDEIRO, Tadeu. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 28 mai. 2018.

GONÇALVES, Aurino Quirino. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 08 jul. 2018.

JIMENEZ, Ítalo Júlio Vicente. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 02 fev. 2017

LIMA, Maria Francisca. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 26 nov. 2016-18.

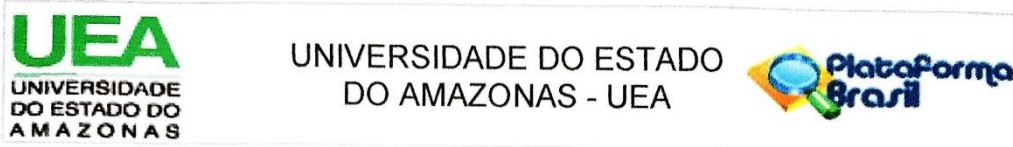
MILTON, José. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 04 jun. 2018.

TEIXEIRA, Darcy Silva. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 17 fev. 2017.

TEIXEIRA, Dina. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 03. fev. 2017.

TEIXEIRA, Rudeimar Soares. Entrevista concedida a Darle Silva Teixeira. Manaus, 26 nov. 2016-18.

ANEXO


PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP
DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: O BEIRADÃO ESTÁ EM FESTA. A OBRA MUSICAL DE TEIXEIRA DE MANAUS NOS ANOS 80 E SUA INFLUÊNCIA JUNTO ÀS FESTAS DE BEIRADÃO.

Pesquisador: DARLE SILVA TEIXEIRA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 67033817.3.0000.5016

Instituição Proponente: Escola Superior de Artes e Turismo

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.062.374

Apresentação do Projeto:

De acordo com o pesquisador:

"Desenho:

O projeto pretende estudar as "festas de beiradão", suas características e importância para a cultura popular do Amazonas. Este estudo irá centrar suas ações na obra de Teixeira de Manaus, talvez o maior expoente dessas manifestações. Nossa análise, assim, se insere no âmbito da história cultural, segundo a definição de Roger Chartier, como uma busca de se "identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada dada a ler" (CHARTIER, 1990, p. 16). Reviver o passado, mas compreendendo-o, de forma dinâmica, conflituosa e profunda é nossa proposta. Dessa forma, desejo recuperar, nesse estudo, algumas das dimensões da cultura popular ribeirinha, no momento de sua construção cotidiana, assim como faz Edward Thompson (THOMPSON, 1998) em seus estudos sobre o cotidiano das classes populares inglesas ou Peter Burke ao falar da cultura popular europeia na idade moderna (BURKE, 1989)".

"Resumo:

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

Nosso estudo sobre a obra de Teixeira de Manaus vai atuar na intersecção da biografia individual e da sociedade, nessa tênue linha entre as escolhas individuais e as estruturas sociais mais amplas. Acompanhar sua trajetória nos anos 80 significará recuperar os momentos em que sua música agiu como um catalizador dessas comunidades, expressando alguns de seus desejos, angústias e necessidades. Tudo será contextualizado, inserindo esse movimento da indústria cultural na própria historicidade de Manaus e do Amazonas, que sofriam grande recrudescimento econômico com o despontar da Zona Franca e suas promessas de desenvolvimento e prosperidade"

Submetido em: 12/04/2017

Instituição Proponente: Escola Superior de Artes e Turismo - UEA

Pesquisador Responsável: DARLE SILVA TEIXEIRA

Objetivo da Pesquisa:

De acordo com o pesquisador:

"Objetivo Primário:

Estudar as festas de beiradão, fenômeno cultural típico das comunidades ribeirinhas amazonenses, a partir da obra de Teixeira de Manaus, nos anos 80, associando-as a temas como multiculturalismo, globalização e diversidade".

"Objetivo Secundário:

Compreender os rituais envolvidos na construção das festas de beiradão, segundo os costumes dos ribeirinhos amazonenses. Identificar as origens desse estilo de música, a "música de beiradão", verificando quais os gêneros que contribuíram para sua formação e consolidação. Identificar os elementos simbólicos, materiais e imateriais, que compõem o imaginário envolvido nas festas de beiradão. Entender a obra de Teixeira de Manaus, à luz do contexto das festas de beiradão, nos anos 80. Relacionar a obra de Teixeira de Manaus e sua influência nas comunidades ribeirinhas nos anos 80 às mudanças sociais e econômicas de Manaus e do Amazonas, com o crescimento da Zona Franca, e a ação da indústria cultural sobre os músicos locais".

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

De acordo com o pesquisador:

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777
Bairro: chapada **CEP:** 69.050-030
UF: AM **Município:** MANAUS
Telefone: (92)3878-4368 **Fax:** (92)3878-4368 **E-mail:** cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

"Riscos:

Há possibilidade de ocorrer constrangimentos em algumas entrevistas, por haver uma relação de assimetria entre pesquisador e pesquisado. Talvez algumas memórias suscitadas possam reviver situações vividas de tristeza e saudade, o que pode gerar momentos de desconforto.

Benefícios:

A grande importância de se conhecer as manifestações culturais populares, a partir da obra de um artista de grande expoente, em que se revive a história socioeconômica de uma época da cidade, permitirá compreender como ocorrem esses movimentos espontâneos e/ou existentes a partir da força de uma indústria cultural. A dissertação será de relevância não apenas para estudantes da música popular do Amazonas, como também para os que desejam conhecer a história do Amazonas nos anos 80".

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

De acordo com o pesquisador:

"Hipótese:

A forma como as comunidades que consumiam a música de Teixeira de Manaus estavam mesmo fora do fluxo majoritário da sociedade industrial moderna? O sucesso de Teixeira de Manaus e seus prêmios pelas elevadas vendas demonstram como essa indústria já começava a se desenhar no Amazonas e a imprimir seus traços na composição desse mercado cultural?"

"Metodologia Proposta:

Em primeiro lugar, o estudo iniciará com uma pesquisa de fontes secundárias, em jornais e revistas dos anos 80, em arquivos públicos. Além da pesquisa em periódicos de época, também será feita uma revisão bibliográfica sobre a literatura que aborda a história, a música e a cultura amazonense. Preferencialmente, serão abordados livros e sites que trabalhem com o tema da pesquisa, as festas de beiradão e a obra de Teixeira de Manaus. Posteriormente, a pesquisa irá se situar em entrevistas, que irão construir uma história oral daquele tempo e de suas festas. Os depoentes serão pessoas de comunidades ribeirinhas das cidades próximas a Manaus, especialmente aqueles municípios onde havia as maiores "festas na sede", como se falava. Outra importante etapa será recolher depoimentos do próprio Teixeira de Manaus, de seus músicos e acompanhantes. Iremos reconstituir sua visão, e daqueles que estavam próximos a ele, sobre os anos 80, seu sucesso, as festas que participou e o tipo de música que executava. Para aprofundar

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

essa reconstituição, iremos entrevistar também comentaristas musicais e jornalistas que acompanharam sua trajetória nos anos 80, a fim de recuperar outra visão sobre seu sucesso e as possíveis razões dele. Usando os termos de Bakhtin, pretendemos reconstituir "polifonicamente" essas visões, mostrando a pluralidade de possíveis abordagens sobre essas festividades ribeirinhas e sobre o sucesso de Teixeira de Manaus naquele tempo. Finalizaremos essa pesquisa, entrevistando artistas e jornalistas atuais, que tentam recuperar a música de "beiradão", executando uma releitura de sua sonoridade e repercussão junto ao público. Destacaremos quais as mudanças que tais grupos realizam na atualidade nesse tipo de música e qual o público que eles privilegiam em suas apresentações".

Tamanho da Amostra no Brasil: 5

"Critério de Inclusão:

O sujeito participante é ligado ao mundo da música e conhecedor da obra de Teixeira de Manaus, atuando como consagrador divulgador e como o próprio artista".

"Critério de Exclusão:

O sujeito participante não pode desconhecer as manifestações da música de beiradão nos anos 80".

"Metodologia de Análise de Dados:

As entrevistas irão reconstituir, atentando para as diversas "vozes" envolvidas, usando os termos consagrados de Bakhtin, o clima das "festas de beiradão", privilegiando na abordagem a obra de Teixeira de Manaus e sua receptividade pelo público de então. Serão analisados os depoimentos e identificados as histórias da época na visão particular de cada participante, permitindo também enxergá-lo como agente construtor e /ou modificador da música popular exaltada por Teixeira de Manaus. Tanto a pesquisa secundária, seja em periódicos ou jornais, quanto a revisão na bibliografia especializada irão auxiliar na construção desse ambiente, contextualizando os depoimentos e situando-os na realidade social e econômica da época".

"Desfecho Primário:

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

Estima-se que a pesquisa contribuirá compreender, de forma densa, como aqueles homens e mulheres viveram suas festas e qual a importância que a "música de beiradão", representada aqui por Teixeira de Manaus, tinha nesses momentos festivos de "desordem" e celebração de seu modo de vida. Em tempos de globalização e pós-modernismo, é vital discutir o sentido do termo "identidade" e a inevitável "tensão entre o global e o local" (HALL, 2011, p. 76) que ele reproduz. A discussão sobre multiculturalismo é central à pesquisa, pois o confronto do local e do global, do regional e do industrial, é essencial à configuração do estudo (BHABHA, 1998)".

"Haverá uso de fontes secundárias de dados (prontuários, dados demográficos, etc)?"

Sim"

"Detalhamento:

Através de dados nos jornais e de Institutos de pesquisa que tragam o panorama socioeconômico dos anos 80.

Informe o número de indivíduos abordados pessoalmente, recrutados, ou que sofrerão algum tipo de intervenção neste centro de pesquisa: 5"

"Grupos em que serão divididos os participantes da pesquisa neste centro

Divulgador - 1 Entrevista

Radialista - 2 Entrevista

Consagrador - 1 Entrevista

O artista - 1 Entrevista"

"O Estudo é Multicêntrico no Brasil?"

Não"

"Propõe dispensa do TCLE?"

Não"

"Haverá retenção de amostras para armazenamento em banco?"

Não"

Cronograma de Execução ADEQUADO

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

Interpretação dos dados coletados 01/02/2018 - 16/03/2018

Pesquisa de fontes secundárias 01/05/2017 - 30/06/2017

Redação final 02/04/2018 - 25/05/2018

Entrevistas 04/09/2017 - 31/10/2017

Construção da história oral 07/08/2017 - 30/11/2017

Revisão bibliográfica 01/08/2017 - 17/11/2017

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

I) Folha de Rosto: Apresentado

II) Financiamento: Próprio - R\$ 2.050,00

III) Cronograma: Adequado

IV) Riscos e Benefícios: ADEQUADO

V) Cronograma: ADEQUADO

VI) TCLE: APRESENTADO

VII) Instrumentos de Pesquisa

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Trata-se de protocolo de pesquisa envolvendo seres humanos, na área da LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES, pertencente ao Grupo III, fora das áreas temáticas especiais, e da área de conhecimento 8.

O protocolo atende a resolução 466/12 do CNS. Diante do exposto somos pela APROVADO. Salvo melhor juízo é o parecer.

Considerações Finais a critério do CEP:

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com



UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO AMAZONAS - UEA



Continuação do Parecer: 2.062.374

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_896269.pdf	12/04/2017 08:21:13		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEPlataformaBrasil.pdf	12/04/2017 08:20:41	DARLE SILVA TEIXEIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoPlataforma.pdf	12/04/2017 08:19:31	DARLE SILVA TEIXEIRA	Aceito
Folha de Rosto	FolhaderostoPlataforma.pdf	12/04/2017 08:19:08	DARLE SILVA TEIXEIRA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

MANAUS, 14 de Maio de 2017

Assinado por:
DOMINGOS SÁVIO NUNES DE LIMA
(Coordenador)

Endereço: Av. Carvalho Leal, 1777

Bairro: chapada

CEP: 69.050-030

UF: AM

Município: MANAUS

Telefone: (92)3878-4368

Fax: (92)3878-4368

E-mail: cep.uea@gmail.com