



DAS BEIRADAS AO BEIRADÃO

A MÚSICA DOS TRABALHADORES
MIGRANTES NO AMAZONAS

BERNARDO MESQUITA

**DAS
BEIRADAS
AO
BEIRADÃO**

**A MÚSICA DOS TRABALHADORES
MIGRANTES NO AMAZONAS**

VALER
EDITORA

Copyright © Bernardo Mesquita, 2022
© Projeto gráfico – Editora Valer

Editor – Isaac Maciel
Coordenação Editorial – Neiza Teixeira
Capa e Direção de Arte – Heitor Costa
Projeto Gráfico – Laís Cabral
Revisão – Núcleo de editoração Valer | Kátia Vilela e Ana Paula Cunha
Normalização – Ycaro Verçosa (CRB-11/287)
Transcrição de partitura – Ênio Prieto e Ricardo Castilho
Edição de fotos – Eliton Reis Lira
Arte de Caricatura – Reginaldo Moreira
Foto da capa – Revista Cruzeiro, 1963.

M582b Mesquita, Bernardo.

Das beiradas ao beiradão – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas./ Bernardo Mesquita. – Manaus: Editora Valer, 2022.

384 p.

ISBN 978-65-5585-343-8

1. Música – Migrantes – Amazonas I. Título.

032/2022

CDD 780.98113
22. ed.

Conselho editorial

João de Jesus Paes Loureiro – *Dr. em Sociologia da Cultura – UFPA – Belém/PA/Brasil.*
Neiza Teixeira – *Dra. em Filosofia – Editora Valer – Manaus/AM/Brasil.*
Otoni Moreira de Mesquita – *Dr. em História – Ufam – Manaus/AM/Brasil.*
Renan Freitas Pinto – *Dr. em Sociologia – Ufam/UEA – Manaus/AM/Brasil.*
Saturnino Valladares – *Dr. em Humanidades e Serviços Culturais – Ufam – Manaus/AM/Brasil.*
Luiz Carlos Cerquinho de Brito – *Dr. em Educação – Ufam – Manaus/AM/Brasil.*
Auxiliomar Silva Ugarte – *Dr. em História – Ufam – Manaus/AM/Brasil.*
Ricardo Vasconcelos – *Dr. em Língua e Literatura Espanhola – San Diego State University – EUA.*
Claudio Rodríguez Fer – *Dr. em Literatura Espanhola – Universidade de Santiago de Compostela – Espanha.*

2022

Editora Valer

Rua Rio Mar, 63, Cj. Vieiralves – Nossa Senhora das Graças
69053-180 / Manaus-AM
Fone: (92) 3184-4568 / Whatsapp: (92) 99613-1113
www.editoravaler.com.br

Sumário

| | |
|---|-----|
| Prefácio | 7 |
| Introdução | 9 |
| Da terra firme à várzea: o movimento dos trabalhadores | |
| músicos migrantes | 15 |
| Festas em movimento | 25 |
| As festas de santos em Manaus | 49 |
| Eliberto Barroncas | 57 |
| Gambá. | 65 |
| A música nas festas de devoção: o caso do Careiro da Várzea . . | 73 |
| As bandas de música do Amazonas | 83 |
| Chico Caju | 99 |
| Lacapaca | 105 |
| Jazz Barreiros: os músicos barbeiros no Amazonas. | 113 |
| A presença da valsa | 123 |
| Os jazz no Amazonas e a primeira geração no trânsito | |
| musical. | 127 |
| Economia da música nas beiradas: mercado musical nos | |
| municípios e comunidades do Amazonas | 139 |
| Toinho Bindá | 159 |
| O rádio, o cinema, o <i>rock</i> e os festivais de dublagem: a | |
| expansão da indústria capitalista da música em Manaus. . | 171 |
| Roberto Bopp | 195 |
| Um carrapicho anti-imperialista. | 201 |
| O nativismo musical na Amazônia: Amazonas e Pará. | 207 |

| | |
|---|-------------|
| A indústria fonográfica e a reprodução capitalista dependente | .221 |
| Dj e Mc Fino | .227 |
| Pinduca e a racionalização capitalista da música | .235 |
| Teixeira de Manaus | .245 |
| Oseas da Guitarra | .257 |
| Segmentação-regionalização do popular romântico na crise da indústria dos anos 80 | .271 |
| Nunes Filho | .283 |
| O popular – romântico | .291 |
| Marinho Saúba | .295 |
| Chiquinho David | 303 |
| Luta de classes e direitos autorais dos trabalhadores músicos | .317 |
| A formação do beiradão | .329 |
| Considerações finais | .351 |
| Referências | .373 |

Prefácio

“Esse rio é minha estrada, a canoa é meu carro”. No Amazonas de 17 mil km de rios navegáveis surgiram as bases do fenômeno cultural chamado Beiradão. Diante da importância histórica do tema, impõe-se a tarefa de entendê-lo.

Das Beiradas ao Beiradão narra de maneira rica e detalhada a trajetória peculiar dos trabalhadores amazonenses.

Conheci o professor Bernardo Mesquita em 2021 e vi nele o compromisso com a música nortista. Creio que esta obra vem chancelar um trabalho de 10 anos de dedicação a memória musical do Amazonas.

O rio é algo sagrado para o caboclo amazonense, é dele que vem o nosso alimento, é nas beiradas desses rios que os povos vindos de todo mundo se misturam e originam novas linguagens, cores e sons, nas margens onde o fluxo da vida é sempre constante.

O bom da vida não é o fim, pois todo rio sabe que um dia vai chegar no mar. Ser feliz hoje, é mais importante pra mim, não quero porto, quero nas águas do agora poder canoar.

Sejam bem-vindos a bordo e boa leitura a todos.

Hadail Mesquita

Cantor, compositor e coordenador
do Portal do Beiradão.

Introdução

Quando migrei para Manaus em 2012, depois de um período de deslocamentos e incertezas, um novo momento de aprendizagens e novas descobertas acerca da cultura amazônica se abria. Imediatamente, a cidade Baré se revelou para minha compreensão como uma espécie de face complementar dos meandros de nossa história musical. Entre suas particularidades e suas feições universais, me deparei com as contradições de nosso capitalismo dependente e predatório. Ainda que considerando as diferenças contextuais, não posso deixar de considerar que a luta pela sobrevivência material que moveu os músicos migrantes em direção a Manaus, durante sua industrialização nos anos 60, selou minha identidade pessoal com esses músicos.¹

Neste trabalho, apresento a produção musical do capitalismo dependente na Amazônia. Analiso a modernização da música popular amazonense a partir da integração monopolística da região ao processo de acumulação de capital. A experiência de vida dos músicos amazonenses revela a transformação da região, que foi de uma situação de ruralidade pré-industrial a uma formação urbano-industrial dependente. Os músicos dessa geração viveram

1 Além do caráter migratório de nossas trajetórias, a descoberta mais marcante ao conhecer a história de Márcio Cruz Lúcio, Dj e Mc Fino, esteve em saber que nossos falecidos avós, Augusto e Joana, nasceram na mesma cidade no interior do Pará, Quatipuru. Não apenas por esse fato, mas sobretudo pela paixão que ambos tinham pela música – ele pelo carimbó e ela pela música orquestral – e que agora continuamos a cultivar, fortificando dentro de mim o sentido de escrever este livro.

essa transição, haja vista que nasceram em cidades do interior do Amazonas e construíram suas vidas na capital amazonense, mesmo sem abandonar os vínculos com suas cidades natais. Fruto do êxodo rural, próprio dos anos pós-Segunda Guerra Mundial, esses músicos já atuavam em sedes, clubes, boates, puteiros e lupanares de Manaus ao longo das décadas de 60 e 70. Foi nos anos 80, porém, que a música popular amazonense se configurou em discos de vinil, o LP, passando a fazer parte da crescente indústria fonográfica nacional.

Os músicos amazonenses contemporâneos viveram sua juventude e amadurecimento durante o desenrolar da Ditadura Militar iniciada em 1964. Assim, forjaram-se pelo advento da industrialização, pela expansão das cidades de forma desigual e predatória, pela subordinação do campo à cidade e pela criação da Zona Franca. Testemunharam com suas vidas, cheias de energia e esforço, alegrias e tristezas, os planos de desenvolvimento traçados para a região pelo estado autoritário a serviço da sanha do capital, enfim, viveram a conseqüente transição de um sistema meramente extrativista a um sistema misto – agricultura/extrativismo e indústria. Se os músicos obtiveram uma ascensão social maior do que seus pais de um lado, de outro representam a tradição de músicos construtores de uma contemporaneidade musical singular. Essa construção sócio musical foi marcada pelo fim da era da extração da borracha e o enfraquecimento do sistema de aviamento, uma urbanidade de diferenças, exploração e desigualdade. Essa é a nossa modernidade capitalista recente.

A política do Regime Militar reorganizou a agricultura na Amazônia em moldes capitalistas dependentes, e essa determinação geral não pode fugir de vista para se entender as particularidades locais dentro da região. As festas realizadas nas sedes dos interiores do Amazonas provavelmente iniciaram ainda no século XIX, mas certamente tornaram-se um verdadeiro mercado musical nesse período e seguem ainda hoje como importante campo de trabalho para os músicos amazonenses.

Atualmente aquilo que se chama de “música de beiradão” é uma produção fonográfica da década de 80 resultado de um período de acentuação do caráter dependente da indústria capitalista da música no Brasil. Fruto dos fluxos migratórios reforçados pelo polo industrial e Zona Franca de Manaus. É uma produção herdeira da música do século XIX e, ao mesmo tempo, conectada com gêneros estrangeiros disseminados no contexto da movimentação gerenciada do capital para a região, um processo integrativo da região ao movimento de acumulação do capital monopolístico.

É importante destacar que suas particularidades ainda correspondem ao processo histórico geral de formação de práticas musicais das populações negro-ameríndias no Brasil dentro do espaço urbano desde o século XVIII.

Neste trabalho fui estimulado pelas inúmeras e valiosas contribuições acadêmicas surgidas nos últimos anos. Nos últimos anos tive a oportunidade de orientar e/ou avaliar algumas pesquisas em bancas de defesa de pós-graduação nas Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e na Universidade Federal do Amazonas (Ufam), instituições que se tornaram vetores dessa produção diversificada, passando por diferentes temas, métodos e abordagens sobre a música no Amazonas.²

Este trabalho não consiste numa História da Música no Amazonas, trata-se de uma interpretação histórica sobre a experiência musical dos trabalhadores migrantes. Propondo uma análise por meio das contribuições da Teoria Marxista da Dependência, vamos além da hegemonia da Escola de Sociologia Paulista sobre o capitalismo na Amazônia. A referência de Moacyr Paixão e Vicente Salles são importantes neste trabalho pois trata-se de um marxismo nortista que não resulta dos trabalhos da Escola Paulista. Defendo o marxismo latino-americano como o melhor caminho para a compreensão das práticas musicais de nossa realidade

2 (TEIXEIRA, 2018); (NORBERTO, 2016; 2020); (SAUNIER, 2017); (ANGELO, 2020); (VASCONCELOS NETO, 2020); (AFONSO, 2019); (AVILA, 2016); (SANTOS, 2017); (PÁSCOVA, 1997); (SILVA, 2018); (SOUZA, 2016); (GIRÃO, 2018).

histórica, a partir dos autores como José Ramos Tinhorão, Vicente Salles e Rui Mauro Marini.

Para captar as práticas musicais correspondentes ao movimento da realidade amazônica em sua expansão capitalista, recorri a uma compreensão materialista das práticas musicais dos trabalhadores. Um pensamento musical materialista nunca vigorou realmente no Brasil devido o predomínio de uma musicologia culturalista. Dessa forma, o referencial marxista é ainda bastante ausente das reflexões sobre música brasileira. Nesse esforço de construir uma crítica marxista, apresentou-se no manifesto *Música na Práxis*, publicado em 2020, um chamado a construção de um pensamento musical materialista e revolucionário.

Dando combate a antropologização generalizada na pesquisa em música no país, defendo uma ontologia materialista, como um esforço de construção de defesa do ponto de vista do músico enquanto trabalhador submetido à exploração dentro da estrutura econômica capitalista. Essas linhas encaram os dramas vividos pelos músicos amazonenses em seu processo de turbulento aprofundamento nas relações sociais capitalistas.

As ciências parcelares, como a Musicologia (Guido Adler, 1885-1941), surgem pelo pós-hegelianismo num momento de decadência ideológica burguesa. O método é autonomizado e colocado em posição anterior ao tratamento da realidade como se os instrumentos teóricos e categorias fossem simples construções mentais estranhas a essa realidade. A ciência burguesa apreende a realidade, supondo que a história chegou ao seu fim e as categorias das ciências burguesas são eternas.

Nesse sentido, a concepção de uma musicologia marxista incorreria numa adaptação unilateral do pensamento marxista à concepção burguesa de ciências parcelares e fragmentadas em unidades fechadas disciplinares. Ao contrário, tal como Marx (1818-1883) fez uma crítica à economia política, criticamos o caráter idealista da musicologia vigente. Os tratamentos de Marx sobre método direcionaram-se a sua crítica imanente à economia

política. Por isso, critico as disciplinas (Etno) musicológicas não a partir de um método autônomo, mas a partir dos próprios desdobramentos de seus pressupostos idealistas.

Meu campo de levantamento – se assim pudesse estabelecer – corresponde a minha vida social de trabalhador migrante durante os 10 anos em Manaus. Distanciando-me dos modelos de etnografia musical vigentes, apresento as trajetórias biográficas e assumo a perspectiva do proletariado, explicando que isso não significa considerar meramente o que os trabalhadores músicos pensam sobre o seu cotidiano. A perspectiva teórica do proletariado expressa os interesses fundamentais da classe trabalhadora.

A maioria das entrevistas realizadas ocorreu durante um ano, no decorrer da realização do projeto “Música de Quintal”, entre dezembro de 2019 e final de 2020.³ Além de três dezenas de entrevistas, as inúmeras conversas realizadas neste projeto permitiram apresentar com maior ênfase a história individual dos dez músicos apresentados.

A música amazonense moderna, surgida a partir dos anos 60 e 70, se formou através de um processo de expansão do mercado musical na região. Os músicos que adoramos admirar precisam ser entendidos como seres que constroem suas realidades por meio do trabalho. O trabalho é realmente o fundamento de suas práticas e, portanto, a categoria teórica mais importante para começar a compreender essa música. A história da música amazonense moderna é, portanto, a história de sua transformação a partir do desenvolvimento capitalista experimentado pela região.

3 O projeto Música de Quintal tem o apoio fundamental da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Da terra firme à várzea: o movimento dos trabalhadores músicos migrantes

Neste tópico, apresentamos a importância dos movimentos realizados pelas gerações de trabalhadores músicos migrantes para a construção da música popular amazonense moderna. Esse complexo fenômeno de construção musical, que passa pelo declínio do sistema extrativista e pela construção da modernidade industrial, é observado como um movimento de três momentos.

Em primeiro lugar, o movimento histórico dos trabalhadores músicos imigrantes se inicia com o estabelecimento da província do Amazonas em 1852. O desenvolvimento experimentado pelo Amazonas, a partir desse momento, significou uma modernização do espaço urbano e rural a partir de contribuições heterogêneas, com destaque ao imigrante nordestino. Esse movimento criou vínculos fortes entre a Amazônia e a região nordestina, fenômeno que continuou ainda no século seguinte. Neste trabalho, apresento a trajetória desses músicos após o primeiro declínio da borracha na segunda década do século XX.

Um segundo momento importante identificamos no contexto após o declínio da economia extrativista nos anos 10. Devido ao desenvolvimento da economia de extração, até a década de 20, os trabalhadores das áreas de terra firme viviam dispersos em grandes propriedades e extensões territoriais seringalistas. Após o declínio econômico, essa população se desloca em direção aos pequenos municípios e comunidades nas áreas de várzea, passando a viver agrupadas em pequenas e médias propriedades. Esse é o momento de nascimento do que chamo de *primeira geração das beiradas*, formada por músicos que nasceram no início do século e atuaram entre as décadas de 20, 30 e 40 e que iniciaram um trânsito musical entre a capital e os interiores.

O terceiro movimento vai das beiradas ao beiradão, pois diz respeito ao deslocamento de uma nova geração de trabalhadores que viveram a experiência do êxodo rural em direção a Manaus nas décadas de 50 e 60. Nas décadas de 40 e 50, nasceram os músicos da *segunda geração das beiradas*, os quais viveriam o desenvolvimento do capitalismo industrial na Amazônia num processo de significativas transformações das práticas musicais. Uma grande parte desses músicos atuaram nas bandas de música da polícia ou das Forças Armadas.

Essa geração de trabalhadores músicos migrantes teve a oportunidade de integrar-se à produção industrial da música, tornando-se, justamente por isso, mais conhecida do que a primeira.

Tudo que é sólido se desmancha pelo ar, tudo que é sagrado é profanado. Segundo a interpretação predominante nos últimos 20 anos, a Amazônia desmentiria essa assertiva presente no *Manifesto Comunista* (1848), pois seria marcada pela resistente predominância do sagrado sobre o profano, a partir de uma vida social na qual a visão mítica sustenta ainda uma harmonia entre homem e natureza. Essas interpretações sugerem uma paisagem cotidiana de surrealidade, construindo uma irracional situação de convivência entre o real e o imaginário.

Diferente da noção de que o homem amazônida produz sua música orientado por um “devaneio poetizante”, destaco o movi-

mento histórico dos trabalhadores músicos migrantes, explicado pelas transformações das relações de produção e do desenvolvimento das forças produtivas, num longo processo de integração dependente da região ao capitalismo nacional e global. Admitindo que a cultura, as crenças e as particularidades ambientais fazem parte desse processo geral e se entrelaçam com os principais movimentos e atividades musicais dos trabalhadores migrantes.

Ao compreender que os seres humanos constroem sua sociabilidade baseados no trabalho, observamos como as práticas musicais devem ser elucidadas por essa dimensão fundante da vida social. Criada por meio de movimentos repetitivos dos trabalhos manuais, a música é uma arte antes de tudo materialista, uma vez que o som, seu elemento primordial, não existe fora da matéria. Se a história humana é marcada pela experiência sonora, podemos dizer que sem a materialidade do mundo físico e da natureza em geral a música não seria possível. Os sons são, portanto, parte integrante da natureza, a qual em suas manifestações revelam sua materialidade à consciência humana num concerto de orgânico e inorgânico ordenado pelo homem pelo trabalho, conforme o camarada Engels comenta:

Vemos, pois, que a mão não é apenas o órgão do trabalho; é também produto dele. Unicamente pelo trabalho, pela adaptação a novas funções, pela transmissão hereditária do aperfeiçoamento especial assim adquirido pelos músculos e ligamentos e, num período mais amplo, também pelos ossos; unicamente pela aplicação sempre renovada dessas habilidades transmitidas a funções novas e cada vez mais complexas foi que a mão do homem atingiu esse grau de perfeição que pôde dar vida, como por artes de magia, aos quadros de Rafael, às estátuas de Thorwaldsen e à música de Paganini.⁴

4 (ENGELS, 1876).

Dentro das forças produtivas existentes do Amazonas, no período de formação de uma economia exportadora dependente desde o século XIX, destaca-se a importância do trabalho manual, especialmente na capacidade dos músicos amazonenses de construir seus próprios instrumentos de sopro e percussão dentro de um contexto de precariedade material e de baixo poder aquisitivo.

A base ontológica fundamental da música amazônica pode ser identificada na exploração do trabalho indígena, desde o período colonial chegando até o século XIX. A escravização dos povos indígenas permitiu, ao mesmo tempo, a criação da base material e musical da sociedade amazônica. Se de um lado foram instrumentalizados pela ambição aventureira do comerciante e do missionário, de outro colaboraram com a população negra na formação dos batuques amazônicos, um dos pilares da música na Amazônia juntamente com o canto coletivo, bandas e as rádios.

Segundo Moacyr Paixão,⁵ o espírito colonial que formou a Amazônia estava baseado na psicologia de aventura e na ambição pelo enriquecimento rápido e fácil. O colonizador português acabou desenvolvendo uma visão comercial imediatista numa lógica da luta incessante pela sobrevivência. O extrativismo das drogas do sertão era a base econômica de forças produtivas que só ofereciam precárias condições de vida material.

O materialismo nos permite compreender as motivações que levaram os trabalhadores músicos migrantes a se deslocarem para Manaus. Em suas trajetórias históricas, encontramos uma permanente necessidade de luta por sua sobrevivência material. Nesse sentido, o pesquisador Mário Lacerda de Melo (1913-2004) afirma que “a precariedade das condições econômicas prevaletentes nos locais de residência anterior destaca-se, tanto entre chefes migrantes totais como entre recentes, com peso quase absoluto na decisão tomada de mudaram-se desses locais”.⁶ Mário deixa claro

5 (SILVA, 1940).

6 (MELLO, 1990, p. 352).

que as motivações econômicas, tanto dos amazonenses dos interiores quanto dos migrantes do resto do país, são predominantes. Ele ainda afirma: “[...] verifica-se que, tanto para um, como para outro desses dois contingentes, o desejo de um trabalho melhor afigura-se, no plano das razões econômicas, como a motivação dominante”.⁷

Essa condição não poderia ser diferente numa região situada na periferia da periferia do capitalismo dependente latino-americano, em baixo desenvolvimento das forças de produção material. A ênfase em agricultura, extrativismo, pecuária e pesca reflete o subdesenvolvimento e subpovoamento da região: “a predominância das atividades de lavoura deriva de um quadro agrícola possuidor de debilidades intrínsecas próprias de processos produtivos rudimentares, características de uma estrutura pré-capitalista”.⁸ O pesquisador Eduardo Galvão (1921-1976) observa como os povoaamentos distanciados surgiram: “[...] cuja base econômica reside mais na coleta do que na produção agrícola, surgiu muito cedo na história da região [...]”.⁹

A agricultura de queimada que prevaleceu nas ocupações litorais, na Amazônia, não tinha tanta importância como a extração e coleta dos produtos naturais que eram abundantes. A base material na Amazônia possui uma particularidade no desenvolvimento histórico correspondente à expansão capitalista na região. Pode-se dizer que a tendência coletora foi reforçada com o ciclo econômico da borracha.

A maior parte da população amazônica está distribuída ao longo dos rios, onde se constituem pequenas comunidades rurais formadas por povoados. Na virada do século XIX ao XX, essas comunidades trabalhavam na coleta de borracha, castanha ou pequena agricultura de consumo local (roça). Observando o Estado do Pará da década de 40, o pesquisador Eduardo Galvão afirma:

7 (MELLO, 1990, p. 357).

8 (MELLO, 1990, p. 264).

9 (GALVÃO, 1976, p. 15).

Esse padrão demográfico de pequenas povoados localizados junto às vias de comunicação, de modo a permitir uma exploração mais efetiva dos recursos naturais, pouco evoluiu sobre o do passado tendo em vista que a técnica de exploração econômica do meio em pouco ou nada se modificou. A necessidade de mobilidade e dispersão da população imposta por esse tipo de economia impede a formação das “grandes famílias” características de outras zonas rurais do Brasil. Contudo, existem mecanismos ou instituições que possibilitam e estimulam o intercâmbio social entre as pequenas famílias.¹⁰

É interessante como Galvão parte da determinação fundamental da economia. Para o antropólogo, é o “tipo de economia” existente na Amazônia que cria a necessidade de dispersão e mobilidade da população, impedindo, por conseguinte, a formação de famílias grandes. Sobre essa base material, apoiam-se as famílias pequenas dispersas numa larga extensão geográfica. Determinados pelas condições históricas impostas por sua base material, essa população cria as irmandades religiosas, os cultos dos santos e o sistema de compadresco, como mecanismos e instituições para promover a interação social entre as famílias. Esse modo de vida consiste num processo de produção da vida material dessa população, por meio de relações de produção construídas na região.

Mário Lacerda afirma que o padrão fundiário no Amazonas são as unidades de ampla extensão que correspondem a 52,9% da área total dos municípios.¹¹ O baixo índice de povoamento e a pouca diversidade de usos de recursos explicam esse quadro fundiário de alta concentração de propriedades.

A partir de 1910, o declínio do regime mercantil extrativista, com o qual convivia a lavoura, não se desenvolveu uma produção agrícola significativa e a estrutura fundiária permaneceu concen-

10 (GALVÃO, 1976, p. 15).

11 (MELLO, 1990, p. 233).

trada. Esse fenômeno se explica pela ação da classe dominante, os seringalistas, mas também dos condicionamentos ecológicos restritivos que impediram a formação de uma sociedade rural, em que a propriedade estivesse dividida equilibradamente. O que existe é uma imensa quantidade de propriedade em poucas mãos.

Não houve uma atividade que promovesse a agricultura e diversificasse o uso dos recursos naturais. Esse foi o contexto dos anos 30, 40 e 50 no Amazonas, onde observamos como “o processo de mudança da estrutura fundiária herdada do sistema mercantil extrativista haveria de possuir, quase sempre, muito pequena expressão”.¹²

É importante notar que a estrutura das várzeas é diferente da terra firme. Enquanto na terra firme predominava o extrativismo e as grandes propriedades em extensões de terras, na várzea se tem mais agricultura, pecuária e o predomínio de pequenas propriedades de terra. A forma de uso da terra predominante, baseada no extrativismo, gera as condições para a concentração de propriedades (super latifúndios). Onde o extrativismo vigorou, cresceram os super latifúndios; já nas regiões que enfatizaram a agricultura e a pecuária, as grandes extensões de terras concentradas não são tão presentes.

Observa-se que na terra firme tem pouco ou nada de agricultura e pecuária. A mata é dominante na região, em detrimento de áreas de agricultura e criação de animais.¹³ Os pequenos usos da terra dentro das matas é a realidade da maioria da população trabalhadora na Amazônia. São milhares de pequenos lavradores não proprietários (cuidadores de roça). Nas regiões de várzea, perto das cidades de Careiro, Manacapuru, Itacoatiara e Parintins, encontramos a maior presença de agricultura e pecuária do Estado do Amazonas.

Com o declínio do comércio do látex, o trabalhador seringueiro abandona o extrativismo e concentra-se, cada vez mais, na

12 (MELLO, 1990, p. 226).

13 (MELLO, 1990, p. 236).

pequena lavoura, na caça e na pesca. Nesse processo, ocorre um fenômeno inédito: a formação de pequenas e médias propriedades. Embora esse fenômeno não tenha alterado a situação geral de concentração fundiária, é bastante relevante para pensarmos sobre a formação dos municípios e comunidades, assim como o desenvolvimento das festas e práticas musicais.

Estamos diante de um processo de deslocamento populacional das áreas de terra firme, onde predominava as grandes propriedades, às áreas de várzea, caracterizadas pelas pequenas e médias propriedades. Esse deslocamento de trabalhadores dentro dos rios do Estado do Amazonas toma a direção inversa daquela percorrida pelos primeiros imigrantes atraídos pelo extrativismo. Focados na pequena lavoura, abandonando as áreas médias e superiores, descem o rio, dirigindo-se preferencialmente a localidades com mercados consumidores maiores. Nessas comunidades e municípios, aumentam sua renda e tornam-se pequenos proprietários.

Nas áreas de várzea é onde se agrupam os pequenos agricultores que vivem reunidos, diferentemente da dispersão predominante no período extrativista até 1920. Isso porque “enquanto o extrativismo, atividade de caráter mais individualista, condicionou uma estrutura dispersa do povoamento (habitat rural), a atividade agrícola exercida por pequenos produtores não tem impedido o surgimento de uma estrutura grupada da repartição populacional. Estrutura grupada ao mesmo tempo propiciadora e representativa de uma nova sociedade rural”.¹⁴

A agricultura na área de várzea leva ao agrupamento humano o “surgimento de relações de vizinhança que servem de base ao exercício da capacidade de auto-organização grupal das famílias. Auto-organização que acarreta um mais efetivo sentimento de solidariedade entre os seus componentes”.¹⁵

Essa mudança de configuração populacional, a partir do declínio da economia extrativista da borracha, gerou uma série de

14 (MELLO, 1990, p. 248).

15 (MELLO, 1990, p. 248).

mudanças importantes. Esse processo histórico de luta pela sobrevivência material dos trabalhadores amazônicos configura a música das beiradas ou beiradões. Essas práticas musicais estão associadas às festas de santo, configurando uma nova coesão e colaboração coletiva das comunidades de várzeas.

Esse processo foi marcado pelo aumento do acesso a serviços de energia elétrica, crescimento de atividades associativas de caráter religioso, esportivo, recreativo e político. Uma forma própria de construir suas moradias simples eram as palafitas feitas de madeiras; para dormir, fazia-se uso de redes, pois havia pouca mobília. Sem dúvida, o rádio de pilha é o parco elemento de modernidade, o meio de comunicação que conecta esse homem rural com o mundo externo. Outro signo da modernidade, certamente, foram as novas formas de instrumentação musicais, especialmente a *jazz-band*, que eram chamadas de “orquestra”, em muitos casos eram quartetos, quintetos ou sextetos.

A música amazonense certamente se transforma dentro desse processo. O relato de Mário Ypiranga (1909-2004), constatando a presença das *jazz-bands* no interior do Estado na década de 30, remonta exatamente o período de declínio da economia extrativa e o deslocamento das populações para as áreas de várzea. O sistema mercantil extrativista levou à expansão do povoamento rumo Amazonas-Solimões. Com o declínio do sistema extrativo da borracha, surgiu um deslocamento populacional para as cidades, favorecendo a agricultura estimulada pelos mercados das cidades. Tais cidades tornaram-se os principais polos emissores de migrantes.

Os trabalhadores músicos migrantes interestaduais já existiam nas primeiras décadas da província e, a partir do século XIX, poderiam vir também atraídos pelas oportunidades de emprego na Banda de Música da Polícia Militar do Amazonas (Pmam). Para realizar o deslocamento de regiões distantes, os músicos migrantes, que vinham de diferentes Estados, certamente foram motivados pelas condições materiais.

Esses trabalhadores tinham baixa instrução, sendo formados pela prática autodidata; o soldo oferecido ao policial era baixo, mas, ao menos, era uma fonte de renda regular. Os músicos migrantes, ingressantes na Banda de Música da Pmam, buscavam melhores condições de vida e trabalho. À vista disso, não foi à toa que o coronel Roberto Mendonça (1947) percebera que estavam “sempre a resmungar acerca de promoções e vantagens”.¹⁶ A condição de precariedade dos trabalhadores músicos da corporação fazia parte das péssimas condições gerais da própria corporação militar na década de 60 no Amazonas. Como lembra Roberto, “sequer havia uniforme para todos os policiais. Sequer havia capacetes, nem armamento adequado”.¹⁷

A história dos trabalhadores músicos migrantes que vieram dos interiores conecta-se com a trajetória dos trabalhadores músicos migrantes que chegaram de outros Estados do país para compor a Banda de Música da Polícia Militar do Amazonas. Esse encontro musical formado por migrações em diferentes fluxos – inter e intra – pode ser considerado um fenômeno central na compreensão histórica da formação da música amazonense contemporânea.

Os trabalhadores músicos desenvolvem suas atividades produtivas e existenciais situadas em estratos sociais rigidamente estruturados. As condições de desenvolvimento dependente criam relações entre os diversos estratos e cristalizam suas condições anteriores de vida como parte subordinada da sociedade, propiciando uma ascensão parcial e não-permanente de sua renda por um período, ao mesmo tempo em que impede sua ascensão social. As relações sociais estabelecidas reproduzem, rigidamente, a estrutura social anterior e repõem em novo patamar, na cidade, as condições históricas anteriores de subordinação.

16 (MENDONÇA, s/d).

17 (MENDONÇA, p. 18).

Festas em movimento

a canoa com a imagem do santo se aproximava do rio, os gambeiros batiam tambor, cantavam e pediam esmola para São João. O povoado de Jurubaxi já se animava com rezas e danças, e das vilas vizinhas e até mesmo de Santa Isabel do Rio Negro chegavam caboclos e índios para o festejo.

Milton Hatoum – *Dois Irmãos*

A partir dos estudos de Mário Ypiranga, no Amazonas; de Charles Wagley e Eduardo Santos em Gurupá (Itá), no interior do Pará, podemos compreender o processo de transformações pelas quais passavam as festas de santo no contexto das décadas de 40 e 50, período em que a Região Norte começa, lentamente, a se modernizar de forma mais acentuada. Dessa forma, pretendemos refletir a partir de algumas descrições das práticas musicais dentro das festas de irmandades.

As festas ocorrem durante a seca, entre junho e dezembro, numa época de limpar e plantar nas roças, e da colheita da borracha. As festas existem relacionadas à época de maior atividade econômica. As festas de

santo *profano-religiosas* no Amazonas acontecem no plantio e na colheita de legumes, tubérculos, frutas, cereais ou pesca.¹⁸

As irmandades responsáveis pela organização da festa possuem uma estrutura em que se destacam juízes e mordomos. Os juízes – geralmente um casal – são responsáveis pelos custos e tarefas de organização da festa. Nas poucas vezes em que ocorre dança, ela é marcada pelos violão e flauta de alguém da irmandade. Trata-se de uma música de estrutura modesta, mas que quase nunca acontece antes do dia do santo.¹⁹ Os juízes de festa são responsáveis pela contratação de músicos para a realização do baile. Seu custo variava entre Cr\$ 800,00 e Cr\$ 2.000,00, sendo que esse valor poderia corresponder também a alimentos e fogos de artifício.²⁰

Os mordomos, ou noiteiros, organizam as atividades e as despesas dos dias entre o levantamento do mastro e o dia do santo, quando propriamente ocorriam as novenas, com rezas ao pôr do sol. No fim das orações, soltava-se foguetes. Charles Wagley (1913-1991) informa que “durante toda novena os mordomos só tiveram que pagar música para dançar em duas ocasiões e, assim mesmo, por poucas horas”.²¹ Nesses dias de festas, tinha muita animação, mas poucas pessoas. A música poderia ser paga tanto no baile, realizado no dia do santo, como também às vésperas da festa, embora nesse período não fosse tão comum e houvesse poucos brincantes. Eduardo Galvão, explicando a festa do santo, afirma:

um todo que inclui a ladainha, a comida, o baile e as andanças da folia. O patrocínio da festa cabe à irmandade e aos juízes e mordomos, os quais dirigem e pagam do próprio bolso as despesas. O culto é feito dentro das regras tradicionais e não havia nenhum

18 (MONTEIRO, 1983, p. 55).

19 (WAGLEY, 1957, p. 261).

20 (WAGLEY, 1957, p. 262).

21 (WAGLEY, 1957, p. 266).

problema ou pecado em misturar as rezas e danças na ramada.²²

Sempre com muita alegria, os bailes e as danças das festas rurais de devoção aos santos ocorrem na *ramada*, é construído, em chão de terra batida, um barracão aberto dos lados. Para erguê-lo, é feita uma coleta de dinheiro e realizado o *puxirão*, um trabalho coletivo voluntário. Os comerciantes, pagando promessa, oferecem madeiras para o assoalho das danças.²³ No Amazonas, o termo *ramada* pode ser utilizado, embora outros também são empregados, como sede, barracão e beirada.

Mário Ypiranga nota que a procissão fluvial ribeirinha é uma marca amazônica, que pode não ter existido na Europa. Na Folia do Divino, as canoas levam o procurador com as bandeiras e a coroa do divino: “O alarido dos tambores repercute profundamente na selva, alertando os que devem a esmola ao santo [...] nas canoas imediatamente seguintes vão os músicos e tiradores de reza”.²⁴

No Amazonas, São Benedito pode ser celebrado em 28 de dezembro ou 1.º de janeiro. O município de Novo-Aripuanã festeja São Benedito, o santo dos pretos e dos seringueiros, no dia 1.º de janeiro. No festejo tem “mastro votivo, dançarás e as danças regionais Gambá, Carão, Jacundá, Iraúna”.²⁵

No rio Madeira, em Borba, a festa para Santo Antônio tem uma parte litúrgica, com procissão, novenário, chantação do mastro devocional, ladainhas etc. Já a parte profana, “festeja-o o promesseiro Manuel de Castro durante quinze dias, com novenário, levantamento do mastro votivo, dançarás que excedem a conta”. Em outros municípios também se encontram “autos populares circulando na via pública: bumbás, pássaros, tribos, danças dramáticas. Grande festival Folclórico”.²⁶

22 (GALVÃO, 1976, p. 46).

23 (GALVÃO, 1976, p. 37).

24 (MONTEIRO, 1983, p. 47).

25 (MONTEIRO, 1983, p. 56).

26 (MONTEIRO, 1983, p. 75).

Descrevendo as margens do rio Madeira, no Amazonas, em 1934, o folclorista Mário Ipiranga comenta sobre as *ramadas* com festas de santo, em que se cumprem os rituais da praxe, isto é, novenas, rezas, plantação do mastro votivo, procissão, arraial, quermesse, bailes rústicos e citadinos”.²⁷ A festa tem uma parte sagrada, dirigida pela Igreja, e outra profana, com mastros votivos, arraial, quermesse e danças. A festa do caboco Manuel Castro foi presenciada por Mário, que descreve os momentos musicais da seguinte forma:

aos foliões cabe o trabalho de fazer barulho e de ‘tirar versos da cabeça’ enquanto tocam. Depois das rezas dança-se, e comumente apelam para a “desfeiteira” [...] O Mantenedor (Manuel Castro) vibra três pancadas no tambor, chamando os foliões. O acompanhamento musical se compõe da instrumentália de costume: cavaquinho, violão nem sempre, três tambores, três caracaxás, três reco-recos (piranhas) e muito raramente metais.²⁸

Observando a festa de Santa Apolônia no pequeno povoado de 12 famílias de Maria Ribeiro, no Estado do Pará, Charles Wagley descreve as práticas musicais de forma bastante semelhante ao relato do músico amazonense Eliberto Barroncas (1958).²⁹ A seguir, temos a descrição de Wagley.

A folia, formada por músicos e cantores da irmandade, sai visitando as casas, e cantam versos pedindo permissão para entrar. A folia é acompanhada do dirigente e eles são encarregados de arrecadar donativos de casa em casa. A dona da casa recebe a imagem da santa e a coloca num altar dentro de sua casa. Após a reza, a folia toca em louvor ao santo. Depois do levantamento do mastro e dos foguetes, a folia volta a tocar hinos ao santo. Em seguida, a

27 (MONTEIRO, 1983, p. 186).

28 (MONTEIRO, 1983, p. 188).

29 Ver o relato em: <https://www.facebook.com/musicadequintal/videos/1258969854485249/>

imagem é levada para a capela e o mestre-sala convoca todos para a oração da tarde. O mestre-sala é um irmão leigo da comunidade e fica responsável pela condução das orações; os padres não comparecem, nem sua presença é desejada.³⁰

A presença dos padres e sacerdotes da Igreja Católica coíbe danças e bebidas nas festas realizadas nas freguesias mais afastadas. No caso de Itá, as irmandades são inteiramente dedicadas ao culto dos santos. Os leigos que as dirigem não têm qualquer relação com os padres, preferindo evitá-los. Para a Igreja oficial, os leigos que dirigem as irmandades são considerados hereges e a irmandades, profanas. Galvão informa que “os festivais que realizam para cultuar o santo, e que incluem além das rezas, baile e comedoria, são objetos de crítica severa dos sacerdotes”.³¹

O mestre-sala reza em latim, e “consistiam as orações em repetições seguidas de *misere nobis*, acompanhadas pelo ritmo surdo dos tambores da folia. Segundo Wagley:

o grupo formava uma procissão da capela até o pavilhão, onde o mestre-sala convidava os juizes de mastro a se sentarem enquanto a folia cantava uns versos de agradecimento aos juizes promotores da festa. Estes, então, abriam o baile. Dançavam juntos a mão de samba, dando início aos festejos. Os tambores batiam o ritmo do samba e todos aderiam à dança. Depois da primeira dança, que tem de ser sempre um samba, eram os tambores substituídos por uma orquestra composta de uma flauta, um violão, um ou dois cavaquinhos e talvez um sacudidor. Servia-se o jantar, primeiramente aos administradores da irmandade, aos juizes, mordomos e ao grupo da folia; em seguida, à orquestra e aos convidados espalhados por várias mesas. E as danças prosseguiam pela noite adentro, até o amanhecer.³²

30 (WAGLEY, 1957, p. 264).

31 (GALVÃO, 1976, p. 35).

32 (WAGLEY, 1957, p. 265).

Na véspera da festa, com a chegada de mais de cem visitantes de comunidades vizinhas, inicia-se a procissão fluvial ou náutica, chamada de *meia-lua*. A folia embarca com a imagem da santa numa canoa enfeitada. Aliás, saem várias dessas canoas pelos rios, pedindo donativos aos visitantes. Às 20 horas, o mestre-sala anuncia o início das orações da tarde. Após as orações, formam-se o círio (procissão em que se carregam velas) em direção ao pavilhão das danças. Wagley descreve que:

nessa noite os juízes da festa dançaram o primeiro samba enquanto os demais observavam. O baile popular que se seguiu foi extraordinariamente animado, prolongando-se por toda noite e até o sol alto, no dia seguinte. E depois de um breve descanso o baile recomeçou. Era o dia de Santa Apolônia e as danças continuaram por toda manhã, até à tardinha.³³

Na véspera do dia do santo havia mais gente do que no primeiro dia de levantamento do mastro. “Os juízes, marido e mulher, haviam feito a promessa de arcar com as despesas da festa que, incluindo-se os gastos com os músicos (que tocaram toda noite e o dia seguinte) subiram a mais de Cr\$ 2.000,00”.³⁴

O marido juiz teve que plantar, antecipadamente, uma grande roça para alimentar as pessoas no jantar e emprestar dinheiro para pagar os músicos que tocariam a noite toda e até o dia seguinte, pois “é uma questão de honra para os juízes não deixar ninguém sem comida e proporcionar música enquanto o povo tiver vontade de dançar – mesmo que assim se sobrecarreguem de dívidas que levarão dois ou três anos para saldar”.³⁵

À tarde, as danças são interrompidas para a realização do leilão e da escolha dos juízes do próximo ano. “Depois das orações da tarde, recomeçam as danças que, como de costume, se prolongarão até a ma-

33 (WAGLEY, 1957, p. 267).

34 (WAGLEY, 1957, p. 267).

35 (WAGLEY, 1957, p. 268).

nhã seguinte. Na última noite, considerada o ponto culminante dos festejos, compareceram novos visitantes, especialmente para o baile”.³⁶

No dia seguinte, a maioria volta para suas comunidades e poucos ficam para a cerimônia de derrubada do mastro, marcando o fim dos festejos. Enquanto a folia toca os tambores de percussão e canta, outros derrubam o mastro. Wagley notou que os moradores “remavam vagarosamente, exaustos, depois de dançarem durante duas noites consecutivas”.³⁷ Wagley comenta que:

Tais festas não só proporcionam distrações para os habitantes da cidade e das aldeias, como ainda contribuem para unificar a comunidade, estabelecendo, com essas relações sociais, um elo entre a gente da cidade e os habitantes das zonas rurais. Tanto as irmandades como as festas que elas patrocinam são instituições sociais de grande importância para a comunidade de Itá.³⁸

É importante considerar a base material e as classes envolvidas como sustentáculos econômicos significativos para as festas. Wagley explica que as irmandades das cidades eram mais ricas do que as rurais. Wagley disserta sobre sócios e dirigentes:

são pessoas que ocupam alguma posição oficial, como o prefeito, a professora pública, ou o agente da coletoria federal, ou mesmo comerciantes importantes. Os juizes e mordomos são sempre os mesmos todos os anos e pertencem à camada mais alta da sociedade de Itá...[...] Para arcar com as despesas da festa, faz-se uma coleta entre a gente da cidade, sendo geralmente mais importantes as contribuições dos comerciantes a quem esses festejos sempre beneficiam.³⁹

36 (WAGLEY, 1957, p. 269).

37 (WAGLEY, 1957, p. 269).

38 (WAGLEY, 1957, p. 270).

39 (WAGLEY, 1957, p. 271-272).

O relato acima deixa claro que os comerciantes e os funcionários públicos são a classe com maior poder econômico dentro da cidade de Gurupá. Sendo também as festas bastante lucrativas para os comerciantes, eles se tornam os maiores patrocinadores delas. O relato sobre a festa de Santo Antônio mostra que eventos assim poderiam ser realmente lucrativos, já que, com a chegada de muitas pessoas, “os negócios se multiplicam nas lojas, e os comerciantes armam a barraquinhas para venda de refrescos e bolos”.⁴⁰ Após a festa de santo, em 1.º de janeiro, “os comerciantes oferecem um baile à gente da cidade “porque ganharam muito dinheiro”.⁴¹

Comentando o aspecto econômico das festas no interior do Amazonas, Mário Ypiranga diz: “de qualquer modo essas concentrações festivas favorecem no interior do Estado a expansão do pequeno comércio de troca nos flutuantes (vide foto) e das barracas onde o festeiro-mor faz de negociista, e os regatões acodem como formiga em açucareiro”.⁴²

Comentando os impactos e implicações das festas de santo no Amazonas, Mário Ypiranga afirma que:

Quando se trata de localidade ribeirinha contam-se por centenas as embarcações de todos os tipos, canoas, igarités, motores de popa, lanchas e até navios, a exemplo do culto de Santo Antônio de Borba, no rio Madeira, ou a procissão fluvial de São Pedro em Manaus. Verdadeira romaria que permite uma série de atividades sociais, comercistas, onde os regatões são presença obrigatória.⁴³

A condição material e o poder impositivo da Igreja incidem na organização, como é o caso da festa de Santo Antônio. Não existia

40 (WAGLEY, 1957, p. 271-272).

41 (WAGLEY, 1957, p. 278).

42 (MONTEIRO, 1983, p. 33).

43 (MONTEIRO, 1983, p. 42).

festividade, porque a Igreja condenava a associação entre religião e prazer. Algumas vezes, os bailes poderiam ser organizados contrariando o padre. No que se refere à festa de São Benedito, houve mesmo um empobrecimento do evento, devido aos desmandos da Igreja, conforme explicou um devoto: “São Benedito é pobre [...] porque o padre não permite mais que a imagem saia da igreja com a folia”.⁴⁴

Galvão também chama atenção para a desintegração das irmandades da região em função da ação da Igreja. A folia continuava acompanhando a procissão, mas não podia mais entrar na igreja. Segundo Galvão,

Barracas de todo tipo expõem a venda mercadoria mais diversa. Bailes, só de entrada paga. Barracas e casas residenciais transformaram-se em hospedarias para abrigar o grande número de forasteiros. A devoção continua, porém, bastante viva, codificada pelos ditames de uma liturgia mais ou menos ortodoxa e apartada do que agora se considera profano como a participação da folia, a comida e o baile oferecidos pelos juízes, hoje função dos donos de barracinhas e de salões.⁴⁵

Wagley diz que “a folia de São Benedito ainda se reúne para ensaiar durante a noite, várias semanas antes da festa. São muitos os bons tocadores de tambor, bem como de raspador e matraca”.⁴⁶ Considerando a persistência dos fiéis devotos da folia, composta por trabalhadores negros e pobres, Wagley se refere aos instrumentos e tocadores de tambor e matraca, na festa de São Benedito, com seus “músicos (tocadores de tambor, um tocador de matraca e um de raspador) que aprenderam seu mister, bem como os versos

44 (WAGLEY, 1957, p. 275).

45 (GALVÃO, 1976, p. 46).

46 (WAGLEY, 1957, p. 276).

e cantigas tradicionais, com os antigos detentores de seus postos, à época em que a irmandade era uma associação organizada”.⁴⁷

A força do canto e do samba imperava como no caso do Natal, que perdia o sentido e não era celebrado em 25 de dezembro, justamente o dia em que se praticava muita dança e samba. Aliás, “o samba e as danças prosseguem ininterruptamente nos dias 26 e 27. No dia 28 de dezembro derruba-se o mastro ao som dos cantos do grupo da folia”.⁴⁸ A partir das descrições de Wagley, é possível perceber a forte presença dos bailes ocorridos no período das festas. Segundo o antropólogo:

Dança-se todas as noites. Para entrar, pagam os homens cinco cruzeiros, mas as mulheres entram de graça. A música é fornecida por uma orquestra que consta de uma flauta, um violão, um cavaquinho e um raspador. Todas as noites, e por todos dias nos últimos dias dos festejos, dança-se o samba no pavilhão ao compasso dos tambores. O samba dançado nessa ocasião e nas festas rurais é diferente do samba das cidades, tanto no ritmo como nas próprias evoluções. O samba do velho estilo de Gurupá é dançado pelos casais, mas os pares de estranhos dançam afastados, sem que seus corpos se toquem. Seus passos são curtos e arrastados, os corpos eretos, e um simples balanço de braços para estabelecer o equilíbrio. O ritmo é rápido, sendo os tocadores de tambor substituídos de tempos a tempos [...] O pavilhão é a principal atração da festa, mas atualmente começa-se a demonstrar preferência pelo “baile pegado”, como denominam a dança moderna, e essas danças comerciais desviam muita gente do pavilhão.⁴⁹

47 (WAGLEY, 1957, p. 272).

48 (WAGLEY, 1957, p. 277).

49 (WAGLEY, 1957, p. 276).

Nessas descrições feitas em 1948, Wagley percebe as mudanças e as novas tendências dentro dos festejos, tais como essas danças comerciais que “desviam muita gente do pavilhão”. Wagley ressalta o caráter festivo da cultura brasileira em geral e de Itá em particular. Ele chama a atenção, especialmente, para as comemorações de aniversário.⁵⁰ Nas festas feitas por iniciativa individual, para cumprir promessa ou por tradição familiar, não existem juízes e quem pague as despesas da festa, inclusive a música do baile, são os promesseiros “donos do santo”.

As pessoas chegam a contrair dívidas para fazer uma festa em que nada falte. A hospitalidade não é modesta e, sim, exagerada. Wagley cita o caso da moradora Maria, uma jovem mãe solteira que:

contratou músicos para tocar uma serenata matinal para o bebê e, ao romper do dia, ela e seus amigos soltaram numerosos foguetes em homenagem à criança. [...] À tarde as visitas encheram sua pequena casa e, mais tarde, pagou uma orquestra para tocar para os que quisessem dançar até a meia-noite.⁵¹

Esse relato apresenta uma realidade em que as práticas musicais são relativamente mercantilizadas. Apesar de uma parte dos músicos atuarem como devotos voluntários nas festas, compondo a folia das irmandades, outra parte dos músicos eram contratados para tocar tanto em bailes, durante o próprio dia de santo, quanto em festas particulares para comemorações de datas, como aniversários etc. Um mercado musical de compra e venda de serviços musicais existe em Gurupá, evidenciando que a realidade rural na Amazônia já conhecia um certo grau de mercantilização das práticas musicais nas décadas de 40 e 50. As festas de aniversário são um tipo frequente de reuniões sociais em Gurupá.

O exemplo de Orlando é parecido, visto que, em homenagem a sua esposa Diquinha, pagou músicos para uma festa imensa com

50 (WAGLEY, 1957, p. 285).

51 (WAGLEY, 1957, p. 286).

muita comida e baile de aniversário: “à noite compareceram à festa umas cinquenta pessoas ou mais. Uma orquestra do lugar tocou choros, marchas e sambas até bem depois da meia-noite”.⁵²

No Estado do Amazonas, ressalto outro caso de mercantilização musical nos interiores, por meio de serviços musicais, em decorrência de festas particulares. O saxofonista Apolinário José Brandão (1923-2001), conhecido como Puíta, prestava diversos serviços quando a demanda era casamento. Como juiz de paz e dono de cartório, ele arranjava o trâmite burocrático; como dono de barcos, realizava o transporte dos participantes da festa e, além disso, prestava o serviço musical com sua famosa orquestra.⁵³

As festas de seus santos e aniversários de sua gente proporcionam o motivo de importantes incentivos individuais e coletivos. A recreação se liga ao trabalho, às irmandades e à religião, assim como à organização da comunidade. Com base nas investigações sobre a cidade de Gurupá, Eduardo Galvão informa:

Ladainhas, mais comumente sob a forma de novena, são em geral realizadas em pagamento de uma promessa. O indivíduo pede ao santo pela cura de uma doença que o aflige ou a alguém da família, por uma boa colheita etc., prometendo-lhe uma novena, e não raro peças de fita colorida e velas de cera. Durante o mês de dezembro, por exemplo, terminado o plantio das roças, os lavradores realizam novenas como promessa para obter uma boa colheita.⁵⁴

As próprias festas de santo podem ser consideradas promessas coletivas que visam o bem-estar da comunidade. Se o povo não cumprir sua obrigação para com o santo, isto é, não o festejar na época apropriada, acredita-se, firmemente, que ele abandonará a proteção que dispensa a seus devotos. Aqueles que, com seu di-

52 (WAGLEY, 1957, p. 287).

53 (MACIEL, 2018, p. 43).

54 (GALVÃO, 1976, p. 30).

nheiro, custeiam as despesas das festas têm a convicção que o santo retribuirá esse sacrifício.

As festas, ladainhas e novenas são importantes práticas chamadas de “respeito”. Essas práticas consistem nas relações estabelecidas pela comunidade com os santos, a fim de cumprir as promessas. Portanto, a música dentro das festas de santos, certamente, tem um caráter *funcional-religioso*. As letras dessas músicas são compostas de quadras, ou seja, estrofes com quatro versos, formas de expressão simples criadas pelo povo, a preferida da lírica popular e a mais frequente em nosso folclore. Os versos são assim dispostos: os três primeiros são cantados em solo pelo mestre e o último é repetido pelo coro de todos os foliões.⁵⁵ As quadras podem ser consideradas como uma música meramente funcional, pois variam segundo o santo e a situação. As situações em que se pode cantar uma quadra são: alvorada, permissão de entrada na casa, agradecimento à esmola, saída da casa, início da ladainha, final da ladainha; *levantação* do mastro, derrubada do mastro, agradecimento aos juízes, punição de folião.

É importante notar que os instrumentos da folia são propriedades da irmandade e ficam sob a guarda e responsabilidade do mestre-sala ou do tambor-mor. Eventualmente, as irmandades emprestam instrumentos para promesseiros de outras irmandades. Tais instrumentos são guardados com carinho e respeito. À vista disso, crianças e indivíduos inexperientes não podem manejá-los.⁵⁶

Os foliões não recebem pagamento em dinheiro. Nas viagens, recebem comida e bebida dos devotos que também ajudam na hospedagem. O indivíduo que toca numa folia tem que assumir compromissos e não pode eximir-se de suas obrigações. Quando convocado para viagens e festivais, tem que se afastar do trabalho por no mínimo 15 dias, e isso é oneroso.⁵⁷

55 (GALVÃO, 1976, p. 40).

56 (GALVÃO, 1976, p. 41).

57 (GALVÃO, 1976, p. 42).

Nesse ponto, fica evidente que um baile fazia parte das festas de santo, com músicos contratados animando a comunidade.⁵⁸ Isso significa que a música funcional era praticada pelos membros da folia, nas viagens, nos festivais e nas procissões com a imagem do santo. Entretanto, diferentemente desses músicos que faziam a música de maneira voluntária, devido a sua própria devoção, em outro momento havia o baile com a presença de músicos profissionais contratados. Essa música do baile não é funcional como as quadras e ladainhas. Nos bailes, que iam até o nascer do sol, tocava-se música popular brasileira, provavelmente samba, choro, valsa e forró, nos anos 30 e 40, e outros possíveis, como bolero, mambo e *fox-trot*, a partir dos anos 50 e 60

Sobre a música no interior do Amazonas, Mário Ypiranga comenta, em poucas palavras, que na festa de Santa Luzia tem a presença do forró.⁵⁹ No Amazonas, os saxofonistas Paulo Moisés e Rafi, da Banda da Polícia Militar, tocaram bastante nestes bailes dos interiores nos anos 50 e 60.

No livro *Dois Irmãos* (2000), Milton Hatoum (1952) nos oferece uma narrativa literária plena de referências musicais no cotidiano de seus personagens. O protagonista Yaqub, ao sair de Manaus rumo ao interior com sua mãe Domingas, pegou no porto o mesmo barco que levava uns músicos para tocarem em uma festa de casamento nas margens do Acajatuba.⁶⁰

Esse trânsito de músicos, saindo de Manaus em direção ao interior, é confirmado ao analisarmos os registros da Polícia Militar. Observa-se que no Boletim Interno n.º 36, o músico Raimundo Ferreira Lima é contratado pelo Sr. Antônio Silva para tocar em sua residência em Costa do Aruanã.⁶¹ O saxofonista Crisóstomo também atuou nesse mercado nas décadas de 30 e 40, de acordo com as lembranças de Chiquinho David.

58 (GALVÃO, 1976, p. 43).

59 (MONTEIRO, 1983, p. 46).

60 (HATOUM, 2006, p. 54).

61 Boletim Interno n.º 36 de 28/2/1970.

O pai do saxofonista manauara Toinho Bindá também prestava serviços musicais em localidades dos interiores na década de 50.⁶² Esses dados, surgidos nas entrevistas, permitem considerar a existência de um fluxo de músicos entre Manaus e os municípios e comunidades do interior. Caberia ainda investigar com maior exatidão o momento inicial desse intercâmbio.

Na descrição da festa de Santa Apolônia, temos um exemplo de música funcional da sociedade rural amazônica. Dentro dessa prática cultural religiosa popular, duas dimensões da música se apresentam. Convivendo na mesma manifestação há, de um lado, a música funcional que cumpre funções diversas, tais como: convocar, pedir permissão, anunciar e agradecer; de outro há a música profana do baile com danças agarradas, sambas, marchas, valsas e quadrilhas tocadas por flautas, cavaquinho e violão.

Segundo a descrição de Eduardo Galvão, pode-se afirmar que a música faz parte de vários momentos da festa de santo. Durante a *esmolação* na procissão fluvial, durante a plantação do mastro em meio aos foguetes e depois da cerimônia de levantamento de mastro seguia-se uma ladainha, na igreja, e o *samba*⁶³ na *ramada* de São Benedito, indo até de madrugada. Esse samba diferia do samba comum no ritmo e na dança. No ritmo, por ser mais rápido e com uma maior riqueza de variações; na dança, por ser separada e com passos curtos e arrastados. Na *ramada* de São Benedito só é permitido dançar o samba em separado.

Na véspera do Ano-Novo, os comerciantes financiavam um baile. Com animais abatidos e muita farinha para servir aos devotos que dançavam na *ramada*, esse ato profano encerrava os agradecimentos ao santo. A festa de São Benedito perdeu alguns elementos que possuía há 30 anos. Já não existe o barco de São Benedito. A folia composta pelos “escravos do santo”, não pode acompanhá-lo como antigamente e recolher esmolos. Tocar na igreja é

62 Entrevista no canal *Música na Praxis* no link: https://youtu.be/cOw_Objjxk8. Acessado em 19/9/2021.

63 Pode-se especular que este Samba descrito por Galvão aproxima-se ao carimbó.

proibido, coisa que os foliões aceitaram com relutância. A *ramada* é mantida onde tocam as mãos de samba.⁶⁴

A própria descrição de Galvão, realizada nos anos 50, revela mudanças nas práticas musicais, como a alteração no horário de realização “Nos dias de hoje o samba e os bailes têm que esperar até depois da meia-noite, para iniciar-se após a Missa do Galo”.⁶⁵ Para Galvão, “a perda ou transformação dos elementos originais da festa não é exclusivamente devida à pressão da Igreja oficial, porém, e em grande parte, a mudanças nas condições de vida que Itá sofreu nesses anos”.⁶⁶ Com o declínio da borracha, a irmandade de São Benedito também se desintegrou junto com a comunidade da freguesia. As reformas impostas pela Igreja contribuíram para esse processo.

As festas realizadas nas freguesias – lugares mais distantes das cidades – tinham características próprias. As mudanças nas freguesias foram mais lentas do que nas cidades. Algumas festas deixaram de ser realizadas, devido ao empobrecimento dos povoados e o abandono dos jovens que migram para as cidades e outras regiões. O contato com os centros urbanos é uma força desagregadora. Referindo-se à festa de Santa Apolônia, Galvão afirma que, ao fim da ladainha, o mestre-sala se dirige a *ramada*:

O baile é iniciado com uma mão de samba que somente os juízes do mastro dançam. Uma segunda mão, e todos os presentes começam a dançar. No caso de visitantes ilustres, mãos de samba lhes são especialmente dedicadas antes que os presentes em geral possam participar da dança. Segue-se então o baile propriamente dito, com danças agarradas, sambas, marchas, valsas e quadrilhas, animadas pela música de flautas, cavaquinho e violão.⁶⁷

64 (GALVÃO, 1976, p. 53).

65 (GALVÃO, 1976, p. 52).

66 (GALVÃO, 1976, p. 52).

67 (GALVÃO, 1976, p. 56-57).

Dentro da *ramada*, observa-se que a música e a dança, inicialmente, ainda têm uma dimensão ritualística, já que a primeira “mão de samba” é exclusividade dos juízes de mastro. Então, “o baile propriamente” pode ser considerado o momento em que a dimensão profana predomina. O baile também contém as estruturas hierárquicas baseadas no prestígio. Essa estrutura ordena o momento da alimentação. O baile segue noite a dentro até a manhã seguinte, quando se toma de café da manhã, o *quebra-jejum*, café e beijos.

Essa descrição menciona o pagamento feito aos músicos e revela um mercado profissional de serviços musicais. A prática ainda não é regida inteiramente pela mercantilização, haja vista que existe a chance de os músicos tocarem devido suas relações pessoais ou religiosas. É interessante notar que a descrição de Galvão, longe de confirmar práticas culturais estáticas, remete-nos a uma dinâmica de transformações vivenciada pelas populações de trabalhadores rurais da Amazônia. Sentindo o incômodo com as mudanças em curso nos anos 40 e 50, “os velhos costumam externar suas queixas sobre os jovens e adverti-los que já não cuidam da tradição e somente se interessam pelo baile”.⁶⁸

Entre as rezas, o baile e o repasto, o baile parece ser um atrativo muito importante, e para Galvão “as histórias de tempos passados indicam a mesma atração por essa parte da festa”.⁶⁹ Galvão atribui grande importância à dança, ao dizer que “muito pouca gente atenderia ao festival se não houvesse dança”.⁷⁰ As mãos de samba em homenagem e agradecimento.

Na ocasião da celebração de Nossa Senhora de Nazaré, os juízes e mordomos “foram à cidade para comprar alimentos, bebidas e contratar a música”.⁷¹ O relato deixa patente que os músicos podiam ser contratados nas cidades, o que corrobora os relatos das

68 (GALVÃO, p. 59).

69 (GALVÃO, 1976, p. 59).

70 (GALVÃO, 1976, p. 59).

71 (GALVÃO, 1976, p. 60).

entrevistas acerca da ida de músicos de Manaus aos municípios dos interiores nos anos 50.

Para Mário Ypiranga, a mistura do elemento religioso e profano nas festas do interior estimula a participação dos moradores ribeirinhos. Sem a parte profana (comida, jogos, dança e música), “sinceramente, ninguém se abalaria a percorrer quilômetros de aquavias somente para cooperar numa reza, em que o promesseiro é o único interessado [...] é até comum ouvir-se de pessoas experimentadas este juízo fácil: ‘festa de santo sem dança não tem graça’.⁷² Em 1964, no tomo I de seu *Roteiro do folclore amazônico*, Mario menciona a necessidade do escapismo do amazonense do interior:

O verdadeiro é que nesses municípios, à exceção de dois ou três, não existem outras formas de divertimento, outras maneiras de evasão a não ser aquelas que o homem se proporciona a si mesmo criando-as, dinamizando-as popularmente. Cinemas e teatros não são comuns e esta cultura urbana tem defendido bastante a cultura rústica, mantendo-a mais ou menos num nível de tradição admirável. A não ser as festas de sábado, os dançarás estimulados com muita cachaça, olhados com indiferença pelos delegados amigos do bródio, não existem outras “saídas” para a evasão popular. As festas de santo, as de São João, carnaval e às vezes as natalinas resumem para o mestiço do interior o que de melhor poderia desejar como escapismo.⁷³

Segundo o folclorista amazonense, as classes incultas e menos privilegiadas, isto é, os trabalhadores pobres do campo e da cidade, possuem uma necessidade de escapismo que “arrasta o homem a pôr na rua os bumbás e outros divertimentos”.⁷⁴ Mario

72 (MONTEIRO, 1983, p. 263).

73 (MONTEIRO, 1964, p. 64-65).

74 (MONTEIRO, 1964, p. 61).

conhecia as festas populares e foi até o rio Caapiranga-Mirim e percebeu que a festa dos cachorros (no dia de São Lázaro) é completa e conta com a participação de muitas pessoas “em quantidade assombrosa”. Ele comenta mais uma vez a importância da parte profana da festa:

À parte, a solução religiosa que parece impressionar pouco aos matutos, visto como por lá não existem padres nem igrejas, a convergência se manifesta mais por exigências de contatos, de aproximação, de curiosidade, de fuga, do que por espírito religioso. É um derivativo saudado com simpatia ruidosa naquele clima vazio de sugestões. Neste particular o caboco se assemelha ao ancestre índio: pela-se por um dançar, um arrasta-pé, um bródio em que esqueça as dificuldades da existência. Famílias inteiras se instalam numa canoa de tolda e remam um dia, dois dias para dançar três ou quatro.⁷⁵

Mário está consciente das motivações e condições concretas de realização das festas de santo, no interior do Amazonas, que “regula-se pela despesa doméstica do promotor: enquanto houver com que enganar o estômago pouco exigente dos convidados, o pagode se prolonga, noite e dia. Acabado o mantimento, o povo dispersa, gracejando às vezes: ‘Carapanã encheu, voou’.⁷⁶ Comentando as implicações materiais do custeio das festas, ele explica que “dar festa grande significa apertar o cinturão nos dias subsequentes, olhar o terreiro vazio de aves e de suínos engordados especialmente para aqueles dias”.⁷⁷

No caso da festa presenciada por ele, em Caapiranga, o promesseiro arcou com os custos da festa de santo realizadas nas beiradas. Além de dar de comer a 200 pessoas, contratou a música.

75 (MONTEIRO, 1983, p. 265).

76 (MONTEIRO, 1983, p. 265).

77 (MONTEIRO, 1983, p. 266).

Entre as despesas estão refeições, bebidas, velas, foguetes e “contrato de música”.⁷⁸

As festas de Santo Antônio e São Benedito, realizadas em Gurupá, no Pará, são semelhantes àquelas de Belém. Os elementos profanos e religiosos estão nitidamente separados. O culto com a missa, a ladainha, procissões patrocinadas e dirigidas pela Igreja. Dessa forma,

os juizes ou festeiros não oferecem repastos públicos, e as danças são realizadas em casas particulares ou clubes, onde a admissão é paga. Os indivíduos que organizam esses “divertimentos” não têm relação alguma com a igreja ou com as irmandades, seu motivo é o lucro comercial. Excetua-se a ramada de S. Benedito, em Itá, mantida pela folia do santo, onde se dança o samba e a entrada é gratuita, reminiscência do passado.⁷⁹

Já as festas de santo realizadas por moradores comuns em municípios menores são mais parecidas com as festas nas freguesias, como as de Nossa Senhora das Dores e de Sant’Ana do Jacupi. Aí existe uma integração entre os aspectos profanos e religiosos. Nesses casos, ainda não existe uma separação entre sagrado e profano, e a dimensão comercial ainda não exerce força, já que “o repasto público e o baile não obedecem a injunções de proveito comercial, fazem parte da veneração ao santo.”⁸⁰

É possível observar que os elementos religiosos são diluídos gradualmente, de forma mais acentuada nas cidades e nas freguesias menos isoladas. Enquanto nas freguesias isoladas, os bailes e o repasto são vistos como parte integrante da festa, nas cidades, o sagrado e o profano, as rezas, a procissão e os atos do culto são separados ao repasto público e ao baile.

78 (MONTEIRO, 1983, p. 265).

79 (GALVÃO, 1976, p. 61).

80 (GALVÃO, 1976, p. 61).

Segundo Galvão, a permanência e a mudança da realização das festas dependem do tamanho e da dispersão da população e não apenas das influências do meio urbano e do poder da Igreja. A partir de um ponto de vista materialista, o tamanho da população relaciona-se ao meio físico e à estrutura fundiária, às formas de propriedade e de produção e reprodução da vida material.

As transformações capitalistas em curso, a partir da década de 50, podem ser percebidas nas práticas musicais das populações de trabalhadores rurais da Amazônia. Em seu artigo de 1968, Álvaro Maia (1893-1969) comenta a integração e miscigenação cultural entre indígenas e nordestinos nos seringais do período extrativista. Os imigrantes nordestinos se tornaram seringueiros, sobrevivendo pela dureza e exploração de seu trabalho na imensidão inacessível das matas amazônicas. O intelectual não deixa de notar o processo transformativo, no qual “o povoamento, o sacerdote, o juiz, o serviço militar e o professor clarearam a treva dos seringais e, atualmente, com as difusões radiofônicas, a modernização transfigurou o homem desfigurado pela solidão florestal”.⁸¹

O festim caboclo, também chamado de forró ou pagode, era presente no cotidiano dos trabalhadores seringueiros. Maia confirma a presença de festejos pagos “simulacros de boates, à beira de lagos ou em bairros afastados, mediante ingressos à disposição de quem os paga”.⁸² A descrição a seguir revela tanto o caráter *improvisativo-instrumental* e modernizante como a mercantilização musical (músicos pagos) já presente dentro dos interiores do Amazonas:

Predominam as tocatas de harmônicas, violão, violino (rabeça) e pandeiros. Gozam os músicos de especial atenção, apesar de pago; servem-se dos melhores pratos e bebidas. Improvisam peças originais, ordinariamente acrescentando ou diminuindo os sons, confor-

81 (MAIA, 1968, p. 25).

82 (MAIA, 1968, p. 26).

me as interpretações de cada região. Tocam de ouvido, repetindo e modificando tangos, que ouviram nas sedes municipais, nas viagens ou pelo rádio local.⁸³

No livro *Do sertão cearense às barrancas do Acre*, de Mario Diogo de Melo (1913-2017), encontramos descrições sobre a vida musical nos seringais do baixo Acre. Nessas áreas, atuou o pescador e comerciante Quirino José Uchôa, que “tocava violão e gostava de fazer serenatas nas noites enluaradas”.⁸⁴ À noite, no barracão dos seringueiros, “alguém entre eles que sabia tocar harmônica, divertia o pessoal com músicas sertanejas. Como as mulheres eram poucas naqueles primeiros anos de desbravamento, nessas festas, dançavam homem com homem, para não ficarem a olhar uns para os outros sem tomar partes nas danças”.⁸⁵ Em festas realizadas sob um regime de intensa exploração, isolamento e escassez material e sexual, sabe-se que nas danças “qualquer mulher servia de par para um baião ou polca, executada à sanfona e cavaquinho”.⁸⁶

Nas pequenas cidades vizinhas de Manaus, Maia confirma a mercantilização dos serviços musicais já que nas festas “instala-se sempre um sortido bar, em que tudo se paga, excetuando as autoridades, alguns convidados, ordinariamente políticos em evidência, e os batutas, como são crismados os músicos do jaze, em serviço na festa”.⁸⁷ As festas de santo, com suas danças e músicas, eram mercantilizadas, e sua própria realização favorecia a realização de negócios comerciais, especialmente os conhecidos beiradões. Sobre as mudanças musicais, Maia comenta que “o avião e o rádio modificaram também os costumes nos forrós: vitrolas, captando programas selecionados de música, substituem a harmônica e o cavaquinho.”⁸⁸

83 (MAIA, 1968, p. 26).

84 (MELO, 1994, p. 128).

85 (MELO, 1994, p. 104).

86 (MELO, 1994, p. 136).

87 (MAIA, 1968, p. 28).

88 (MAIA, 1968, p. 28).

A ausência de músicos, entre pequenas comunidades de trabalhadores imersos na imensidão longínqua da mata amazônica, explica por que sua presença era tão valorizada, podendo até mesmo justificar festas de três dias sem parar. Segundo Maia:

Há forrós que duram três dias; outros, uma noite apenas. As noitadas de São João e São Pedro, São Sebastião, Natal e Ano-Novo, são preferidas. Realizam-se festas menores nos seringais, a propósito de tudo, com gente do lugar ou das proximidades. Basta um tocador e sanfona, ou, em falta, cuícas e cantigas dos dançarinos (p. 27). [...] Os forrós, em certas regiões, são uma prova de resistência. Seringueiros, pescadores, lenhadores, roceiros labutam durante a semana inteira, sol a sol. Remam largas distâncias e dançam durante a noite inteira, sem perda de um puladinho.⁸⁹

Descrevendo o final das festas nos seringais, Maia se refere aos grupos musicais como “harmônicas” ou “jazz”: “as harmônicas ou os jazz tocam as últimas peças, aos ritmos da “desfeiteira”, com versos rodando pelo ar”.⁹⁰ Naquela época, os conjuntos também poderiam ser chamados de “orquestras”.

Festa e devoção, desde o período colonial, estavam entrelaçadas como uma forma de coibir o paganismo e afirmar o poder dos colonizadores sobre o território. As festas eram também instrumento político-ideológico colonial, utilizado para suprimir e aniquilar a cultura popular profana, formada pela base negro-ameríndia.

Nos primeiros núcleos urbanos, na colônia, não era permitido fazer festas pelo mero deleite e gozo individual. A noção de pura diversão e entretenimento não existia nessa sociedade. As festas populares eram promovidas pela Igreja e pelo Estado. Embora fosse bastante raro no período colonial já observa a existência de

89 (MAIA, 1968, p. 27-28).

90 (MAIA, 1968, p. 27).

festas populares sem caráter religioso. Tal como menciona Tinhorão, este era o caso dos folguedos rurais portugueses que frequentemente atraíam os indígenas.⁹¹

Nosso gosto pela festança advém da materialidade de relações sociais de produção e a relação de classe. A exploração das classes dos senhores proprietários contra os escravos negros permitia nos primeiros núcleos urbanos no Brasil, uma vida ociosa propícia à diversão das festas. Para Tinhorão, “a possibilidade da vida ociosa dos que tinham quem trabalhasse em seu lugar só podia levar, é claro, ao preenchimento do tempo ocioso com “festas, convívios e cantares”.⁹²

A lenta secularização das festas de santo resulta do desenvolvimento geral do capitalismo dependente no Brasil e no Amazonas. A música, nas festas de santo no interior do Pará e do Amazonas, apresentam uma dimensão funcional-religiosa e uma dimensão secular mercadológica. Se tomarmos a música praticada nas festas de santos, nas localidades e pequenos municípios, veremos que a porção funcional é de menor duração, ocorrendo no dia de plantação do mastro, enquanto que a música secular apresentada nos bailes é longa, podendo durar entre 8 e 12 horas. Essa dualidade é presente nas festas, entrelaçando no mesmo evento práticas funcionais e seculares.

É válido lembrar que, além das festas de santo, existiam diferentes festas no interior do Amazonas como aniversários, casamentos, celebrações de datas especiais, assim como as festas promovidas como instrumento de propaganda política. Essa dimensão secular certamente abriu uma perspectiva para o desenvolvimento das orquestras de *jazz* e repertório praticado nas capitais sob os moldes da indústria fonográfica em evolução.

91 (TINHORÃO, 2000, p. 34).

92 (TINHORÃO, 2000, p. 40).

As festas de santos em Manaus

A influência portuguesa por meio dos trabalhadores migrantes nordestinos foi decisiva na formação cultural do Amazonas. O folclorista Mario Ypiranga Monteiro chama atenção para uma gama de práticas e manifestações culturais, tais como “pastoris, cavalhadas, Nau catarineta, touradas, boi-bumbá, chantação do mastro votivo, festas de santos, pau-de-sebo, arraiais”.⁹³

O estabelecimento da província em 1852, o desenvolvimento econômico baseado no extrativismo da seringa, a imigração de trabalhadores nordestinos, a grande seca de 1877, a criação de um mercado musical onde as bandas e as instituições militares e educativo-assistenciais cumpriam um papel de grande importância não só como centro formador como fomentador do mercado musical local. Todos esses acontecimentos fazem parte do contexto da música no Amazonas no final do século XIX. Neste período também chegaram no Amazonas os boi-bumbás e as pastorinhas, pois como informa Mário Ypiranga, antes de 1859 “não há registros oficiais e muito menos relatos

93 (MONTEIRO, 1964, p. 52).

de viagens que informem sobre a brincadeira que começou a chamar-se bumbá”.⁹⁴

Em 1909, o baiano Lourenço da Silva Braga criou o Brigue-marujada Independência no lago do Janauacá e depois transferiu a responsabilidade do grupo folclórico para o Sr. Raimundo Turibi, paraense, funcionário aposentado do Colégio Estadual Amazonas. O grupo apresentava-se no carnaval onde também participava o conjunto folclórico *Caboclos Suraras* até 1919. No carnaval esses conjuntos e marujadas concorriam com os blocos e ranchos. Com Raimundo Turibi como proprietário, o nome “independência” também batizou o batelão “provido de mastros enfeitados”.

Após constatar a diversidade cultural trazida pelos migrantes nordestinos no final do século XIX, Mário Ypiranga fica surpreso com a permanência de ‘certas tradições’, mesmo após as primeiras décadas do século XX. Para Mario

O que é de admirar é que certas tradições não tenham desaparecido por completo e subsistam ainda em Tefé e São Paulo de Olivença (africanos), em Tefé (imperiais, pau-de-fita, lanceiros, paraguaios) e no distrito de Manaquiri, município do Careiro, sejam tradicionais a Caninha Verde, procissões fluviais, festas de santos.⁹⁵

As festas de santo não eram um fenômeno apenas rural, na verdade, eram também bastante presentes na cidade de Manaus, pois, provavelmente, as populações de trabalhadores migrantes, em êxodo iniciado nos anos 30, 40 e 50, levaram para a periferia de Manaus a prática das festas. Em 20 de janeiro, de acordo com o registro feito em 1962 por Mário Ypiranga, a celebrada festa de São Sebastião ocorria nos bairros de São Jorge, Morro da Liberdade e Japiim, com a marcante presença de danças ao som de tambores.⁹⁶

94 (MONTEIRO, 1964, p. 54).

95 (MONTEIRO, 1964).

96 (MONTEIRO, 1983, p. 60-61).

As festas de santo em Manaus eram celebradas em terreiros com pais e mães de santo, mostrando como elas podem ter se misturado com a Umbanda. Esse era o caso do terreiro Nossa Senhora da Conceição de Mãe Miquelina, onde “à noite batem os tambores”.⁹⁷ Na memória do músico Marinho Saúba (1963), ainda é viva a prática musical dentro dos terreiros, onde iniciou sua musicalidade. Marinho lembra que aprendeu, imitando os tocadores de tambor com os quais conviveu quando criança na Praça 14.⁹⁸

Na narrativa literária de Milton Hatoum em seu livro *Dois Irmãos*,⁹⁹ ao sair de Manaus com sua mãe Domingas, Yaqub percorre os braços do rio Negro, e a música dos gambeiros aparece na memória de sua mãe dentro da procissão da festa de São João. É importante perceber que algumas dessas festas não tinham ritual litúrgico nem a presença da Igreja, como é o caso da festa de São Lázaro realizada em Manaquiri, Lago do Pato, Manacapuru, Manaus e outros municípios no interior do Amazonas.

De qualquer modo, não fica claro qual tambor seria tocado nessas festas. Seria o gambá, ou outros tambores mais próximos aos cultos afro-brasileiros, como o atabaque? Na foto de Mário Ypiranga, feita em 1962 no Lago do Manaquiri, durante a festa de São Lázaro,¹⁰⁰ observa-se tamborins e reco-reco, enquanto na foto de 1965, tirada no terreiro São Sebastião, no bairro de São Jorge,¹⁰¹ observam-se quatro tambores escavados, semelhantes aos gambás e curimbós, porém posicionados verticalmente, o que sinaliza seu uso como atabaques dos cultos. Realmente, essa dúvida é pertinente, pois o uso religioso do curimbó paraense foi fortalecido antes de sua modernização a partir da década de 50.

Em outro relato, Mário afirma que em 6 de setembro se festeja São Cosme e Damião no bairro da Raiz, em Manaus, quando “ba-

97 (MONTEIRO, 1983, p. 63).

98 Entrevista dada em 2/2/2020, projeto Música de Quintal. Ver em <https://youtu.be/XJYO3klCgwE>.

99 (HATOUM, 2006, p. 55).

100 (MONTEIRO, 1983, p. 64).

101 (MONTEIRO, 1983, p. 68).

tem os atabaques no Centro Umbandista Bom Jesus de Nazaré”.¹⁰² Na noite do dia 8 de dezembro, por ocasião da festa de Nossa Senhora da Conceição, é quando “batem-se os atabaques no terreiro de Nossa Senhora da Conceição, de Mãe Miquelina” em Manaus.¹⁰³

Ao que parece, os tambores, nos terreiros em Manaus, eram mesmo atabaques e não gambás. Os gambás são certamente presentes nos interiores, como percebemos nas festas de São Tomé. Realizada no Careiro, Curari e Manaquiri, em 20 de dezembro ocorre a festa de São Tomé, Padroeiro dos Roceiros. Quando ocorre no lago Tacíua, município de Novo Aripuanã, “realiza-se a festa com levantamento do mastro votivo acompanhado ao ritmo do gambá etc.”. A mesma festa a São Tomé é comemorada entre 24 e 31 de dezembro em “Guajará-Mirim, Acará, Mandii, lago do Jatuarana, no rio Madeira, acompanhado do gambá, tudo no Território Federal de Rondônia”.¹⁰⁴

Nessa descrição, Mário revela que o gambá, apesar de ser mais incidente no território amazonense, também poderia ser encontrado em Rondônia, ampliando ainda mais a área de utilização do gambá que, então, pode ser encontrado no Pará, Amazonas e Rondônia. O autor confirma a relação de identidade entre o gambá amazonense e o carimbó paraense. Referindo-se a este, afirma que “é o mesmo gambá, mas com aquele nome [carimbó] é conhecido no Pará, não no Amazonas”.¹⁰⁵

Em Manaus, havia o terreiro de Mãe Angélica na Cachoeirinha, mas o terreiro da Mãe Joana Galante, no bairro do São Jorge, foi o mais frequentado pelas autoridades, mídias e pesquisadores. Depois da morte de Joana, o terreiro fechou. O sincretismo umbandista é presente no festejo do Divino Espírito Santo no bairro do São Francisco, organizado pelo pai de santo Ermínio Cavalcante do Rosário, em 7 de maio.

102 (MONTEIRO, 1983, p. 79).

103 (MONTEIRO, 1983, p. 84).

104 (MONTEIRO, 1983, p. 89).

105 (MONTEIRO, 1974, p. 342).

Em 13 de maio, a festa à Nossa Senhora de Fátima tem divertimentos profanos exteriores, como arraial com barraca e jogos de azar. Conta-se que em determinada procissão “os músicos atacaram um samba invés da costumeira música sacra”.¹⁰⁶ Em 24 de junho, no Amazonas, festeja-se São João Batista e “dos rituais litúrgicos pouco sabemos, mas há notícias de arrasta-pés, quermesses, mastro votivos, comedorias e afluência de regatões no porto”. Em Manaus também é celebrada com danças típicas e grande festival folclórico.¹⁰⁷

Nas descrições de Mário Ypiranga, não fica óbvio que as festas sejam organizadas por irmandades religiosas em todas as localidades no interior do Amazonas. O folclorista comenta alguns aspectos importantes, mas sem mencionar o processo organizativo das festas e ressalta que, para os que vivem no isolamento da convivência mútua e “não têm costume frequente a evasões de curto prazo”, os encontros coletivos ganham importância, tal como se observa com a dança. O trabalhador rural no Amazonas que é capaz de largar até seus compromissos na lavoura para “azeitar os parafusos”.

O culto à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Manaus, acontecia no bairro do Mocó. Mário lembra que, por volta dos anos 20 e 30, tinha uns “forrobodó” nessas festas promovidas pelos sócios Januário-Gerolano, nas ruas João Alfredo e Cláudio Mesquita.¹⁰⁸ Na festa de São Benedito, conhecido como Padroeiro dos Seringueiros, a figura de Mãe Zulmira, no Morro da Liberdade, e a família maranhense Beckamnn foram importantes, pois abriam o terreiro para o santo com animados “bingo, quebra-pote, comedorias e danças.”¹⁰⁹

Entre tais festas, não poderia deixar de mencionar a festa de São Benedito dos Pés Descalços, realizada na estrada Epaminondas, onde as rezas eram cantadas pelas rezadeiras e os cânticos entoados pelos pajens. Essa música funcional pode ter convivido com a música dos “dançarás” na mesma festa. A representação

106 (MONTEIRO, 1983, p. 71).

107 (MONTEIRO, 1983, p. 76).

108 (MONTEIRO, 1983, p. 230).

109 (MONTEIRO, 1983, p. 235).

dos carrascos de São Benedito era feita diante do altar, onde havia uma dança “furta-passo”, aproximando-se em sua direção. Mário explica que “a dança foi nos tempos passados uma forma de honrar a divindade, uma forma de manifestação pública do regozijo, até mesmo uma parte do ritual sagrado. E temos um bom exemplo na dança de São Gonçalo, a que nos referimos no seu tempo.”¹¹⁰

No antigo bairro dos Tocos, atual Aparecida, existia o brinquedo junino Pássaro Japiim, liderado por Inês Ayres da Silva. Tendo surgido na década de 30, o grupo infelizmente encerrou suas atividades em 1968, devido às dificuldades financeiras impostas pelos novos tempos. Inês comentava que “nesse tempo tudo era barato e fácil, inclusive os músicos, que eram encontrados com muita facilidade. Clarinete, saxofone, cavaquinho, flauta, violão e reco-reco brigavam para tocar no Japiim.”¹¹¹

Completando esse quadro histórico-musical, destaco os bois-bumbás Caprichoso, Mina de Ouro, Corre Campo, Tira Prosa, Tira Teima, Rica Prenda, Garantido, que eram bastante presentes em Manaus e cresceram ainda mais em número após o surgimento do Festival Folclórico de Manaus. O grupo de músicos que acompanhava os brincantes e a multidão, tocando as toadas do boi, era chamado de Charanga, formação instrumental formada por tambores, pandeiros, reco-recos, matracas e cuícas.¹¹²

Definindo as transformações da cultura popular do Estado do Amazonas como um processo de ‘transculturação’, Mario Ypiranga observou criticamente que

De certa maneira as transculturações têm concorrido bastante para eliminar algumas tradições locais e não duvido que o cinema, o rádio, as festas elegantes, as imposições alegadas acima, a incompreensão, a situação econômica dos grupos dinamizadores, seja fatores dos mais expressivos nesse trabalho de capeamento e

110 (MONTEIRO, 1983, p. 252).

111 (ANDRADE, 1978, p. 129).

112 (ANDRADE, 1978, p. 161).

dissolução. Fatores políticos, econômicos, morais, religiosos impondo ao meio as suas exigências, transformaram ou eliminaram completamente algumas das formas de divertimento popular.¹¹³

Neste processo de eliminação ou dissolução da cultura amazonense, Mario critica particularmente o poder público, por meio da instrumentalização da cultura popular para fins políticos, e a alta sociedade letrada. Na posição de defensor do folclore, Mario criticava os festivais folclóricos baseados em premiação e as formas burocráticas como licenças, alvarás e taxas, impedindo as manifestações populares de existirem.

Mario se incomodava com o estrangeirismo no gosto cosmopolita caricato-imitativo das classes altas em suas festas em “clubes elegantes” com os títulos “Noites Vienenses”, “Noites Mexicanas”, “Uma noite no Caribe”.¹¹⁴ Ele critica contundentemente o interesse superficial sobre as tradições populares e o racismo das classes altas em relação a população negra. Para o amazonense

a classe privilegiada é a maior inimiga das nossas tradições populares. A muita gente que se preza de culta ou de prestigiada pela posição social ou política, tenho ouvido declarações que repugnam: ‘se dependesse de minha vontade mandava meter no xadrez a todos os desocupados, aos bandos de negros que percorrem as ruas batendo tambor’.¹¹⁵

113 (MONTEIRO, 1964, p. 62).

114 (MONTEIRO, 1964, p. 61).

115 (MONTEIRO, 1964, p. 61-62).



Eliberto Barroncas

Eliberto Barroncas nasceu em 1958, na beira do paraná de Autaz-Mirim, próximo do Igarapé de Cum, no município de Itacoatiara, no Amazonas. Numa das casas alumiadas pelas lamparinas noturnas, perdidas como uma gota na imensidão dos rios, e sua populao dispersa, Eliberto, juntamente com três irmãos, foi recebido ao mundo pelas mãos de sua avó materna Dona Maria, parteira conhecida nas redondezas.

Segundo Eliberto, a raiz de sua musicalidade está no referencial de seus pais. Seu pai Gidu Pereira Barroncas, músico tocador de banjo e violão, tinha o canto como grande paixão e o sonho de tornar-se um grande cantor. Seu Gidu tocava nas sedes  beira de rios. Sua mãe, dona Maria Hortência Barroncas, também preenchia o dia a dia da família com muita musicalidade. O av de Gidu, João Barroncas, era um português que veio fugido da Primeira Guerra Mundial e acabou enriquecendo com o regatão, transformando-se em seringalista na época do apogeu da borracha.

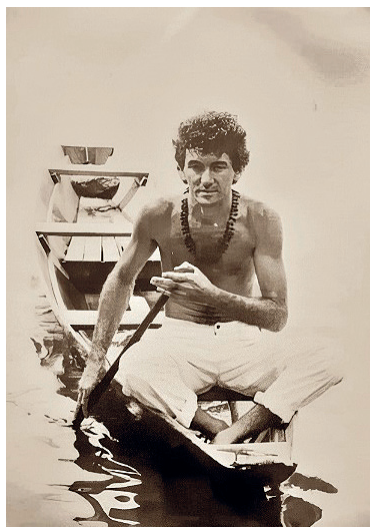
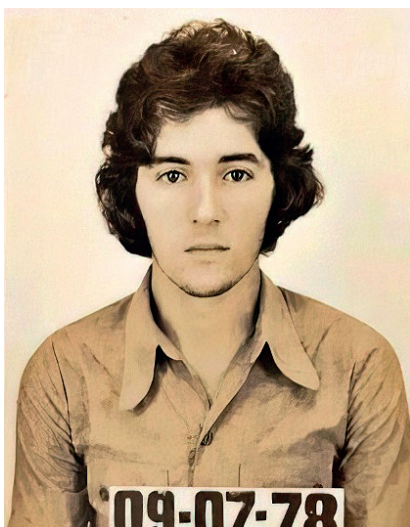
Num período marcado pelo declínio do extrativismo da juta e da borracha, seu

pai tomava conta de um seringal falido, e sua atividade econômica mais importante era mesmo a roça com a farinha, beiju, macaxeira, milho, pesca, caça e criação de galinhas. Seu Gidu também era carpinteiro e construía barcos e casas.

A dificuldade material era própria dessa condição rural do homem amazônico. Nas cheias, tudo alagava, e os alimentos ficavam escassos. Os anos 50 representaram um declínio da indústria extrativista e, ao mesmo tempo, um avanço de políticas de Estado para o desenvolvimento capitalista da região. Com a criação Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), em 1953, e o estabelecimento da lei da Zona Franca de Manaus, em 1957, a região era certamente objeto das preocupações do Estado.

Nesse contexto, a respeito da vida artística, a partir de 1954, destaca-se o Clube da Madrugada, que aquecia a vida cultural em Manaus, realizando diversas exposições, feiras de arte, festivais de cinema etc.

E nas calmarias do remanso de Autaz-Mirim, o imaginário de Barroncas se abria ao mundo, quando seu pai escutava curioso no rádio as músicas internacionais dos programas da Voz da América. O mundo que chegava através das ondas de rádio, formava o mesmo espaço dos modos de vida e religiosidade dos trabalhadores rurais na Amazônia. As rádios Rio Mar e Baré apresentavam a música popular brasileira aos mais recônditos cantos do Estado, demonstrando, por esse meio tecnológico, o poder de expansão da indústria musical capitalista. Além das transmissões orais dentro da família terem desempenhado um importante papel na formação musical dos músicos no interior, fica evidente como a audição também foi um importante meio nessa moldagem, afinal “os músicos ouviam e passavam para os instrumentos”.



O sincretismo amazônico pode ser observado na família de Eliberto, que tinha dois tios curandeiros (também chamados de curadores). O curandeirismo é uma variante da pajelança, umbanda e catolicismo.

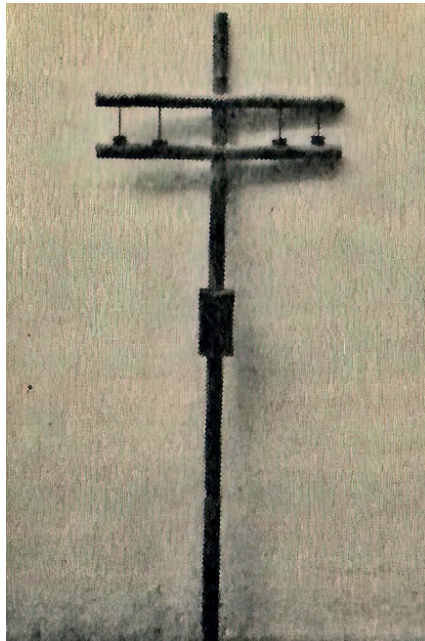
Eliberto nos fala sobre isso: “Meu tio que era curador e incorporava o Manoel Antônio”. Foi aí nesse âmbito que os problemas de saúde na infância eram resolvidos, à beira daquele paraná. Ao descrever os ritos de tais manifestações espirituais, Eliberto afirma: “Eram muito particulares, pois cada curador tinha sua forma de acessar aos seus guias, e esse rito, pra mim, era como se fosse um espetáculo, porque tinha cânticos também”.

Vêm daí as lembranças vivas de seu pai cantando à capela e expressando sua musicalidade aflorada e de sua mãe, que ia sempre às festas onde tocava o saxofonista Paulo Moisés. Eliberto é sobrinho do grande saxofonista amazonense chamado João Barroncas, figura presente nas festas de beiradões dessas regiões. Aliás, os tios do pai de Eliberto estudaram música em Salvador, o que mostra a antiga afinidade dessa família com essa arte desde o Nordeste. Em suas lembranças do tempo da cheia, quando as fes-

tas aconteciam com maior frequência, ele observava os músicos e tentava imitá-los, fazendo batuques quando terminava a festa.

A formação instrumental ainda vigente na década de 50 consistia no espanta-cão, flauta, canto, violino, clarinete, acordeom. Ao descrever sua escola musical, Eliberto chama a atenção para o modo como a música era aprendida dentro do cotidiano das comunidades. A instrumentação certamente foi influenciada pela referência geral da música brasileira que chegava pelas rádios, conforme explica Eliberto: “O violino era comum em regiões diferentes, lá pro Juruá... era comum também o acordeom... bom, o que é certo, é que cada músico tocador de festa tocava com o instrumento que dispunha ali”.

O espanta-cão era uma espécie de “bateria”, constituída por uma cruz de madeira, caixa de sabão emborcada no chão e, no pé da cruz, fazia-se uma borracha de sarnambi. Os chocalhos eram feitos com platinelas e com garrafas de refrigerante. As flautas eram feitas com pente e com papilinho do cigarro.



Fonte: (MONTEIRO, 1983, p. 271).

Os cantos de seu pai foram sua primeira referência. Eliberto foi um bom ouvinte das conversas dos mais velhos, um canal especial de conhecimento da memória musical. A oralidade e a audição eram predominantes nos interiores, num contexto em que podia-se identificar o barco pela batida específica do motor. A consciência musical se expandia pelos ouvidos.

De grande importância no modo de vida dos trabalhadores rurais na Amazônia, as festas de devoção aos santos – São Sebastião e Santa Luzia – são imediatamente lembradas por Eliberto. Era nas pequenas capelinhas, nas beiras dos rios, onde se cantavam as ladainhas com acompanhamento do saxofone, instrumento que também participava das festas nas sedes após o costumeiro torneio de futebol. Samba, frevo, marcha, valsa e outros estilos musicais eram tocados nessas festas. Eliberto descreve a música dentro dessa ritualidade:

Nossa igreja era a de São Sebastião, ficava no igarapé do Cumã, uma capelazinha.

Essa capela só era aberta em dias de pagamento de promessas... tinha a procissão que o motor ia... que chamava de motor de centro... então, ele ia com pessoas dentro. De um lado as mulheres, de outro lado os homens, cantando a melodia, e todos cantando ao mesmo tempo a primeira voz. Só que as mulheres como cantavam numa oitava, ficava aquele canto muito interessante, e aquela fila de canoa amarrada atrás com as bandeirinhas, e as pessoas também... e um saxofone cantando a melodia, dobrando as melodias do hino junto com as vozes... quando essa procissão chegava na capela, eles iam rezar a ladainha, e o saxofone continuava também, e o tirador de ladainha tinha uma parte que falava em latim.

O improviso é um traço pouco comentado sobre a música rural na Amazônia. A chamada “broca” era um procedimento improvisativo que, segundo Eliberto, poderia ter dois sentidos: o enfeite e a criação

musical. A partir do referencial de seu tio, Eliberto explica que a música instrumental, destituída do canto, necessitaria de ornamentações melódicas feitas pelo saxofone. No que diz respeito à criação, a nota da tonalidade era o ponto de partida para o improviso feito em cima de um ritmo. Esse procedimento atendia ao formato das apresentações durante as festas que se alongavam ao longo de toda madrugada. O termo “broca” significa cabeça: “Fulano está ruim da broca” (ruim da cabeça). Tem-se, então, uma alusão a “tirar a música da cabeça”.

É importante destacar a diversidade de termos e instrumentação dentro do próprio Estado do Amazonas, tal como podemos apreender no relato de Rubens Bindá:

(...) cada região tem suas peculiaridades aqui no Amazonas... para cá, para o Baixo Amazonas, é mais saxofone e guitarra, e lá para minha região a gente tocava o beiradão, mas era mais acordeom, banjo, cavaco... eu, na realidade, nem sabia o que era broca. Vim ouvir este termo “broca” para cá... a gente já se improvisava sem saber o que era... essa mesma improvisação tem no sax no carimbó.

Eliberto viveu na beira do paraná até seus 17 anos, quando migrou para Manaus, em 1975. “Eu sou dessas famílias migrantes que vieram pra cá” – relatava Eliberto, confirmando o que os estudos sobre migração em Manaus identificam acerca do que teria levado os trabalhadores a mudarem. Observei em nossas conversas que a fuga da penúria material é o motivo central da vinda de Eliberto e sua família para Manaus. O papel da educação na utopia da ascensão social também foi importante para a migração para a cidade. Eliberto lembra de seu pai, afirmando a importância de estudar: “Para vocês não se criarem burros como eu... eu não tenho nada pra dar pra vocês, mas eu quero que vocês estudem”.

Em Manaus, Eliberto trabalhou no almoxarifado do jornal *Diário Oficial do Estado do Amazonas*, localizado na rua Leonardo Malcher. Por meio desse trabalho visual, Eliberto, que por influên-

cia do pai também aprendeu a desenhar as paisagens pintadas nos remos das canoas, aprimorou suas habilidades pelo curso de desenho ministrado pelo publicitário goiano Reinaldo Barbalho (1944-1994), no Senac. Reinaldo era pianista e artista visual. Eliberto, além de músico percussionista versátil, também expressa seu imaginário por meio das artes plásticas com um belíssimo trabalho de escultura e construção de bioinstrumentos.

Comprovando suas habilidades especiais, em 1978, no “Salão de Artes Visuais Brasil-Chile”, Eliberto ganhou a primeira premiação com a gravura “Cena do Quilombo dos Palmares”.

A adaptação na cidade foi difícil, como não poderia deixar de ser. A família acomodou-se no bairro da Cachoeirinha, um lugar repleto de musicalidade e cultura. Gidu, seu pai, transformou-se em vigia noturno, e sua mãe Maria trabalhava como costureira. Eliberto frequentava os meretrícios existentes e bastante badalados na cidade naquela época, tais como: Maria das Patas, no Petrópolis, Toca do Pajé, no bairro do Educandos, e Saramandaia, na Constantino Nery. As festas juninas e as fogueiras assemelhavam-se às festas de santo que já conhecia no interior. O arraial que a igreja fazia na rua Manicoré foi um elo de ligação com suas memórias da juventude. Era uma época em que muitos trabalhadores músicos chegaram em Manaus, vindos do interior. Os saxofonistas Chico Caju e Teixeira de Manaus já moravam na capital amazonense nessa época.

O bairro da Alvorada, conhecido como “cidade das palhas”, era um reduto dos imigrantes do interior do Estado. Um espaço de trânsito, heterogeneidade e contradições próprias do contexto de lutas de classe acirrado pelo desgaste do regime autoritário. A forma pejorativa como as camadas ricas da classe média se referiam ao bairro sinalizava uma das expressões conflituosas na contradição entre o novo, representado pela modernidade da urbanização capitalista, e o antigo, simbolizando o atraso e a suposta inferioridade do mundo rural.

“Eu fiquei perdido na cidade” – afirma Eliberto, lembrando de sua experiência imediata ao contato com a dinâmica de cresci-

mento desordenado da cidade. Demonstrando a complexidade da relação rural-urbana, a vivência de Eliberto com os movimentos culturais da Cachoeirinha e Praça 14 não significou, para ele, uma total ruptura com o mundo rural. Como tradições musicais elementares para a cultura brasileira, o samba-enredo, o partido-alto e o samba de roda da capoeira foram bastante relevantes na sua formação musical urbana em Manaus.

Por meio do Mestre Chaguinha (1952), Eliberto conheceu a capoeira, uma prática importantíssima em sua formação cultural. O mestre tinha a “Academia Samurai”, localizada no canto da Japurá com Apurinã. Seu irmão Chagas, aluno da família Gracie, foi um dos professores pioneiros do *jiu-jitsu* em Manaus. As rodas de capoeira ocorridas no Jaqueirão, aos sábados, foram fundamentais na formação de Eliberto. Pandeiro, berimbau, atabaque e tantã foram instrumentos importantes em seu período formativo.

A vida de Eliberto nos convida a pensar sobre as mudanças sociais no espaço amazônico. Como um viajante e descobridor de sua própria realidade, Eliberto deslizou pelos rios do Amazonas. Saindo do paraná de Autaz-Mirim, desembocou na Cachoeirinha, numa realidade movente em plena construção de uma urbanidade musical visceral. O interior fornece um fazer musical permeado por diversos elementos, e a cidade o desafia com novas referências e formações. Nesse movimento de afastamento e aproximação, nas suas expressões, gestos e obras em diferentes linguagens, podemos perceber a trajetória de criação desse músico singular. Com Eliberto, estamos diante de uma experiência sonora, visual e imagética das beiradas do mundo amazônico em processo de transformação modernizante.

Gambá

O debate sobre as origens do gambá parece, muitas vezes, um esforço sem fim, embora seja válido, aqui, destacar as inúmeras narrativas acerca de sua presença nos séculos passados, durante o período colonial na Amazônia.¹¹⁶ Entre os ribeirinhos e quilombolas do Baixo Amazonas, menciona-se as origens africanas, devido à chegada dos escravos fugidos da Bahia, no século XIX, na região. De outro lado, os povos Maytapu de Pinhel, no Pará, e os Sateré Mawé, dos rios Marau, Andirá e Tapa-jós, reivindicam o gambá como originário de suas culturas.¹¹⁷

A partir de documentos sobre a Vila de Barcelos, é possível considerar que “as brincadeiras ou performances musicais já faziam parte das festas religiosas e profanas da Amazônia antes da vinda da imigração nordestina, intensificada na região no final do século XIX”.¹¹⁸ Como referências históricas importantes sobre a presença do gambá, temos os relatos do escritor paraense

116 Um debate acerca das origens do tambor de carimbó no Pará, ver em (MONTEIRO, 2016).

117 (ÁVILA, 2016, p. 154).

118 (ÁVILA, 2016, p. 53).

José Veríssimo (1857-1916) e do naturalista britânico Walter Bates (1825-1892).¹¹⁹

As dificuldades dessa busca pelas origens históricas esbarram, de saída, na amplitude da área de disseminação do gambá, que foi dos limites sudoeste do rio Maués-Açu até praticamente o norte do rio Tapajós, no Pará.¹²⁰ O que torna a questão ainda mais complexa é a forma política como os grupos contemporâneos encaram suas identidades musicais.

De todo modo, é seguro dizer que o instrumento, cujo nome faz referência ao conhecido animal de cheiro forte, resulta da confluência entre indígenas, negros, jesuítas e pode ser encontrado em comunidades ribeirinhas, quilombolas ou indígenas, sempre ligado às festas de santo. Como afirma Cristian Ávila (1979): “o gambá é dança e música de festa e devoção. De circunstância, de casal dançando junto, ou de um grande grupo dançando em roda”.¹²¹ Nota-se que o traço festivo e religiosa se apresenta combinado.

No início dos anos 80, Mário Ypiranga confirma a noção de que o tambor de gambá fazia parte da cultura indígena. Descrevendo os instrumentos mais utilizados nas modernas festas *profano-religiosas*, ele apresenta:

Tambor de pau cavado a fogo, tipo membranófono, denominado gambá; tamborins (influência europeia), macho e fêmea. Iapurutus. Carriço de vários tamanhos, chegando até dois metros; piranha, também chamado reco-reco; flautas de bambu (pífaro) caixas (aculturação); ambaíuas (bastão de ritmo), além de aiapás (ligas de chocalho de coquilhos ou favas nos tornozelos); chequecheque (cestinhas de palha ornamentadas com gregas, contendo seixos rolados) etc.¹²²

119 (VERÍSSIMO, 1970, p. 117) e (BATES, 1944, p. 336).

120 Veja um quadro de referências do Gambá no Amazonas em (ÁVILA, 2016, p. 167) e para aprofundamento sobre os batuques no Baixo Amazonas recomendo (FARIAS, 2018).

121 (ÁVILA, 2016, p. 166).

122 (MONTEIRO, 1983, p. 48).



Foto: (Ávila, 2016).

O trabalho de Cristian Ávila permite pensar a música do gambá como o resultado dos cantos polifônicos (em dias de festas e domingos) e monofônicos (nos dias da Semana Santa e nas ladainhas), ensinados pelos jesuítas, e dos tambores indígenas. Ávila também confirma, nessa direção, uma relação entre o gambá e os ritos da Igreja Católica na região tais como a “adoração dos santos católicos, as novenas e as ladainhas cantadas em latim em honra à Nossa Senhora, a Jesus Cristo e aos santos”.¹²³

Os grupos de gambá do Baixo Amazonas realizam apresentações performáticas. Nessa região, o gambá é presente nos municípios de Aveiros, no Pará; Borba, Barreirinha, Manaus e Maués no Amazonas. O Grupo de Gambá Pingo de Luz, formado por tocadores de gambá do município de Maués, uma vez por ano, entre os meses de maio e julho, sai em romaria, em sua canoa, pelos rios Marau, Urupadi, Maués-Açu, Limão, Limãozinho, Pupunhal, Manjurú e Quinim. Cristian informa:

123 (ÁVILA, 2016, p. 53).

Como devotos católicos carregam a imagem de São Pedro por mais de sessenta comunidades ribeirinhas batendo gambás e recolhendo donativos que servirão à festa do santo em sua comunidade, Nossa Senhora Aparecida do Igarapé do Pedreiro, situada no rio Urupadi, entre os dias 28 e 30 de junho. É na comitiva que o gambá, enquanto manifestação alcança o auge de sua importância para esses grupos e é onde sua execução é mais contínua.¹²⁴

O antropólogo comenta que as paradas nas comunidades são repletas de ritos realizados pelos foliões e acompanhadas pelos moradores. Entre esses ritos estão a canoa de entrada (círio fluvial); entrada na igreja com cânticos em latim, para marcar a chegada da comitiva na localidade; as rezas do nascer ao pôr do sol; as ladainhas de Nossa Senhora e São Pedro; a fornada de gambá, momento em que se executam os ritmos e cantos do gambá junto aos moradores, e, finalmente, a alvorada e a despedida através do recolhimento de donativos.¹²⁵



Da esquerda para a direita: Humberto, Iracito, Mané Chico, Iril e Bebê Baiano. Foto de Assiria Napoleão. Vera Cruz – Maués, 2007.¹²⁶

124 (ÁVILA, 2016, p. 10).

125 (ÁVILA, 2016, p. 11).

126 Foto: (Ávila, 2016).

Num dia muito ritualizado, ocorrem as trocas materiais pelos donativos e as trocas simbólicas entre foliões e comunitários. Os foliões são tidos como “guardiões da sabedoria local – na forma de suas lendas, mitos, formas de falar, rezar, agir e cantar”.¹²⁷

Assim, constituem-se uma rede de contatos e práticas musicais entre foliões, gambazeiros e comunitários. Para Ávila, “os foliões não só buscam donativos nas comunidades que visitam, mas em troca os oferecem por meio de toda a linguagem e imagens instaladas em suas performances narrativas, musicais, religiosas e corporais um rico acervo simbólico comum a muitos grupos do Baixo Amazonas”.¹²⁸ Encerrando a peregrinação, ocorre a festa de São Pedro na Comunidade de Nossa Senhora Aparecida do Igarapé do Pedreiro com um farto banquete graças aos bens arrecadados.

Na pesquisa feita por Azemilkos Trajano Monteiro, no dia 1.º de julho de 1962 em terra preta, boca do rio Manacapuru, encontra-se a afirmativa:

À noite, na novena, às dezenove horas, são tocados instrumentos tradicionais nessas festas e já clássicos entre nós: tamborins (dois) tocados por Guilherme Alves Vasconcelos, Getúlio Coelho Maciel e Francisco Vasconcelos. Gambás (dois), verificamos que se mantém viva a tradição instrumental.¹²⁹

Dois gambás são descritos na instrumentação da festa de Santo Antônio em Manacapuru como parte de uma “tradição instrumental”. Bernardo da Costa e Silva menciona o tambor de gambá (que ele chama de tambor “samba”), no livro *Viagens ao sertão do Amazonas*, de 1891. Quando chegaram na região um ‘folgado sairé’ ocorria e

127 (ÁVILA, 2016, p. 11).

128 (ÁVILA, 2016, p. 11).

129 (Trajano *apud* MONTEIRO, 2016, p. 190).

Rezada uma ladainha, por falta de padre para dizer missa, voltou o andor para a casa da festança, sendo depositado no altar que também ali havia. Começou a dança de roda e libações de cachaça, ao som do popular e indispensável tambor samba, de forma de tubo comprido, com uma pelle n'um extremo, onde um índio velho e afamado músico do lugar, sentado no n'elle repenicava com os dedos pancadas ora em cheio ora em falsete.¹³⁰

A partir de sua observação sobre a festa de São Joaquim em Uaupé, Alto Rio Negro, Mário Ypiranga considerava o gambá um tambor indígena. Em 18 de agosto, a festa a São Joaquim ocorre no alto rio Uaupé. Mostrando que as festas no Amazonas não escaparam à repressão da Igreja, como ficou nítido no Pará, Mário informa que o padre italiano João Bazzola proibiu as festas entre 1918 e 1919.

Essa festa é feita pelos índios em língua geral, ou nheengatu amazônico. A esmola inicia seguida de paneiros de comidas. Mário menciona o papel do juiz e do padre. O padre exerce a punição e o castigo aos indisciplinados por transgressão. Esse castigo “decorre de pequenas faltas, tais como namoricos, fumar na hora em que o gambá (tambor) está tocando etc.[...]”¹³¹ e também se aplica “aos pares que dançam muito agarradinhos”.¹³²

Mário explica que, nessa festa, o primeiro e segundo procurador tocam gambá e definem o instrumento como “um tambor monóxilo grande, de pau cavado a fogo, em que a superstição religiosa do silvícola coloca algo de sutil e misterioso. *Os tocadores são índios*, que cantam uma melopeia, espécie de ladainha de igreja em gíria nheengatu incompreensível para os estranhos e não revelada”.¹³³ Essa ladainha é privativa e não circula nunca e, como

130 (SILVA, 1891, p. 154-155).

131 (MONTEIRO, 1983, p. 276).

132 (MONTEIRO, 1983, p. 277).

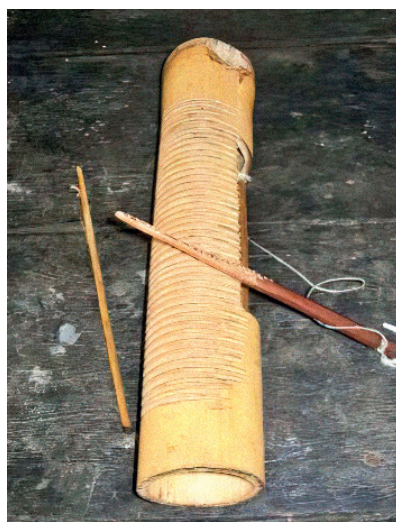
133 (MONTEIRO, 1983, p. 277).

observado, verificou-se que “a festa de São Joaquim realizada no Uaupé contém mais elementos puros originados da indiada do que as outras festas profano-religiosas, e isso significa apenas que a civilização chega lá, mas não se estabiliza”.¹³⁴

O autor informa que quando toca o gambá, faz-se um silêncio respeitoso. Embora tenha sido presente na ocasião da festa de São Lázaro, em Caapiranga, deixou de ser tocado por falta de tocador. Descrevendo o caráter funcional do tambor, Mário percebe uma “norma consuetada” que orienta a execução do instrumento. Destaca, também, outras funções desempenhadas por três auxiliares que “fazem de contratempo o gambá. Esses auxiliares tocam instrumentos pequenos, de influência europeia, denominados tamborins, tamboris, tamborinas, e que são elementos presentes em toda festa de santo no Estado do Amazonas”.¹³⁵ Esses tambores de pele de veado são tocados com vaquetas.



Fonte: (Ávila, 2016, p. 105, 106).



Fonte: (Ávila, 2016, p. 105, 106).

134 (MONTEIRO, 2016, p. 283).

135 (MONTEIRO, 1983, p. 277).

No Amazonas, o Çairé (no português correto, Sairé) existe em Tefé e Alvarães, cruzado com a festa de São Tomé. Atualmente, entretanto, a tradição está perdida no Amazonas e teve suas últimas aparições em 1920. Na dança do Çairé, aparece o Divino Espírito Santo sob a forma de pomba branca. Sobre a música na festa, confirma-se a presença do gambá. A música que acompanha o préstito *religioso-profano* é composta do torocano (trocano popular) ou gambá; viola, flauta indígena (flauta de pã) ou carriço, que é outro instrumento de sopro.¹³⁶ Mário declara que a música varia entre as regiões em que a dança existe e “pode variar de região para região, mas é quase certo encontrar sempre o tambor feito de pau oco coberto nas extremidades, ou somente numa delas, por pele esticada, em que o tocador repinica os dedos, tirando uns sons mais bárbaros que harmônicos”.¹³⁷

136 (MONTEIRO, 1983, p. 317).

137 (MONTEIRO, 1983, p. 317-318).

A música nas festas de devoção: o caso do Careiro da Várzea

Como informa Samuel Benchimol (1923-2002), a massiva imigração dos trabalhadores nordestinos, no final do século XIX, levou ao Amazonas uma população oriunda das “zonas do agreste e sertão do Ceará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e outros Estados nordestinos, sendo tangidos pela seca – imigração da fome –, ora simplesmente atraídos pelo apetite de seringa – imigração por cobiça, fortuna e aventura, ora simplesmente por ambos”.¹³⁸

Recebendo um considerável contingente de imigrantes nordestinos, foi nesse cenário que a vila do Careiro do Várzea iniciou seu povoamento, facilitado por sua proximidade com Manaus e pelas terras de várzea, ocupadas para o cultivo extrativista e agropecuário.¹³⁹

138 (BENCHIMOL, 1999, p. 135-136).

139 (BEZERRA, 2016, p. 63).



Primeiras casas de moradores da Vila do Careiro.¹⁴⁰

Em 1939, a vila se tornou um distrito da capital Manaus e, em 1955, ganhou autonomia de município. A maioria dos nordestinos que formaram “a Colônia 13 de Maio no Cambixe e Santa Maria no Janauacá foram transportados do Ceará para Manaus pelo Vapor Pirarama”.¹⁴¹ Tendo recebido lotes e auxílio governamental, os imigrantes começaram a trabalhar na agri-

140 Ver em (MACIEL, 2018, p. 19).

141 (BEZERRA, 2016, p. 60).

cultura e também se dispersaram ao longo do Cambixe, explorando novas terras nos diversos paranás e lagos, como Curari e Terra Nova.¹⁴²

A partir de entrevista feita com Valeriano Sotero (1944), antigo morador do Careiro, Rebeca Maciel assevera:

As sedes se situavam nos beiradões ao longo do Paraná do Careiro e Costa da Terra Nova e foram construídas com a finalidade de pagar promessas feitas a santos e para as comunidades socializarem, fazendo festas particulares, bailes dançantes, casamentos, festas para comunidade, carnaval, ou para o término dos torneios de futebol, assim os músicos eram contratados com suas orquestras para animar as festas, bailes ou festejos de santo das localidades, e geralmente eram pagos pelo contratantes que promoviam as festas.¹⁴³

Num contexto em que o rádio era raro e a televisão era inexistente, surgiu em 1940 o Careiro Esporte, a sede mais antiga da comunidade, sendo remanejada para a Praça da Liberdade, na Vila do Careiro, após tornar-se município em 1958. Seu grande salão de madeira abrigava bailes, casamentos, festas particulares e de santo, sem falar das confraternizações próprias do futebol comunitário.

142 (BEZERRA, 2016, p. 66).

143 (MACIEL, 2018, p. 26).



Sede Careiro Esporte, Vila do Careiro – município de Careiro da Várzea.¹⁴⁴



Antiga Praça da Liberdade.¹⁴⁵

144 Registro feito em 11.5.2018 por Rebeca Maciel (MACIEL, 2018, p. 26).

145 Ver em (MACIEL, 2018, p. 19).

As festas poderiam ter relação com os festejos de santo ou com a prática de futebol. Segundo Antônio Bezerra:

A banda de música, no Careiro denominada orquestra, àquela época, era um conjunto de instrumento de sopro, o saxofone e o trombone, raramente um trompete, a bateria, o banjo, o pandeiro. Não havia cantor. O *crooner* incorporou-se à orquestra tempos depois. A festa começava geralmente às 20 h e se estendia até às 6 h da manhã, com um intervalo de uma hora, à meia-noite, quando era servido o jantar aos músicos e se procedia o leilão de galinhas assadas.¹⁴⁶

Embora músicos como Chico Cajú (1943-2022) e Teixeira de Manaus (1944) tenham tocado nos bailes dançantes do Careiro, os músicos mais frequentes e antigos eram filhos da terra, como: Paulo Moisés, Toinho Meruoca, Nonato Guerreiro, Eupréprio Pacheco, Mestre Puíta e Aurélio do Sax.

O saxofonista Paulo Moisés, nascido no Paraná do Cambixe em 1916, era muito frequente nas festas das comunidades do interior, especialmente nas festas que sua tia Maria de Paula Mendes organizava para celebrar Nossa Senhora da Conceição, em 8 de dezembro. Segundo a memória de sua filha Maria do Perpétuo Socorro, que o acompanhou diversas vezes em suas apresentações: “Era uma festa em que as pessoas contavam os dias pra chegar, com mesa grande, muita comida; matavam gados; churrascos suntuosos; passeio de canoa”. É importante notar como a trajetória de Paulo Moisés passa pela ligação do Careiro com Manaus. O saxofonista atuava regularmente no Cambiche e em Careiro, mas também, após fixar residência em Manaus na década de 50, tornou-se um músico ativo na vida musical urbana da capital.

146 (BEZERRA, 2016, p. 273).



Sede Mánaca.¹⁴⁷

Segundo a antiga moradora do Careiro, Maria José (81 anos): “as festas lotavam e eram festas familiares, não tinha onde sentar, eu fui muito às festas”. Em sua narrativa, descobre-se que as festas começavam às 20 h e iam até o amanhecer, tocando baião, bolero, forró, maxixe, samba valsa, samba, xote.¹⁴⁸ Outro morador antigo, Sr. Valdemir, relata: “naquele tempo não tinha som era na bateria, no saxofone. Não esse negócio de banda que existe hoje, tinha festa no beiradão, a gente ia apreciar, tomar uma cervejinha”.¹⁴⁹

A energia elétrica chegou ao Careiro apenas na década de 80, mas a ausência de eletrificação sonora não impedia a realização da festa, garantida pelo saxofone, pela bateria e demais instru-

147 Esta sede foi construída na margem esquerda do Paraná do Careiro em relação a Manaus. Ver em (MACIEL, 2018, p. 28).

148 (MACIEL, 2018, p. 30).

149 (MACIEL, 2018, p. 31).

mentos. Em algumas festas, o saxofone era suficiente para levar a festa inteira.¹⁵⁰

Uma das características gerais da produção discográfica dos músicos amazonenses, na década de 80, é o caráter instrumental e improvisativo que eles conseguiram levar das festas para os estúdios. Mesmo assim, é preciso compreender que a música presente nos discos já possui uma configuração diferente das práticas musicais realizadas nas festas dos interiores e, de forma alguma, trata-se de uma música rural, até porque boa parte dos músicos que viviam realmente no interior, como no caso do Careiro, não gravaram disco na década de 80.

É importante explicar o caráter instrumental e improvisativo da música tocada nas festas por meio de uma abordagem materialista que considere as determinações das festas, especialmente no que tange às relações de produção que as constituem. Um dos aspectos significativos diz respeito à duração das festas e aos escassos recursos para contratação dos músicos. Não tendo capital para contratar o número suficiente de trabalhadores músicos para 12 horas de trabalho nas festas (aliás, uma extenuante duração), os músicos ficavam sobrecarregados. Essa realidade de superexploração do trabalho é própria dos trabalhadores rurais no Brasil. Dessa forma, para completar a longa duração de trabalho, os músicos contratados para o trabalho nas festas tinham que, por pressão dessa condição, criar a oportunidade para a música instrumental improvisada. Esse traço se explica também pela influência do choro entre alguns desses músicos.

Outra discussão importante sobre a música amazonense surge em torno do termo “beiradão” e sua capacidade de se referir à amplitude das práticas musicais para as quais é normalmente empregado. O termo já era conhecido na região e foi título de uma obra importante publicada em 1958 por Álvaro Maia (1893-1969). Com a proliferação dos programas de rádio, as festas realizadas

150 Relato de Nonato Guerreiro em (MACIEL, 2018, p. 38).

nos interiores passaram a ser referidas como as festas no beiradão, ou de beiradão.

Eliberto Barroncas lembra como os radialistas se referiam às festas das comunidades do interior do Estado:

Eles anunciavam também as festas que aconteciam na região no clube lá do Poranga: “queremos convidar a toda a comunidade do lugar tal, da Terra Nova, [...] que no dia tal vai estar se realizando no Poranga futebol Clube, lá no beiradão do Autaz-Miri” [...] O cara falava isso: “lá no beiradão do Autaz-Miri”. Esse beiradão é um termo do radialista daqui de Manaus, urbano, que encontrou essa forma de falar dos beiradões do Amazonas, um termo coloquial.¹⁵¹

Em pesquisa recente, baseando-se em diversos relatos de moradores, e também de antigos habitantes do Careiro, Rebeca Maciel informa:

os estilos que existem na música não eram reconhecidos pelo termo “Beiradão”, nem como categoria e nem como gênero, mas no sentido de localizar as pessoas que iriam às festas ou festejos de santos em sedes nos beiradões nos interiores, e no Careiro da Várzea, que não está fora deste contexto. Considerando pelas leituras que o termo surge de uma visão do meio urbano para o meio rural, em que a utilização da expressão era comum naqueles tempos, como forma de identificar essa música.¹⁵²

Fica claro que, até recentemente, o termo beiradão não era utilizado para se referir a uma música específica, mas tão somente a uma localidade e as festas nela realizadas. Se hoje a palavra

151 (Diálogo com Eliberto Barroncas, Manaus, 4.8.2014, *apud* Norberto, 2015, p. 97-98).

152 (MACIEL, 2018, p. 36).

ganha diferentes usos e sentidos, é importante não perder de vista sua própria historicidade. Dentro da atual geração de músicos, pesquisadores e artistas, o termo ganhou força como uma construção idealizante no que concerne à música popular dos trabalhadores músicos nas décadas de 70 e 80. Nesse período, além de não se referirem a suas práticas musicais por meio desse termo, os trabalhadores músicos também não estavam interessados em construir uma música de afirmação regional.

As bandas de música do Amazonas

O Brasil possui a maior população negra das Américas e assimilou, em sua música popular, a música negra oriunda de outros países da América Central e da América do Norte. O cosmopolitismo dependente, observado desde o século XIX, levou ao apagamento do vínculo e do papel criador da população negra na música popular. Destaco aqui o papel das bandas militares como um mercado e esteio social dos trabalhadores músicos negros.

Segundo o pesquisador Fernando Binder, as bandas de música já existiam no Brasil antes da chegada da família real. Elas disseminaram-se tocando nas festas reais e também nas ruas e coretos, o que mostra a atuação popular próxima das camadas mais pobres e exploradas. Binder também explica que a expansão das bandas a partir de 1840 ocorreu pelo surgimento da Guarda Nacional e as Polícias Militares provinciais.¹⁵³

Focado na compreensão das práticas musicais dos trabalhadores músicos amazonenses, ressalto que a atuação dos músicos

153 (BINDER, 2006).

dentro das bandas de corporações militares desde o século XIX é apenas uma faceta dessas práticas. Isso porque os músicos atuavam em festas não vinculadas aos eventos oficiais. Tal como informa Fernando Binder “as bandas militares tiveram grande atuação fora do âmbito militar ou da representação oficial, com grande penetração social, suprimindo com música atividades civis e religiosas”.¹⁵⁴

A necessidade de melhorar seus ganhos e sua condição de vida e trabalho em geral movia os trabalhadores a atuarem nas bandas devido a possibilidade de prestar serviços extras em festas sociais com diferentes contratantes. Isso permitiu a proliferação e o incremento de orquestras e conjuntos para atender essa demanda. A dimensão do trabalho é fundamental para compreendermos as práticas musicais dos músicos amazonenses. A necessidade constante pela sobrevivência material está na base da atuação desses trabalhadores no mercado musical das festas de interiores nas beiradas dos rios.

As bandas de música têm uma relação íntima com as festas de santo organizadas por comunidades e/ou pelas irmandades. Essa proximidade com a cultura popular é o que marca a atuação das bandas movidas pelos trabalhadores músicos que atuam nesta. Tal como informa o folclorista Rossini Tavares de Lima “Os dias principais das festas e mais comumente o dia do santo festejado são assinalados com a alvorada de rojões e morteiros ou tiros de garrucha, repicar de sinos e música de banda ou dos grupos folclóricos que desfilam pelas ruas”.¹⁵⁵

Essa relação das bandas com a população pobre não existia fora de um espectro ideológico. A forte presença do ensino e prática do canto orfeônico, bem como das bandas de música dentro das instituições de formação educacional, consiste em uma faceta significativa das políticas estatais vinculadas ao patriotismo, ao civismo e ao nacionalismo. A proliferação de instituições de repressão e educação assistencial a órfãos e carentes é um dos fenômenos chave para a compreensão desse aspecto de nossa música. O surgimento do Estabelecimento dos

154 (BINDER, 2006, p. 126).

155 (LIMA, 1971, p. 107).

Educandos Artífices em Manaus (1856) e Belém (1872) levou, ao mesmo tempo, ao aparecimento de suas respectivas bandas.

Na Amazônia, o canto orfeônico e as bandas de música se difundiram como práticas inseridas numa ideologia de disciplina-mento e docilização. Como resultado da força da ação do Estado na expansão do corpo burocrático, as bandas de música passaram a ocupar um espaço central na vida musical de Belém e Manaus desde metade do século XIX. As bandas eram um instrumento ideológico importante do Estado e estiveram presente em diversas instituições militares, civis, educacionais e religiosas. Não à toa, Vicente Salles (1931-2013) decidiu pesquisar o fenômeno das bandas no Pará no clássico *Sociedades de Euterpe* (1985).

A difusão das bandas era uma realidade em várias capitais do Brasil. Essa tendência tornou-se crescente com a chegada da família real. À vista disso, também se manifestou na integração da região amazônica a partir da Cabanagem. A instalação da província do Amazonas, em 1852, é um importante ponto de inflexão, não apenas pela mudança do nome Barra do Rio Negro para Manaus, mas também pelo desenvolvimento social significativo surgido posteriormente. O período inaugurado por essa data foi marcado pelo crescimento econômico do extrativismo, pela expansão do corpo burocrático do Estado e pelo enorme crescimento populacional, devido aos fluxos migratórios. Evidentemente, um cenário assim implicaria em consideráveis transformações musicais na região. A cidade de Manaus, que apresentava uma pequena população de 9.813 habitantes,¹⁵⁶ ainda com aspectos rurais, foi reconfigurada a partir de referenciais nordestinos e europeus, adquirindo, portanto, traços cosmopolitas singulares.

Após a Cabanagem, a ação fiscalizadora e asseguradora da ordem parecia importante para o Império do Brasil. Nessa conjuntura pós-instauração do governo provincial do Amazonas, observa-se que o investimento na instrução pública provocou a proliferação das escolas primárias e estruturou as instituições educacionais

156 (PÁSCOA, 1997, p. 37).

em vários níveis. Por isso que, num contexto no qual predominava o ensino fornecido pelos seminários católicos e as escolas de primeiras letras, surgiram as instituições públicas educacionais e, dentro delas, a música ganhou relevante espaço.

Em 1856, a criação dos Estabelecimentos dos Educandos Artífices significava uma preocupação com a educação profissional e a assistência aos desvalidos. Além de destacar a importância dada à educação pelos governos provinciais desse período, o musicólogo amazonense Márcio Páscoa (1950) informa a provável origem napolitana do regime de pensionato difundido pelos governos provinciais na metade do século XIX.¹⁵⁷ Sobre a música dentro da Casa dos Educandos em Manaus, ele afirma: “Os meninos aprendiam a tocar um instrumento, o que também lhes garantia uma profissão. Enquanto estavam no instituto, integravam a Banda, fazendo apresentações públicas ou particulares”.¹⁵⁸ Essa banda tornou-se muito ativa e atraía muitos jovens músicos para suas fileiras, certamente porque cobrava cachês em suas apresentações.

O poder público provincial no Amazonas já reconhecia a música como profissão e sua própria estrutura institucional passou a contratar trabalhadores músicos para atuar como funcionários públicos em cargos de professores, mestre de bandas e regentes. A escassez de músicos qualificados para exercer tais funções era o principal problema. À vista disso, “muitas vezes a Província do Amazonas foi buscar professores no Nordeste”.¹⁵⁹

A imigração nordestina para o Amazonas é um fenômeno formativo fundamental da região, tendo também incorporado, dentro de suas particularidades, a imigração de músicos formados. A história de músicos nordestinos, como: Adelelmo Francisco do Nascimento (1848-1898), da Bahia; Miguel dos Anjos de Santana Torres (1837-1902), da Bahia; Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959), do Maranhão e Raymundo João Carneiro, do Piauí, desenrola-se por meio de um movi-

157 (PÁSCOA, 1997, p. 77).

158 (PÁSCOA, 1997, p. 78).

159 (PÁSCOA, 1997, p. 78).

mento histórico de imigração de trabalhadores músicos que exerceria significativa influência na vida musical do Amazonas. Entre os quatro músicos nordestinos citados, Cincinato Ferreira de Souza atuou na banda Coronel Afonso de Carvalho, enquanto os demais estiveram à frente da banda do Estabelecimento dos Educandos Artífices, marcando o primeiro ciclo de chegada de músicos oriundos do Nordeste.

Sinalizando um maior desenvolvimento de bandas na região Nordeste, tanto os músicos como os próprios instrumentos da banda de Educandos vinham dessa região, embora também tenha existido outro meio de adquirir os instrumentos de sopro, como por meio das lojas de música em atividade naquele período, por exemplo. A loja de Leonardo Ferreira Marques vendia “realejos, rabecas, violões ricos, flautas com bomba e sem elas, clarinetas, guarnições de marfim, uma rica flauta de ébano com sete chaves e caixa, cornetim à piston, trompas, corneta de chave, trombones, basson 14 chaves, ophicleide”.¹⁶⁰

Na lista acima, chama a atenção a forte presença de instrumentos de sopro no início do século XX, o que se confirma na lista de instrumentos vendidos pelo estabelecimento do pianista, professor e luthier Max Brunn. A loja do pianista vendia partituras para orquestra e banda e instrumentos, como “pianos, harmôniums, violoncelos, violões, guitarras, bandolins etc.; banjos, oboés, flautas, clarinetes, saxofones etc”.¹⁶¹

Nas primeiras décadas da província, a banda do Educandos Artífices se destacou na cidade, apenas encontrando concorrência na banda do 3.º Batalhão de Artilharia, criada em 1871. Como esclarece Páscoa, nesse período havia outras formações menores atuando em eventos sociais na cidade. Os trabalhadores músicos migrantes do século XX seriam herdeiros dessas práticas musicais solidificadas, desde os primeiros momentos da política provincial, a partir de 1852.

A pesquisa sobre as bandas militares e civis no Brasil é um esforço imprescindível para a compreensão da música popular brasileira. Portanto, seria estranho pensar o movimento histórico dos saxofonis-

160 (PÁSCOA, 1997, p. 87).

161 (PÁSCOA, 1997, p. 103).

tas e músicos de sopro amazonenses sem considerar “a única escola para um contingente considerável de músicos no Brasil, amadores e profissionais”.¹⁶² Sobre os tambores das escolas de samba no Brasil, o pesquisador Spirito Santo (1947) afirma que “foram meras adaptações de instrumentos de origem europeia, usados pelas bandas militares, que passaram a ser utilizados pelas baterias”.¹⁶³

No final do século XIX, as bandas marciais ganharam uma relevância significativa na música popular urbana no Ocidente, incidindo especialmente na população negra recém-liberta da escravidão que, desprovida de qualquer reparação, aglomerava-se nas cidades. É nesse contexto que as bandas marciais se fundem com as outras formações instrumentais populares.

A formação das bandas de polícia no Amazonas deu-se dentro do movimento histórico de migrações de grande envergadura para o estado, associado aos períodos de crescimento econômico na região. A banda Coronel Afonso de Carvalho surgiu em 1892, e seu primeiro regente foi o maranhense Cincinato Ferreira de Souza¹⁶⁴. Após uma breve estada em Belém, o músico, aos 24 anos, aproveitou a oportunidade de trabalho surgida no Amazonas e migrou para Manaus, onde estruturou a Banda da Polícia Militar do Estado do Amazonas, cujos instrumentos haviam sido importados da Europa¹⁶⁵.

A polícia chegou a ter duas bandas nesse período de crescimento econômico. Contudo, como declara Roberto Mendonça, a decadência da economia extrativa levou, em 1908, ao rebaixamento do Regimento Militar do Estado à condição de Batalhão Militar. A criação de uma gestão superior, pelo cargo de inspetor de música, foi decisiva para a organização da prática musical, pois “ao inspetor cabia assinar contrato musical com particulares para execução pela

162 (SALLES, 1985, p. 11).

163 (SANTO, 2016, p. 145).

164 (MENEZES, 2007).

165 Ver em <http://catadordepapeis.blogspot.com/2013/08/banda-de-musica-da-pmam-6.html>

Banda. Competia-lhe, ainda, ‘o recebimento do valor acertado’ e a distribuição entre a corporação e os músicos utilizados”¹⁶⁶

Em 1910, a Banda da Polícia Militar forneceu músicos para animarem o *White-club* durante o Carnaval. Advém desse período a atuação dos músicos da banda em festas sociais particulares. Roberto Mendonça relata:

Ainda alcancei, ao ser incorporado pela Polícia Militar em 1966, esses dois procedimentos: 1) contrato com a banda para tocar em festas particulares, com a renda dividida entre a Caixa da Música e os músicos empregados e 2) o nível da Banda na animação de bailes carnavalescos.¹⁶⁷

Em Manaus, realmente havia muitas festas populares de santo, como aquela feita em 21 de junho, a festa de São Luiz Gonzaga, comemorada pelos alunos do Ginásio Amazonense Pedro II e da Escola Normal. Mário Ypiranga explica que a festa não tinha mastro votivo nem ladainhas, mas fazia sucesso e era muito popular pelas atrações que reunia, com comidas e jogos. A Banda da Polícia Militar era certamente uma atração cultural importante na cidade de Manaus e esteve associada a essa festa de santo. Segundo o folclorista:

À tarde a procissão muito concorrida, com a imagem do santo em tamanho natural, puxada pela banda de música de Polícia Estadual. A noite o programa variava de ano para ano. Ou festa popular no recinto do próprio Ginásio ou baile em clubes elegantes da cidade.¹⁶⁸

Desde sua inserção nas instituições de ensino da província de Manaus do século XIX, a banda parece ter encontrado perma-

166 (MENDONÇA, s/d, p. 28).

167 Entrevista realizada em 23 de abril de 2021.

168 (MONTEIRO, 1983, p. 253).

nência. Isso pode ser evidenciado pela banda feminina do Colégio Benjamin Constante em 1959.



Desfile Cívico das Escolas e Colégios, no dia 5 de Setembro de 1959, na Av. Eduardo Ribeiro. Alunas da Banda do Colégio Benjamin Constante.¹⁶⁹

Roberto Mendonça, atualmente, é coronel aposentado e se dedica a estudar a história da corporação. Quando ingressou na Pmam, em 1966, ele logo começou a trabalhar no departamento de Ajudância-Geral, e por estar submetido à administração da Banda de Polícia Militar do Amazonas, por ter convivido com os músicos, foi um colaborador e referência importante nesta pesquisa. O coronel e historiador autodidata Roberto Mendonça afirma que:

A constituição da Banda de Música previa a existência de um mestre e 30 músicos, distribuídos em três classes, cada uma com dez músicos. Estavam inclusos no Estado Menor (isso mesmo, menor) da corpo-

169 Foto publicada na página do projeto Manaus de Antigamente em 29/8/2022. Ver em: <https://www.instagram.com/manausdeantigamente/>

ração, sem as graduações ainda hoje predominantes, porém, com um diferencial. O músico auferia soldo superior aos demais sargentos. Enquanto o sargento-ajudante (o mais graduado dos graduados) recebia 100\$000 (cem mil-réis) mensal, o mestre da Banda recebia 120\$000; o músico de 1ª classe, 105\$000; o de 2ª, 93\$000 e o de 3ª, 84\$000.

A imigração de músicos do Pará para o Amazonas é significativa, pois não apenas o primeiro regente da Banda da Polícia Militar advinha do Estado vizinho, outros importantes trabalhadores músicos imigrantes também marcariam suas contribuições na história da música amazonense.

No início do século XX, havia duas bandas principais em Soure, município localizado na Ilha de Marajó, no Estado do Pará: *As de Ouro* e *Banda Musical Sourense*. O historiador Vicente Salles se refere às condições dessas bandas, explicando que “a evasão dos músicos para Belém e Manaus, geralmente recrutados pelas bandas militares, provocou o colapso de ambas, permanecendo apenas a *Sourense*, muito desfalcada, mas mesmo assim teimosamente ativa”.¹⁷⁰ O processo de migração dos músicos de bandas para as capitais foi um fenômeno importante nesse período para entender a expansão do sopro e sua acomodação na música popular urbana de ambas cidades.

O músico espanhol Manuel Puga Rivera chegou em Belém em 1893 e logo foi absorvido como músico pela banda da corporação dos bombeiros, na qual pôde aperfeiçoar suas habilidades com Alfredo Peres, outro músico espanhol. Em 1909, transferiu-se para Manaus, onde ficou até 1912, quando retornou ao Pará para viver em Soure. Nesses breves três anos, nasceu seu filho Ernani Puga, figura importantíssima dentro da história da Banda da Polícia Militar do Amazonas.

Tendo vivido entre 1914 e 1924 em Soure, Manuel Puga Rivera iniciou musicalmente seus dois filhos, Ernani e Nicanor; renovou a banda *Sourense*; formou uma geração de talentosos músicos, en-

170 (SALLES, 1985, p. 141).

tre eles “José Arnaud, Alfredo Trindade, Raimundo Palheta, Temístocles e Asteciádes Trigueiro, Manuel Belarmino da Costa, Alírio Miranda e Carlos de Sousa Gonçalves”.¹⁷¹ Manuel Rivera morreu em Soure. Ernani e Nicanor se destacaram na Banda da Polícia Militar, em Manaus, a partir da década de 20.



Nicanor Puga.¹⁷²

O caráter migratório do processo se refletiu na formação musical dos músicos que trabalharam na Banda da Polícia do Amazonas. Como um espaço de aprendizado, intercâmbio e criações, o ambiente se tornou um encontro interestadual de referenciais musicais ocorrido na cidade de Manaus, palco de um encontro entre manacapuaenses, como Rafael Rafi, careirense, Paulo Moisés, e cearenses do calibre de Maestro Bezerra. Essa pluralidade, própria da composição social de Manaus, encontrou na Banda da Polícia Militar do Amazonas um retrato social significativo.

171 (SALLES, 1985, p. 141-142).

172 Nicanor Puga Barbosa, mestre da Banda de Música (1951-54). Fonte: <http://catador-depapeis.blogspot.com/2013/08/banda-de-musica-da-pmam-120-anos-6.html>

Diferentes referenciais regionais se concentraram na Banda da Polícia Militar do Amazonas que agregava, no mesmo ambiente, os músicos do interior do Amazonas e os que chegavam de diferentes Estados, como do Pará e da região Nordeste. Esse encontro não poderia deixar de ter sua fertilidade marcada pelas novas formas de produção da vida material e o conjunto de transformações próprias dessa construção. Sem a migração, esse fértil encontro e troca social não seriam possíveis.

Ao analisar o *Almanaque da Polícia Militar do Amazonas*, referente ao ano de 1967, observa-se que nele consta a relação dos integrantes da Banda de Música da corporação. Roberto Mendonça observa que “são 29 graduados, porém, o número deveria ser maior, pois a relação não inclui os cabos e soldados. Deste efetivo, 13 – quase 50% – eram nascidos em outros Estados. Apenas um tem indicado o grau de ensino, por bacharel em Economia”.¹⁷³



Tenente Bezerra conduz a banda, na praça da Polícia.
Fonte: Roberto Mendonça.

173 Artigo publicado em 10 de dezembro em 2020. Ver em <http://catadordepapeis.blogspot.com/2020/12/pmam-banda-de-musica-em-1967.html>.

Esses números revelam a importância dos músicos paraenses e nordestinos em seu rico encontro musical com os músicos amazonenses oriundos do interior.

Na década de 40, os imigrantes nordestinos que chegavam no Estado e fixavam residência na capital eram chamados de “arigó”. A presença desses trabalhadores em Manaus concentrou-se no bairro do Educandos, onde tornaram-se dominantes no exercício das atividades econômicas. Apesar da resistência dos moradores do bairro, esses trabalhadores eram atravessadores, carregadores, quitandeiros, alfaiate, carpinteiros, pintores, pedreiro, vendedores ambulantes, estivadores. Benchimol confirma que a polícia “foi a primeira área sob controle arigó”.¹⁷⁴

Corroborando essa perspectiva, baseado no levantamento feito por Mário Lacerda de Melo, a maioria dos migrantes em Manaus advinham de fora do Estado, e 44% dos migrantes advêm de áreas rurais do próprio Estado. As principais áreas de procedência do fluxo migratório oriundo dos interiores são os municípios de Itacoatiara, Manacapuru, Parintins, Careiro, na microrregião do médio rio Amazonas; Tefé e Coari, na microrregião do Solimões-Japurá. Os paraenses são o maior contingente, 13,4 de migrantes; ao lado dos cearenses, com 8,5% e Rio de Janeiro.¹⁷⁵

Segundo os dados coletados na década de 80, é possível afirmar que a migração interestadual, oriunda de fora do Estado, tornou-se predominante, com destaque para os Estados do Pará, Ceará, São Paulo e principalmente Rio de Janeiro.¹⁷⁶ Os migrantes que vinham de fora do Estado tinham mais instrução e atuavam no comércio e na administração pública, enquanto os amazonenses, vindos do interior, tinham experiência com agricultura de subsistência e extrativismo.¹⁷⁷ Mário Lacerda chama a atenção

174 (BENCHIMOL, 1992, p. 253).

175 (MELLO, 1990, p. 347).

176 (MELLO, 1990, p. 451).

177 (MELLO, 1990, p. 452).

para o crescimento dos migrantes militares (oficiais e subalternos) oriundos de outros Estados.¹⁷⁸

Mário informa, ainda, que “o padrão etário referente aos migrantes oriundos do próprio interior do Estado seria característico de uma população na qual assumiria grande importância a migração de indivíduos solteiros e ainda bastante jovens, recém-ingressos na faixa economicamente ativa”.¹⁷⁹

No final dos anos 60, com o fim da regência de Ernani Puga, deu-se início ao trabalho do maestro Raimundo Alves Bezerra em 1967. Importante regente, até hoje lembrado por sua contribuição na história da banda, Bezerrão, como era chamado carinhosamente, também foi professor de vários músicos amazonenses que chegavam do interior, ávidos pela necessidade de aprender a ler a partitura e conhecer a teoria musical, como foram os casos de Chiquinho David e Chico Caju.

Sobre a amplitude da significação social das bandas, Salles diz que, como “produto da iniciativa particular, a organização e manutenção desses conjuntos, alguns com mais de cem anos de existência, é mais do que acontecimento artístico nas comunidades interioranas; é, com efeito, um fenômeno de natureza sociológica”.¹⁸⁰ Com uma notável capacidade de congregar os músicos trabalhadores dos mais recônditos lugares do país, afirma-se que:

a banda de música representa papel importante na arte como na socialização do povo brasileiro, desenvolvendo nele o espírito associativo, estético, religioso e cívico. Pelo interior do Estado, não só nas sedes municipais, como em inúmeros vilarejos e distritos, estão espalhadas dezenas de bandas de música idênticas às bandinhas “furiosas” ou “charangas” de todo o país, guardando velhas tradições.¹⁸¹

178 (MELLO, 1990, p. 452).

179 (de MELO; MOURA, 1990, p. 330).

180 (SALLES, 1985, p. 12).

181 (SALLES, 1985, p. 13).

A partir do livro de memória *Os Bucheiros – um memorial de infância*, de Áureo Nonato (1920-2004), podemos observar alguns aspectos da vida musical em Manaus na década de 30. As Pastorinhas eram realizadas na época de Natal nos bairros, como no São Raymundo, por exemplo, mas o padre Carlos Flühr “passou a montar a ‘pastorinha’ no palco do Cine Teatro Paroquial, em espetáculos muito bem cuidados” não faltando “cenário, indumentária, contrarregra e músicas eruditas apropriadas”.¹⁸²

Nos bailes de carnaval, as famílias ricas e endinheiradas se divertiam nos clubes: Beneficente de São Raymundo, Rio Negro, Ideal e Nacional.¹⁸³ Sem falar dos festejos de São Raimundo, em agosto, e São Francisco, em setembro, terminando em 4 de outubro com os “arraiais festivos, muita música de orquestras ao vivo, fogos de artifício, disputados leilões”.¹⁸⁴ As “orquestras” certamente eram compostas pelos instrumentos de sopro. As festas faziam parte do cotidiano de Manaus e poderiam ser realizadas nos bairros, em aniversários, em festejos juninos, em igrejas, no Carnaval e no Sábado de Aleluia, “quando todo o bairro ficava em tempo de festa”.¹⁸⁵ Os grupos folclóricos já eram presentes como “Os índios” e “Marujadas”.¹⁸⁶

As danças europeias poderiam ser realmente cultivadas em Manaus como corrobora a lembrança sobre o seresteiro Carapanã, que “frequentava os melhores salões de festas da cidade e a todos admirava com os seus passos de danças à moda dos dançarinos europeus do início do século”.¹⁸⁷ A existência de danças europeias no Amazonas e no Acre parece evidenciar as marcas deixadas pelas formações instrumentais de sopro na região. A presença das bandas em Manaus pode ser percebida por meio da descrição feita pelo cronista do *Diário Oficial*, de 5 de janeiro de 1932. Tratava-se

182 (NONATO, 1997, p. 20).

183 (NONATO, 1997, p. 21).

184 (NONATO, 1997, p. 29).

185 (NONATO, 1997, p. 45).

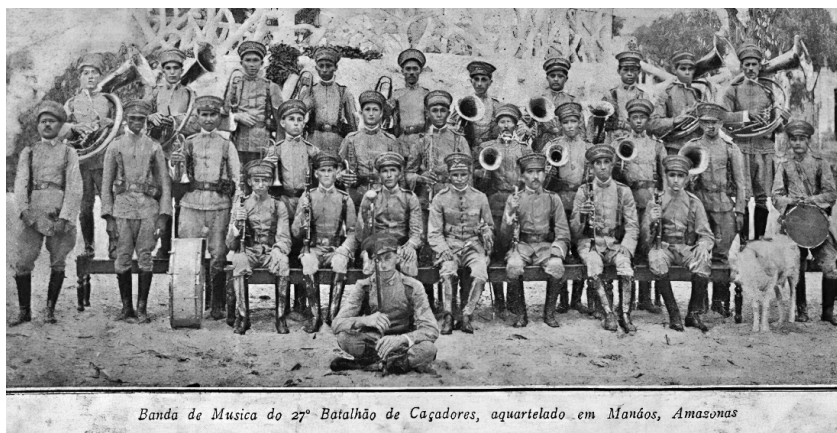
186 (NONATO, 1997, p. 62).

187 (NONATO, 1997, p. 106).

do cortejo fluvial das famílias ricas da cidade por ocasião do casamento do interventor Rogério Coimbra (1900-1956):

Partiu do *roadway* de Manaus o cortejo fluvial constituído dos vapores “Moa”, “Ajudante”, “Rio Aripuanã”, “Ayapuá”, “Tupana”, “Geoff”, sob o comando do “Moa-cyr”, no qual se encontrava a fina flor da sociedade amazonense, com o objetivo de encontrar-se com o paquete “Hilary”, que se fundeara na ilha do Marapatá para o feliz encontro, sob a música harmônica da Banda do 27 B/C. A banda do Luso ficou responsável pelos acordes musicais, quando de passagem dos recepcionados na praça João Pessoa.¹⁸⁸

Além da banda da Polícia Militar e do 27º Batalhão de Caçadores, é possível observar um contexto civil, em que as bandas poderiam ter se disseminado no início do século XX em Manaus. A banda do Luso Sporting Club pode indicar uma tendência de expansão de bandas em clubes importantes como Rio Negro e Ideal Clube.



Fotografia da edição de fevereiro de 1922 da Revista *O Malho*. Nela, estão os integrantes da Banda de Música do 27.º Batalhão de Caçadores.

188 (apud p. 188 apud SILVA, 2011).



Chico Caju

A beira do Lago do Ajará, numa região marcada por canais e braços de rios cheios de socós, pernaltos maçaricos e garças, nasceu, em 3-10-1943, o saxofonista amazonense Francisco Ferreira do Nascimento, conhecido como Chico Caju.

Entre outros lagos lindos com campos floridos ao verão, a localidade faz parte do município de Manaquiri, localizado a 80 km de Manaus. Um dos seus primeiros ofícios no interior foi o trabalho no roçado, com a juta e a malva também. Vindo de uma família de músicos, foi no seio de sua família que Chico Caju teve seu primeiro contato com a música até que, decididamente, foi morar em Manaus, para então se dedicar diretamente a essa atividade. Seu pai tocava violino; seus tios, clarinete e violão; os irmãos tocavam banjo, pandeiro e bateria, e com eles formou uma “bandinha familiar” durante um tempo.¹⁸⁹

189 As bandas familiares pareciam ser comuns naquele contexto dos anos 50 e 60. Em seu livro de memória, *Meninos de Manaquiri*, Osiris M. Araújo da Silva lembra da banda familiar de Antônio Armando e seus irmãos (SILVA, 2019, p. 32).

Iniciou sua trajetória musical aos 12 ou 13 anos, com instrumentos percussivos, como o pandeiro, bateria e até banjo. “Naquele tempo eles tocavam festa de graça. Bastava avisar, tem festa em tal canto, era músico de todo lado, cada qual fazia sua parte, só na cachaça”.¹⁹⁰

Entre os músicos amazonenses contemporâneos, a trajetória do saxofonista Chico Caju foi uma das mais próximas das festas realizadas nas sedes e beiradas das comunidades dos interiores. Próprio da dinâmica sociocultural das populações dos interiores, os festejos aconteciam em diferentes municípios, tais como: Porto Velho, Tabatinga, Manicoré, Tefé, Alvarães e em várias outras localidades do Amazonas. Segundo o próprio Chico, os festejos eram alegres e duravam a noite inteira até o início do outro dia.

O período formativo de Caju deu-se a partir da formação instrumental da “Lacapaca” composta por sax, trombone, pandeiro, banjo. Segundo o relato de inúmeros músicos amazonenses, essa formação instrumental foi predominante nos interiores até os anos 60, quando os instrumentos elétricos começaram a substituir os acústicos, e os festejos nos “beiradões” começaram a ser animados com as aparelhagens sonoras para instrumentos eletroacústicos.

Aos 19 anos, Chico Caju se casou pela primeira vez e teve cinco filhos. Aos 20 anos, ganhou de seu pai um saxofone alto, o que incentivou ainda mais o seu interesse pela música, passando também a ser convidado para os festejos que o fizeram ser conhecido no Amazonas. Tocando os chamados “sax cachimbo”, Chico desenvolveu a técnica conhecida como o “tirar de ouvido”, já que seu repertório era formado por músicas de vários artistas, como: Pantoja do Pará, Manezinho, Paulinho e Elson Brenha.¹⁹¹

190 (NORBERTO, 2016, p. 55).

191 (NORBERTO, 2016, p. 55).

A trajetória de migração de Chico Caju faz parte de uma geração marcada pelo fluxo das populações dos interiores a Manaus. As motivações para a migração tinham a ver com a necessidade de obter melhores condições de vida e trabalho o que significava aperfeiçoar sua técnica instrumental, divulgar seu trabalho e obter reconhecimento como músico profissional.

Tal como os caminhos dos rios amazônicos, a trajetória migratória de Caju foi sinuosa e marcada por mudanças entre Manaus e os interiores. Residia em Manaus desde os 22 anos de idade, mas aos 28 passou a morar em uma comunidade na Costa do Tanaboca, no Solimões. Aos 30 anos, decidiu então voltar com a família e viver definitivamente na capital Manaus. Antes de se estabelecer no bairro da Compensa, viveu em Vista Alegre, Educandos, Beco São Francisco e Morro da Liberdade.¹⁹²

Sobre a chegada do sax no interior, Chico diz que não se tinha muito acesso a instrumentos como o saxofone, porém as bandas de Manaus tocavam no interior e fizeram com que despertasse o interesse de Chico pelo instrumento, assim como o de vários outros músicos de sua geração. “Só sei que quando me entendi, já tinha sax, porque iam essas bandas aqui de Manaus, iam tocar para lá, meu irmão..., e eu ficava lá no cantinho assim, ficava olhando”.¹⁹³

Na década de 50, quando Chico Caju começou a tocar nas festas com seus irmãos, dois saxofonistas amazonenses que se destacavam nas festas do interior, Paulo Moisés e Rafi, músicos da banda da Polícia Militar do Amazonas (Pmam), que atuavam fortemente, demonstrando como havia um fluxo de músicos entre capital e interior durante as décadas de 40 e 50.

Após sua migração, Caju se aproximou dessas referências porque também se tornou músico da banda da Pmam. Durante seis meses, tomou aulas com os tenentes Bezerra e conviveu com outros músicos, como Jabiraca, Jonas, Rafi e Pedro.

192 (NORBERTO, 2016, p. 56).

193 (NORBERTO, 2016, p. 57).



Fonte: (Norberto, 2016).

Sua carreira discográfica começou quando, em uma de suas apresentações nos festejos de São Pedro, em Manaquiri, foi apresentado ao radialista Zé Milton, que o instigou a gravar uma fita com cinco de suas músicas autorais para levar a um amigo. Esse amigo era o empresário Carlos Santos. A fita, então, foi aprovada, e Chico viajou para Belém (PA) onde iniciou, nos anos seguintes, um processo de gravação de três discos pela gravadora “Gravasom”.

Entretanto, chegando em Belém, para sua surpresa, notou ter esquecido o seu sax em Manaus, fato que lhe causou bastante tensão e levantou incertezas sobre a possibilidade de gravação de seu primeiro disco. Naquele momento, Pinduca (1937), que trabalhava como produtor para a “Gravasom”, conseguiu arranjar um “sax pirento” de improviso. Mesmo com o instrumento visivelmente enferrujado e inutilizado, Caju o limpou e o ajustou para que conseguisse fazer as suas gravações.

Essa história acompanha o processo de gravação do primeiro disco do artista: “Super Sax”, em 1985. O disco foi um sucesso de vendas, atingindo 200.000 cópias, sendo também considerado o melhor registro pelo próprio artista. Entre as músicas estavam as canções:

“Forrozão do Zé Milton” e “Saudade do meu interior”. O disco vendeu bastante, dando maior notoriedade ao nome de Caju. O saxofonista amazonense ainda gravaria mais dois discos pelo selo paraense e, no ano seguinte, “Chico Caju e Seu Super Sax” foi lançado, atingindo a marca de 186 mil discos vendidos. Sua última gravação, nesse período, deu-se no disco “Fungando no Cangote Dela”, de 1990.



É importante ressaltar que esses discos foram gravados com os músicos do conjunto de Pinduca, o que implicou num resultado singular do ponto de vista estilístico.

Em Manaus, durante os anos 70, Caju participou do Grupo Pop com a formação instrumental de baterista, guitarrista, contrabaixista, o vocal, tecladista e saxofonista. Apesar de ser um grupo de Manaus, a maior parte de suas apresentações acontecia nos interiores e seus repertórios eram variados, contendo bolero, forró, xote e valsa. Chico comenta que, na década de 1980, as bandas requisitadas em clubes, como o Clube no Rio Negro, eram as bandas de baile.

Observa-se como a desigualdade social se expressa na realidade diferenciada desses grupos de trabalhadores músicos. Enquanto havia aqueles trabalhadores mais pobres que tocavam em festas dos beiradões, os músicos de classe média eram bastante requisitados para animar os bailes de elite.

Mesmo tendo dedicado sua vida à música, o mercado musical não foi suficiente para garantir o sustento do músico que desempenhou outras atividades laborais. Caju, que já foi dono de restaurante, nos últimos anos de sua vida administrou um pequeno mercado familiar na periferia de Manaus, no bairro da Compensa, onde residiu. Sobre esse artista incansável devemos dizer que seus serviços musicais foram frequentemente requisitados e sua presença seguiu alegrando as festas nas beiradas dos rios do Amazonas até o dia 21 de Janeiro de 2022, quando faleceu por causas naturais.

Lacapaca

Ao descrever a festa de Nossa Senhora de Nazaré, em Lajes, a 100 quilômetros de Manaus, Mário Ypiranga afirma que após a procissão fluvial se ia “seguindo o rufar dos tambores”. Também “havia ladainhas e responso todas as noites a começar das dezenove horas e depois dança com acompanhamento de pau e corda”.¹⁹⁴

É importante notar que as descrições realizadas por Mário Ypiranga, em 1983, sobre as festas nos interiores do Amazonas, o termo “lacapaca” não aparece, mas sim, “pau e corda” e “jazz-band”. O músico Eliberto Barroncas, nascido em Autaz-Mirim, não lembra do termo dentro de sua experiência na região, o que reforça a noção de que o termo não é utilizado em todas as regiões do Estado. Mesmo assim, em investigações recentes,¹⁹⁵ a palavra onomatopeica, que faz referência ao som da execução de instrumentos de cordas, vem sendo citada pelos músicos amazonenses como uma formação instrumental comum em algumas regiões do Estado. Muito mencionada pelos mú-

194 (MONTEIRO, 1983, p. 215-216).

195 (NORBERTO, 2016).

sicos em atividade nos anos 50 e 60, a lacapaca inclui trombone, banjo, pandeiro (ou bateria) e sax.



Músicos da Comunidade de Araçatuba/AM. Da esquerda à direita: Artur Armando (trombone de piston), Baiano (banjo), Chico Armando (bateria) e Antonio Armando (sax). Foto: Girão – Jânio, 2018.

Os cultos abertos são comentados por Mário Ypiranga, que explica as festas de santo pela necessidade de aproximação e comunicação pela dança. Essa população, vivendo em isolamento, não dispensa as oportunidades de “esticar as pernas”. Mário, contudo, explica que nem sempre a dança (dançarás) acompanhava os cultos de santos e “raramente se abriam os salões vetustos e severos para festas que não fossem as quadrilhas marcadas em francês, mazurcas, polcas, *schottischs*, minuetos e danças regionais do tipo Camaleão, Desfeiteira”.¹⁹⁶ Esse repertório deve ter predominado

196 (MONTEIRO, 1983, p. 97).

bastante, associado à formação instrumental características da parte mais profana das festas de santo no interior do Amazonas:

Após a ladainha, à noite, entra em função o conjunto de instrumentos musicais onde o cavaquinho marca presença obrigatória há muitos anos. É o instrumento por excelência mais popular e comum na região, fabricado em casa pelo próprio tocador ou por artífice já experimentado. Uma banda de música (charanga) pode ser composta de violões, cavaquinhos, clarineta, banjo, saxofone, pandeiro ou até bateria, mas não estará satisfatória, isto é, não será regional se dela não participarem o tambor monóxilo gambá, as piranhas, os tamborins.¹⁹⁷

Primeiramente, nota-se nessa “charanga”¹⁹⁸ uma formação instrumental numerosa e misturada com cavaquinho, violões, clarineta, banjo, saxofone, pandeiro (ou bateria). Na descrição acima, o gambá se torna imprescindível para a formação do “regional”. Nessa formação, já se observa instrumentos das *jazz-bands*, como saxofone, banjo e bateria, misturados ao cavaquinho, violões etc.

Como sabemos, ao chegar no Brasil em 1917, as *jazz-bands* eram formações instrumentais agregadoras de outros instrumentos e estilos nacionais, o que explica essa vasta instrumentação descrita, assim como a associação entre danças europeias (mazurcas, polcas, *schottisches*, minuetos) e as danças regionais, como Camaleão e Desfeiteira. Entretanto, o que aconteceria com essa formação a partir da década de 40?

Mário também comenta que nem todo culto aberto é acompanhado do dançaré e informa a existência de cultos “mais abertos no sentido de maior concorrência e popularidade que estão na ra-

197 (MONTEIRO, 1983, p. 97).

198 Sobre o termo *charanga*, Claver Filho informa que possivelmente adveio do charameleiro (Claver Filho *apud* SALLES, 1985, p. 8).

zão direta da rentabilidade para o festeiro-mor.”¹⁹⁹ Provavelmente nesses cultos abertos, funcionando sob a lógica da “popularidade e rentabilidade”, tivemos uma profanação maior das festas, isto é, um crescimento do baile secularizado, a partir da lógica da mercantilização dos serviços musicais. Tais casos expressam um certo avanço da mercadorização da parte dançante da festa, constituindo uma mudança que pode explicar porque o gambá,²⁰⁰ o violão e o cavaquinho foram perdendo espaço para o piston, sax, banjo e bateria, instrumentos da *jazz-band* e mais comuns na música urbana das bandas militares e das *jazz-bands*.

A lacapaca, portanto, representou o resultado de um processo de convivência de diferentes instrumentos, num processo de modernização, no qual acabou prevalecendo instrumentos mais modernos associados às *jazz-bands* e às bandas militares. Essa foi uma formação instrumental que se estabeleceu nas festas e bailes mais seculares dos beiradões, aproximadamente entre a década de 40 e os anos 70. Como observamos, esse termo não era usado em todos os lugares. Os termos conjuntos, orquestras e *jazz-bands* eram mais constantes no uso corrente.

Os saxofonistas amazonenses, como Rafael Teixeira (Rafi), Paulo Moisés, Chico Caju, Chiquinho David e muitos outros, atuavam com frequência nessas festas entre as décadas de 50, 60 e 70. Os trabalhadores músicos imigrantes, oriundos do interior do Amazonas, tornaram-se músicos urbanos, ainda que em permanente conexão com seus locais de nascimento, e o processo de gravação em estúdios também afetou as mudanças musicais. Deve-se notar também o fato de que teclados e guitarra ganharam

199 (MONTEIRO, 1983, p. 97).

200 Apesar das mudanças, o Gambá ainda se relaciona com outros instrumentos em Maués como constatou Ávila. O antropólogo notou que o Gambá, o Tamborinho e o Caracaxá pode associarem-se a “a flauta, a rabeca, o violão e o banjo como acompanhamento melódico e harmônico a música. Quando utilizam os instrumentos melódicos, entretanto, utilizam os instrumentos de gambá para acompanhar outros tipos de música como: o samba, o brega e a música sertaneja. Ávila (ÁVILA, 2016, p. 106).

grande importância nos arranjos da indústria musical em geral, enfraquecendo a formação instrumental dos *jazz-lacapaca* a partir da década de 80.

Essa formação existe até os dias atuais no interior do Estado, porém sem a força que já teve em outro momento histórico. Resultante das bandas de música, a *lacapaca* também sofreu com o enfraquecimento desses grupos musicais. Os músicos de sopro possivelmente sentiram as mudanças musicais na década de 60, conforme revela o relato de Toinho Bindá.

A chegada de novos instrumentos revela sua contradição na história relatada por Toinho Bindá, conhecido popularmente como Toinho e Seus Animais. Segundo o saxofonista amazonense, nos anos 60, sofrendo a pressão das inovações técnicas impostas pela indústria, ele teve que se retirar do conjunto *The Good Boys* devido à adoção do teclado em substituição ao saxofone. Toinho assim diz: “Aí, quando veio o teclado, tudo que era pra fazer com o sax, passava para o teclado; aí, eu senti aquele impacto; aí, eu falei pra ele que fazia quatro anos com eles... Colega, eu vou sair do conjunto.”²⁰¹

A tradição do saxofone na música amazonense ganha visibilidade ao mesmo tempo em que passa configurar novas instrumentações e sonoridades. A música popular urbana, que resulta da industrialização capitalista, é marcada pela transformação, abertura às diferenças, aos conflitos e à variabilidade do estilo.

Dentro do mercado de festas no interior do Amazonas destaca aqui o caso da família de Zinho Monteiro e seu filho Antônio fundador da banda Amazonas. Antonio Monteiro Maia Filho nasceu em Ajaratuba, perto de Anamá e Manacapuru, em 22 de Agosto de 1954, tem hoje 67 anos. Seus pais, Elym Nery do Nascimento e Antônio Monteiro Maia, eram amazonenses nascidos nesta mesma região. Antônio nasceu em Ajaratuba, perto de Manacapuru e

201 Entrevista no canal Música na Práxis: https://youtu.be/cOw_Objjxk8. Acessado em 19/9/2021.

Anamã, e Elym em nasceu Jandira perto de Iranduba. Estes dois amazonenses eram comerciantes donos de taberna e agricultores.

Antônio era agricultor e depois marreteiro-regatão. O clarinetista Bibiano Nascimento era pai de Elym, avô de Antônio. Seu pai também tinha uma atividade musical intensa. Antonio lembra que, além da profissão de comerciante, seu pai também era um músico conhecido e seu nome artístico era “Zinho Monteiro”:

Ele tinha um trabalho paralelo ao comércio que era a música, ele era saxofonista e banjista, porque antigamente não tinha guitarra quase, era banjo, né?. Ele tocava e montou a banda dele. Não tinha baixo, era bateria, banjo, sax e um cantor no gogó mesmo, não tinha aparelhagem não.²⁰²

Assim como Lili David, Zinho Monteiro começou tocando banjo no conjunto de um saxofonista mais experiente. A força do banjo expressa a própria presença da formação instrumental das orquestras de *jazz-lacapaca*. Confirmando uma tendência das práticas musicais no interior do Amazonas, o conjunto de *jazz* dos irmãos Monteiro era formado pelos três irmãos: Antônio Monteiro no Sax (Zinho Monteiro), Raimundo Nery Monteiro (Doquinha) no canto, Badi Monteiro na bateria e Sabá no banjo, este último era funcionário que trabalhava com Antônio no comércio. Manaquiri, Janauacá, Tuiué, Guariba, Ajaratuba, Paraná no Piriquito eram comunidades onde o grupo atuava nas datas de festas de santos.

As condições econômicas gerais e o precário mercado musical, que empregava as pequenas orquestras no interior do Amazonas, explicam porque as orquestras dos irmãos Monteiro e dos irmãos Barreiros não eram a única atividade profissional desses músicos. Na década de 40 e 50, período de maior atuação de Zinho Monteiro, outros saxofonistas importantes atuavam nessas festas,

202 Entrevista realizada em 20 de abril, Manacapuru, 2022.

entre eles, os saxofonistas Manuel Ferreira, Aníbal e Dida Barreto, do Jandira e Arapapá.

Outro músico bastante atuante nesse mercado foi Francisco Gomes dos Santos. Este saxofonista nasceu em 1941, no município de Codajás, no lago de Badajós. Conhecido como “Garcia”, os pais de Francisco eram amazonenses e adoravam música. Seu pai tocava banjo e violão e, no verão, entre a retirada do pirarucu, estava sempre tocando. Francisco aprendeu e tocava de ouvido e assim foi toda a vida. O rádio e a presença da música na família foram decisivos para seu começo, que se deu com a flauta, gaita e clarinete.

O pai de Francisco comprou um clarinete usado que pertencia ao saxofonista Francisco de Castro, um primo mais velho de Francisco dos Santos. Não demorou até que comprasse um sax e iniciasse as apresentações nas pequenas festas em comunidades. Em seguida, já tocando saxofone, Francisco formou com a família uma pequena orquestra de *jazz-lacapaca*, onde tocava com o irmão no pandeiro e o pai tocava banjo. O conjunto atuou nas décadas de 50 e 60 e o repertório tocado pelas orquestras de lacapaca era mambo, baião, forró, xote, samba, choro. Francisco atuou muito nas festas das beiradas do Amazonas, mas também atuou nos “bregas” da feira do bagaço na Compensa em Manaus.

Francisco lembra de Oseas da Guitarra em Tefé ainda adolescente. Os músicos militares eram os músicos mais frequentes nesse mercado, baseado nas festas de santo e de carnaval. Cabo Fidelis, os trombonistas sargentos Gonçalo e Monteiro, além de Toinho Meruoca são lembrados por Francisco. Os irmãos saxofonistas Lili e Zé David e Paulo Moisés também tocavam na sede “Meck” e Jaca durante o carnaval em Manacapuru, respectivamente. As sedes de Manacapuru têm sua importância no cultivo das práticas musicais desta região. Vale a pena destacar as sedes: “Toca do Zico”, “Princesa”, “La Curva”, “Porto Seguro”.

Jazz Barreiros: os músicos barbeiros no Amazonas

Os irmãos Donato, Azamor e Edmilson da Costa Barreiros nasceram, respectivamente, em 1927, 1932 e 1937, na localidade do Manaquiri, perto de Manacapuru a 100 km de Manaus. Filhos do português Joaquim da Costa Barreiros e da cearense Adelia Amelia das Costa, os irmãos vivenciaram desde crianças as festas e divertimentos constantes nessa região. O pai português Joaquim lançou-se no comércio do regatão, mas em 1939 faleceu deixando três filhos órfãos. Azamor assume, então, a responsabilidade pelos irmãos e certamente tornou-se uma referência guia. Não sendo uma prática comum entre os pais, a música entrou na família barreiros devido a influência do músico barbeiro e saxofonista Aníbal.

No Amazonas da década de 30 a preocupação diante do declínio das condições econômicas era geral. Após a morte de seu pai, Azamor, aos 8 anos de idade, começou a trabalhar na extração da juta. Azamor e Donato tiveram contato com Aníbal.

Azamor nasceu em 1932 e tinha a habilidade de construtor de instrumentos fazendo seu primeiro clarinete a partir da taboca e Donato também construía

sua bateria. Essa inventividade e capacidade produtiva destes irmãos solidificou a música na família sob a influência da comunidade trabalhadores músicos de Manacapuru.

Segundo Edmilson “Quem tinha mais cabeça e gostava da música era o Azamor. Ele gostava de assoviar, ele era muito divertido... no começo ele fez um clarinete de taboca rapaz... aí foi até que ele comprou um saxofone... aí foi melhorando... aí foi agradando e formou um grupinho...”.

A década de 40 foi o período formativo dos irmãos barreiros quando ainda eram crianças, um momento em que as festas nas beiradas eram animadas por pequenos conjuntos de *jazz* como aquele formado pelo saxofonista Crisóstomo Reis e pelo seu pai, o clarinetista Pedro Reis, residentes em Manacapuru, onde possuíam este conjunto familiar. Nesse conjunto também tocava o lendário baterista “Xarope”, um dos melhores bateristas do Amazonas naqueles anos.

Nas décadas de 40 e 50 os conjuntos também formaram-se no interior e a demanda pelos serviços musicais não era atendida apenas pelos músicos de Manaus, pois havia conjuntos musicais atuantes nas cidades do interior como Manacapuru. Segundo as lembranças de Edmilson, outros músicos também vieram das comunidades perto de Manacapuru, tais como os irmãos saxofonistas Irineu e Aluísio, nascidos na comunidade do Arapapá, onde também nasceu Rafi.

Esses músicos tocavam perto de Manacapuru nas regiões adjacentes. No final da década de 40, as festas de São João e São Antônio na comunidade de Terra Preta eram animadas pelos serviços musicais de Sr. Aníbal e seu grupo. Liderando com o seu saxofone tenor, Aníbal formava uma bandinha com Carlito Leal (banjo), Xarope (bateria), Bio (pandeiro). Com esse conjunto, Aníbal inspirou decisivamente os irmãos Donato e Azamor Barreiros. Edmilson assim diz sobre seus irmãos mais velhos:

Eu acho até que foi no Aníbal que meus dois irmãos mais velhos se inspiraram com relação a música. E o Aníbal era muito bom também. E por sinal nós éramos amigos assim porque o Anibal cortava cabelo e o Azamor ia aos domingos a Manapuru se aprimorar a cortar o cabelo, foi

lá que ele começou, que quando ele veio a Manaus, ele já tinha aprendido na barbearia que o Aníbal trabalhava

Como uma presença ainda não percebida e invisibilizada, nota-se que entre os músicos que atuavam em Manacapuru e comunidades próximas, o saxofonista e barbeiro Aníbal foi uma influência para os irmãos Barreiros, especialmente para Azamor, o criador do Jazz Barreiros. Os irmãos começaram a tocar no interior em festas nas localidades de Canabuoca, Boca de Jacaré, Calado, Monte Cristo, mas não tardou para que seguissem o fluxo do êxodo em direção a Manaus. Os irmãos que começaram a tocar no interior desenvolveram sua prática musical em Manaus.

Azamor migrou a Manaus em 1951 e logo se integrou na vida musical da cidade, formando o Jazz Barreiros, um quinteto chamado normalmente de orquestra. Edmilson lembra que se integrou ao grupo imediatamente à sua chegada em Manaus em 1953, aos 16 anos, empurrados pela trágica enchente daquele ano.



Sabá (banjo), Aquino (bateria), Alípio (pandeiro), Azamor (sax).



Irmãos Barreiros: Doanto, Azamor e Edmilson.



Direita para esquerda: Edmilson (trombone), Azamor (sax), Alípio (pandeiro), Bio (bateria), Mixirica (amigo do grupo), Nazário (banjo), Carlito Leal (banjista substituto).

Num ato de evidente afirmação familiar, o Jazz Barreiros foi criado pelo saxofonista Azamor Barreiros e foi integrado por Cha-peleta (bateria), Nazário (banjista), Alípio (pandeiro), Edmilson (trombone). Como Azamor era o fundador e chefe dos músicos, ficava com a maior parte do pagamento das apresentações.

Edmilson diz que seu irmão Azamor se inspirou na figura de Louis Armstrong (1901-1971) na formação do *Jazz*. Contudo, segundo Lúcia Barreiros, Azamor tinha um gosto diverso, indo do erudito ao popular, com preferência para as músicas típicas do carnaval e músicos como Pixinguinha, Nelson Gonçalves e Trio Los Panchos.

A orquestra tocava em festas realizadas pelos clubes de futebol ou por particulares em comemoração de aniversários ou casamentos. O Jazz Barreiros tocava em clubes como Luso Sporting Club, Fast, Atlético Barés Club, Internacional Futebol Clube, União Esportiva Portuguesa, Associação Amazonense dos Gazeteiros. Atuava também nas festas em comunidades como Careiro e Terra Nova. Edmilson lembra que os estilos tocados nas festas pelo Jazz Barreiros nas décadas de 50 e 60 eram samba-canção, bolero, marcha, frevo, samba, choro, baião, mambo.

No carnaval a banda aumentava e os irmãos contratavam outros músicos de sopro, a maioria pertencente à Banda da Polícia Militar. Edmilson lembra da atuação dos trombonistas Chico Cipó e Chico Fidelis, atuantes na Banda da Polícia do Amazonas que animavam os coretos das praças de Manaus nas décadas de 50 e 60.

Os conjuntos de *jazz* animavam as festas cobrando um valor pelo serviço prestado. A remuneração, porém, era tão baixa que não garantia o sustento integral dos músicos forçando-os a dedicarem-se a outras profissões mais estáveis, principalmente quando os músicos se casavam e constituíam família.

Edmilson interrompeu sua atuação como músico do Jazz Barreiros em 1965, quando se casou e decidiu dedicar-se à profissão de barbeiro. Azamor, por sua vez, seguiu tocando até 1970, quando deixou o grupo e passou a tocar sozinho. Provavelmente como resultado das transformações das formações instrumentais,

ocorridas neste período de modernização, as atividades do Jazz Barreiros devem ter contribuído para o fim da orquestra.

Em 1970, o encerramento das atividades da orquestra Jazz Barreiros representa um marco de transição das práticas musicais no Amazonas. Como trabalhadores músicos da primeira geração, os irmãos Barreiros não prosperaram no mercado musical que se modificava sob molde da indústria capitalista. Essa geração não fez registros fonográficos e não chegou a se integrar nas novas formas de produção musical.

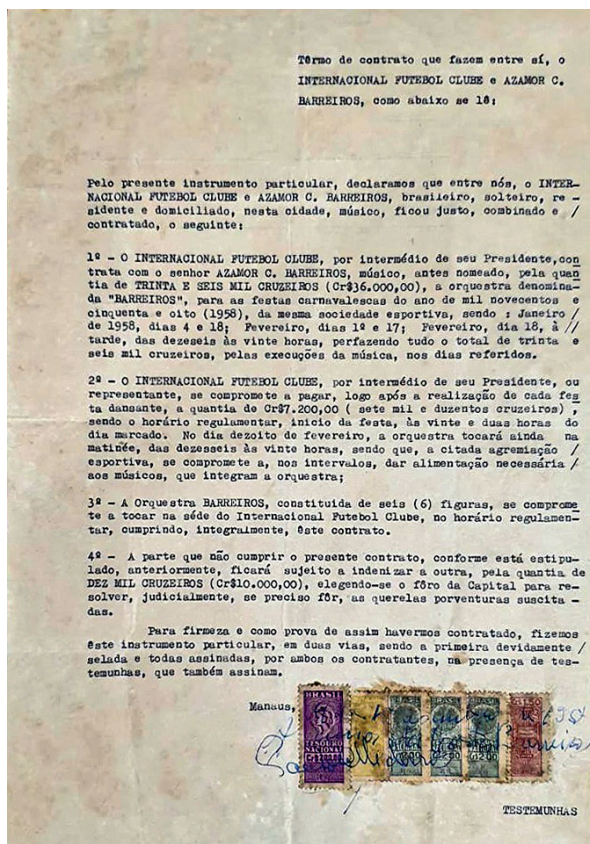
Azamor continuou a tocar até os anos 80, quando teve que enfrentar sua forte diabetes, num período de problemas de saúde que levaram ao seu falecimento em 1994. Um dos fatos importantes sobre os irmãos Azamor e Edmilson é que também eram barbeiros profissionais atuantes em todos os períodos de vida. Os músicos tinham que complementar a renda com outras profissões e a música está associada a profissão dos barbeiros desde o período colonial.



Azamor Barreiros em sua barbearia.

Edmilson lembra da dinâmica de trabalho mediante contratos feitos sob a tutela da Ordem dos Músicos do Brasil. Expressando o amadurecimento do mercado musical deste período, em 1957, foi criada a Associação Profissional dos Músicos de Ma-

naus. A proteção trabalhista dada aos músicos pode-se constatar nos contratos de serviços musicais que eram comuns. Vejamos abaixo o contrato firmado entre Azamor e o clube Internacional Futebol Clube em 1958.



No contrato estabelece-se, os valores referentes aos pagamentos pelos serviços musicais prestados na festa de carnaval, promovida pelo clube Internacional naquele ano de 1958. Contratada pelo valor de 36 mil cruzeiros a orquestra Barreiros deveria tocar nas apresentações referentes ao carnaval entre janeiro e fevereiro daquele ano.



Associação Profissional dos Músicos de Manaus

Fundada em 17 de Janeiro de 1937

Sede: Rua Comendador Clementino, 447 — Boulevard Amazonas—Manaus

Ofício-circular

Manaus, 16 de Abril de 1937.

Ilmo. Sr.

N.ª S.ª

A ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS MÚSICOS DE MANAUS, fundada nesta cidade, com o intuito de defender a classe e representá-la, vem declarar a V.ª S.ª que estabeleceu a base mínima / de Cr\$1.000,00 (um mil cruzeiros), por noite, para o conjunto que tocar nesse clube.

Esta providência visa, antes de tudo, promover uma remuneração melhor aos músicos amazonenses, que se dedicam ao / trabalho noturno, pois em casos de doença ficam sem ter para / quem apelar, passando privações de toda ordem. Ademais, a fi- / xação base estipulada, implica numa melhor remuneração aos tra- / balhadores em geral, no meio dos quais não podem deixar de fazer / parte os músicos profissionais.

A Associação espera assim que V.ª S.ª, a partir de 15 / de corrente, conceda com a remuneração base, sem a qual não mais / poderão tocar nesse clube, os músicos profissionais, filiados a / esta entidade.

Atenciosas saudações,

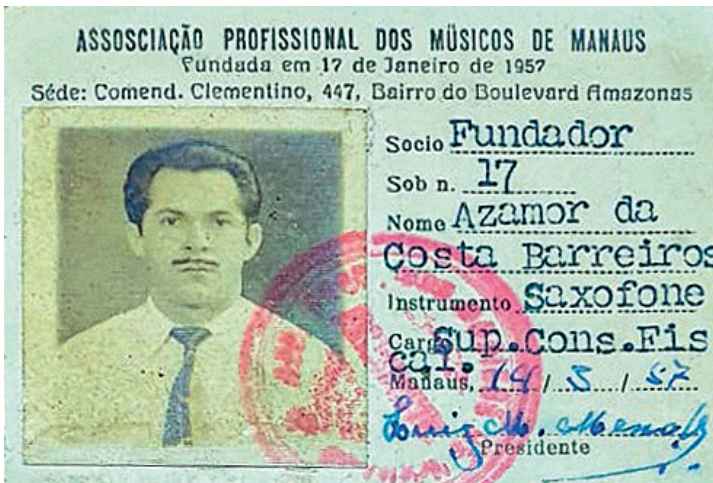
PRESIDENTE

Neste segundo documento, observamos como a Associação estabelece a remuneração com o valor do cachê de mil cruzeiros aos músicos pela realização de uma apresentação por noite no clube. A associação dos músicos, que havia sido criada poucos meses antes da emissão desse documento, deixa claro seu caráter de defesa da classe dos músicos amazonenses “que se dedica ao trabalho noturno, pois em caso de doença ficam sem ter a quem apelar, passando privações de toda ordem”.

Confirmando as imensas dificuldades do trabalhador músico no Amazonas, o ex-trombonista Edmilson Barreiros afirma que não era possível viver apenas dos serviços musicais naquele período, pois a remuneração era baixa e os contratos incertos.

A gente cobrava, mas era um salário pequeno aí dividia pelo Azamor, que era o chefe da orquestra e ele nos pagava... de acordo com o contrato ele dividia e ficava com duas partes [...] dava para a gente melhorar o domingo. O que eu acho é que agora é que o músico está ganhando dinheiro, pode viver de música... naquele tempo não dava para viver não. Eu trabalhava na semana, o Azamor também trabalhava na semana e a gente tocava sábado ou domingo.... tinha que ter uma profissão porque não dava para viver de música...

Segundo Lúcia Barreiros, seu pai Azamor não desejava que seus filhos fossem músicos profissionais, certamente por conhecer as agruras do ofício dentro do mercado musical amazonense. Azamor é lembrado por sua filha Lúcia como um homem muito responsável e disciplinado. Demonstrando-se um músico de atuação destacada, além de líder do Jazz Barreiros, Azamor foi sócio fundador da Associação Profissional dos Músicos de Manaus e da Ordem dos Músicos do Brasil, criadas em 1958. Com a carteira n.º 3 da Ordem, Azamor dedicou-se a organizar a categoria dos músicos a partir de então.



A presença da valsa

As descrições de Mário Ypiranga atestam a forte presença de danças, como quadrilhas francesas, mazurcas, polcas, *schottisches* misturadas às danças regionais, tais como Camaleão e Desfeiteira. A partir de meu trabalho de campo, constatei que a valsa foi uma dança de bastante destaque no período entre 1960 e 1980. Todos os músicos que tocaram em festas, em comunidades do interior do Amazonas, confirmaram que a valsa sempre está presente no repertório, sendo inclusive solicitada pelos próprios contratantes e pela população local.

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) afirmou que: “No Brasil, no Primeiro Império e Segundo, a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua viva e atual nas festas do interior”.²⁰³ No texto “Considerações históricas sobre as danças sociais no Brasil”, Maria Amália Giffoni (1918 – 1994) afirma:

A dança e os bailes não constituíam, contudo, privilégios dos nobres e das

203 (CASCUDO, 1962, p. 765).

classes elevadas e nem eram vistos apenas na corte e nas cidades. Invadiam todos os setores. As pequenas cidades interioranas também os conheciam. Tanto eram encontrados nos clubes e associações como nas casas de famílias onde os “assustados”, os “ar-rasta-pés”, os “choros” e os “bailinhos” alegravam a mocidade.²⁰⁴

Destaca-se a presença das danças, especialmente a valsa, no campo e na cidade, e durante o período Republicano:

Era evidente o acentuado gosto pela valsa, polca e quadrilha, que dominavam em todos os ambientes, assim como a voga e a popularidade das festas de São João, tanto no ambiente rural como no citadino. Se a ópera e a opereta, a revista, a comédia, o teatro lírico, e em menor escala o dramático, e as companhias estrangeiras, estavam em moda nas capitais da Província, a voga das danças importadas era também uma realidade.²⁰⁵

A valsa já era praticada pelos barbeiros há muitos anos e, provavelmente, disseminou-se dessa forma também no Amazonas. A dança ternária, porém, é muito antiga e remonta ao Primeiro Reinado. Em seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (lançado entre 1834 e 1839), Jean-Baptiste Debret (1768-1848) relata a presença da valsa no Brasil.

Referindo-se ao período entre 1816 e 1831, o pintor, desenhista e professor francês afirma nos capítulos “Lojas de Barbeiros”:

No Rio de Janeiro como em Lisboa as lojas de barbeiros, copiadas das espanholas, apresentam naturalmente o mesmo arranjo interior e o mesmo aspecto exterior com a única diferença de que o oficial de barbeiro no Brasil é quase sempre negro ou pelo

204 (GIFFONI, 1970, p. 134).

205 (GIFFONI, 1970, p. 134).

menos mulato. (...) Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjados a seu jeito.²⁰⁶

O saxofonista Rafael Teixeira, conhecido por sua intensa atividade nas festas de santo dos beiradões, nasceu na costa do Arapapá, onde teve aulas de música com um barbeiro de nome desconhecido. A presença desses trabalhadores negros no interior do Amazonas não deixa de ser um elemento importante no caminho explicativo para a constante existência da valsa nas festas dos interiores.

A valsa, normalmente, era tocada à meia-noite a pedido dos festeiros, e sua importância resultou em composições gravadas pelos principais saxofonistas do Amazonas:

- Chico Caju – gravou as valsas *Recordando os velhos* e *Valsa da Tia Zé*. Estas valsas encerram os dois Long Plays (LPs), gravados em 1986 e 1990;
- Teixeira de Manaus (1944) – gravou as valsas *Cabelos brancos*, no Volume 5 de sua série “Solista de Sax”, em 1991; e *Meu querido velho*, no Volume 3;
- Souza Caxias (1937-2021) – gravou no primeiro álbum “Deixa comigo”, de 1985, a valsa *Amor de mãe*; e em seu álbum “Sax de Ouro”, de 1994, encerra com a valsa *Meu sonho é mamãe*.

206 (Debret apud Kieffer, 1983, p. 8).

Os jazz no Amazonas e a primeira geração no trânsito musical

Em relato sobre sua imersão nas festas de São Lázaro, realizada em 1954, Mário Ypiranga descreve um barracão de festas no rio Caapiranga-Mirim, em Manaquiri. Nesse terreiro se ergueu o mastro. Depois da janta, teve início a reza e a ladainha. “Esta é sempre acompanhada pelo ritmo bárbaro do gambá”.²⁰⁷ Mário descreve a música da seguinte forma:

finda a ladainha, um conjunto de *jazz*, contratado do Lago Janauacá, manteve o entusiasmo pela noite adentro e parte do dia seguinte. A esse precário conjunto aliou-se um caracaxá e um cavalo-do-cão barulhento. Entre as danças comuns, valsas, sambas e polcas, houve como sempre a desfeiteira com a sua teoria de versos pitorescos.²⁰⁸

Tal como o já mencionado artigo de Álvaro Maia, datado de 1968, os relatos de Mário Ypiranga comprovam a existência dos conjuntos de *jazz*, nos interiores do Amazonas, na

207 (MONTEIRO, 1983, p. 267).

208 (MONTEIRO, 1983, p. 267).

primeira metade do século XX. Esses músicos eram contratados para atuar em bailes das comunidades. Os saxofonistas Pedro Reis, seu filho Crisóstomo e Lili David fazem parte dessa geração ainda desconhecida, assim como Aníbal e Raimundo Canuto, músicos bastante atuantes em Manacapuru e arredores nas décadas de 20, 30 e 40.

Nessa conjuntura, o exímio saxofonista Paulo Moisés, membro da Banda de Música da Polícia Militar do Amazonas, destacava-se em sua atuação no mercado de festas locais, especialmente os bailes realizados nos beiradões dos interiores. O nome do 2.º Ten. Paulo Moisés causava um frisson nessas festas, haja vista que sua figura era imediatamente associada à boa música e a baile animado. Esse músico ilustrava o trânsito entre a capital e o interior de vários músicos imigrantes que atuavam nos bailes da cidade e nos festejos dos interiores.

Paulo Moisés e Rafi eram músicos da banda da Polícia Militar e atuantes nas festas nas beiras dos rios. Assim, tornaram-se muito influentes para a próxima geração formada por Chico Caju, Teixeira, Toinho, Souza Caxias, Agnaldo etc. Os *shows* de Paulo Moisés eram comentados pela população da época.



Figura 11 – imagem da esquerda Paulo Moisés tocando saxofone soprano; à direita, com seu saxofone alto. Acervo do livro *Careiro da Várzea – História, memórias e atualidades*. Bezerra, 2016, p. 274.

Nos anos 50, o saxofonista Toinho Bindá, um dos músicos da segunda geração beiradeira, ainda era adolescente quando começou a tocar no conjunto de música do seu pai, o peruano Tercílio Bindá Loureiro, que circulava em inúmeros municípios e localidades além de Manaus: “[a gente] tocava em interior – Careiro, Cambixe, lá para o outro lado, Cacau Pirêra, Paraná da Eva.”²⁰⁹. Outro saxofonista da segunda geração foi Chico Caju, que teve aulas de música com o Maestro Bezerra.

Os principais músicos, atuantes nas festas nos interiores do Amazonas, tiveram passagem pelas bandas da Polícia Militar e das Forças Armadas, como André Amazonas, que aos 20 anos tocava na Banda Militar do Exército; Nonato Guerreiro (sax) e Lino (trompete), que trabalhavam no Exército, e Paulo Moisés, Toinho Meruoca, Rafael Teixeira (Rafi). Esses são casos de músicos de sopro amazonenses imigrantes que se tornaram funcionários da Banda de Música da Polícia Militar do Amazonas.

Realizando um rico trânsito musical, essa primeira geração de saxofonistas atuou nos anos 50 e 60, influenciando os mais jovens que estavam começando, tal como os jovens Chico Caju, Toinho Bindá e Teixeira de Manaus. Como eram funcionários da Polícia Militar em Manaus, os músicos residiam na cidade, mesmo que fossem bastante presentes nos interiores. Embora a maior parte desses saxofonistas não tenham gravado discos nem construído uma carreira discográfica como os músicos mais novos, a atuação dessa geração de músicos da Banda da Polícia Militar foi fundamental, pois solidificou um trânsito de músicos entre a capital e o interior.

No documento abaixo, observamos uma relação de músicos da Polícia Militar contratados em 1970 como “*jazz-band*”. Em suas fileiras, estavam músicos de diversos instrumentos, como regente, trombonista, saxofonista, baterista, contrabaixista, guitarrista e ritmista.

209 Entrevista no canal Música na Práxis. Ver em https://youtu.be/cOw_Objjxk8. Acessado em 19/9/2021.

311- Datando Aldemar dos Santos músico desta Sub-Unidade, ~~recebeu~~ 24
 devida para ele e sua esposa Maria Moreira de Oliveira Marques, na quantia de R\$100,00 propendo o pagamento a esse doente de seus ~~velhos~~
 nos em uma prestação ligada de R\$50,00 referente a fevereiro e março
 do corrente ano.

- Como consequência:- A CA para tomar conhecimento.

Relação de Músicos da BANDA BANDA- Os músicos que tomaram parte no
 "CINZ BANDA" da Unidade, sob a direção
 gência do Sub-Ten PM Pedro da Costa Socorro Contra-Mestre de Música desta
 Unidade são os seguintes:

Regente: Sub-Ten PM Pedro da Costa Socorro
Trompetistas: 1º Sgt MI nº 3- Francisco de Sales Araújo, 3º Sgt PM nº
 12 - Jhonata Leixoto dos Santos e 3º RI nº 767- Flávio
 Florêncio Queiroz.
Trombone: 1º Sgt MI nº 5- Antônio Francisco Gonçalves de Souza
 e 1º Sgt MI nº 35- Oscar Albuquerque dos Reis.
Saxofonistas: 2º Sgt MI nº 26- José Ribamar de Lima Melo, 2º Sgt MI
 nº 1037- Raimundo Sena Ferraz, 3º Sgt MI nº 63- Rafi
 da Silva Teixeira e 95- Evandro da Rocha Freitas.
Bateria: 3º Sgt MI nº 59- Paulo Ribeiro dos Santos.
Contrabaixista: 3º Sgt MI nº 54- João Sacramento dos Santos
Guitarrista: 3º Sgt MI nº 50- Carlindo Lopes dos Santos.
Violinista: Cabo MI nº 160- João Ferreira Dourado.

- Como consequência:- Os elementos acima mencionados tomam conhecimento.

MOVIMENTO DA UNIDADE PARA O DIA 21 a 23

| Oficiais..... | CCSV | 1ª Cia | 2ª Cia | CPO | |
|-------------------|------|--------|--------|-----|----|
| Sub-Unidades..... | | | | | 46 |
| Sub-Ten PM | 3 | 1 | 1 | 1 | 6 |
| 1º Sgt MI | 17 | 2 | 1 | 2 | 22 |
| 2º Sgt MI | 16 | 1 | 2 | 5 | 24 |

Fonte: arquivos de Roberto Mendonça.

Os músicos da Banda da Polícia Militar poderiam ser contratados para realizar apresentações em clubes da capital, como Atlético Rio Negro, Ideal Clube e Bancrevea e em clubes dos interiores, como foi o caso do Penarol Esporte Clube, em Itacoatiara.²¹⁰ Os contratos desse período estavam ligados ao Carnaval, quando algumas comunidades contratavam os músicos para realizarem bailes, como foi o caso das festas realizadas no Paroá, Janaucá e Aruanã. Um desses contratos foi “proposto pelo Raimundo Pantoja, para o 3.º Sgt. PM n.º 85, Rafael da Silva Teixeira, tocar numa festa em Paroá no dia 7/3/70, pela importância de NCr\$ 60,00”.

É importante notar que, embora estivessem ligados ao repertório de música nacional e atuassem nos interiores do Estado, as referências musicais difundidas pela indústria fonográfica eram fortes entre esses músicos. O saxofonista Rafael Davi Teixeira, conhecido simplesmente como “Rafi”, tinha Stan Getz (1927-1991) como ídolo, chegando a expressar em entrevista seu apreço pela improvisação do jazz estadunidense: “Eu, se fosse solteiro, teria ido pra Nova Or-

210 Boletim interno n.º 37 de 27/2/1970.

leans... na cidade do jazz. Se eu passasse dois anos lá, eu gravava tudo que tivesse lá... o que eu pudesse pegar, eu pegava”.²¹¹

Na década de 60, após ter tocado com o conjunto de Máximo Pereira e ter ficado quatro anos no conjunto de Paulo Moisés, Rafi também formou seu próprio conjunto, assumindo forte demanda de serviços musicais nas festas nas beiradas.

Depois voltei para cá acidentado e entrei na polícia [...] eu tocava com Máximo, tocava violão elétrico e a gente fez um grupo aqui [...] Era só eu no sax, o Carlin-do no contrabaixo, Pernambuco na Guitarra (pai do Pernambuco do grupo Pop), rapaz tocava guitarra... o camarada pagava a entrada só para ver ele tocar, mas o rapaz não era brincadeira não, tocava muito, nós tínhamos de 28 contrato na frente.²¹²



Rafael Davi Teixeira – o Rafi do Sax.

211 Entrevista dada a Abner Viana e publicada em: <https://youtu.be/flk-7vmI3FU>. Acessada em 16/9/2021.

212 Entrevista dada a Abner Viana e publicada em: <https://youtu.be/flk-7vmI3FU>. Acessada em 16/9/2021.

Outro saxofonista que trabalhava no Exército foi Nonato Guerreiro. Sobre sua intensa atividade nas festas nos interiores, ele diz:

Toquei muito naquele beiradão [...] era até o dia amanhecer [...] naquele tempo chamava festa, vamos numa festa, vamos tocar numa festa no beiradão. Olha naquele tempo tinha um motor que saía de recreio, às vezes ia quatro, cinco, orquestra para o interior, vou com fulano, vou com o sicrano para o beiradão, né? Quatro cinco orquestra ia, num motor um ia para o Careiro, outro ia para o Cambixe, outro dia para o Autazes, outro ia pra Manacapuru, para o Manaquiri. Era muito animado, geralmente começava às 8 horas da noite, aí quando era meia-noite a gente parava comia até 1 hora manhã, e depois voltava e ia até 6 horas da manhã.²¹³

É importante destacar a importância dos músicos negros no desenvolvimento histórico-musical no Amazonas, já que a música popular presente nas festas nos interiores significou, por meio de um rico intercâmbio, a continuidade de uma tradição de música popular urbana negra, formada no final do século XIX, cujo marco está na fundação das bandas civis-militares e a difusão das *jazz-bands*.

José Ramos Tinhorão mostra como as orquestras *jazz-bands* e os estilos *one-step* e *Charleston* representaram uma invasão do mercado musical brasileiro pelos estilos estrangeiros de influência norte-americana. A americanização do gosto musical surge já na década de 20, no lazer das camadas ricas do Rio de Janeiro. No romance *A criação e o criador*, publicado em 1928 por Gastão Cruls, as cenas descritas no salão Palace-Hotel notam a presença das *jazz-bands* tocando choros e marchinhas de carnaval misturando-se aos ritmos norte-americanos. Esta confluência ocorreu

213 (Entrevista cedida por Nonato Brandão a Rebeca Maciel em 21/5/2018)

na música amazonense quando, no final da década de 20, “a música tradicional continuava a lutar contra a invasão da música estrangeira, conseguindo em alguns casos alternar com os ritmos norte-americanos no repertório das orquestras, mesmo em situação desfavorável nos ambientes da elite”.²¹⁴

A música popular urbana transitava de uma condição de dependência cultural em relação a Europa para a influência do imperialismo cultural dos Estados Unidos. A música amazonense se desenvolveu em sintonia com essa coordenada geral na primeira metade do século XX. A formação das *Jazz-Bands* comportaram os gêneros populares nordestinos e brasileiros além do repertório popular das bandas de música.

Se de um lado, essa tradição de música popular urbana combinava a musicalidade dos chorões e as danças europeias dentro de uma nova formação instrumental, cujos instrumentos de sopro ganharam relevo, de outro, influenciando esse processo, observase a presença das formações instrumentais das *jazz-bands* ou, como eram chamadas, “jazz”.

Considerando tal dimensão histórica e atentos ao apagamento da música popular negra, não podemos confirmar que a música popular amazonense contemporânea resulte meramente da música rural. A própria música das festas do interior já vinha sendo impactada pela expansão da formação instrumental dos *jazz*, uma construção dos músicos negros urbanos que se entrelaçou às bandas de música militares a partir da década de 20.

O trânsito urbano-rural revelava o intercâmbio e a força que a música urbana imprimia nas transformações dos repertórios das festas nos interiores. A presença marcante dos instrumentos de sopro nessa formação explica a atratividade exercida pelos estilos, como mambo, salsa e merengue por meio da ascensão das orquestras, como Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo (1917-2012); El Cubanito (1927), instrumentista e cantor na Orquestra

214 (TINHORÃO, 2000, p. 154).

Panamericana de Ritmos e na El Cubanito e Sua Orquestra. Destaca-se, também, artistas, como Waldir Calmon (1919-1982), pianista e compositor, e Pérez Prado (1916-1989), pianista e compositor cubano.

Sobre os estilos predominantes, o músico Nonato Guerreiro revelou

[...] Naquele tempo nós tocava marcha, valsa, samba, frevo, xote, bolerão, mambo, mambo número oito era mambo muito conhecido, mambo número oito *tantaranta tarantaran tarantaran ta, tan tan taran tantaranta tan tan taran* aí que aquilo era muito animado, aí tocava, aí era bis, e quando era o bis, então a música animada. Agora olha era saxofone, banjo, bateria, pandeiro e trombone, eram cinco pessoas, quando não ia o trombone, ia só os quatro.²¹⁵

As *jazz-bands* surgem nos Estados Unidos da América (EUA) no início do século XX, encontrando grande difusão nos salões europeus, a partir da Primeira Guerra Mundial, com o repertório de *jazz*, *fox-trot*, *one-step*. Nessa época, já se absorvia uma influência de gêneros afro-caribenhos que se expandiram por diversos países no mundo.²¹⁶ Nas duas primeiras décadas do século XX, a música dos EUA já era presente no Rio de Janeiro e em São Paulo, especialmente por conta da difusão fonográfica. O *cake-walk*, *ragtime*, *two-step*, *one-step* e o *fox-trot* antecederam a chegada do *jazz* no Brasil, fato ocorrido em 1917,²¹⁷ como comprova a revista *Fon-Fon* (que circulou de 1907 a 1958) ao mencionar o músico (baterista) trepidante, tocando 11 instrumentos na orquestra que vinha dos Estados Unidos e se apresentava no Teatro Fênix.

215 (Entrevista cedida por Nonato Brandão a Rebeca Maciel em 21/5/2018).

216 Mark Tucker comenta sobre essa expansão do Jazz (TUCKER, Mark. *Jazz*. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online; Oxford University Press, 2006).

217 Como sabemos a música instrumental era baseava-se em estilos como valsas, mazurcas, choros, polcas (*Homem de Mello*, 2007). (*Fon-Fon*, 1917, n.º 48, p. 29).

Em 1919, para realizar uma apresentação no Cine Palais, a *The American Jazz Band* foi anunciada como substituta da Orquestra dos Oito Batutas.²¹⁸ Na década de 20, as *jazz-bands* já são encontradas no Carnaval de Salvador,²¹⁹ Porto Alegre²²⁰ e em Belém do Pará.²²¹ Como veremos, pelo relato de Mário Ypiranga, as *jazz-bands*, ou também chamadas de “jazz”, eram presentes no interior do Amazonas na década de 30.

Em Belém, em 1923, surgiram a pioneira *City-Club* e a *jazz-band Escumilha*, que já tinha grande popularidade em 1928. No mesmo período, surge em 1927 a *jazz-band Los Creolos*, formada, em sua maior parte, de músicos negros. Vejamos a formação desta *jazz-band*: Antônio Nazaré e Sá (violino); João Damasceno Guerreiro (flauta); João de Brito Monteiro (sax alto); Antônio José de Brito (pistão); Marcos Quintino Drago (trombone); Rocha Júnior (piano); João Pastana (bateria). Em 1932, a *jazz-band* cresceu ainda mais, acrescentando-se a tuba, cavaquinho, contrabaixo e banjo.

Os músicos de sopro que atuavam nas bandas das corporações militares, sejam na Polícia Militar ou no Corpo de Bombeiros, adaptaram-se facilmente ao formato das *jazz-bands*. Essa trajetória histórica explica a predominância do saxofone na música amazônica, que ganha um inédito registro fonográfico na década de 80.

Por volta de 1931 ou 1932, Mário Ypiranga relata que, em função de um convite de casamento, subiu o rio Negro pela primeira vez. Naquele tempo, tornara-se comum alugar um pequeno motor central e lotá-lo de festeiros entusiasmados com a perspectiva de alguns dias de divertimentos.²²² Mário descreve a festa de casamento que presenciou no rio Negro: havia foguetes, procissão, mastro votivo e promesseiros; puxando essa multidão, havia uma

218 (DOMINGUES, Petrônio, 2020, p. 180).

219 (COSTA LEAL, 2000, p. 151).

220 VEDANA, Hardy. Jazz em Porto Alegre. Porto Alegre: L&PM, 1987.

221 Vicente Salles informa que “foi a banda mexicana que passou por Belém, em 1922, depois de participar no Rio de Janeiro nas festas do centenário da Independência, que trouxe a moda do *jazz-band*” (SALLES, 2007, p. 168).

222 (MONTEIRO, 1983, p. 182).

banda de instrumentos vários; à frente pompeavam duas bandeiras, encarnada e branca, que ora varriam literalmente o chão, ora panejavam ao vento.

Mário Ypiranga relaciona as festas às necessidades de contatos sexuais, de amizade e estabelecimento de vínculos sociais para os grupos. Considerando as festas, as de São João Batista, realizadas no antigo campo do Luso em Manaus, ele explica: “para que essas festas adquiram maior esplendor era comum antigamente alugar-se motor central e enchê-lo de convidados e de penetras com uma razoável bandinha de música na base do pau e corda ou mesmo refinado *jazz-band*”.²²³

Segundo Vicente Salles pau-e-corda consiste em

conjunto instrumental seresteiro e boêmio no Norte e Nordeste desde a segunda metade do séc. XIX. Pequena orquestra de salão de baile ou de cinema integrada por instrumentos de madeira (clarinetas, flautas) e cordas (violinos, violões, cavaquinhos etc.), eventualmente celos e contrabaixos. Réplica nortista do choro carioca; também se inspirava em conjuntos europeus, ditos “pequena orquestra”, para os quais muito se produziu música original e adaptações.²²⁴

A instrumentação dos conjuntos de pau-e-corda já era presente no Pará no século XIX, representada pelo conjunto do flautista Ernesto Antônio Dias. Baseando-se em Vicente Salles, destaco que essa instrumentação já encontrava difusão na cidade de Tucuruí, interior do Pará. Na década de 20, já havia em Belém vários conjuntos, entre os mais conhecidos destacou-se o de Mestre Vicente.

A presença de *jazz-band* em festas de santos, no interior do Amazonas, revela a penetração do formato *jazz-band* na região na década de 30. A difusão do saxofone ocorre pela expansão das

223 (MONTEIRO, 1983, p. 181).

224 (SALLES, 2007, p. 260).

jazz-bands, que passam a se chamar de “jazz” e “lacapaca” em alguns lugares, quando teve uma diminuição na instrumentação.

O processo adaptativo das *jazz-bands* na Amazônia seguiu, provavelmente, a tendência já observada por alguns estudiosos acerca do caráter híbrido e flexível dessa formação instrumental, caracterizada, tanto pela assimilação de instrumentos quanto pelo repertório estilístico nacionais e locais.²²⁵ Isto é, a música popular brasileira compôs o repertório das *jazz-bands*, que não se resumia a tocar música estrangeira, como afirmou Leandro Barsalini: “Não se deve considerar as *jazz-bands* brasileiras necessariamente como bandas cujo repertório era estritamente executado na linguagem jazzística” (Barsalini, 2018, p. 66). Predominava, então, uma intensa miscelânea de estilos brasileiros, como samba, maxixes, forró, marchas, choros, cocos e emboladas, misturados com polcas, valsas, tangos e outros estilos estrangeiros.

A formação complexa da música popular na Amazônia capitalista contemporânea pode revelar a riqueza da tradição de músicos negros nas bandas militares e civis. Esse desenvolvimento musical surge como um fenômeno urbano, porém com forte atuação e influências nos ambientes rurais. Surgidas no Império e impulsionadas com a República, as bandas expandiram ação nos ambientes rurais na Amazônia, o que explica a proliferação dessas formações instrumentais no Pará e no Amazonas.

A relação dos músicos das bandas militares com as festas populares de santo ou seculares, demonstra a continuidade da importante contribuição dos músicos das bandas às práticas da música popular no Brasil. No Amazonas, esses músicos estavam presentes em diferentes eventos e ocasiões e também em mercados da música popular.

Se, no Rio de Janeiro, a tradição das bandas militares é representada pela emblemática Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, criada por Anacleto de Medeiros em 1896,

225 (Abreu, 2017; Giller, 2013; Petrônio, 2020; Labres Filho, 2014).

tal formação, no Amazonas, ocorre a partir da fundação da Banda Coronel Afonso de Carvalho em 1892, atraindo trabalhadores músicos migrantes oriundos de bandas de outros Estados. Como instrumentistas de sopro, esses músicos aderiram às *jazz-bands* a partir da década de 20, tendo grande contribuição à música popular amazonense ao longo do século XX.

Essa tradição de música popular urbana brasileira baseia-se na união entre a formação instrumental da banda de música e o repertório de gêneros populares negro-mestiço, sendo a valsa e o choro os mais frequentes. Fruto da tensão e sintonia com as danças europeias, durante o século XX, expandiu-se a formação instrumental com base em instrumentos de sopro e percussão, assim como seu repertório foi influenciado pela valsa, polca, dobrados e choros.

O cosmopolitismo dependente que existe no nascimento dos gêneros musicais choro, maxixe e samba, no Rio de Janeiro, no final do século XIX, ganha nova configuração a partir da Segunda Guerra Mundial, quando essa música popular urbana assimila novos gêneros, como *blues*, *fox*, *rock*, bolero, mambo, rumba, merengue e salsa. Se no século XIX, as danças europeias se expandiram na música popular, no século XX, os gêneros mais influentes tinham origem na música negra do Caribe e dos EUA.

A música popular amazonense contemporânea, formada a partir da década de 60, expressa uma atualização das influências estrangeiras na música urbana brasileira. Portanto, era comum que a valsa e o choro estivessem presente no repertório das festas de santo, da mesma maneira que o bolero e o mambo foram tocados pelos músicos nos beiradões amazonenses a partir desse momento.

Economia da música nas beiradas: mercado musical nos municípios e comunidades do Amazonas

Os 12 músicos amazonenses que vamos analisar no capítulo “A Formação do Beiradão” gravaram discos na década de 80. Num simples levantamento sobre seus locais de nascimento, constatamos que a maior parte advém de 2 regiões principais: Careiro e Manacapuru. Deste número total, oito músicos nasceram nos arredores destes dois pequenos municípios. É importante pensar sobre os lugares e o mercado musical desses lugares.

A ligação entre capital e interior, no que implica a música, significou uma expansão da urbanidade capitalista no espaço rural, e isso se expressa nas transformações do gosto musical das populações do interior que, após absorverem as novidades musicais dessa época, passaram a demandar um novo repertório ligado à indústria de discos.

Beto da Guitarra esteve muito ativo nesse mercado musical e afirma que, certa vez, um carpinteiro construtor de barcos contratou seus serviços musicais. A partir desse relato, descobri que os contratantes de con-

juntos de música, na intenção de realizar apresentação em festas de casamento, poderiam ser criadores de boi, donos de roçado, trabalhar na extração de juta, na agricultura ou atuar como carpinteiro, construindo barcos. Ao lembrar de antigos contratantes, o músico menciona as famílias de Demétrio e Pedrinho, dois agricultores, donos de terras e vendedores de madeira na comunidade do Inglês, onde celebram a festa em homenagem à Santa Helena.

Para realizar uma pesquisa sobre a música nos interiores, deve-se concentrar os trabalhos na mesorregião do centro amazônico e na microrregião de Manaus. Nas localizações em meso e microrregiões, delimitadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), encontram-se os municípios de Manaus, Autazes, Careiro, Careiro da Várzea, Iranduba, Manacapuru e Manaquiri; Curari e Janauacá são comunidades menores próximas ao Careiro e Manaquiri, respectivamente.

É interessante destacar a necessidade de estudar como os efeitos da implantação da Zona Franca impactaram o mercado musical. Segundo Beto, a comunidade do Inglês festejava Santa Helena sob o patrocínio das famílias de Demétrio e de Pedrinho, vendedores de madeira, agricultores e donos de terrenos. Existe a hipótese de que as festas de casamento e aniversário também possam ser um exemplo de uma expansão desse mercado, já que, conforme assevera os relatos de músicos, como Chico Caju e Beto, quem pagava pela música, nesses casos, tinha mais condições financeiras que os outros. Normalmente, eram fazendeiros que tinham roça e criação de boi e juta, mas poderia ser também um carpinteiro construtor de barcos.

A respeito da remuneração dos músicos, Beto me revelou que o cachê era por volta de Cr\$ 1.000,00 quando tocava no formato da lapa-paca. Até os anos 80, o cachê por *show* girava em torno de Cr\$ 3.000,00 a Cr\$ 4.000,00, e o pagamento era feito logo após a apresentação.

O poder público também foi um contratante importante para os conjuntos musicais, segundo relata o baterista coariense Adelson Rodrigues Dantas. De acordo com o músico, integrante do conjunto Ajurimauas, as prefeituras contratavam com frequência os serviços musicais dos conjuntos de música de Coari e

de Manaus.²²⁶ Segundo o trombonista Edmilson o Jazz-Barreiros era contratado pela prefeitura para tocar nos grupos escolares de algumas cidades dos interiores na década de 50 e 60.

Da mesma forma como Mario Lacerda demonstrou a motivação econômica como central na decisão dos imigrantes ao Amazonas, pude constatar em todas as entrevistas que o que mais ligava os trabalhadores músicos aos festejos era a alta remuneração desse mercado. Neste sentido, constatado que os municípios de Manacapuru e Careiro são os dois principais polos de surgimento das orquestras de *jazz* que atendiam os festejos nos interiores, é necessário analisar o papel econômico que essas localidades desempenharam no desenvolvimento recente a partir da década de 60.

A vantagem do mercado musical das festas nos interiores é confirmada por Moacir Ferreira, outro músico bastante atuante nas festas desde a década de 60. Moacir, um dos fundadores do Grupo Pop, atuava a maior parte do tempo nas festas das beiradas, visto que, segundo ele, pagavam melhor do que na cidade. Posto isso, ele diz: “Eu gostava do beiradão, porque sem dúvida dava mais dinheiro no interior. Eu ia pra Anori e passava mais de um mês lá”.²²⁷ Na mesma entrevista Moacir revelou como se pagava aos músicos:

Porta de festas, era cobrado na porta, o apurado pagava os músicos... ingresso era. Quando a porta não dava, inteiravam já com uma reserva que eles já tinham como eu cansei de ver... Mudou muito, mano, agora é duro para doer, mas naquele tempo era macio... o rapaz já tinha um reserva... o dinheiro já estava junto. Quando era para fazendeiro é que era bom, nós trazíamos leite... carne, a gente cortava aquele boi de 6... 8 quilos:
– Está aí pendurado. Vocês escolhem.
Fatura... aí, cada um trazia aquelas pencas de carne de 6 a 8 quilos... vinha trazendo nessa panair 4,5 até 6 litros de leite...

226 Entrevista realizada em 28/11/2021.

227 Entrevista realizada em 25 de outubro de 2021.

Antes do pungente desenvolvimento econômico das décadas de 60 e 70, o mercado de festas já existia e se associava às celebrações dos santos nas comunidades dos interiores e em Manaus.

A partir da década de 60, esse mercado se expandiu com a integração dos trabalhadores migrantes na produção ampliada da indústria capitalista da música, baseada na produção discográfica sob o domínio das gravadoras nacionais e internacionais. É preciso notar o quanto esse processo de transformação social é marcado por elementos contraditórios e híbridos, com duas formas de remuneração para os serviços musicais prestados, visto que, além do dinheiro, o pagamento poderia ser feito com leite e carne.

Alguns críticos do modelo de Zona Franca de Manaus apontam como grande problema do projeto a desconsideração sobre a economia regional dos pequenos municípios. Tal como explica a socióloga Norma de Sousa:

Um dos impactos da industrialização transplantada pela ZFM foi a desarticulação do setor agroextrativista, pelo fato de essa nova indústria não possuir relação com essa atividade predominante na região, sendo direcionada ao mercado externo. O fato de a industrialização não possuir encadeamento produtivo com o tipo de produção estadual pode ser apontado como uma das principais razões para o esvaziamento econômico (e demográfico) dos municípios do interior do estado.²²⁸

Toda estrutura da Zona Franca foi construída sem articulação com a economia dos pequenos municípios como Careiro e Manacapuru. Esses municípios, celeiros de grandes músicos saxofonistas no Amazonas, foram afetados negativamente pela diminuição populacional devido o êxodo provocado pelo plano de proliferação de indústrias. O efeito migratório criado pela indústria de transformação em Manaus confirmou a primazia urbana da capital e levou ao esvaziamento

228 (SOUSA, 2016, p. 188).

to populacional destas localidades. O Careiro atualmente não possui sedes diferente das décadas de 60 e 70 quando chegou a ter duas sedes.

Outro determinante de mudanças importantes foi o crescimento populacional resultante dos fluxos migratórios já estudados por (MELO e MOURA, 1990) e (ANDRADE, 2022). O esvaziamento populacional de pequenos municípios na mesorregião de Manaus, tais como Careiro da Várzea e outros aproximados de Manacapuru, levou ao enfraquecimento da intensidade das festas. Analisando a taxa de crescimento populacional por meio dos censos das três últimas décadas do século, Aldair Andrade confirma “a ocorrência de fortes correntes migratórias do interior para a capital”.²²⁹ Rebeca Maciel (2018) também observou o esvaziamento populacional no município do Careiro da Várzea a partir da década de 80.

Quando analisamos a mobilidade populacional no Estado do Amazonas a partir da década de 1970, verifica-se a existência de um movimento no sentido rural-urbano. Vimos que diversos fatos contribuíram para essa nova configuração, destacando-se o declínio econômico da região com a quebra do sistema mercantil extrativista, que tinha como principal elemento propulsor a produção e exportação do látex. Os amazonenses que migram para Manaus procedem de origens distintas, tanto da zona rural quanto da zona urbana. Aos observarmos os dados dos Censos demográficos de 1970 a 2010, constatamos um decréscimo populacional na zona rural e, em sentido inverso, um crescimento populacional significativo na zona urbana das cidades.²³⁰

Em retrospectiva, lembro que uma das mudanças mais relevante no mercado de festas ocorre a partir da década de 50, quando as orquestras de jazz familiares formadas no interior iniciam uma tendência de mudança, assumindo uma configuração não-familiar. O

229 (ANDRADE, 2022, p. 113).

230 (ANDRADE, 2022, p. 119).

amadurecimento do mercado musical acompanhou a integração capitalista dependente da região e a intensificação das relações de troca trouxeram uma dimensão mais secular e pessoal aos festejos.

Na década de 80, no mesmo momento em que diminuía a população de municípios do interior, os festeiros tiveram que lidar com o aumento de valor da remuneração dos músicos que gravavam discos na indústria capitalista da música. O *status* de artistas profissionais dos músicos migrantes amazonenses era legitimado devido as altas vendas de discos. Isso permitiu aos saxofonistas aumentarem a base de seu cachê.

Por sua vez, a Banda da Polícia Militar tinha atuação muito próxima às festas de santo e, por essa razão, não tardou para que os trabalhadores atuassem nas festas com seus próprios conjuntos, independentes da corporação. Sendo assim, certamente eles foram os primeiros protagonistas da modernização que construiu a música urbana. Essa modernidade tem seus efeitos sobre a música das festas nos interiores.

O surgimento dos conjuntos R6 e Grupo Pop pode ser considerado como resultado do aquecimento do mercado musical nos interiores, acompanhando o crescimento econômico de toda região. Formado por Rafael Teixeira, no início da década de 70, o R6 atuava frequentemente nas festas dos interiores. A história desse grupo, contudo, foi marcada por uma tragédia: em meados da primeira metade da década de 70, o naufrágio de um barco levou a óbito alguns músicos da banda. De um lado, Rafael Teixeira contou com a sorte e não estava presente na embarcação, haja vista que, na ocasião desse compromisso, precisou ficar em Manaus e enviou outro músico em seu lugar. O grupo, porém, não encontrou forças para continuar e se desfez em seguida. Os integrantes do R6 eram Rafael Teixeira (Rafi), no sax; Gonçalo, no trombone; Loris, no teclado; Santos, na guitarra; Sonia, na bateria; Adonai, no contrabaixo; Milton, *crooner* que cantava em português; Zé Maria, *crooner* que cantava em inglês.

O trágico acidente, entretanto, não fez cessar a demanda pelos serviços musicais nos interiores. Dessa maneira, em sintonia com esse contexto, dois músicos sobreviventes, o baterista Sonia e o baixista Adonai, convidaram Moacir para formar o Grupo Pop.

Após a tragédia, Moacir recebeu uma demanda de Lennis Melos, seu primo madeireiro e dono de castanhal. Lennis contratou Moacir para algumas apresentações no Aiapuá no rio Purus. Tratava-se dos festejos de São João. Moacir relata o momento em que recebeu a demanda pelo serviço:

Aí, um primo meu, Lennis Melo, disse: “Moacizinho, eu quero que você faça umas quatro noites de festa que eu tenho lá, no Aiapuá. É um lago que fica no Purus... Dá para você arranjar? Mas eu quero... Eles viram, lá em Coari, movimento de guitarra, contra-baixo, vocal... assim, com negócio assim... de caixa de som... Aí, te pergunto: Dá para conseguir?” “Dá!” – eu pensei nos dois. Um era o Adonai e o Sonia... morava tudo aí na colônia.

Esse relato revela a força da indústria da música no contexto de modernização capitalista no Amazonas. É importante lembrar que essas populações já estavam acostumadas com a música urbana, devido ao antigo trânsito musical da região. As populações dos interiores recônditos do Amazonas almejavam não só a imigração, mas também uma adaptação às novas formas de consumo dos padrões musicais trazidos pela indústria.

O surgimento do Grupo Pop ocorre a partir de sua formação para realizar as apresentações solicitadas. Esse episódio ocorreu na primeira metade da década de 70, e os *shows* musicais nos interiores já eram eletrificados pela energia de motores. O conjunto R6 e o Grupo Pop, em Manaus, e o Ajurimauas, em Coari, evidenciam o fenômeno da americanização da música popular brasileira com a presença de cantores específicos para a execução de músicas internacionais cantadas em inglês. Se o R6 teve o Zé Maria, o Grupo

Pop teve o baiano e o Ajurimaúas teve Evandro Moraes. Esses *crooners* cantavam em inglês e eram importantes, pois ficavam responsáveis por uma determinada parte do repertório.

Adelson, nascido em 1952, iniciou na bateria, com apenas 17 anos, em 1969. Em 1972, começou a tocar com o Ajurimaúas e chegou a acompanhar o conjunto Embaixadores e os cantores Lindomar Castilho (1940) e Fernando Mendes (1950) no palco do antigo Cine Alex. Adelson lembra do cantor Evandro Moraes e sua habilidade ao cantar sucessos de conjuntos, como The Beatles e Bee Gees. Sobre o repertório tocado, Adelson revela: “A gente tocava primeiro as músicas lentas. Depois a gente passava para uma música mais esquentada um pouquinho, depois para o samba, rock e depois carimbó”.²³¹

No final da década de 70, o período de americanização da música e dos costumes em Manaus é lembrado pelo músico Roberto Bopp (1955) da seguinte forma: “Tinha uma febre de todo amazense querer ser americanizado”.²³² A música estrangeira era impulsionada pela burguesia fonográfica e sua estratégia era promover artistas cantando em inglês, mas apresentando-os como artistas internacionais. A americanização da música brasileira nesse período foi:

Um curioso fenômeno que envolveu, entre outros, Morris Albert, Terry Winter, Pete Dunaway, Michael Sullivan, Mark Davis (Fábio Jr., que também chegou a gravar sob o pseudônimo de Uncle Jack), Christian (da dupla Christian & Ralf), Dave MacLean, Tony Stevens (Jessé) e as bandas Light Reflections e Lee Jackson.²³³

A música cantada em inglês era realmente uma tendência estética imposta pela indústria, e isso se refletia no jeito como

231 Entrevista realizada em 28/11/2021.

232 Entrevista realizada em agosto de 2020. Ver em <https://youtu.be/HNc8uzWt4Nw>

233 (VICENTE, 2014, p. 58).

esse repertório conferiu legitimidade ao consumo dos jovens. A contradição entre o novo e o velho surge nas palavras de Moacir ao mencionar o melhoramento de repertório pela música cantada em inglês:

É como cidadezinha, como Anori, Manacapuru e outras desse porte, quando era no beiradão, no meio da verdura, era na música popular, né? Samba, marcha, mambo e tal.

Mas, aí, já foi melhorando de repertório, pelo motivo de já ter inglês no meio. Às vezes, tinha gente que fretava motor para passar festa lá. Quando não tinha cidadezinha, a gente metia o inglês no meio e não demorava muito. O pessoal dizia: “Êhhh!!! Ninguém está entendendo nada... toca aquela que a gente gosta...”

A visão ideológica criada acerca da música estrangeira no Brasil se reproduz, na concepção de Moacir, no que se refere ao valor da música cantada em inglês. Sua música reproduzia no interior do Amazonas uma determinação imposta pela indústria capitalista da música. O processo de criação do Grupo Pop teve um trecho do diálogo descrito por Moacir Ferreira. Assim foi o diálogo:

Adonai (baixista): Compadre, nós queríamos fazer um convite para você, mas não, eu não sei você aceita... Você toca individual, toca com o Jerônimo e tal... Eu queria que você fosse nosso sócio pra gente formar de novo o R6, né?

Moacir: Rapaz, eu não sou bom de microfone, né? Diz que quem canta alto no microfone tem que ser educado, e eu estou acostumado a tocar é gafeira, acostumado a tocar beiradão... Você sabe que eu rasgo no beiradão mesmo...

Adonai: Mas isso não importa mesmo. Isso é para quem vai gravar, que tem que se educar, tem que fazer canto, né? Mas do jeito que nós tocamos, aí,

não! Nós queremos é freguesia, e você já tem a sua freguesia.

Moacir: Porque no beiradão de Solimões até Tabatinga, todo mundo aí te conhece... O rio Madeira até Porto Velho e Vilhena, oitava cidade de Rondônia... Vocês são meus amigos, e nós estamos juntos como músicos. Eu achei que era uma luz que Deus estava me dando, né? Tocar em conjunto elétrico, som elétrico de pandeiro para microfone muda muito, né? Muda a personalidade.

A utilização da palavra “sócio”, na origem da formação do grupo, não deixa dúvida sobre a natureza econômica da fundação do Grupo Pop em 1977. Contudo o desenvolvimento do capitalismo na vida dos músicos não se deu sem a marca dos conflitos. O convite para formar um grupo estável, em forma de empresa, suscitou incertezas e dúvidas em Moacir. Desconfiado da viabilidade da tarefa, ele se preocupou com as adequações no formato elétrico, pois não cantava em microfone. Diferentemente de Adonai e Sonia, que já estavam mais acostumados à instrumentação eletrificada da indústria, baseada em guitarra, baixo e bateria, Moacir estava acostumado com outra instrumentação e, antes da década de 70, atuava mais com a instrumentação da lacapaca.

Tal estranhamento mostrava que a integração passava por transformações e submissões das práticas musicais locais, em relação àquelas impostas pela indústria e pelo pensamento musical dominante. Além do estranhamento em relação à instrumentação, Moacir expressou certo desconforto com as mudanças de comportamento dos trabalhadores músicos saxofonistas que começaram a gravar discos.

Assim, ele diz:

Não, membro fixo, não! Deixa eu explicar... O Caju sempre foi quase fixo, só não era por causa do preço dele, porque quem fazia o preço dele era ele. Então, ele ia integrado só no Grupo Pop, porque nós não

queríamos sopro para nós pagar; porque não ia dar, né?... para tirar toda despesa, carreto, componente... essas coisas, assim... Aí, nós falava pro contratante. Por exemplo, tu vinhas me contratar... uma hipótese: “Moacir, eu quero o Grupo Pop assim, assim, assim, mas eu quero um sopro”.

Eu dizia: “Bom, o sopro fica por tua conta...”

Eu falava sobre a banda, né? E, aí, tu poderias querer o Caju, o Rafi, o Valério e outros, e outros que tinha aí, né? Aí, quem levava era tu no conjunto, mas o dinheiro dele quem pagava era tu. Tu pagavas o meu, tu pagavas o dele, porque quem dava o preço dele era ele... Depois que gravaram, porque antes de gravar lá em Belém a gente incluía. Chegava com ele e dizia: “Compadre, é o seguinte, a banda vai pôr tanto, tu ganha tanto... 300... 400...”

Mas depois que gravaram, aí entraram numa capa de artista aqui, os saxofonistas aqui, já era 1.000... 1.200, né? Aí, seguiram a trilha do Teixeira, né?... que sempre foi mais caro. O *show* do Teixeira era duas horas... três horas, conforme o cara lá contratasse ele.

O nosso não, era de nove horas até seis da matina. Houve muita bronca... não com nós, porque o pessoal vinha logo comigo, modéstia à parte, falando que já me conheciam... me levavam na brincadeira. Nós prosávamos, tomava uma cerveja...

“Moacir toca mais uma hora...” . Nessa brincadeira, ia até às cinco e meia, seis da manhã. Já o artista... que se dizia ser artista porque já tinham gravado, né? E, aí, tocava, quando chegava naquele horário, olhava no relógio, metia o saxofone no *case* e, aí, já ia lá para a borda, ou ia para lá, onde a gente estava com as redes armada quando a gente ia descansar...

Alguém dizia: “Chegou a hora!” É..., mas... “Meu compadre pediu pra eu tocar mais uma meia hora... uma hora pra ele, não tem problema...”. Sempre gostei de tratar os donos de festa como “meu compadre”.

No *Manifesto Comunista*, Marx fala que, na sociedade capitalista, tudo que é sólido se desmancha no ar, toda tradição é profanada pelas relações mercadológicas. O novo surge e pisa no calo do velho sem pedir licença para passar. O relato acima mostra como a indústria alterou não somente a remuneração, mas também a própria dinâmica de duração das apresentações dentro dos festejos e suas relações correspondentes. A personalidade que ainda existia, apesar do mercado musical já existente, conflita com o serviço impessoal orientado pela maior intensidade das relações mercadológicas. A interferência da indústria ocorreu na medida em que permitiu uma valorização do serviço prestado. A figura do artista profissional da indústria fonográfica aparece em contraposição às antigas práticas musicais dentro das festas que, mesmo que já fossem baseadas no mercado de prestação de serviço, tinham um menor nível monetário nas trocas, uma vez que a própria remuneração poderia acontecer por meio da troca de alimentos.

Entretanto, as mudanças não só interferiam apenas na relação dos saxofonistas e contratantes, mas também entre os próprios trabalhadores músicos. O tom desdenhoso do relato de Moacir mostra como foi estranho, e não sem conflito para os músicos locais, assimilar uma lógica mais impessoal imposta pelo novo ordenamento fonográfico a que estavam submetidos os trabalhadores músicos migrantes. Isso também refletia o fato de os músicos, que atuavam nas festas de beiradão, não fazerem parte dessa integração fonográfica dos saxofonistas.

Moacir, que inicialmente estranhou as mudanças na prática profissional, não demorou a adequar-se a uma lógica mercadológica mais acentuada, criando um segundo conjunto para atender uma demanda maior e/ou expandir os territórios de atividades prestadas. Foi assim que o Grupo Revelação foi criado, incluindo novos músicos no mercado musical das festas de beiradão.

A regulamentação do trabalho foi maior nesse período e a prestação de serviço mediante contrato de trabalho era comum. O contrato poderia ser feito com ou sem a presença do contratante.

Quando presente em Manaus, Moacir comparecia ao escritório da Ordem dos Músicos do Brasil, seção Amazonas (OMB-AM). O contrato garantia o serviço, por isso os músicos, muitas vezes, preparavam o contrato na OMB-AM e o levavam à cidade do interior para assinatura do contratante. Nas pequenas comunidades não havia o contrato, tão somente em cidades com a existência de cartórios, como Manacapuru, Presidente Figueiredo, Tefé, Coari, Anori.

Com base nas entrevistas, sabe-se que os locais de apresentação nas festas do interior, na década de 70, poderiam ser de dois tipos básicos:

- o primeiro tipo – em locais com maior estrutura, nos pequenos municípios do Estado, tais como Tefé, Borba, Coari, Manacapuru, Anori; as festas de santo e de boneca viva eram mais sociais e de maior porte, por isso também contratavam os conjuntos de maior estrutura, como Grupo Pop, MC5 e Embaixadores;
- o segundo tipo – nas comunidades menores e mais distantes; nessas pequenas comunidades, os conjuntos às vezes tocavam nos quintais ou nas casas de moradores conhecidos na localidade.

Em 1975, Beto de Castro já morava em Manaus, mas tocava banjo na formação da lacapaca nos interiores. Sua transição para a guitarra ocorre na passagem da década de 70 a 80. Beto teve boa experiência e chegou a tocar, com o finado saxofonista Sabazinho, um repertório de carimbó, samba, boleros, valsa e chorinho. Os conjuntos de lacapaca eram mais comuns em comunidades pequenas, pois não precisavam da eletricidade, visto que os cantores cantavam sem microfone. Essa formação é coerente com as dimensões espaciais dos locais, onde eles tocavam. Geralmente, tais locais eram pequenas casas, sedes e quintais. A formação instrumental da lacapaca pode ser pensada como uma expressão

de um país pré-industrial, ainda predominantemente rural e sem eletricidade pública universalizada.

O trânsito que ligava o espaço urbano em expansão às comunidades rurais dos interiores do Estado era próprio da vida musical dos trabalhadores da música. A experiência do êxodo não levou a um rompimento absoluto e definitivo com os espaços rurais. Na verdade, houve um novo impulso para essa relação, favorecendo o aquecimento do mercado de festas. Podemos dizer que a urbanização capitalista em Manaus significou a manutenção da relação campo-cidade, agora com a dominância e centralidade da urbanização capitalista sobre o campo, que gradativamente perde força diante do avanço das forças produtivas e da divisão social do trabalho. A urbanização completa da sociedade significou a subordinação dos municípios do interior do Amazonas em relação à capital Manaus.

Essa condição torna-se uma característica marcante desse desenvolvimento. Uma ampliação no repertório ocorreu nesse processo, mostrando que a pluralidade estilística e a versatilidade dos músicos ocorrem a partir dessa inserção na lógica mercadológica. Tendo em vista que as novas formas de relações capitalistas dentro do espaço rural não foram fixas, notamos que a convivência entre velhas e novas relações de produção se tornaram uma característica marcante desse desenvolvimento. Devido à expansão da música da indústria nos ambientes rurais do Amazonas, certamente as modas musicais apresentadas pela música popular da indústria alteraram o gosto musical nos interiores. Nesse processo, pode-se notar como a música da indústria de discos capitalista pôde penetrar nos mais recônditos lugares do interior do Estado. Não podemos esquecer que esse período corresponde a um vertiginoso crescimento da indústria de discos no Brasil. O rádio e a indústria do disco modificaram o gosto musical nessas comunidades e os mais jovens ansiavam por apresentações de repertórios conhecidos por tais meios.

Com base em entrevistas feitas com Chico Caju e Beto da Guitarra (Betinho), além dos músicos Moacir e Oseas, sabe-se que as

festas de santo realizadas nos municípios eram maiores, e possivelmente mais caras, do que nas comunidades menores. Diante disso, pode-se explicar também a variabilidade do repertório. Esses serviços prestados não ofereciam uma boa remuneração aos músicos, se pensarmos na carga de trabalho extenuante a que eram submetidos os trabalhadores dos conjuntos, tocando horas e horas, noite adentro, já que os *shows* duravam entre oito a dez horas em média.

Na década de 70, os conjuntos MC5, Grupo Pop e Embaixadores saíam de Manaus para tocarem um repertório diversificado que poderia incluir forró, baladas românticas e *rock*. Esse repertório moderno já vinha construindo-se em Manaus desde a década de 60.

Oseas da Guitarra afirmou ter iniciado sua participação como guitarrista na banda Uirapuru, na cidade de Tefé, em 1968. Tal afirmativa, reforça nossa constatação de que o repertório da chamada “música de beiradão”, longe de ser uma mera expressão da música rural, foi formado com maior força pelos referenciais da cidade, especificamente aqueles fornecidos pela indústria capitalista da música. Foi nesse cenário, misturando o repertório de samba, *rock*, carimbó, forró e romântico, no início da década de 70, em Coari, que surgiu o conjunto Ajurimauas.

Os integrantes do conjunto pertenciam à mesma família e teve a seguinte formação: Adelson Rodrigues Dantas, na bateria; Sebastião Soares Dantas, na guitarra solo; Francisco Monteiro da Silva, no contrabaixo; João Soares, como *crooner* e na guitarra base; Jozé Zani de Oliveira Pinheiro, na guitarra base; Jamil Moraes, no órgão. O conjunto teve vários cantores, entre eles, Evandro, Vandomar e Eva Moraes Rodrigues, Manoel Souto Soares, vulgo Manoel Novinho.

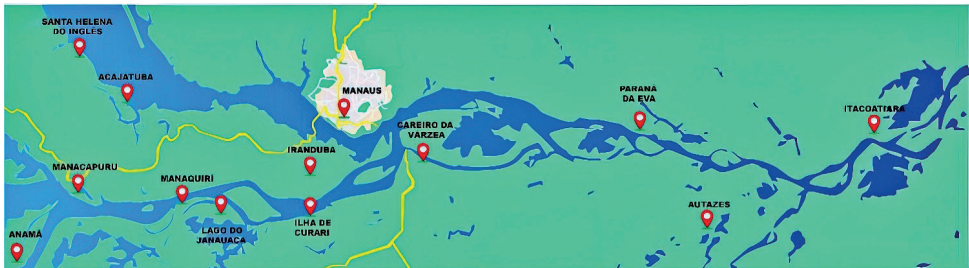
Esses músicos tocaram nos clubes de futebol Tijuca Sport Club e Nacional e eram frequentes em festas de formatura, festas de derrubamento de mastros e nas sedes de Tefé, Tabatinga, Fonte Boa, Alvarães, Anori e outros. Em 1983, Aloísio Gomes Ferreira foi de Fonte Boa a Coari para realizar um *show*. Nessa ocasião, Aloísio,

também chamado de Maestro Cabecinha, conheceu os integrantes do conjunto Ajurimauas e, em seguida, passou a integrá-lo, tocando contrabaixo. Em Coari, a banda Cajamaqui também surgiu na década de 70.

Sabe-se que as bandas se apresentavam em outras festas que aconteciam nas comunidades menores, onde, também, ao que parece, havia maior demanda pelos serviços de música. A maior incidência das festas estava nas comunidades Terra Nova e Manaquiri (inglês, Chico Sena, Camará); Carvoeiro, Curari, Autazes, Acajatuba, Careiro e Careiro Castanho; Paraná da Eva, Ilha das Onças, Anamã, São Francisco e Janauacá.

Segundo Beto de Castro, guitarrista e ativo músico das festas de beiradão: “Todo sábado tinha festa.... nunca parou.”

Essas festas menores eram mais voltadas para o saxofone, enquanto nos municípios a formação de banda (baixo, guitarra e bateria) prevalecia. Baseado nas entrevistas, elaborei um roteiro de comunidades mais festeiras na década de 70 e 80.



Fonte: acervo do músico.

As festas ao redor de uma comunidade como Janauacá ainda eram maiores do que aquelas que ocorriam na comunidade do Italiano, Tileró, Atapaje, Castanho do Janauacá etc. O procedimento de contratação se iniciava quando o presidente e líder dessas comunidades entrava em contato direto com os saxofonistas. Quando os músicos não tinham banda própria, eles a montavam

para atender festas específicas ou chamavam outras bandas já existentes. Torna-se notório que os saxofonistas dominavam esse mercado, haja vista que eles faziam o acordo verbal inicial com o contratante, acertando o valor do cachê. Assim sendo, o saxofonista passava apenas uma pequena parte aos outros músicos, ficando com o maior valor.

Beto lembra que políticos, como o prefeito de Manaquiri Raimundo Pureza, contratavam muitos conjuntos nos anos 90. Esse relato reforça o depoimento de Chiquinho David sobre a relação das festas com as campanhas políticas na década de 60. Teixeira de Manaus também foi contratado por políticos na década de 80, confirmando essa relação. Ainda sobre os contratantes, destaco: se a música estivesse associada às festas de santo, quem contratava era o presidente de igreja; mas se o baile tivesse relação com os torneios de futebol, era o presidente do clube. Algumas vezes, os fazendeiros também podiam contratar.

Nas festas menores, os contratantes eram normalmente os próprios organizadores das festas, fossem de casamento ou de aniversário, ligadas a alguma atividade econômica rentável: criadores de boi, roçado, juta, agricultura, ou carpinteiros que faziam barcos. Sob a organização das famílias de Demétrio e Pedrinho, vendedores de madeira, agricultores e proprietários, a comunidade do Inglês festeja em nome de Santa Helena. As festas não tinham apenas uma determinação econômica, mas eram orientadas também pelo calendário de celebração dos santos da Igreja. O mês de junho era o mês mais cheio de festas.

A expansão do mercado capitalista intensifica as relações de troca e a divisão social do trabalho, gerando maior profissionalização dos músicos que, em vista disso, passam a realizar um trabalho mais organizado na preparação de repertório, nos ensaios, na venda de *shows* e divulgação do serviço musical de modo geral. Essa força econômica urbana foi determinante no processo de transformação das relações musicais dos ambientes rurais pelo poder de expansão do capital. Em outras palavras, o desenvolvimento ca-

pitalista dependente, no Amazonas, significou a subordinação do modo de vida rural não apenas econômica, mas também musical.

No Amazonas, entre as décadas de 50 e 80, estamos diante do processo de autonomização da música popular. A música se separa de qualquer possível esfera ritual existente nas festas de devoção dos santos e perde a funcionalidade. As músicas nas festas das comunidades rurais amazônicas já se mercantilizavam por um processo que se acentuava ainda mais. A expressão “música de beiradão” passou a ser utilizada frequentemente pelos radialistas, sinalizando a localização geográfica das festas e, ao mesmo tempo, a percepção autonomizada acerca dessa música que, nesse momento, perdia sua funcionalidade e ganhava independência das implicações religiosas.

A partir dos anos 80, a música popular amazonense se proliferou em sua forma de mercadoria por meio da integração dos músicos trabalhadores com a indústria fonográfica nacional. Contratos com grandes gravadoras, como Chantecler, Copacabana e PolyGram, passam a mediar juridicamente esse processo. Os lucros auferidos nunca foram estudados, mas certamente revelam a desigualdade de classe da relação entre *músicos-trabalhadores* e grandes capitalistas donos de gravadoras. A história da música brasileira no século XX é a história da exploração do *trabalhador-músico*.

Outro aspecto a considerar é a individualização dos músicos por meio da construção de uma imagem profissional individual. Se antes eles se encontravam engajados em grupos, conjuntos e bandas, a modernidade os permite se lançarem individualmente no mercado musical, ou seja, em carreira solo. As capas dos discos quase sempre mostravam os rostos dos artistas, que agora tinham uma visibilidade até então nunca vista. As composições autorais inéditas são uma expressão dessa força individualizante, incentivada pela indústria capitalista. Assim, a maior parte das canções e temas gravados em discos, ao longo dos anos 80, são produções

autorais dos músicos amazonenses em parceria com os músicos paraenses.

Aqui, estamos diante de um estímulo inédito para a criação musical em Manaus. Enquanto as décadas de 60 e 70 foram marcadas pela reprodução dos temas nacionais conhecidos, dos festivais de imitação e dublagens, a partir dos 80 uma geração inteira de músicos produziram canções autorais de caráter inédito, ainda que possamos questionar as relações assimétricas das quais surgem tais produções. Contrastando com as décadas anteriores, marcadas pela forte prática da dublagem, hoje chamada de *cover*, a década de 80 significou um momento de eferescente prática, criação e gravação de músicas novas.

Na década de 60, a música popular urbana reproduzia, sem muita criatividade, o repertório discográfico da indústria musical. Nesse período, essa tendência predominou nos festivais de dublagem, nos grupos de *rock* sob a influência da Jovem Guarda e pelos conjuntos de “baile” ativos nos clubes da cidade. Contudo, a partir da década de 70, observa-se o surgimento das primeiras iniciativas autorais do grupo A gente e Extremo Norte, representando um amadurecimento na individualização musical entre os músicos amazonenses, e isso se aprofundaria pelo estímulo da inserção discográfica da década de 80.

Constata-se nesse movimento, gerado pela produção capitalista, uma maior difusão e desterritorialização dessa música. Se antes a esfera de atuação se limitava apenas à própria região, observa-se como o desenvolvimento capitalista permitiu que os músicos amazonenses se projetassem além das fronteiras de seu Estado. Esse crescimento mercadológico aconteceu principalmente nas regiões Norte e Nordeste, lugares que até hoje guardam a música amazonense em sua memória musical.



Toinho Bindá

O mundo ainda respirava um certo alívio contido diante do fim da Segunda Guerra Mundial quando, em 1945, na cidade de Manaus, nascia o músico multi-instrumentista Antônio Bindá Loureiro, conhecido por muitos pelo título de sua canção mais conhecida “Toinho e seus animais”, gravada em seu disco de 1984, nos estúdios da Gravasom, em Belém do Pará.

Sua infância foi no bairro de Educandos, onde aprendeu música sob a influência fundamental de seu pai, o peruano Tercílio Bindá Loureiro. Carpinteiro naval de formação, Tercílio também tocava sax e banjo, atuando frequentemente com seu conjunto em apresentações na cidade e no interior.

Toinho lembra que observava com admiração o banjo, que foi seu primeiro instrumento antes do saxofone surgir em sua história. O jovem saxofonista foi integrado pelo pai às atividades do conjunto e passou a tocar todos os finais de semana. Isso era agitação garantida nas festas de aniversário nas casas flutuantes do bairro de Educandos, durante a década de 50. O início da sua vida musical, ainda quando criança, revelava a necessidade material como elemento

de significativa determinação para a prática musical dessa família da classe trabalhadora. O pai de Toinho dizia: “Meu filho, em vez de pagar pra outro[músico], o dinheiro fica em casa”.

Em 1957, com 12 anos de idade, seu pai comprou um saxofone, e Toinho lembra que, astutamente, aproveitava a oportunidade para pegar o instrumento na ausência de seu pai, que proibira o manuseio por terceiros. Por isso mesmo, o espanto dos pais de Toinho foi forte. Ambos caíram estupefatos quando, na ausência do saxofonista do conjunto, o menino Antônio assumiu que podia tocar o instrumento, passando dali em diante a assumir essa função.

Em 1960, ainda um jovem com 15 anos, mas demonstrando autonomia, Toinho montou um grupo próprio com o qual tocava em vários lugares do interior do Estado do Amazonas. Numa época em que o nome do saxofonista Paulo Moisés causava euforia, o conjunto de Toinho, com a formação da Lacapaca (banjo, bateria, trombone e sax), alcançou uma projeção ainda não vivida pelo jovem até aquele momento. Anunciados pela rádio difusora, o conjunto tocava em municípios e comunidades, como Careiro, Paraná da Eva, Cacau Pirêra, Nova Olinda, evidenciando a existência de um fluxo musical entre a capital e os interiores desde as décadas de 40 e 50.

A trajetória musical de Toinho evidencia as mudanças nas formações instrumentais ocorridas dentro da expansão capitalista na região. E isso já acontece em meados de 1962, quando Toinho começou a trabalhar com Pedroca e seu conjunto, nome que mudaria para Pedroca e seu novo conjunto Baré. Nesse grupo, já havia um elemento inovador dentro dos padrões musicais de Manaus: o violão elétrico. A hegemonia da guitarra, portanto, foi pavimentada previamente pelo violão elétrico. Começando com o violão, o guitarrista Gilson foi um dos pioneiros da guitarra na Amazônia. Além do Gilson e do Toinho, o conjunto também era integrado por Sabará na bateria, dão no baixo e o próprio líder do grupo, o Pedroca, no trombone.

Dentro de pouco tempo, embora tenha representado um marco de inovação modernizante na música urbana do Amazonas, ficou claro que a formação e o estilo do conjunto de Pedroca já haviam caducado. Crescia rapidamente a nova onda do iê-iê-iê

da “Jovem Guarda”, que conquistava imensa parcela da juventude brasileira. Os “anos de chumbo” anunciavam a modernidade conservadora imposta pela burguesia. Segundo avaliou Toinho: “Porque eles estavam frequentando²³⁴ o Acapulco... porque acho que ‘estavam’ enjoados de ouvir aqueles boleros do “Acapulco”.²³⁵



Fonte: jmartinsrocha.blogspot.com/2016/05/o-clube-acapulco-de-manau.html

Foi nesse momento que, sem o trombone de Pedro, os jovens músicos formaram, então, o lendário conjunto The Good Boys, o primeiro grupo de *rock* do estado do Amazonas. Toinho conta que existia os Golden Boys, com nome semelhante, porém diferente em seu estilo. O repertório era exclusivamente de Jovem Guarda, sintonizado com a moda musical que se alastrava pelo Brasil na voz de Roberto Carlos (1941), Erasmo Carlos (1941), Jerry Adriani (1947-2017), Wanderley Cardoso (1945) etc.

A importância da Jovem Guarda no gosto musical da juventude pobre da classe trabalhadora oprimida nos bairros periféricos é evidente nos anos 60. O abismo entre a classe média e a maioria da população reflete-se nos gostos musicais e preferenciais. Com muita clareza, o escritor, cronista e compositor Alfredo Oliveira (1935) descre-

234 Entrevista gravada no episódio do projeto Música de Quintal.

235 Iniciada suas atividades em 1958, o Acapulco era um clube-cassino que possuía orquestra própria e realizava *shows* de artistas locais e nacionais. Entre eles Tical, Little Box, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Ângela Maria, Edith Veiga e Agnaldo Rayol. Ver em <http://jmartinsrocha.blogspot.com/2016/05/o-clube-acapulco-de-manau.html>

ve esse processo em Belém, a partir do convívio na casa do poeta Ruy Paranatinga Barata (1920-1990): “(...) enquanto era domínio exclusivo da MPB, lá fora o iê-iê-iê se alastrava. Transformada em música de massa, atraía principalmente a juventude do subúrbio.”²³⁶

Ainda que a citação se refira à capital vizinha, essa correlação entre classe social e estilo musical, já presente nos anos 60, é fundamental para se entender a configuração da música popular amazonense na década de 80. De um lado, nos setores médios, pequenos burgueses, orbitando dentro da estética nativista – relacionadas aos termos MPA e MPB; de outro, a música dos trabalhadores pobres, migrantes oriundos do interior, criando novas composições de caráter mais instrumental baseadas na prevalência da guitarra e do saxofone.



Casais dançam rock em Manaus.²³⁷

236 (OLIVEIRA, 1999, p. 279).

237 (SILVA, 2018, p. 273).

O memorialista Osíris Araújo da Silva confirma a solidificação do *rock* iê-iê-iê, em Manaus, nos anos 60. Apesar da resistência das famílias tradicionais, nada impediu o surgimento de cantores que fazem *covers*, como Joaquim Marinho e Evandro Ribeiro, animando os colégios e clubes sociais.²³⁸ Nesse contexto, o sucesso local da banda The Good Boys foi estrondoso para os padrões da cidade de Manaus do início dos anos 60.

Em 1964, fecharam contrato com a boate Shangrilá, onde tocavam semanalmente, sempre atraindo grande público. O contrato feito para tocar em um cinema em Parintins consta na memória de Toinho como um tempo glorioso. Ele lembra que o *show* da banda causou expectativa na cidade de Porto Velho (RO).



Cinema em Parintins.²³⁹

238 (SILVA, 2018, p. 274).

239 Ver foto em perfil Parintins das Antigas no Facebook.

Os “The Good Boys” foram anunciados pela imprensa, como o “primeiro conjunto eletrônico da capital de Manaus”. A banda que começou tocando na sede do Nacional, logo cresceu no mercado musical da cidade, sendo bastante frequente em festas de formaturas e de 15 anos nos clubes Rio Negro, Sheik Club, Clube do Sargento.



Fonte: acervo do músico.

O mesmo processo de modernização que havia levado Toinho a abandonar os boleros, marchas e valsas, abalou a sua permanência no conjunto, a partir da introdução de um sintetizador (precursores dos teclados), mais ou menos em 1968. Toinho conta que suas partes no saxofone passaram a ser executadas pelo tecladista Moisés, um acordeonista que se tornara tecladista da banda The Good Boys. Toinho recordou esse momento: “Aí, quando veio o tecladista... aí, tudo que era para fazer com o sax, passou para o

teclado... aí, eu senti aquele impacto.... aí, eu falei para eles: Colega, eu vou sair do conjunto.”²⁴⁰

Toinho abandonou a banda e ingressou no conjunto de Máximo Pereira, trabalho que resultaria, em seguida, na fundação dos Imperadores, enquanto a banda The Good Boys se dissolveu e reconfigurou-se na banda The Blue Star. Os anos 60 proliferaram as bandas de *rock* em Manaus. Como exemplo, destaca-se também a banda The Rocks, integrada pelo compositor Adelson Santos (1945). Foram tempos de bandas, como Os Embaixadores, The Sunshine, Os Aristocratas e Blue Birds Band. Já naquela época, existia em Manaus um mercado musical para bandas que atuavam nos clubes e festas, como podemos aprender com o músico, membro da Blue Birds Band, Roberto Sá Gomes, em uma entrevista dada em 2017.

Nessa altura, Toinho já era considerado um exímio saxofonista que gostava de exibir suas habilidades, executando a peça Csárdás, do compositor Vittorio Monti. A remuneração no mercado musical manauara não era boa. Um cachê variava entre 12 e 15 mil cruzeiros. Nessa transição turbulenta dos anos 60 para os 70, Toinho, quando passa integrar o Ilton Circo, vive uma das fases mais importantes de sua vida musical. Após ter impressionado os artistas circenses com suas acrobacias sonoras, Toinho foi contratado e passou a viajar pelo Brasil com o circo. Foi numa dessas passagens por Belém que conheceu Pinduca, nas boates do bairro da Condor. Quando Toinho já estava viajando com o circo por outros Estados, em 1973, Pinduca o convidou para voltar a Belém e gravar com ele o seu primeiro disco: Carimbó e Sirimbó.

A participação de Toinho Bindá no primeiro disco de carimbó de Pinduca é controversa. Embora Toinho tenha gravado todas as faixas do disco, seu nome não consta na ficha técnica como músico saxofonista. É importante registrar a relevante contribuição do saxofonista amazonense para a formação do carimbó moderno, comprovando a amplitude regional do fenômeno da formação da

240 Entrevista ao projeto Música de Quintal.

música contemporânea na Amazônia, por meio da relação entre músicos dos dois maiores Estados da Região Norte.

A gravação do primeiro disco de Pinduca, em 1973, foi um momento importante da trajetória de Toinho, mas certamente não foi a única experiência de descobertas e expansão de sua musicalidade. Depois de trabalhar no Ilton Circo, continuou atuando no mundo circense, integrando, em seguida, o Circo do México. Com este grupo, sua carreira musical tomou dimensões internacionais. Toinho pode tocar em grandes capitais em todo mundo. Paris, Nova Iorque, Tóquio, Cidade do México, entre muitas outras, foram cidades que experimentaram o talento do saxofonista amazonense.

De volta ao Brasil, no final dos anos 70, Toinho engajou-se na turnê de Waldick Soriano (1933-2008) por alguns anos. Waldick, um cantor de sucessos populares, fazia *shows* com frequência em Manaus e casou-se com a prima de Toinho. Ao término dos trabalhos, o saxofonista regressou novamente ao Norte, passando, então, a residir na capital do Estado de Rondônia, Porto Velho. A cidade das Três Marias parecia uma opção contrastante com a efervescente dinâmica de sua carreira naqueles últimos anos.

Criada por trabalhadores barbadianos que vieram ao Brasil para a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, no início do século XX, Porto Velho não tinha uma vida musical tão agitada. No início dos anos 80, Toinho tocou com o grupo MPB-show, um repertório mais voltado ao samba.

Ainda que satisfeito com sua modesta e pacata vida na cidade, Toinho recebeu, certo dia, a visita surpreendente de F. Cavalcante, jornalista que também trabalhava como representante da gravadora Polygram. O convite para a gravação do disco soou, inicialmente, estranho a Toinho, que só aceitou após obter o consentimento de sua companheira na época. Decidindo-se pela gravação, Toinho foi incumbido de preparar dez músicas numa fita cassete, que seriam levadas a Belém para avaliação na Gravasom. Após a aprovação, Toinho seguiria a Belém para gravar o disco.

Nos anos 70, a indústria fonográfica viveu uma inédita expansão dos lucros e do mercado consumidor de discos, mas no início dos anos 80, já apresentava desgaste em função do cenário político e econômico de crise. Toinho parecia ter as características ideais para tornar-se o novo lançamento da empresa, que enfrentava forte concorrência das variadas gravadoras que competiam acirradamente pelos lucros. Naquele início dos anos 80, sob contrato com a gravadora Copacabana, Teixeira de Manaus se destacava como saxofonista e conseguia boas vendas de discos. Toinho foi escalado como um potencial concorrente comercial, e a gravação de seu disco originou-se da competição capitalista entre gravadoras que dominavam o mercado no começo dos anos 80.

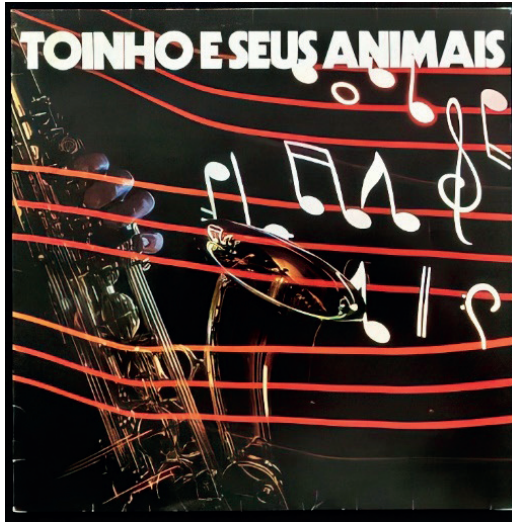
Gravado em 1984, nos estúdios da Gravasom, o disco Toinho e Seus Animais foi o segundo registro fonográfico do amazonense, um disco que chegou a 55 mil cópias vendidas. A estratégia da gravadora em explorar o mercado de disco no Norte/Nordeste fica evidente num pequeno texto de apresentação na contracapa do disco:

Está chegando até vocês um músico que vai invadir todo Norte e Nordeste: seu nome é Toinho. É bom tocar e sair dançando já, povo, e se duvidam, confirmem este espetacular Toinho e seus Animais. Alô! Recife, Salvador, Fortaleza, Belém, Maceió, Natal, Aracaju, São Luís do Maranhão, Manaus, Rondônia, Rio Branco e Roraima façam a festa (1984/contracapa do disco).

Fernando Artur era o técnico e os arranjos ficaram sob a responsabilidade do baterista Sagica. O que chama a atenção na ficha técnica é a denominação jocosa dos músicos: Tracajá na guitarra, Grilo gravou o baixo, no órgão Ovelha e na voz as Fernandetes.

A sonoridade moderna desenvolvida pelo novo mercado musical vigente em Belém é bastante presente no disco de Toinho. A lambada “Eu quero ver” inicia o álbum com o balanço do *cadence-lypso*. As bandas de *cadence* são originárias de Dominica e Guada-

lupe, no Caribe, e foram bastante influentes na formação da lambada paraense nos anos 70 e 80. Na faixa “Misturando Carimbó” temos um bom exemplo da base rítmica do *cadence*, que aparece em outras faixas também. Na faixa “É na Bolívia”, Toinho menciona a Bolívia, país fronteiriço a Porto Velho, cidade onde viveu alguns anos.



Fonte.²⁴¹

Nesse disco, podemos dizer que Toinho deixa evidente sua habilidade no instrumento que ganha destaque em sete faixas instrumentais. Na faixa título do disco, Toinho interpreta a música que fez para entreter seus filhos, imitando animais com o sax. Destaca-se a similaridade do tema com os floreios de Teixeira de Manaus e tantos outros talentosos saxofonistas do Amazonas. O disco possui a marca da variedade, como observa-se nas últimas faixas: “Brincadeira de Criança” e “Pororoca”, que trazem um sam-

241 www.discogs.com/release/15932309-Toinho-E-Seus-Animais-

ba e um frevo no encerramento do álbum. A singularidade da música instrumental na Amazônia não está no erudito ou no *jazz*, mas pode ser encontrada no caráter improvisatório dos saxofonistas e guitarristas de lambada e carimbó dos anos 70 e 80.

Toinho viveu a euforia do crescimento e o desalento do declínio deste ciclo produtivo da indústria capitalista da música. Sem reconhecimento merecido, Toinho tornou-se um músico invisível. Centenas de pessoas passam todos os dias sem saber de sua admirável trajetória, sem conceber o valor de seus momentos empolgantes e de seus feitos significativos para a música nortista. Aos 75 anos, ele continua ativo, sem perder o sentido musical de sua existência, o que certamente contribui para a paisagem sonora da Av. Eduardo Ribeiro, no Centro Histórico de Manaus, local onde ainda se pode escutar seu sax.

O rádio, o cinema, o *rock* e os festivais de dublagem: a expansão da indústria capitalista da música em Manaus

A vida musical na cidade de Manaus na década de 60, certamente passava pelos mais diversos espaços sociais. Entre tais espaços estavam: os balneários, os clubes, o cinema, o rádio e as programações do Teatro Amazonas; também os inferninhos, as boates e os lupanares da cidade. Também vale destacar o festival folclórico e a competição de quadrilhas e bumbás.

A indústria cultural era presente no cotidiano por meio do cinema, do rádio, dos jornais e das vendas de discos. Os festivais de dublagem merecem destaque, pois foram promovidos pelas empresas locais em parceria com os clubes, um exemplo de sustentação econômica para as atividades musicais na cidade.

No cenário da música erudita, podia-se encontrar apresentações do Coral João Gomes Júnior sob a regência do maestro Nivaldo Santiago (1929 – 2021), assim como concertos do pianista Arnaldo Rebello (1905 – 1984). Além do Teatro Amazonas, a classe média alta de Manaus frequentava

os clubes sociais, que eram os espaços das festas de Réveillon e dos bailes de Carnaval.

Demonstrando uma separação dos espaços entre as classes sociais, os clubes de elite eram: Atlético Barés Clube, Atlético Rio Negro, Olímpico, Cheik Clube e Ideal Clube; enquanto que os clubes mais populares frequentados pelos trabalhadores pobres da cidade eram: Acapulco, União Atlética Constantinopla, Radilândia Clube, Olympico Clube, São Raimundo, União Atlética Constantinopla.

A radialista Jerusa Santos (1935) descreve a presença das bandas e do repertório nos clubes de elite em Manaus, onde os jovens mais pobres não frequentavam: “Quando o clube era mais sofisticado era banda, quando não, usavam a rádio eletrola. [...] Cada fim de semana tinha um artista, era muito boa aquela época, e o que se dançava eram os boleroes, samba-canção, o *fox-trot*, marchinhas de carnaval”.²⁴² O músico Noval Benayon cita os gêneros e artistas tocados nesses clubes de elite, e entre eles estão o samba, a bossa nova, *jazz*, *rock*, Jovem Guarda, Elvis Presley (1935-1977), The Beatles, The Rolling Stones, Renato e Seus Blue Caps, Roberto Carlos (1941) e Erasmo Carlos (1941), Tim Maia (1942-1998), Elis Regina (1945-1982), Jair Rodrigues (1939-2014).²⁴³

Esse relato corrobora o depoimento de Roberto Sá, membro do grupo The Blues Birds. Em Manaus, o traço de classe média dos conjuntos de *rock*, estilo Jovem Guarda, é comprovado pelo músico ao relatar a origem do conjunto.

No cinema, durante a época dos filmes musicais, artistas e cantores, como Orlando Silva (1915-1978), cantavam e apresentavam ao público sua bela voz. Como uma síntese de Francisco Alves (1898-1952) e Sílvio Caldas (1908-1998), Orlando, que chegou a ser chamado de “O Cantor das Multidões”, ganhava destaque pelas atuações nos cinemas em Manaus.

Autora das investigações mais reveladoras sobre a música desse período, a pesquisadora amazonense Lucyanne Afonso afirma: “O cinema e o rádio contribuíram fortemente para o desenvol-

242 (Jerusa Santos *apud* AFONSO, 2012, p. 128).

243 (Noval Benaion *apud* AFONSO, 2012, p. 129).

vimento musical da cidade, foram também um espaço onde a vida musical foi sendo vivenciada e reproduzida nos clubes”.²⁴⁴

Na década de 60, a juventude ia ao cinema para aprender a tocar as novidades musicais trazidas pelos filmes. Aqueles que dublavam nos clubes e os que cantavam nas rádios tinham no cinema uma fonte de aprendizado musical informal. Destacando a importância do cinema na formação dos músicos em Manaus, LucyAnne afirma:

Em Manaus, os artistas que começavam a formar bandas ao formato americanizado de Beatles, ou quem fazia dublagem para se apresentar nos clubes como lazer e divertimento, tinham que assistir sessões e mais sessões de cinema para aprenderem os trejeitos dos artistas e aprenderem a tocar a música que estava sendo sucesso.²⁴⁵

Essa americanização ocorria pelos filmes musicais mexicanos que apresentavam o tango, o bolero, assim como era possível ouvir o repertório da orquestra de Glenn Miller (1904-1944). José Cândido e Moacir Ferreira confirmam a presença de gêneros, como mambo, cúmbia e merengue no repertório dos conjuntos que atuavam, tanto em Manaus como nas festas dos interiores. Esse traço caribenho reflete a força da indústria cultural por meio dos filmes musicais e suas trilhas.

O rádio foi um dos principais meios técnicos de difusão da música, chegando a ser estranho o estudo da música popular brasileira desassociado desse veículo de comunicação no período em que foi predominante. As emissoras de rádio que atuavam em Manaus, no início da década de 60, eram: Rádio Baré, Difusora e Tropical, e esta última tornou-se, depois, a Rádio Cidade. A Rádio Difusora promovia o programa Festa da Mocidade, e a Rádio Baré

244 (AFONSO, 2012, p. 30).

245 (AFONSO, 2012, p. 32).

realizava o Maloca dos Barés.²⁴⁶ A presença de artistas nacionais era marcante em ambos os programas.

A atuação dessas emissoras, seja pela sua programação musical, seja pela promoção de cantores nacionais em Manaus, possibilitou uma dinâmica de maior contato com a música da indústria capitalista global. Essa relação do global com o local foi vivida pelos artistas que trabalhavam nas rádios, devido às chances de visibilidade e prestígio e oportunidade de divulgação de seus serviços musicais. Em Manaus, seguiu-se o padrão da Rádio Nacional, na qual os maiores cantores das décadas de 40 e 50 trabalhavam.

Além do cinema, o rádio certamente foi um privilegiado meio de formação musical e também de desenvolvimento da carreira profissional dos músicos. O que reforçou a importância cultural do rádio em Manaus foi o fato de que a tevê surgiu tardiamente na cidade, somente em 1966, por meio da criação da TV Manauara, da Família Hauache e, em 1969, com a TV Ajuricaba.

A atuação cultural das emissoras de rádio era ampla e ia muito além dos estúdios, como comprova o teatro Maloca dos Barés, cuja programação era repleta de inúmeros cantores importantes da época, isso sem falar da organização de concursos e festivais, como Os Melhores do Rádio em 1967 e 1969, que selecionava os melhores locutores e cantores.

As rádios mantinham-se em contato com um conjunto de músicos, sem vínculo empregatício permanente, para atuarem nos programas musicais e em eventuais *shows* de cantores de expressão nacional. O chamado *cast* era comum nessa época, já que, além dos cantores, continha conjuntos regionais, como foi o caso do famoso Mariuá. Esse regional, também chamado de orquestra, era composto por violão, percussão, baixo, contrabaixo e piano. Os conjuntos Domingos Lima (que Teixeira de Manaus fez parte) e Rio Mar poderiam ser as atrações locais contratadas para fazerem o pré-*show* de artistas nacionais. Entre os cantores mais conhecidos pela atuação em pro-

246 (AFONSO, 2012, p. 36).

gramas de auditório estavam Salim Gonçalves, Hélio Azaro, Armin-da Oliveira, Júlio Otávio, Maria Aparecida, Sebastiana Moreira, Paulo Lino, Marlene Santana, Kátia Maria (1940), Almir Silva, Conrado Silva, Wilson Campos, Celso Miranda, Clóvis Carvalho e Maria das Dores.

Sob o patrocínio da burguesia comercial, os artistas das rádios também eram mobilizados para apresentações em homenagens ao governador, presidente da Assembleia Legislativa e delegados de polícia, demonstrando que esses trabalhadores eram cooptados e colocados a serviço da classe dominante local.²⁴⁷

Templo de arte será realizada uma “Noite de arte” em homenagem ao governador do Estado prof. Arthur Cesar Ferreira Reis, ao Dr. Ruy Araújo, presidente da Assembleia Legislativa; ao Dr. Paulo Pinto Nery, chefe de polícia, e sob o patrocínio do comércio local. Estarão reunidos logo mais, no Teatro Amazonas, o que de mais excelente possuímos no nosso meio artístico, tal como o conjunto Rio Mar, Luiz do Vale, Salim Gonçalves, Wilson Campos, Pedro Correa, Maria Aparecida, Sebastiana Moreira, Shirley Maria, Carlos Alberto Maciel, Davi Rocha e Clodoaldo Guerra, animador.²⁴⁸

Os programas que lançavam as tendências de consumo musical aos jovens manauaras era Hora do *Rock*, apresentado por Joaquim Marinho, e Programa em Bossa Nova, ambos da Rádio Baré; e programa *Night and Day*, da Rádio Rio Mar, apresentado pelo cronista Luís da Conceição Souza Pinto, conhecido por *Little Box*.

O *rock*, que pode ser considerado uma das principais tendências estilísticas desse período, surge em Manaus, ligado aos interesses da burguesia internacional, das grandes gravadoras e à burguesia local dos setores de comunicação (rádio) e da grande indústria. Em 1967, o governo estadual, a prefeitura e a Federação da Indústria do Amazonas (Fieam) promoveram a Feira de Incentivo

247 (Jornal do Commercio, de 5 de setembro de 1964 apud Lucyanne, p. 40).

248 (AFONSO, 2012, p. 41).

ao Desenvolvimento Econômico do Amazonas (Fidea). Esse evento foi importante para divulgar o *rock* no Amazonas, pois trouxe os grupos *Brazilian Beatles*, Maritza Fabiani, Renato e Seus *Blues Caps*, todos artistas de *rock* da época, impulsionados pelo movimento da Jovem Guarda. O radialista Joaquim Marinho, na década de 60, tinha vínculo direto com a Philips, já que atuava como representante dessa gravadora em Manaus.

O que nos revela essa retrospectiva analítica da música popular em Manaus na década de 60? Como podemos avaliar a influência do entrelaçamento entre a grande indústria fonográfica e o cinema, o rádio, os clubes e o Teatro Amazonas?

Na década de 60, os cantores de rádio e a geração de músicos formadores dos conjuntos de *rock* contribuíram para a expansão de um mercado musical localista, qualificado sob o domínio de uma burguesia mercantil e industrial. Tais segmentos musicais se baseavam na imitação e não na produção autoral típica do compositor da Música Popular Brasileira (MPB), cujo perfil se desenvolveria em Manaus, apenas ao longo da década de 70, em associação com o teatro crítico, com a luta estudantil e com o movimento sindical.

Sendo assim, uma parte expressiva dos músicos, mas não toda a categoria, foi levada a uma adesão ideológica reforçada na integração com a indústria fonográfica no início da década de 80. A geração de trabalhadores músicos urbanos se desenvolveu em submissão aos poderes políticos e econômicos dominantes. Essa base incidiu, significativamente, no processo de integração dos trabalhadores músicos migrantes na indústria fonográfica na década de 80.

O documentário “Áureo do Beiradão” enfatiza o papel das rádios na produção da música popular amazonense da década de 80. A audiência das rádios revelava os fortes vínculos que os saxofonistas tinham com a população do interior do Estado. Era comum que as rádios recebessem ligações pedindo informações e contatos dos artistas. As rádios foram fundamentais na modernização da música popular na Amazônia.

Se na década de 50 e 60 as rádios atuavam principalmente na divulgação, a partir da década de 70, começam a realizar gravações e empresariamento de músicos em nome de gravadoras. O mercado musical em Manaus já vinha sendo profundamente formatado pela indústria fonográfica e veículos de comunicação em geral desde as décadas anteriores. Devido ao crescimento experimentado pela indústria ao longo da década de 60 e 70, ocorre um aprofundamento da divisão do trabalho e um maior grau de profissionalização dos trabalhadores desse mercado. Os radialistas que atuavam em parceria direta com as gravadoras e articulavam contratos de *shows* para os artistas, surgem como agentes empresariais. Devido a antiga parceria rádio gravadora as festas nos interiores passaram a ser promovidas pelas emissoras de rádio em Manaus. Zé Milton e F. Cavalcante da Rádio Difusora foram os radialistas mais conhecidos em atividade neste período.

As emissoras de rádio, que já vinham cumprindo a função de divulgação nas décadas de 50 e 60, passaram a exercer ainda mais a função de selecionadoras de novos artistas, na tendência de segmentação do mercado musical, a partir da expansão da indústria fonográfica nos anos 70. O jornalista F. Cavalcante (1946) atuou como um dos selecionadores e produtores dos trabalhadores musicos amazonenses.

Os músicos da primeira geração (Paulo Moisés, Rafael Teixeira e Domingos Lima) e os da segunda geração (Roberto Sá, Wandler Cunha, Toinho do Sax e Teixeira de Manaus) participaram ativamente do desenvolvimento da música urbana em Manaus, demonstrando que a música das beiradas se formou em íntima conexão com as tendências musicais emanadas da indústria fonográfica global.

Nas décadas de 50 e 60, a expansão da indústria cultural através das rádios, cinemas e indústria fonográfica levou a uma americanização do gosto musical. Lucyanne Afonso apresenta os detalhes da americanização do gosto musical no Brasil, a partir de 1939, com a política da boa vizinhança. Ela percebe como a cultura dos EUA entrou forte no Brasil pelo cinema, rádio, discos, teatro e outros. A

presença do *fox-trot* e, depois da década de 50, do *rock* é marca do comportamento e do hábito dos jovens. Lucyanne Afonso afirma:

A partir da escuta do *rock and roll* americanizado, esta juventude pós-guerra consolidou um tipo de ídolo a ser representativo em seu espaço local. Essa juventude formou seu gosto com base nos sapatos, nas calças, nas camisetas, saias, botas, adereços, penteados, comportamentos, na diversão, no andar, na liberdade, enfim, com a repetição de gestos e imitação de comportamentos de seus ídolos, criados por um mercado voltado para este público, que definiu todo o processo do desenvolvimento da música de 60.²⁴⁹

Lucyanne lembra que, na década de 40, a influência da música dos EUA já era presente e se acentuaria com a bossa nova, influenciada pelo *jazz* e pela Jovem Guarda, reproduzindo o *rock*. A bossa nova que influenciou a juventude do compositor Adelson Santos (1945) também era praticada pelos músicos Domingos Lima e *Little Box*.

Em 2011, Jurandir Vieira destacou que, no início da década de 1960, houve uma ascensão da MPB atrelada à presença muito forte da música americana:

Havia um movimento na época, uma ascensão em 60, 61, 62 e 63 da Música Popular Brasileira, e ela teve uma guinada muito forte. A música americana predominava na época e depois houve um movimento muito grande no Brasil com a Bossa Nova. Isso começou a ser referência para nós amazonenses, e brasileiros também. Ostentava e cantava muito as músicas de Wilson Simonal, Jorge Ben que hoje é Jorge Ben Jor.²⁵⁰

Lucyanne Afonso demonstra estar consciente de que as influências sofridas pelos artistas locais, diante da indústria cultu-

249 (AFONSO, 2012, p. 55).

250 (Jurandir *apud* AFONSO, p. 70).

ral, não acontecem no vazio histórico, mas, sim, são moldadas pela ordem política e econômica. Segundo a pesquisadora: “A produção da Música Popular em Manaus foi desenvolvida a partir de influências externas de ordem política e econômica, do mesmo jeito que a indústria cultural solidificava sua permanência global através de seus produtos”²⁵¹. Lucyanne também destaca que o fenômeno das dublagens em Manaus esteve presente em atividades musicais em clubes, entre os artistas e o público, em *shows* e em festivais sob a influência decisiva da indústria cultural.

A pesquisadora ressalta:

Os cantores e músicos amazonenses conheciam os artistas através dos mecanismos da indústria cultural: ouviam os LPs e o rádio; iam ao cinema ver o artista; dublavam nos eventos sociais ou nos banhos de sol nos clubes. Foi assim que alguns iniciaram suas trajetórias musicais, e a música em Manaus se moldou aos recursos que esses artistas tinham para se legitimarem no circuito cultural da cidade.²⁵²

Dessa forma, artistas locais, como Delfim de Sá e Lili Andrade, aprendiam música, seja emprestando vinil na loja Novidades Discos, seja ouvindo no rádio as cantoras do momento. Delfim de Sá revela o contexto musical da cidade nesse período:

Nós não tínhamos uma programação, não tínhamos artistas em Manaus, não tínhamos artistas para se apresentar. Só tínhamos aqueles que se apresentavam na Rádio Baré, mas já era aquela turma de uma idade que só tocava serenatas e sambas-canções, e não era isso que a gente queria para a juventude. E fomos privilegiados de termos nascido na época de grandes cantores do rádio.²⁵³

251 (AFONSO, 2012, p. 60).

252 (AFONSO, 2012, p. 70).

253 (Delfim de Sá *apud* Afonso, 2012, p. 71).

O relato de Wandler Cunha sobre a transformação musical em Manaus é muito revelador. Com 18 anos, Wandler teve a ideia de convidar quatro músicos, das rodas de choro que existiam perto de sua casa, para juntos formarem uma banda de *rock*: Zé Maria, que tocava violão; Manola, que tocava violão de quatro cordas; Orlando Gonçalves, que tocava violão de sete cordas, e o pandeirista Manoel Lambe-Lasca.

Ainda não adaptados a novidade musical do momento, os chorões manauaras acharam, inicialmente, um tanto estranho, mas logo aderiram à moda das bandas de *rock* inglesas. Foi assim que surgiu, sob total influência dos Beatles, a banda The Rights. Manoel tornou-se o baterista e Zé Maria aprendeu a tocar guitarra.

Foi nessa conjuntura que surgiram os conjuntos de *rock* e os festivais de dublagem na vida musical de Manaus. Para Edinelza Sahado, uma das cantoras da época, as dublagens foram iniciadas, no final da década de 50, pelo Atlético Barés Clube, em Manhã de Sol (evento realizado nas manhãs de domingo) e em suas noites de gala. Por outro lado, entre os clubes que já realizavam jogos e diversões, o Luso Sporting Club foi que se destacou na dublagem. Por não ter recursos para contratar artistas famosos nem um balneário, o grupo juventude lusitana desenvolveu a prática da dublagem no período matutino, dentro da Manhã de Sol. Dessa programação, surgiu a dublagem, que se disseminaria devido à promoção da indústria cultural, resultando na criação de um festival de dublagem com duas edições: em 1965 e 1966.

A dublagem tornou-se uma prática corrente nos clubes, ganhando relevo na juventude sob influência das rádios e dos cinemas. Os sócios dos clubes levavam seus discos preferidos ao “teatro musicado”, tal como a cantora Edinelza Sahado denominava. O músico Noval Benayon (1948) relata essa prática musical e seu caráter imitativo:

Tudo *cover*. Tinham grupos e intérpretes que eram de pessoas isoladas e especialistas em dublagem. Tinha um amigo meu do colégio, o Wagner, que fazia dublagens fantásticas, ele sozinho, mas também tinham as bandas. As pessoas montavam bandas, se vestiam

e faziam como a gente vê na televisão. Tudo era dublado, e os caras só faziam articular, faziam coreografia igual etc., e isso dominava os *shows* da noite que os clubes bons apresentavam, quando não tinham muita atração, apresentavam isso aí.²⁵⁴

Lucyanne Afonso deixa claro “que a música sempre esteve atrelada e subordinada a um mecanismo econômico, político e social, tanto a música em si como seus compositores”; que “na década de 1960, a música festiva ou de entretenimento estava sempre presente; o comércio e a indústria cultural foram vetores desse controle da música”.²⁵⁵

A importância do comércio é confirmada pelo relato de Delfim de Sá:

A gente ensaiava lá mesmo no Luso... ia para lá e ensaiava lá. E o Seu Fernando viu e investiu na gente. A música que a gente queria, ele tinha, que era o dono da Novidades Discos. Ele chegava e dizia: “Pessoal, vamos fazer dublagem que tem uma música assim, assim, assim, porque a gente não tinha como comprar. Quando houve essa parceria com ele, ele encarregava de mandar, porque era interesse dele. Quando a gente apresentava no Luso, a gente apresentava, na Manhã de Sol, a nossa dublagem. No dia seguinte fazia sucesso em Manaus, porque a maioria estava lá dentro, e eles escutavam Beatles.”²⁵⁶

Entre os artistas mais conhecidos pela dublagem, estavam Eline Santana, Almir Silva, Delfim de Sá, Edinelza Sgado (que seguiu carreira de atriz por conta de fazer dublagem). Além desses artistas, alguns cantores de rádio, que já atuavam na cidade, se destacavam, como Salim Gonçalves, Conrado Silva e Wilson Campos. A partir da Juventude Lusitana, do Luso Sporting Club, formou-se o grupo Cly

254 (Noval Benayon *apud* Afonso, 2012, p. 75).

255 (AFONSO, 2012, p. 72).

256 (Delfim de Sá *apud* AFONSO, 2012, p. 72).

Baby Show, composto por Delfim de Sá, Marcelo, Manelzinho, Claudi de Castro, Júlio, Zezinho, Alfredo Lima, Manuel Carvalho.

O grupo Cly Baby Show e a cantora Alcicléia Lima inspiraram a expansão da dublagem em outros clubes, tais como Barés Clube; Olímpico Clube; São Raimundo; Sul América; Botafogo, na Cachoeirinha; Olímpico; Atlético Rio Negro e Saga, na Aparecida.

O sucesso das dublagens entre a juventude levou Joaquim Marinho, que era representante da gravadora Phillips, a tomar a iniciativa de organizar o festival de 1965 em articulação com artistas, clubes, rádio, comerciantes pequenos e grandes empresários estrangeiros. Não é à toa que um radialista entusiasta do *rock* tenha tido tal iniciativa, já que a dublagem se iniciou sob a influência do *rock* de Cely Campello (1942-2003), no Atlético Barés Clube, no final da década de 50.

Sob o patrocínio da Rádio Baré, da grande burguesia fonográfica representada pela Phillips e da burguesia comerciante local por meio da loja Novidades Discos, os dois festivais de dublagem, realizados em 1965 e 1966, demonstraram como a identidade musical da juventude estava profundamente associada à expansão da indústria cultural capitalista. Enquanto as Lojas Capri e Palácio da Moda expuseram os troféus, o Salão dos Espelhos do Atlético Rio Negro Clube foi o local do primeiro festival. Juntamente com representantes de loja de discos, rádios e jornais, o capital nacional e o estrangeiro constam na lista da comissão julgadora por meio das gravadoras Chantecler, Phillips, RCA, CBS e Copacabana.²⁵⁷

O primeiro festival realizado em 1965 consagrou a juventude pioneira do Luso Sporting Clube, que ganhou em todas as categorias, sendo Delfim de Sá, na categoria individual masculino; Alcicléia, na categoria individual feminino e Cly Baby Show, na categoria grupo.²⁵⁸

O fenômeno da dublagem ganha destaque, justamente porque revela a ausência de música de autoria individual e a força do rádio e da indústria fonográfica pelo comércio de disco local.

257 (Jornal do Commercio, 15 set., 1965 apud LucyAnne, p. 82).

258 (AFONSO, 2012, p. 85).

Os contrapontos à expansão da indústria cultural eram limitados em Manaus na década de 60. A ênfase dada às dublagens das canções tocadas nas rádios evidencia o poder da indústria cultural na Amazônia, no cenário da Ditadura Militar e imposição do poder do capital estrangeiro imperialista. Esse contraponto só começaria a se desenvolver a partir dos festivais universitários, da segunda geração do Clube da Madrugada, com Aldísio Filgueiras (1947) e Márcio Souza (1946), e a dramaturgia crítica do Teatro Experimental do Sesc (Tesc) no início da década de 70

A partir da Tríade Adorniana (Escolha, Divulgação e Efeitos), Lucyanne Afonso analisa o conjunto das ações que levaram ao Festival de Dublagem ocorrido entre os anos 1965 e 1966. Assim ela descreve o processo:

As gravadoras tinham a função de encaminhar os LPs para as lojas de discos e para as rádios. As lojas de discos vendiam o que era encaminhado pelas gravadoras, e cada uma tinha o seu representante que fazia esse intercâmbio entre rádio e lojas. A “divulgação” era realizada pelo jornal, pelo cinema e pelas emissoras de rádio. Cada um com seu papel definido: o jornal divulgava toda a programação do rádio e do cinema. O rádio colocava no ar as canções de sucesso. E o cinema ajudava na performance dos gestos, expressões etc. Consequentemente, o “efeito” dessa tríade da indústria cultural era concretizada pela dublagem, mais precisamente pelo Festival de Dublagem que culminou todo este processo, da gravadora até se chegar à escuta nas rádios de Manaus.²⁵⁹

As festas cresciam junto com a demanda por discos na cidade. A Importadora Panamericana, na Avenida Sete de Setembro, o bazar Brasileiro e o Bazar Esportivo foram os primeiros estabelecimentos a venderem discos, vitrolas e artigos fotográficos

259 (AFONSO, 2012, p. 91-92)

em Manaus. Em 1959, surgiu na Avenida Eduardo Ribeiro a loja Novidades Discos, de Fernando Antônio da Silva. Em entrevista, Fernando informou: “Nós começamos a vender primeiro o disco e depois os acessórios que congregam os discos: agulhas, cabeçotes e fita cassete, que surgiu muito depois”.²⁶⁰

Como desenvolvimento do mercado musical local e dos meios de comunicação a demanda por esses produtos aumentou e a loja abriu uma filial para vender instrumentos musicais e artigos para rádio. Sr. Fernando afirma: “Começamos a vender violão, instrumentos musicais, sanfonas, tudo correlato à música. Abrimos uma filial ali na Sete de Setembro, quase esquina com Joaquim Nabuco. Aí, chamou Novidades Eletrônica”.²⁶¹



Loja Novidades Discos (Sr. Fernando mostrando o LP).
Fonte: Coleção de fotos de Fernando Antônio da Silva Júnior.²⁶²

260 (AFONSO, 2012, p. 95).

261 (AFONSO, 2012, p. 95).

262 (AFONSO, 2012).

As gravadoras atuantes em Manaus, por meio de seus representantes, eram Phillips, Chantecler, RCA, CBS e Copacabana. Havia uma articulação entre gravadoras, lojas, artistas e programas de rádio. Das gravadoras os discos chegavam às lojas, que vendiam os discos que seriam divulgados nas rádios pelos representantes dessas gravadoras. Os representantes das gravadoras pesquisavam nas lojas os discos mais vendidos e doavam uma determinada cota de seus lançamentos às emissoras de rádio.²⁶³ O caso mais emblemático foi o do radialista e produtor Joaquim Marinho, representante da gravadora Phillips. Além dele, Ives José de Lima, representante da Chantecler; Paulo Soares, da Copacabana e Edson Paiva, da CBS.²⁶⁴

O poder ideológico da música instrumentalizada pelos meios de comunicação, como componente importante da indústria cultural, é um aspecto significativo do regime ditatorial implantado sob o domínio da burguesia imperialista.

Depois do golpe de Estado no Brasil em 1964, uma onda de repressão e censura ganhou força no Brasil e no Amazonas. Jornais, emissoras de rádio e tevê e cinemas foram submetidos ao controle da chefia militar do gabinete do governador do Estado do Amazonas.²⁶⁵ Lucyanne assevera: “É nesse cenário que a música passa por mudanças visíveis, tanto em quantidade de músicos e de produção, quanto em qualidade sonora em relação aos instrumentos e na forma de tocar”.²⁶⁶

Os jornais eram os meios mais acessíveis e foram muito importantes na divulgação das notícias sobre as festas nos clubes e sobre os artistas famosos que se apresentariam. Os programas musicais das rádios e seu *cast*, assim como os *shows* em auditórios e nos próprios cinemas, também eram divulgados pelos jornais. É

263 O programa Clube do Disco, criado na Rádio Baré em 1965 e apresentado por Maria do Céu foi uma outra forma de divulgar os sucessos nacionais (AFONSO, 2012, p. 103-104).

264 (AFONSO, 2012).

265 (AFONSO, 2012, p. 106).

266 (AFONSO, 2012, p. 106).

possível perceber como os jornais mudam sua apresentação dos eventos realizados nos clubes, especialmente no que tange a forma de mostrar os artistas.

Segundo Lucyanne, até o ano de 1964, as orquestras formadas por vários músicos são destacadas e os artistas individuais não apareciam. Após esse ano, ocorre uma mudança na nomenclatura, e a palavra “orquestra” é substituída por “conjuntos”, assim como a trajetória e o estilo do cantor passaram a ser enfatizados. O consumo musical fortificado pela indústria fazia com que o público tivesse uma relação direta com o artista. Ir ao clube significava prestigiar o artista e não apenas participar de uma festa dançante.²⁶⁷ Dessa forma, em 1965, era possível assistir ao *show* de César Lago, Maria das Graças, Maria de Nazaré e Elson Farias (1936), no Luso Sporting Club, como a atração principal da noite.²⁶⁸

A americanização do gosto da juventude manauara encontrava no cinema um dos principais canais pelos quais se vivia a ilusão dos sonhos hollywoodianos. Os filmes eram fontes de formação musical, já que “muitos jovens, que estavam aprendendo a tocar um instrumento, viam as sessões várias vezes para aprender os acordes da música ou mesmo para imitar os ídolos nos clubes e nas festas da cidade”.²⁶⁹

Na década de 60, o aprendizado musical se dava pelo rádio e pelo cinema, assim como pela própria prática no seio da vida musical da cidade. Não existiam escolas especializadas nos instrumentos eletroacústicos, como guitarra, contrabaixo e bateria, pois o ensino predominante era de violino e piano na Escola de Música Ivete Ibiapina e na Escola de Música Ana Carolina.

A vida musical em Manaus foi moldada pela articulação mercadológica entre o grande e o médio capital (gravadoras multinacionais e nacionais, lojistas e donos de rádios), Estado (governadores, prefeito, chefe de polícia) e os espaços de lazer e sociabilidade,

267 (AFONSO, 2012, p. 110).

268 (AFONSO, 2012, p. 111).

269 (AFONSO, 2012, p. 114).

como clubes, lupanares e boates. Esse arranjo político-econômico e cultural foi construído sob o comando da Ditadura Militar. Outra face da música de Manaus, na década de 60, esteve ligada ao Teatro Amazonas que, tal qual a continuidade de uma tradição elitista dos tempos da borracha, oferecia a música erudita ao público da alta-sociedade, tais como autoridades políticas, militares, jornalistas e empresários.

Como expressão dessa teia de poderes constituídos no capitalismo *dependente-periférico* na Amazônica, os festivais de dublagens expressavam uma articulação entre a Rádio Baré, Loja Novidades Disco (comércio local de capital nacional) e gravadora Phillips (capital estrangeiro). A Rádio Baré comemorava seu aniversário e o Sr. Fernando entrou em parceria com Joaquim Marinho, ambos representantes da Novidade Disco e gravadora Phillips respectivamente.

Fernando relata:

Falei com o Joaquim Marinho que esse grupo fazia sucesso. Ele escreveu pra Phillips contando e tal, e a Phillips concordou em custear boa parte da apresentação no Atlético Rio Negro Clube, que foi o Festival de Dublagem. Depois de organizado, foi tirado fotografia dos conjuntos, ensaiaram, houve taças, prêmios, e foi a Novidades Discos que comprou para premiar.²⁷⁰

O grupo, em grande parte das vezes, não recebia dinheiro, mas sim, um reconhecimento social, já que seus serviços eram trocados pela condição de subcelebridades locais. Evidenciando o nível de docilização que os poderes dos grupos dominantes tinham sobre os músicos, destaca-se o fato de que o grupo não recebeu cachê nem teve autonomia para decidir o repertório. As roupas também eram patrocinadas pela loja e pela Phillips, e eram escolhidas

270 (Sr. Fernando *apud* Lucyanne, 2012, p. 135).

com base nas referências do cinema e das revistas. A gravadora e a loja decidiam quais músicas deveriam ser executadas. Delfim Sá, membro do grupo, explica o processo:

A Novidades chegava e dizia: “Vamos treinar essa música... tem o som da Phillips... esse disco vai estourar. Cara, vamos trabalhar em cima dele! Então, *bora!*” Chegava para outro clube concorrente e dizia a mesma coisa: “Olha, vocês vão tocar isso aqui.” E assim a gente fazia o nosso festival. O repertório já foi lançado pelos empresários das gravadoras. A gravadora dizia: “Vamos lançar esse daqui que vai estourar essa música!” [...] Estava atrelada ao mercado, a venda daqueles discos (Sá, 2012) [grifo nosso].²⁷¹

Sobre a formação dos trabalhadores artistas em Manaus, na década de 60, Lucyanne comenta:

Os artistas estavam praticamente atrelados a uma emissora e, conforme sua programação, ou seja, uma festa ao ar livre ou mesmo uma homenagem às personalidades políticas, o artista fazia parte dessa programação. Por exemplo, as festas que as rádios promoviam em homenagem ao governador ou ao prefeito e deputados, com todo *glamour* que tinha direito, no Teatro Amazonas, se tratavam, inconscientemente, de um ambiente obediente e disciplinado, no sentido de sua atuação, como artista, ser voltada para uma ação que o próprio sistema, naquele período, favorecia, que era a Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, uma indústria cultural fazia parte do cotidiano e da rotina de aprendizado deles. Um cotidiano obediente e disciplinado que era repassado pelo comportamento dos artistas e dos meios de comunicação.²⁷²

271 (Lucyanne, 2012, p. 135).

272 (AFONSO, 2012, p. 126-127).

Os festivais foram eventos musicais centrais na música popular urbana no Brasil, portanto um fenômeno importante na música amazonense na década de 60, quando o desenvolvimento da indústria cultural em Manaus foi acompanhado do surgimento de conjuntos de *rock and roll* e de festivais de diferentes tipos.

Os primeiros foram os festivais de dublagem, em 1965 e 1966; o festival de iê-iê-iê, no estilo Jovem Guarda, promovido pelo Clube Cheik em 1966,²⁷³ em 1968, promovido pelo Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas (Depro), pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE) e pela União dos Estudantes Secundaristas do Amazonas (Uesa), realizou-se o I.º Festival de Música Estudantil do Amazonas, no Teatro Amazonas, e a música vencedora foi “Giramundo”, de Aníbal Beça (1946-2009); em seguida, em setembro de 1969, ocorreu o II.º Festival Estudantil de Música Popular Brasileira, com destaque para a participação da banda Os Mutantes, formada por Arnaldo Baptista (1948), Rita Lee (1947) e Sérgio Dias (1951), que chegou a gravar a música, classificada em segundo lugar, “Jogo de Calçada” de Wandler Cunha e Ilton de Oliveira.

Em 1970, outros festivais aconteceram, como Festival do Violão, Festival de Cultura e o famoso Festival do Lixo, em Ponta Negra. Destacamos, também, a realização, nesse mesmo ano, do I.º Festival Lira de Prata no Clube Cheik. A interpretação memorável que o *crooner* Corujinha deu à música dos Beatles “With a Little Help From My Friend” foi marcante. Nesse mesmo ano, também ocorreu a última edição do Festival Estudantil da Música Popular Brasileira, realizado no salão do Olímpico Clube. O jornal *A Crítica*, do dia 4 de novembro de 1970, registrou que “de 63 músicas inscritas no III.º Festival Estudantil, “apenas 32 poderiam ser apresentadas, segundo a decisão da Comissão de Seleção”.²⁷⁴

273 *Jornal do Commercio*, 1966 (AFONSO, p. 107).

274 SILVA, Camila Barbosa da. Fatos e representações da música em Manaus – 1970 a 1975. Relatório final Pibic/Paic 2015-2016, Ufam.

A indústria cultural, pelo poder das gravadoras nacionais e estrangeiras, atuava na formação do gosto musical da juventude. As emissoras de rádio e o cinema, como já demonstramos, também cumpriam esse papel. As músicas mais vendidas e tocadas eram escolhidas pelos músicos para serem executadas nos *shows* realizados nos clubes locais. O repertório estrangeiro predominava e a americanização do gosto musical era muito forte. Roberto Sá Gomes,²⁷⁵ guitarrista da banda The Blue Birds, lembra que a banda só começou a tocar músicas brasileiras após três anos de existência. Segundo ele, entre todas as bandas de *rock* surgidas na década de 60, apenas a Os Diplomatas tinha nome em português.

Os conjuntos de *rock* influenciados pela Jovem Guarda tiveram sustentação no grande capital nacional e estrangeiro. Mostramos como essa base não se deu apenas pela atuação das grandes gravadoras, mas também no reforço que a grande, média e pequena burguesia deu a esse estilo musical na década de 60. A grande indústria, os comerciantes médios e empresários do ramo do lazer e das comunicações se destacaram como agentes de promoção do *rock* no Amazonas. Os primeiros conjuntos de *rock* formados nesses moldes foram The Good Boys e Blue Star, ambos empresariados por Josué Filho, filho do dono da Rádio Difusora; o conjunto Embaixadores foi empresariado pelo também empresário e radialista Edmar Costa, dono da Oana Publicidade, assim como pelos empresários Roger Ibrahim e Carlinhos Rosas, que era filho do empresário da loja Virrosas, produtores do Vinagre Virrosas; o empresário proprietário da maioria dos cinemas em Manaus, Adriano Bernadino, entrou no ramo dos serviços musicais e chegou a comprar os conjuntos de *rock* da cidade. Roberto Sá, revelou que o empresário comprou o The Blue Birds em 1977:

Quem teve todos os grupos, inclusive o Blue Birds, foi Adriano Bernadino... Ele queria ter penetração

275 Entrevista em 26/10/2021.

na alta sociedade e não tinha, ele queria frequentar o Ideal Clube... Aí, o que ele fez, mandou o advogado dele lá, onde ensaiava a banda, fazer uma proposta de compra.... Faltava o Blue Birds... para ser sincero, 1977 foi o ano que ele comprou o Blue Birds.²⁷⁶

Embora não tocassem instrumentos de sopro e não tivessem suas atuações associadas às festas de santo nos interiores, os trabalhadores músicos migraram para Manaus entre as décadas de 50 e 60.

Roberto Sá Gomes nasceu em 1947, em Fordlândia, no interior do Pará, e Wandler Cunha nasceu em 1948, no município de Manacapuru, no interior do Amazonas. Roberto, pelo The Blue Birds, e Wandler, pelos The Rights, The Blue Birds e Embaixadores, destacaram-se na vida musical de Manaus, tocando nos principais conjuntos de *rock* das décadas de 60 e 70.

Vindos de família humilde, os dois músicos ingressaram na vida musical de Manaus em um momento de expansão econômica da cidade. Nessa circunstância, além dos cantores das rádios e das dublagens nos clubes, Manaus contava com as saudosas serenatas e os grupos de choro. Além dessa trilha musical, a Banda de Música da Polícia Militar, os conjuntos de Domingos Lima, Pedrocá e o Novo Conjunto Baré eram atrações importantes na cidade. Manaus, da década de 50, ainda era marcada pela relação entre o choro e a serenata. Segundo José Ramos Tinhorão (1928-2021), os cantores-seresteiros “gravitavam em torno dos conjuntos de choro que funcionavam como orquestra de pobre, fornecendo música para festas em casas de família à base de flauta, violão e cavaquinho”.²⁷⁷

A origem social dos músicos dos conjuntos de *rock* revela a diversidade e a desigualdade social existente. Embora os grupos atuassem dentro do círculo social do lazer das famílias abastadas

276 Entrevista realizada em 26/10/2021.

277 (TINHORÃO, 1976, p. 18).

de classe média alta, nos chamados clubes de elite, é preciso considerar que os trabalhadores músicos, que compuseram tais grupos, não faziam parte da elite em si, possuindo uma posição inferior e subordinada como prestadores de serviços musicais em tais ambientes. Enquanto The Good Boys e The Rights eram formados por trabalhadores músicos das classes baixas, o conjunto The Blue Birds se formou por jovens de classe média. Se Blue Star atuava em periferias, como Educandos e Cachoeirinha, o Blue Birds era frequente nos clubes de elite, como Ideal e Atlético Rio Negro Clube.

Demonstrando essa inserção na classe média alta em Manaus, da década de 60, o conjunto The Blue Birds surgiu na casa do advogado Lúcio Cavalcante, após a viagem que seu filho Lúcio Hernani Cavalcante fez a Fortaleza, onde teve contato com as bandas de iê-iê-iê na cidade nordestina. Na volta, o jovem reuniu seus colegas secundaristas e, com o apoio do pai, montou o conjunto. A formação inicial contava com Lúcio Hernani Siqueira Cavalcanti (empresário e idealizador), João Bosco Siqueira Cavalcanti (ritmista e vocal), José Chain Silva (*crooner*), Chanderson (voz), Ananias Dantas Góes (guitarra solo), Antônio Carlos Chauvin (guitarra base), Zé Dibo (contrabaixo) e Irandir Monteiro (bateria). Surgida em 1967, o Blue Birds tornou-se uma das maiores bandas da história do Amazonas, um grupo em que passaram 152 músicos ao longo de 50 anos de atividades.

Os músicos de sopro que atuavam nas festas de santos, nas beiradas dos rios no Amazonas, também atuavam nos conjuntos da cidade. As décadas de 60 e 70 foram de bastante crescimento do mercado musical tanto no interior como na cidade. Teixeira de Manaus tocou com o conjunto de Domingos Lima e Toinho chegou a tocar com Pedrocá e seu Conjunto Baré e com Máximo Pereira. Os músicos saxofonistas da Banda da Polícia Militar, como Paulo Moisés, Rafi e Ribamar (sax tenor), eram frequentes na vida musical urbana em Manaus, tocando em puteiros, boates e clubes.

Roberto Sá lembra que, no início de sua vida musical, ainda com 16 anos, entre 1963 e 1964, integrou um conjunto na Boa-

te Lá-Hoje. Entre os músicos, estavam o saxofonista Ribamar e o baterista Agenor, que pertenciam às bandas da Polícia Militar e do Exército respectivamente. Wandler lembra de “Zuza”, músico da Banda da Polícia Militar com quem ele tocou no conjunto The Rights.

Roberto Sá construiu sua vida profissional e financeira, atuando como músico profissional no conjunto The Blue Birds. Wandler Cunha confirma o aquecimento do mercado musical naquele período. Para o guitarrista dos Embaixadores, as décadas de 60 e 70 eram muito boas: “A banda tocava com muita frequência. Nessa época, a banda tocava de três a quatro dias por semana. Recebiam uma ‘grana boa’, pois o cachê era entre 500 e 700 cruzeiros toda semana. Duas vezes mais do que eu ganhava no emprego na Copere. Os clubes eram os principais contratantes”.²⁷⁸

A partir de 1975, já sob o efeito da Zona Franca de Manaus, os clubes começaram a não contratar com frequência as bandas, pois o número de festas diminuiu. Os equipamentos de som e toca-discos começaram a atender uma boa parte da demanda musical da cidade. Os clubes, principais contratantes, passaram a investir na música eletrônica e as bandas começaram a perder espaço para esse tipo de música, cujo som é criado ou modificado por meio de instrumentos eletrônicos.

278 Entrevista realizada em 23/5/2021.



Roberto Bopp

Roberto Bezerra nasceu em 1955, na Ilha das Cobras, localizada nos arredores de Parintins, no interior do Amazonas. Chegou em Manaus aos nove anos de idade, no ano do Golpe Militar de 1964. Naquele momento, a cidade de Manaus era tão pequena que terminava no Cemitério São João Batista, na Vila Municipal.

Bopp tornou-se músico aos 19 anos de idade, em 1974, numa época em que adquirir uma mera tarraxa de violão era preciso comprar em São Paulo e ainda esperar três meses para receber o produto. Antes da música assumir uma dimensão profissional, sua experiência como trabalhador foi decisiva para fundamentar essa trajetória. No contexto dos anos 50, Roberto formou-se pela experiência com o trabalho manual, desde a infância, ajudando o seu pai na extração da juta. Do seu período formativo ainda guarda fortes lembranças, como da movimentação das cobras-cipó que inspiraram o nome do local de seu nascimento, isso sem falar da cozinha com fogão a lenha e o ambiente rural como um todo.

Na infância, a primeira experiência musical de Bopp ocorre dentro das festas

de santos promovidas pelo seu tio, um fazendeiro que comercializava gado, juta e peixe. No terreno da fazenda, na Ilha das Onças, ocorriam muitas festas de santos, oportunidade em que o pequeno Roberto observava, atentamente, os músicos animarem a festa madrugada a dentro. Assim, ele lembra: “A música começou na minha vida quando a gente ia para a festa de santo, lá no interior, né? A mamãe atava a rede na beira do barracão, bem em cima, bem alto... eu era garotinho ainda, garoto... em vez de dormir, eu ficava assistindo aos músicos tocarem”.²⁷⁹

Sobre o repertório e formação instrumental das festas, Bopp exclama: “Tinha música de sopra!”. Como referência, ele lembra do saxofonista carioca Saraiva, que naquele momento estava em voga na indústria do disco. No que diz respeito aos estilos prevaletentes nas festas do interior do Amazonas, Bopp lembra do samba, da valsa, do lundu, da polca. Não havia cantores, nem caixa de som, os músicos tocavam sem recursos eletroacústicos. Na imensidão do silêncio das paisagens do interior, o som ao vivo dispensava meios eletrônicos e imperava pelos ares.

O processo de acumulação primitiva, isto é, a apropriação privada da propriedade na Amazônia, ocorreu pelo genocídio indígena durante a colonização na região. Depois do declínio da economia da borracha, a economia da juta tornou-se uma opção nesse capitalismo constituído pela alta concentração fundiária gerada pela grilagem e rentismo da propriedade. No auge da extração, nos anos 60, havia mais de 60 mil famílias de trabalhadores em áreas de várzea. No conjunto dessas relações de produção, o dinheiro não fazia parte da realidade imediata dos trabalhadores manuais extrativistas. Num relato revelador do impacto modernizante representado pela vida urbana, Bopp lembra que só conheceu o dinheiro nos anos 60, ao chegar em Manaus.

Uma época de peso incontestemente na história brasileira foi 1964, como também foi um dos momentos mais decisivos na

279 Entrevista concedida ao projeto Música de Quintal.

história do pequeno Roberto. Aos nove anos, ano do golpe “burguês-militar-imperialista”, seu pai decide mudar de cidade, levando toda a família para a comunidade do “Pau Rosa”. Nessa localidade, o pai de Bopp trabalharia no terreno de seu cunhado. A mudança da “Ilha das Cobras” para a “Ilha das Onças” significava uma tentativa de melhoria das condições de vida material, anseio que ganhava a direção dos êxodos rurais que encheram as capitais brasileiras no período desenvolvimentista. Nesse sentido, não demorou para que no mesmo ano Bopp tivesse chegado a Manaus.

Ainda muito jovem, Bopp começou a trabalhar na TV Ajuricaba como um dos primeiros operadores de televisão em Manaus. Foi na TV Cultura, aos 19 anos, que o jovem amazonense começa a estudar violão, em 1974, com Raimundinho Dutra, um sindicalista parintinense que trabalhava como segurança no Distrito Industrial. Se na infância, no interior do Estado, extraía juta, em Manaus, Bopp chegou a trabalhar na fábrica da Moto Honda, onde surgiu o apelido “Bopp”, depois transformado em nome artístico. Nesse período, ele lia a obra *Cobra Norato*, do escritor gaúcho Raul Bopp (1898-1984) e seu patrão japonês, devido à dificuldade em pronunciar seu nome, passou a chamá-lo pelo sobrenome do poeta modernista.

Com Raimundinho, ele aprendeu os segredos da seresta, as melodias de Dilermando Reis (1916-1977), o balanço do samba e da Bossa Nova. Como morador do bairro da Japiinlândia, o obstinado músico praticava, nos intervalos do trabalho na TV Educativa, seu violão Di Giorgio modelo Amazônia.

Além de ter iniciado os estudos com Raimundinho Dutra, Bopp também montou o grupo de samba Canoeiro em 1975. O grupo tocava o repertório de Roberto Ribeiro (1940-1996), Demônios da Garoa, Luiz Américo (1946) e Jair Rodrigues (1939-2014). Nesse grupo, Bopp teve que aprender cavaquinho devido à necessidade do momento. Mesmo sendo canhoto, aprendeu a posição para destro. Durante a década de 70, as escolas de samba em Manaus co-

meçavam a surgir como centros de referência cultural e musical. Bopp integrou-se às escolas para aprender com maior profundidade: “Eu fui para as escolas de samba para ver como os rapazes tocavam. Frequentei muito Aparecida, Praça 14, Morro da Liberdade, até conseguir aprender.”²⁸⁰

O grupo lhe mostrou novas experiências, haja vista que tocavam em diferentes contextos sociais, podendo atuar tanto em festas de aniversário e casamentos como na animação do prostíbulo da Maria das Patas, localizado no bairro do Petrópolis. O grupo era muito ativo e atuava em diferentes locais, como no Hotel Forasteiro e no Aeroporto Eduardo Gomes, assim como no bar Canto da Cultura. Sempre com muito samba, seresta e música brasileira em geral.

Em certa ocasião, no “Forasteiro”, um marinheiro, provavelmente pensando na amada, pagou em dólares a execução da música *O ébrio*, de Vicente Celestino (1894-1968), por cinco vezes. Nas lembranças de Bopp, é possível perceber um mercado musical reforçado no centro da cidade, em virtude do fluxo de pessoas e marinheiros que chegavam no porto da cidade: “Era comum que os navios encostassem aí no porto, e eles descessem pra cá pro centro pra beberem, pra se distraírem... os marinheiros”.²⁸¹

Era um começo promissor, apesar das dificuldades que não eram poucas. A profissão de músico foi extremamente desaconselhada pelo pai de Bopp, que achava que o filho merecia mais do que uma vida de “cachaceiro” e de perdição. O futebol, como caminho profissional, também surge como uma imposição na vida de Roberto, que foi obrigado a entrar para a escola do América Futebol Clube, onde foi treinado pelo próprio Amadeu Teixeira.

Mesmo tendo exercido diversas profissões ao longo de sua vida, o que mostra uma característica própria do trabalhador músico, a centralidade da música seria inevitável na vida do jovem Ro-

280 Entrevista realizada em 7/4/2020 para o projeto Música de Quintal.

281 Entrevista realizada em 7/4/2020 para o projeto Música de Quintal.

berto Bezerra. Da juta à fábrica, mais do que num piscar de olhos, temos uma geração musical forjada por significativas transformações na produção da vida material na região. Na disrupção desse processo, forjou-se a musicalidade do futuro fundador do grupo Carrapicho e de toda uma geração de jovens músicos de uma nova urbanidade amazônica.

Um carrapicho anti-imperialista

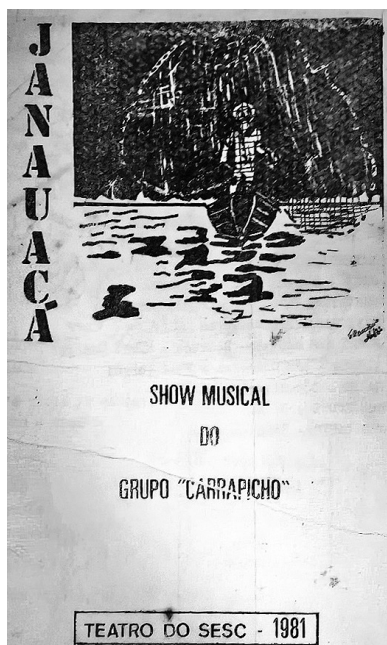
Bopp tinha uma ligação com o grupo de teatro do Sesc e foi convidado a lecionar violão na instituição. Em 1978, ocorria a explosão das greves dos trabalhadores do ABC paulista, a gravação do clássico disco “Lambada das Quebradas”, do guitarrista paraense Joaquim Vieira, e o início do grupo Carrapicho com Roberto Bopp, em Manaus.

Após uma curta passagem pelo Distrito Industrial, Bopp trabalhou nos Correios e no Sesc, onde foi incumbido pela diretora a recrutar interessados em montar uma banda. A ideia surgia da necessidade de fazer frente a banda de música do Sesi. Porém, o projeto quase afunda quando a diretoria desistiu da ideia. Bopp, certo de seu interesse em aprofundar a relação com a música, insistiu e propôs aos poucos envolvidos que continuassem o trabalho de formar um grupo. Dessa atitude ousada, surgiu o grupo Carrapicho que, ainda sem nome, imediatamente aparece tocando música popular brasileira nos bares de Manaus. Isso era em 1978.

Após a saída de Lauriana e Asclé, que fizeram parte dos primeiros momentos, o grupo assume a formação com Bopp, Zezinho Correa (1951-2021) e Carioca. Nessa

época, o repertório era de MPB e Zezinho era chamado de “Caetano Veloso do Amazonas”.

Reverberando as lutas anti-imperialistas no ocidente periférico e expressando a rejeição da juventude brasileira ao desenvolvimento imposto pela Ditadura Militar, no ano de 1979, o grupo de músicos amazonenses, liderados por Bopp e Zezinho, demonstrou ousadia e visão crítica com a realização do *show* “Janauacá, a Guerra do Peixe”. O *show* possuía texto e música inéditos como marca dessa iniciativa criadora do grupo, que ainda não tinha nome na ocasião da estreia no teatrinho do Sesc.



Fonte: Acervo do músico.

No final dos anos 70, o Lago do Janauacá, localizado nos arredores dos municípios de Manaquiri e Careiro, vivenciou uma série de conflitos entre os trabalhadores ribeirinhos da produção agrícola e da produção pesqueira. A promoção do capitalismo, dirigi-

da pelo Estado autoritário, levou a profundas transformações nas relações sociais de produção. A introdução de motores de rabeta e de energia elétrica permitiu o crescimento da produção, reforçado pela crescente demanda de produtos agropastoris e pescado. Formava-se um novo mercado de consumo a partir da Zona Franca e do desenvolvimento urbano industrial. No espaço rural ao longo do Janauacá, dividiu-se o território de forma conflituosa entre os trabalhadores especializados da farinha de mandioca e da pesca.

Seguindo uma tendência que já se observa na ópera *Dessana Dessana* em 1974, de Adelson Santos (1945), o *show* Janauacá, demonstra o engajamento dos jovens músicos e artistas amazonenses com as contradições da realidade local, visto que retratava os conflitos ocorridos entre os pescadores da comunidade do Janauacá naquele período. As canções Sina Cabocla, Liberdade e Preconceito ilustram a visão crítica dos jovens músicos manauaras naquela ocasião.

Esse *show* fundacional, que foi apresentado em vários locais na cidade, marca também o momento da escolha do nome do grupo. Por meio de um pleito interno, cada proposta lançada pelos músicos concorreu numa votação democrática que foi vencida pelo flautista, estudante do Conservatório Joaquim Franco, Nil Cruz. Segundo Nil, que na ocasião era músico acompanhante da banda, o Carrapicho representaria a união necessária para realizar uma oposição ao predomínio da música americana. O plano geral das lutas anti-imperialistas daquele momento nos ajudam a compreender o significado universal da perspectiva do grupo. Embora não tenha se tornado uma banda de protesto político explícito, a defesa da música brasileira em oposição à música estadunidense inspirou o nome da banda Carrapicho num contexto de avanço das lutas anticoloniais no plano internacional e em oposição à Ditadura Militar no Brasil. A palavra “carrapicho” no dicionário significa planta de forte aderência nas roupas e cabelos. A noção de junção, adesão e união serviu adequadamente para o pensamento que animava aquela iniciativa impetuosa de construir uma banda num contexto marcado pelas adversidades.

Na conjuntura da passagem dos anos 70 aos 80, a presença política do teatro do Sesc no cenário artístico de Manaus se comprova pela relação de Zezinho e Bopp com o meio das artes dramáticas. Bopp guarda em sua memória alguns *shows* realizados no Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais (ICHL), da Ufam, em colaboração com o movimento estudantil.

O grupo Carrapicho faz parte de uma geração de músicos que estiveram sob a ideologia da resistência à Ditadura Militar no período de transformações modernizantes implementadas pelo regime autoritário. Como uma forma de política no campo artístico, o regionalismo de resistência pode ser observado na produção musical de diferentes Estados da Amazônia.

No final dos anos 70, os efeitos do imperialismo cultural, temidos pela esquerda nos anos 50 e 60, era perceptível no conjunto da música brasileira. Nessa época, a música americana foi privilegiada nas programações das rádios e no gosto da classe média. Em Manaus, esse fenômeno era mais presente na classe média alta, que ouvia a programação americanizada da rádio Tropical e frequentava os *shows* nos clubes de elite, como Rio Negro Clube, Fast Clube, Nacional Futebol Clube e Ideal Clube. Nesses locais, tocavam bandas, como The in Crown, Blue Birds e Aristocratas. Nessa ocasião, em Manaus, a estrangeirização dos costumes também podia ser observada na proliferação de boates, como Tiger, Mil e uma noites e Crocodilos, onde predominava a música disco. Interessante notar que, nesse mesmo período, o movimento *hip-hop* significou uma oposição ao predomínio da música disco, que representava uma imagem idílica do elitismo burguês nos EUA.

O que existe em comum entre os jovens trabalhadores afro-ameríndios na periferia da Amazônia e os trabalhadores negros de Nova Iorque, Haiti e Zimbábue? A experiência do êxodo e da imigração, assim como uma forte oposição anticolonial e antipitalista, aproximava as insatisfações dos jovens daquela época, como fica evidente em relação a *disco music*.

Na esteira da expansão discográfica dos músicos amazonenses, em 1981 o grupo Carrapicho também lança o primeiro compacto duplo pelo selo paraense Gravasom. A instrumentação do grupo Carrapicho chama a atenção. O repertório de música nacional (MPB e forró), arranjado em instrumentação nordestina (sanfona, percussão, viola e violão), destoava dos padrões e formatos dominantes da indústria da música que utilizavam guitarra, teclado, baixo e guitarra elétrica.

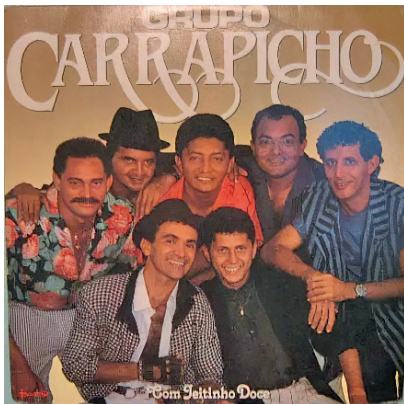


Fonte: acervo do músico.

Se considerarmos que em seu primeiro disco, em 1973, Pinduca alterou a instrumentação do carimbó, é significativo que oito anos depois, no compacto duplo gravado em 1981, primeiro registro fonográfico da banda Carrapicho, a bateria, a guitarra elétrica e o contrabaixo não tivessem sido utilizados nos arranjos das músicas. Os músicos pretendiam seguir tocando na instrumentação do forró tradicional com zabumba, acordeon etc.

Porém, a gravadora tinha interesse nessa mudança de instrumentação, como se comprova na intervenção de Jesus Souto, produtor da Gravasom, na tentativa de influenciar essa transforma-

ção que não tardaria a acontecer. Assim sendo, a partir da gravação do primeiro LP, em 1985, percebe-se a presença de baixo, guitarra e bateria nos discos do Carrapicho. Além do compacto, com a participação de Roberto Bopp, o grupo ainda gravaria quatro LP's: Carrapicho (1985), Eita Chegou a Hora (1988), Com Jeitinho Doce (1989) e Sacolejo (1992).



O nativismo musical na Amazônia: Amazonas e Pará

O nativismo musical e teatral é uma das marcas mais significativas da contemporaneidade amazônica. Esse fenômeno das práticas musicais, observado com mais força entre as décadas 70, 80 e meados de 90, tem uma dimensão econômica geral na expansão capitalista, promovida pelo Estado autoritário, e uma dimensão política global, na medida em que esteve em sintonia com as diversas manifestação da luta de classes na América Latina do período. Para observar o nativismo musical na Amazônia, é imprescindível superar a mera compreensão particularizada da região e recorrer à noção de totalidade. Apenas quando observamos a região como uma totalidade dialética, a partir do movimento do singular ao universal e deste ao singular, conseguimos captar devidamente o fenômeno musical no processo histórico.

A base histórico-social desta produção musical possui traços importantes na modernização capitalista conservadora e autoritária pelas vias militares e estatais: inserção tardia, particular e dependente; aumento das forças produtivas e relações de produção capitalistas na região, gerando

profundas transformações; o papel político-ideológico desempenhado pela classe média intelectual e artística.

Nativismo contemporâneo ou regionalismo de resistência são terminologias sinônimas pelas quais venho me referindo à estética surgida na Amazônia como uma forma de oposição aos efeitos do desenvolvimento autoritário e violento do capitalismo na região. Nas décadas de 70, 80 e meados de 90, essa tendência antimodernista ocorre em franca oposição às significativas transformações sociais promovidas pelo capitalismo em sua sanha expansiva. Nesse cenário de luta de classes, os artistas assumem um papel militante, praticando uma estética musical baseada numa visão crítica da realidade amazônica. Os músicos devem ser compreendidos como trabalhadores inseridos no processo de mudança das relações de produção social, assim como num amplo campo artístico formado por diversos segmentos, tais como teatro, dança, artes plásticas, fotografia, cinema etc.

Pela lente fenomenológica de Fábio Fonseca de Castro,²⁸² o fenômeno em questão é indefinido, já que se revela intuitivamente como uma “vontade-de-ser-sentida”. Fábio compreende a questão dentro do território da subjetividade, da intuição e da sensibilidade. Seus anunciantes, os artistas e o público correspondente são desorganizados e dispersos. Devido à forma desordenada em que aparece nas produções locais, tal visão não vêm sendo reconhecida como uma escola.

Para além dos limites dessa perspectiva, acredito que o papel militante direcionado à construção de representações de uma identidade local é assumido não apenas pelos artistas em Belém, mas em toda região amazônica. Sendo um fenômeno da luta de classes, a amplitude desse fenômeno é observável em diferentes cidades e capitais dos Estados da Amazônia. Os setores populares e médios, pequeno-burgueses, críticos ao poder instituído, se insurgiram por meio de diferentes segmentos artísticos nesse período que também foi marcado por centenas de greves e ações diretas.

282 (CASTRO, 2011).

No contexto das tensões ideológicas do final da Ditadura Militar no Brasil, jovens artistas na Amazônia constroem um engajamento político-artístico-musical-teatral, contrariando as transformações trazidas pela modernização conservadora imposta duramente pelo regime. Esse nativismo musical amazônico é uma composição complexa entre nacionalismo folclorista e anti-imperialismo revolucionário dos CPC's da União Nacional dos Estudantes (UNE), além de uma renovada influência dos novos estilos bossanovistas, jovemguardistas e tropicalizantes. Essa estética pode ser observada na produção de diversos Estados nos anos 70 e 80. Num processo de expansão capitalista autoritária e violenta, a reação cultural dos setores da juventude, intelectuais e dos meios artísticos não poderia ser diferente.

Para pensar sobre a disposição e extensão regional dessa consciência político-estética entre os músicos, noto que o nativismo se apresentou nos movimentos, nos festivais, nos discos e na vida de trabalhadores músicos em geral. Mais ou menos conscientes, tal estética é praticada por diversos compositores e grupos na Amazônia, durante as décadas de 70, 80 e meados da década de 90.

Compreendendo os Estados do Amazonas, Pará, Acre, Roraima e Amapá, temos diversas manifestações da estética do nativismo musical. Entre estes: o grupo A Gente com a ópera-rock Dessana, Dessana, Adelson Santos, com o compacto simples Não mate a mata (1980); o disco Nativo (1978), de Paulo André Barata; os dois primeiros discos de Nilson Chaves, o Dança de Tudo (1981) e Interior (1985); Os grupos Tesc em Manaus e Experiência em Belém; o disco Canção de minha saudade (1980), do grupo santareno Os Hippies; a gravação do disco Nossa Música, reunindo diversos cantores amazonenses, em 1986, em Manaus; as primeiras edições do Festival Acreano de Música Popular, em 1980, 1981, 1983 e 1985 e a atuação do músico e produtor cultural Chico Pop; O disco Amazônia em canto (1996) reunindo Bado, Binho, Augusto Silveiram, Laio e Nêga; o primeiro disco do grupo paraense Arraial do pavulagem, Gente da nossa terra (1995); realização, em Manaus, da Mostra Roraimeira (Neuber Uchôa, Eliakim Rufino e Zeca Preto), como importante movimento de afirmação da identidade de Roraima, em 1984; surgimento do

Grupo Vocal Raízes Caboclas, em 1982, e o lançamento do primeiro disco em 1988; a atuação do grupo “Tariri”, ao longo dos anos 80. Por fim, o movimento Costa Norte, surgido no Amapá no início dos anos 80, resultando no álbum Sentinela Nortente, gravado por Os-mar Júnior e Amadeu Cavalcante, em 1989.

Teceremos alguns comentários sobre os casos particulares do Amazonas e do Pará.

Segundo o sociólogo amazonense Luiz Fernando de Souza Santos, o neorrealismo português chegado em Manaus por meio de Álvaro Páscoa foi assimilado pelo pintor Hanneman Bacelar e revela uma influência marxista nas artes plásticas em Manaus no final da década de 60. Para Luiz, a tela *Miséria*, criada em 1968 por Hanneman, “é a crítica que se opõe às catástrofes da aventura capitalista que pesam sobre as comunidades amazônicas”.²⁸³ Considerando as décadas de 50 e 60, o marxismo por intermédio do PCB seria influente entre os artistas nativistas como confirmam os casos do Clube da Madrugada no Amazonas e do poeta Rui Barata no Pará.

O amálgama complexo da cultura brasileira – certamente marcado pela transversalidade do nacionalismo entre esquerda e direita – foi composto de elementos heterogêneos, como partidos, movimentos, órgãos e instituições governamentais, entre os quais o modernismo, folclorismo, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), os CPC’s da UNE, o PCB, a Revista Civilização Brasileira, assim como a Academias Brasileira de Letras (ABL), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), Universidade Pública, Conselho Federal e os conselhos estaduais de cultura.

Essas tendências aparecem na produção musical nativista em Manaus, pois, se de um lado, por exemplo, havia o grupo Raízes Caboclas, fundado sob influência do grupo tradicionalista gaúcho “Caverá”,²⁸⁴ de outro haviam os grupos Tariri e A Gente (Tesc),²⁸⁵

283 (SANTOS, 2018, p. 34).

284 Ver em (CARDOSO, 2017).

285 Memorial de Francisca Jatobá para o Exame de Qualificação ao Grau de Doutora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura da Amazônia, PPGSCA, em 24 de outubro de 2014.

próximo do espírito de resistência da juventude universitária de esquerda dos anos 70. O nativismo musical na Amazônia é uma expressão “estético-ideológica” do último momento histórico do desenvolvimento do capitalismo industrial brasileiro, marcadamente autoritário e violento. Esse desenvolvimento pode ser periodizado pelo ciclo que vai da década de 30 até 70.²⁸⁶

Em 1982, como manifestação desse regionalismo de resistência, inicia-se no seio do movimento universitário manauara o Festival Universitário de Música (FUM). Em seu texto de 1985, *Arte e Transformação no Festival Universitário de Música*, Vanessa Graziotin (1961) critica duramente o golpe militar por ter suprimido os CPC’s da UNE: “(...) numa tentativa de substituir a cultura nacional progressista por enlatados alienígenas, particularmente norte-americanos, que assumiu na prática a tutela da nossa cultura”.²⁸⁷

O poeta paraense Ruy Barata (1920-1990) dizia que o regional sempre é político. Talvez o velho comunista soubesse que a experiência colonial implica uma condição de região-objeto, produzindo uma cultura avessa às mudanças sociais disruptivas próprias da expansão capitalista. Formações periféricas de passado colonial produziram nativismos semelhantes em outros contextos. A variedade e amplitude da resistência cultural impressa nas obras produzidas na região amazônica nesse período permitem perceber a busca pela identidade dentro de um contexto em que sua suposta solidez desmanchava-se no ar, e que, no caso da Amazônia, desfigurou-se por entre rios e matas.

A valorização da cultura popular rural como marca de autenticidade é percebida na atualização do comportamento inaugurado emblematicamente pelos intelectuais alemães Irmãos Grimm, no início do século XIX, na Alemanha. Pode-se observar um eco

286 Tatyana de Amaral Maia acredita que três ideias-força fazem parte desse período. Para ela a “‘questão da brasilidade’ (1920), ‘espírito nacional’ (1930) e ‘consciência cívica’ (1960) – pertencem a um mesmo processo, não linear, ocorrido entre as décadas de 1920 e 1960: o de construção das representações geradoras do sentimento de pertencimento a uma mesma nação” (MAIA, 2012, p. 149)

287 (GRAÇA, 1985, p. 19).

dessa referência no poeta comunista Ruy Paranatinga Barata, o qual, na década de 60, orientava os jovens músicos e artistas para que viajassem pelos interiores do Pará, com a finalidade de conhecer a cultura do homem simples da Amazônia.²⁸⁸

Assim como observamos em obras dos artistas amazonenses como *Dessana*, *Dessana* e *Ajuricaba*, a temática indígena aparece como recurso estético e político dos compositores paraenses do mesmo período. Este são os casos das canções *Indauê-Tupan*, gravada no disco *Nativos*, de Paulo André Barata em 1978, e *Amocariu*, canção de abertura do primeiro disco de Nilson Chaves, *Dança de Tudo*, lançado em 1981. O nativismo musical de Amazonas e Pará compartilham de um discurso indigenista em valorização dos povos originários.

No que tange à produção teatral os paralelos são evidentes. No final da década de 60 surgiu em Belém o grupo *Experiência* que, sob a direção de Geraldo Salles, realizou um teatro regionalista baseado nas contradições da realidade local. Como expressões importantes desse nativismo destaco as peças *A ameaça* de Marco Antônio Rodrigues de Oliveira e *Tem muita goma no meu tacacá* de Geraldo Salles. Dentro de um espectro marxista, em 1980, foi encenada a obra *Mãe-d'água*, de Raimundo Alberto, revelando a preocupação do artista da região “em encenar peças que mostrem ao seu público as condições da vida dos trabalhadores amazônicos”.²⁸⁹ Como afirma Denis Bezerra “as demandas sociais criadas pelas políticas exploratórias da região, a destruição da vegetação, principalmente a degradação do meio ambiente, pelos chamados grandes projetos, do governo militar, são temas presentes em obras teatrais paraenses dos anos 70 e 80”.²⁹⁰

288 (COSTA, 2010, p. 72).

289 BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Grupo Experiência: Regionalismo/Nacionalismo no teatro paraense dos anos 1970 e 1980*. Belém: Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciência das Artes da Universidade Federal do Pará. Ver em <https://www.publlionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/4531/4514>

290 (idem).

As décadas de 70 e 80 foram decisivamente marcadas pela politização regionalista por meio do nativismo contemporâneo na Amazônia, uma estética que significou ao mesmo tempo uma expressão e um contraponto histórico ao desenvolvimento autoritário do capitalismo na região. A estética do nativismo apresentou-se como uma oposição ao caráter predatório, violento e autoritário da expansão capitalista na Amazônia. Esse doloroso processo deixou marcas indeléveis na realidade e acessou, por meio de mediações múltiplas, a consciência dos artistas da região.

A repressão realizada pela Igreja Católica sobre as manifestações afro-brasileiras pode ser considerada uma cicatriz na história colonial na Amazônia. A partir da tese sobre a Modernização do Carimbó (2014), venho mostrando como a repressão desempenhou um importante papel na trajetória dos batuques na região Norte. Sob a política do ultramontanismo, a reforma romanizadora, que objetivou combater o paganismo e as irmandades leigas, levou a uma política repressora das manifestações populares na Amazônia.

Do mesmo modo que no Pará, as danças da desfeiteira e pre-tinhas d'angola foram reprimidas pela ação de alguns padres, no Amazonas,²⁹¹ Mário Ypiranga (1909-2004) revela a repressão que o padre italiano Barat (1910-1946) exerceu sobre o Sairé, em Tefé, e Alvarães, onde “atualmente a tradição está perdida no Amazonas e teve suas últimas aparições em 1920”.²⁹²

Na década de 60, o Grupo Decisão representava em Manaus o engajamento político que os músicos do Show Opinião (dirigido por Augusto Boal e lançado no Rio de Janeiro em dezembro de 1964) propuseram.²⁹³ Sem dúvida que uma expressão rica do nativismo contemporâneo no Amazonas encontra-se no cenário teatral em Manaus no final da década de 60. Grupo Sete, Tesc, Tejoma, Bambi, Teatro Experimental, Teatro Universitário eram os princi-

291 (MESQUITA, 2014, p. 105).

292 (MONTEIRO, 1983, p. 318).

293 (AMARAL, 2015, p. 44).

pais grupos em atividade nesse período. A importância do grupo Tesc pode ser considerada nos âmbitos literários, teatrais e musicais, articuladas na produção coletiva de espetáculos inéditos.

No que tange à música destaca-se a criação do grupo A gente. Essa dimensão musical atraía jovens músicos para sua órbita cujos mais destacados foram Adelson Santos, Torrinho, Zezinho Corrêa, Roberto Bopp e outros. Esses artistas ganhariam destaque na música amazonense impulsionados pelo advento da indústria fonográfica na região a partir da década de 80. Devido a formação e politização de seus integrantes, certamente esses coletivos teatrais e músicos estavam sintonizados com as transformações turbulentas a nível global e local.

É importante lembrar que esses grupos renovadores foram precedidos por duas gerações importantes de artistas e intelectuais que já vinham pensando a identidade amazonense. O glebarismo da década de 30 e o Clube da Madrugada na década de 50 lançaram as bases de um posicionamento do artista empenhado em construir uma representação regional.

De um lado, entre os glebaristas, tinha nomes como Araújo Lima, Anísio Jobim, Aurélio Pinheiro, Ramayana Chevalier, Carlos Mesquita e Arhur César Ferreira Reis, de outro o Clube da Madrugada foi composto por Aluísio Sampaio, Luiz Bacellar, Moacir Andrade, Jorge Tufic e Pedro Amorim. Se a reflexão sobre a realidade e identidade amazônica dentro de um horizonte nacional-modernizador os unificava, a tendência à direita do primeiro e à esquerda do segundo os diferenciava.

Em 1954, a criação do movimento Clube da Madrugada expressou a necessidade de modernização estética entre os artistas e intelectuais amazonenses. O grupo vanguardista, que publicou em revistas e jornais, organizava eventos públicos em praças, feiras e festivais. É importante considerar a importância da imprensa e do rádio na ação desses artistas. Influenciados pelo nacionalismo modernista da chamada Geração de 45, o perfil de engajamento social marcou o movimento que tinha uma preocupação em apro-

ximar a arte do povo, traço que se demonstra com as propostas do manifesto *Murifesto* e na política de Arte na Rua promovida ao longo dos anos 60.²⁹⁴

Superando e continuando esse movimento histórico, os jovens frequentadores do Café do Pina, Bar do Alex, Teatro Universitário e Esquerda Radical seriam os novos agentes culturais de destaque da década de 60 em diante. Essa geração herdou as contribuições dos movimentos anteriores incorporando e rejeitando seus horizontes no contexto de avanço truculento da ditadura. Essa geração conviveu cara a cara com a intensificação da repressão política.

Aqueles Tempos de guerra,²⁹⁵ quando o mundo cultural foi reprimido a ferro e fogo, foram decisivos para as artes no Amazonas. Em 1968, ano de AI-5, um novo impulso crítico emerge da urbanidade manauara em convulsão política e social. O livro *Estado de sítio*, de Aldísio Filgueiras, ganhador do Prêmio Estadual de Literatura, foi censurado pela Polícia Federal.²⁹⁶ O medo e as incertezas criadas pela violência política do Estado ditatorial geraram sua expressão antagônica na consciência e expressão estética dos artistas amazonenses.

A contestação a ditadura e às suas truculentas políticas de desenvolvimento deveriam encontrar força nas criações da juventude politicamente consciente daquele período em Manaus. Por exemplo, a peça *Zona Franca Meu Amor*, criticava uma realidade de deslumbramento diante da implantação da Zona Franca de Manaus em 1967.

O caráter anti-capitalista do Tesc transparece na proposta de montagem da peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que deveria ser encenada no dia do trabalhador, mas foi boicotada pela censura federal de Brasília e só estreou meses depois do feriado. Sobre a peça dirigida por Nielson Menão, Ediney

294 (PÁSCOA, 2017).

295 (AZANCOTH, COSTA, 2009, p. 9).

296 (AZANCOTH, COSTA, 2009, p. 37).

Azancoth afirma que para os atores foi como “o nascer de um novo tempo teatral” e explica que tratava-se de “uma montagem abordando os problemas sociais provocados pela industrialização, bem como as lutas reivindicatórias por melhores salários e condições de vida”.²⁹⁷

Dentro de um quadro de transformações violentas e aceleradas, a necessidade de pôr em evidência a identidade amazônica surge como reação às interferências autoritárias nos rumos históricos da região e a ruptura violenta da estrutura social preexistente. Em Manaus do final da década de 60, a vida social dos jovens artistas era marcada pelo futebol, *rock and roll*, mas também pela censura, tortura e repressão da ditadura. Não só os amigos do café do Pina e a turma do teatro universitário, mas também a esquerda radical e os festivos do bar do Alex, reverenciaram o jovem estudante Edson Luiz, assassinado em 1968. O humor crítico direcionado às elites políticas acompanhava o elogio tropicalista a aculturação, sem perder o horizonte utópico de transformação.²⁹⁸

Sob a influência do manifesto futurista de Marinetti, o Grupo Sete resolveu montar um espetáculo baseado no filme *Esse mundo é dos loucos*, de Felipe Brocca. Assim surgiu a peça Luar sobre o Danúbio, disfarçando da censura as iniciais LSD, verdadeira intenção irreverente do grupo. Encenada no Teatro Amazonas sob a iluminação de boate e embalados por Rolling Stones, a montagem tinha a presença do *rock*, demonstrando um alinhamento tropicalista.

No ano de 1969, o III Festival de Cultura ficaria marcado pela premiação de Danúbi Azul, LSD, e pelas críticas desferidas na imprensa contra o caráter elitista e desorganizado do festival. No dia 27, a música popular esteve representada no festival pelos seguintes artistas: Alexandre Otto, Teresa do Socorro P. Trindade,

297 (AZANCOOTH, COSTA, 2009, p. 39).

298 (AZACONTH, COSTA, 2009).

Raimundo Bonfim Corrêa, Anibal Beça, Renato Farias de Almeida, Alencar Barreto Coupe, Leônidas Arruda da Costa.²⁹⁹

Neste mesmo ano, revelando uma faceta popular, o Festival do Lixo ocorreu na praia da Ponta Negra diante de um público de 20.000 pessoas. Os músicos realizaram apresentações de canções autorais no palco flutuante montado para o evento. O Festival estreou com a música *Malária*, interpretada por Aldísio Filgueiras, e contribuiu decisivamente não apenas para a produção de música autoral no Amazonas, mas para uma expressão mais livre dos costumes urbanos individuais.

A verve contracultural desse contexto em Manaus certamente pode ser observada nas montagens do grupo A Gente, braço musical do grupo Teatro Experimental do Sesc – Tesc. O grupo era formado por Aldísio Filgueiras (cantor), Maurício Polari (baixo), Luis Carlos Santos Jr. (violão), Manoelzinho Correa (bateria), Isabel Vale (escaleta e voz), Fátima Andrade (voz), Noval Melo (baterista e percussão), e já vinha montando musicais, como *Folia do látex* e *Tem Piranha no pirarucu*, que tinha mudado porque o nome anterior *Zona Franca Mon amour* foi censurado.

Em 1974, o grupo A Gente apresentou no Teatro Amazonas a ópera-rock *Dessana, Dessana*. Fruto da parceria entre Aldísio Filgueiras, Márcio Souza e Adelson Santos, a peça levou ao aprofundamento sobre a cultura indígena por meio dos contatos com o padre Casemiro Béksta, que havia vivido muitos anos entre os Dessana e aprendido a língua ancestral. Feliciano e Luis Lana, pajés e xamãs de São Gabriel da Cachoeira, auxiliaram no processo de aprendizagem do grupo. Essa sensibilidade em relação a cultura indígena num momento dramático para os povos originários dentro da expansão predatória do capitalismo na região, deixa explícito o engajamento artístico.

Confirmando um fértil vínculo entre os campos da música e teatro, em 1974, os integrantes do Grupo Extremo Norte juntaram-

299 (AZANCOTH, COSTA, 2009, p. 34).

-se ao para a composição do musical *Dessana*, *Dessana*. Ao visibilizar a mitologia indígena por meio da aparição de Yeba-Beló (a deusa criadora do mundo, segundo os Dessanas), o teatro musical de *Dessana* demonstra como os artistas amazonenses incorporaram uma atitude de resistência diante da truculenta promoção autoritária do capitalismo na região.

Isto porque, no mesmo período em que a obra foi produzida, a BR-174 era construída, ligando Manaus a Boa Vista. Essa estrada passava pelo território dos índios Wamiri-Atroari de forma violenta, fazendo parte de um processo de dizimação das populações originárias. Segundo o relatório Figueiredo,³⁰⁰ é possível afirmar que cerca de dois mil indígenas Wamiri-Atroari foram dizimados entre 1972 e 1975. A infraestrutura erguida pelas políticas da ditadura foram pavimentadas com sangue indígena.

Destaco, aqui, como o caráter periférico do nosso capitalismo nos aproxima do horizonte crítico dos artistas e intelectuais alemães no período romântico. Tanto a *Dessana* dos artistas manauaras como o conto “O velho Hildebrand”, publicado pelos Irmãos Grimm, consistem em narrativas reveladoras da visão de povos nativos que habitam há muitos séculos seus respectivos países. Invocar o passado como uma forma de realizar oposição às forças dominadoras da modernidade é um traço próprio da consciência romântica. Visibilizar as culturas subalternizadas significa se opor ao processo de modernização capitalista pela arte. Isso, porque valorizar o passado significava contrariar o entusiasmo capitalista pelo progresso material.

300 Após uma série de denúncias de violações dos direitos humanos por parte dos funcionários do SPI, em 1967 foi criada uma Comissão de Inquérito do Ministério do Interior, presidida pelo procurador Jäder Figueiredo Correia (ARAÚJO, 2018, p. 217). Ver relatório em: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/relatorio-figueiredo>.



Da esquerda para a direita, Márcio Souza, Feliciano Lana, padre Casemiro Beckstá, Aldísio Filgueiras e Adelson Santos, 1975.³⁰¹

As gerações mortas vivem na continuidade encontrada na consciência das gerações atuais. A condição periférica do Brasil e da região Norte não poderia ter gerado um marxismo alheio aos traços românticos alemães. A necessidade de viver uma cultura autêntica, baseada na tradição popular, rural e originária, é um traço reativo na consciência crítica dos artistas nortistas expressivo da condição de atraso e dependência da região amazônica.

301 (AMARAL, 2015, p. 107).

A indústria fonográfica e a reprodução capitalista dependente

Nossa investigação pretende refletir sobre esse período da música brasileira, a partir dos diferentes padrões de reprodução do capital dentro da história do capitalismo latino-americano. As transformações da música amazonense são evidentes resultados do movimento histórico das migrações no capitalismo dependente na Amazônia. A concentração da força de trabalho dos músicos na capital amazonense foi fundamental nesse processo de êxodo, que explica nossa ênfase nas migrações ocorridas entre as décadas de 50 a 80.

Nossa análise crítica se afasta do culturalismo, tanto em sua perspectiva folclorista como antropológica. Da visão folclorista, evitamos a construção de representações homogêneas, fixas e idealizadas da realidade dos trabalhadores rurais; da visão antropológica, rejeitamos abordagens fragmentadas e inteiramente subjetivistas, baseada numa dimensão cultural que se apresenta como independente da produção da vida material dentro de um processo de totalidade histórico-dialética.

A lógica do capital é a atividade unificadora que precisamos compreender, haja vista que confere sentido aos múltiplos processos musicais em questão. Na pesquisa musical marxista, retomar à totalidade é uma necessidade epistemológica fundamental. Para Marx, “em todas as formas de sociedade, é uma determinada produção e suas correspondentes relações que estabelecem a posição e a influência das demais produções e suas respectivas relações. É uma iluminação universal em que todas as demais cores estão imersas e que as modifica em sua particularidade”.³⁰²

Segundo o cientista social brasileiro Ruy Mauro Marini (1932-1997), o Estado é o principal promotor do capitalismo dependente no Brasil, pois “participa na formação do capital fixo, ou seja, instalações e maquinaria, com 60% do total anual, ficando somente 40% para o capital privado”.³⁰³ Marini destaca que o papel jogado pelo investimento estrangeiro e pelo Estado é fundamental para iniciar a primeira fase de circulação do ciclo de capital nas economias dependentes. O capital estrangeiro é bastante influente na economia dependente.

Do início do século XX até a década de 60, as economias dependentes latino-americanas eram baseadas nas exportações e “representavam um sistema de produção complementar ao das economias centrais, tendo seu ciclo determinado por este”.³⁰⁴ A produção para o mercado interno assume papel hegemônico nas economias dependentes a partir da década de 60, e isso pode ser percebido especialmente na produção fonográfica brasileira, cuja produção destina-se completamente a atender uma demanda de consumo interno.

As economias dependentes de industrialização tardia, realizada no século XX, prolongaram-se na fase de produção de bens de consumo, pois adquiriam os meios de produção (bens de capitais, equipamento e maquinaria) externamente pela oferta dos países imperialistas. De acordo com Marini, isso permitiu as economias

302 (MARX, 2011, p. 59).

303 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M, 2012, p. 24). Marini considera dados de 1969.

304 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M: 2012, p. 21).

dependentes avancarem “sem base própria” na produção de bens de consumo, habitual, ordinário e suntuário. Segundo o marxista:

Na verdade, a indústria manufatureira dos países dependentes se apoia em boa parte no setor de bens de capital dos países capitalistas avançados, por meio do mercado mundial. Por consequência, essa indústria manufatureira é dependente não só em termos materiais, no que se refere a equipamentos e maquinaria enquanto meios materiais de produção, mas tecnologicamente, ou seja, na medida em que deve importar conhecimento para operar esses meios de produção e, eventualmente, fabricá-los.³⁰⁵

O ciclo do capital na economia dependente “encontra-se duplamente articulado e é duplamente dependente com relação ao exterior”,³⁰⁶ pois tanto o fluxo de capital como os meios de produção são fornecidos pelo capital estrangeiro. Os meios de produção provenientes dos países imperialistas exigem uma tecnologia e um conhecimento tecnológico que não existe nos países dependentes latino-americanos. Portanto, as empresas estrangeiras controlam e têm acesso direto a essa tecnologia.

A título de exemplo, tomemos a indústria de produção de LPs. Mesmo vendendo os produtos pelo mesmo preço que o capitalista nacional, o capitalista estrangeiro ainda lucra mais do que o nacional, pois possui a tecnologia capaz de diminuir os custos da produção. Sendo assim, ocorre a transferência de valor em um único ramo industrial, reforçando a dependência econômica.

A diferença dos custos de produção entre o capitalista nacional e o estrangeiro “não resulta de um desenvolvimento técnico interno, mas da introdução de uma nova tecnologia vinda do exterior”, assegurando o monopólio tecnológico do estrangeiro em re-

305 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M: 2012, p. 27-28).

306 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M: 2012, p. 28).

lação ao nacional e a concentração da mais-valia produzida num ramo da indústria.³⁰⁷

Marini explica que “a partir das condições geradas na primeira fase de circulação, a concentração do capital se acentua, e por circunstâncias próprias a esfera da produção em si”.³⁰⁸ Isso tudo leva à monopolização precoce dentro das economias dependentes, processo que ocorre no desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil. Até meados da década de 70, o Estado desempenhou um papel importante, fomentando grandes projetos de infraestrutura e serviços. Isso se modificou nos anos 80 com o crescente peso do investimento privado e estrangeiro, caracterizando um novo padrão de reprodução do capital.

A integração da força de trabalho dos músicos amazonenses, dentro das relações de produções da indústria fonográfica na década de 80, ocorre na transição do padrão industrial diversificado para o novo padrão exportador de especialização produtiva. Investigar a modernização da música amazonense, a partir do suporte do conceito de Padrão de Reprodução do Capital (PRC), permite perceber as importantes determinações exercidas pelo período de mudança dos padrões de reprodução entre as décadas de 70 e 90.

Existem diferenças incontornáveis na reprodução do capital nos países centrais imperialistas e nos países periféricos dependentes. Além disso, os países periféricos possuem entre si formas e padrões específicos de reprodução do capital. Para refletir sobre a relação entre geral e particular, Rui Mauro Marini criou (1982), e Jaime Osório (1945) desenvolveu (2012) o conceito de PRC. Esse conceito media as leis gerais e as determinações particulares da formação sócio-histórica da sociedade capitalista. Como apresenta Jaime Osório, o conceito estabelece “mediações entre os níveis mais abstratos e mais gerais de análise (modo de produção capita-

307 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M, 2012, p. 29).

308 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M, 2012, p. 29).

lista e sistema mundial capitalista) e os níveis menos abstratos ou históricos concretos (formação econômico-social e conjuntura)”³⁰⁹

Jaime Osório defende que a história do capitalismo na América Latina passou por três padrões de acumulação de capital. Até 1920, mais ou menos, predominou o Padrão Agromineiro Exportador. Após a década de 30, surgiu o Padrão Industrial que foi até meados de 1970, quando iniciou o Padrão Exportador de Especialização Produtiva. A partir do padrão de acumulação, quero demonstrar como a indústria fonográfica, da década de 70 e 80, expressa o período de transição entre o Padrão Industrial e o Padrão Exportador de Especialização Produtiva.

Pretendo identificar a forma concreta assumida pela dependência na produção capitalista da música e propor que o período de industrialização da música amazonense ocorra entre a passagem de um padrão a outro, isto é, de um padrão industrial diversificado ao novo padrão exportador de especialização produtiva.

309 (OSÓRIO, 2012, p. 41).



Dj e Mc Fino

Em 1969, na cidade de Nova Iorque, o Festival Cultural do Harlem e o surgimento do grupo The Last Poets foram marcos decisivos para o surgimento do *hip hop* no seio do capital-imperialismo. Em Belém, Verequete (1916-2009) estava prestes a gravar seu primeiro disco de carimbó. Em Manaus, os festivais de dublagem, a Jovem Guarda, a Bossa Nova predominavam nas festas da juventude e o grupo Tesc começava os primeiros ensaios. No mês de abril de 1969, último ano dessa conturbada década, nascia no “Hospital Ana Néri”, o músico manauara Márcio Cruz Lúcio, conhecido como DJ e MC Fino.

Ao longo de sua trajetória, Márcio tornou-se um dos músicos mais atuantes na vida musical do Amazonas e um expoente incontornável no cenário *hip hop* da cidade. O reconhecimento recebido de uma ampla parcela do *hip hop* nacional indica o resultado e a força da música negra nas cidades brasileiras.

No final dos anos 60, o terrorismo do Estado capitalista contra os trabalhadores opositores à Ditadura Militar se acentuava perversamente após a decretação do AI-5. As universidades eram palco de persegui-

ções e censura. As artes pulsavam e resistiam à violência autoritária estatal. A Amazônia foi integrada de forma dependente ao sistema capitalista transnacional, e a região vivia transformações sociais diversas e de grandes proporções. O caráter desigual da composição urbana observa-se na formação dos bairros de periferia, onde abrigavam-se os trabalhadores pobres. Ao longo dos anos 70, Fino viveu sua infância em Bariri, no bairro Presidente Vargas. Se nesse bairro era conhecido como “cabeludo” ou “caveirinha”, foi no Manóia que passou a ser conhecido como “fino”, devido a sua magreza juvenil.

Fruto da conjunção Pará-Amazonas, o manauara nasceu da união entre Francisca Perez da Santa Cruz, filha de peruanos, nascida em Fonte Boa, no Amazonas, e Cipriano da Santa Cruz, nascido e criado na cidade de Belém do Pará. Cipriano era dado a sair com o violão nos braços, trovando em recitais de literatura de cordel, expressando no cotidiano sua paixão repentista. Além disso, cultivava outra afinidade musical: o carimbó paraense moderno dos anos 70. Juntamente com seu irmão Nilo, Cipriano colecionava discos de vinil, e entre eles os de carimbó e lambada eram certos. Normalmente, os discos eram comprados na loja S. Monteiro, conhecida pela venda de discos dos artistas do Amazonas, como Teixeira de Manaus e o grupo Carrapicho.

A relação Pará-Amazonas está na própria construção da história de Márcio Cruz.

Fino lembra bem de Seu Homero, um paraense, antigo morador do Bariri, que vendia açaí batido na máquina, outro hábito forte que cultivava além de ouvir sua imensa coleção de discos. Seu pai Cipriano, um colecionador apaixonado por discos, gostava de ouvir, constantemente, seu acervo como um exercício cotidiano no tempo de folga. Conta Márcio que os discos escolhidos por seu pai expressavam seu humor e sua condição emocional em dado momento. Na tristeza, ouvia-se Cartola (1908-1980), Elza Soares (1937) e algumas do Paulo Diniz (1940), e as melodias de Tim Maia (1942-1998) e Moreira da Silva (1902-2000) eram certas nos momentos de alegria. A música Naquela mesa, de Sérgio Bittencourt (1941-1979), interpretada por Nelson Gonçalves (1919-1998), era uma das mais ouvidas na

vitrola de seu pai, pela qual conheceu os clássicos da música brasileira como Benito de Paula (1941) e Chico Buarque (1944).

Neto do consagrado Mestre Verequete, MC Fino também foi influenciado pelo gosto musical de sua mãe. Foi dela também que soube da existência de seu avô paraense e do distanciamento de seu pai Cipriano, nascido do envolvimento de Corina com Verequete. São vivas as lembranças de sua vó Corina, muito afeita à música de atabaque e pontos de umbanda dos terreiros do Norte. É importante dizer que Corina também apreciava o bom reggae maranhense.



Verequete.³¹⁰

Um dos acontecimentos mais marcantes para Fino foi seu encontro com Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, em 2007. Durante uma ida a Belém para realizar um *show*, Fino passou uma tarde conversando com seu velho avô carimbozeiro. Até os 11 anos de idade, Fino morou com seus pais no Bariri, um bairro na periferia de Manaus e após um período turbulento, vivendo nas ruas, tornou-se

310 Foto postada em <https://portalcapoeira.com/geral/cultura-e-cidadania/o-carimbo-e-o-mestre-verequete/>

adolescente no bairro São Jorge, a Rua da Cachoeira. Nesse endereço, viveu momentos importantes para o desenvolvimento de sua musicalidade. O estabelecimento Ricardão Disco Club era uma boate fundada pelo seu antigo cunhado Ricardão. Domingo tinha matinê, concurso de patins e a música *funk* ainda era escrita com “a”, podendo ser encontrada com esta escrita – “fank” – nos jornais locais.

Vinte mil para melhor dançarino do Ricardão

Dando continuidade ao grande ritmo FANK, que é a onda do momento, a boite “RICARDÃO” escolherá na noite de hoje mais um casal para disputar a finalíssima que dar-se-á no vindouro dia 26 do corrente mês, com o prêmio de vinte mil cruzeiros, segundo informações prestadas pelo diretor social e divulgador da Som Livre João Martins.

A boite “Ricardão”, que fica localizada à rua da Cachoeira no bairro de São Jorge, através de sua diretoria promoverá mais uma notitada inesquecível com muito som discoteque, garotas bonitas e uma comissão julgadora criteriosa que escolherá o melhor casal de dançarino da noite de hoje, classificando-o para a grande final. João Martins, diretor social do “Ricardão Disco Clube”, convoca todas as pessoas que ainda não tiveram oportunidade de conhecer esta sensacional boite, que vai hoje prestigiar esta maravilhosa promoção, a qual está movimentando a nossa cidade.

Sábado 05.07.80
JORNAL DO COMÉRCIO — Cad. 2

Dois mil para o melhor “Pijamista” no Ricardão

Neste domingo a partir das 16 às 19 horas o Ricardão Disco Clube realizará pela primeira vez a “Tarde do Pijama”, categoria Infantil. Poderão participar crianças na faixa de 6 a 13 anos. Haverá distribuição de prêmios para as crianças presentes e um prêmio no valor de dois mil cruzeiros para o melhor “Pijama” a se apresentar naquela tarde dançante. Ontem, sábado pela parte da noite, o Ricardão Disco Clube, realizou o tradicional Balle de Pijama; para adultos, onde o casal que melhor se apresentou recebeu o prêmio de 5 mil cruzeiros.

Fonte: Jornal do Comércio, 5/7/1980.



Espaço interno da boate Ricardão Disco Clube. Fonte: acervo do músico.



Ricardão Disco Club. Fonte: acervo do músico.

Era início dos anos 80, o *funk* e a *disco music* predominavam nas rádios. Foi no Ricardão Disco Club, circulando com facilidade num espaço composto por salões de dança, academia e piscina, que Fino conheceu os DJ's Bola e Odias. No repertório desses DJ's ouvia-se Earth Wind & Fire, Parliament, Frank Smith (1950-2020), Isac Reis e Gilliard (1956). A presença da *black music* e o contato com uma enorme variedade de discos de vinil e *pick-ups* inicia aí, como também por intermédio de Osvaldo, primo de Fino, colecionador de discos da Motown Records, famoso selo de lançamento de artistas negros nos EUA. Osvaldo gostava de explicar sobre o racismo na música negra nos EUA e sobre os dramas de artistas como Marvin Gaye (1939-1984).

Entre a juventude, essa politização não era comum, porém, como explica Fino: “A galera era mais do embalo”. Dessa forma, podia curtir diferentes tipos de música, desvinculando a sonoridade de suas implicações político-ideológicas próprias dos contextos onde surgiram.

Enquanto a *disco music* foi tida como elitista nos EUA, em Manaus o público aderiu à tendência como comprova o sucesso feito pela sirene tocada nos salões das boates. A julgar pela receptividade positiva que as novas tendências musicais oriundas dos EUA tiveram na juventude das classes trabalhadoras pobres de Manaus, observamos que a *disco music*, o *hip hop* e o *eletro-funk*, ao invés de rejeição, encontraram aceitação social nesse contexto.



Boate Scorpions no bairro do São José. Da esquerda para direita: Fino, MC Vappo e Janaína. Fonte: acervo do músico.

Na foto acima, Fino aparece ao lado de seu amigo e parceiro MC Marcelo Vappo, com quem trabalhou e adquiriu muitos conhecimentos numa verdadeira relação de “discípulo-mentor”. Fino iniciou sua prática artística pela dança, e o grupo de B-Break de Vappo foi sua primeira referência. Entre 14 e 15 anos de idade, Fino integrou o grupo de dança Terremoto, que tinha acabado de

chegar de Letícia, cidade colombiana na fronteira do Amazonas. Renissom e Halessom, Airton, Carioca e Fino dançavam o estilo *sweet move*, uma mistura de *break*, *pop*, charme, dança de salão e *jazz*. Esse período formativo foi muito importante, demonstrando a importância do *break dance* para o surgimento posterior do movimento *hip hop* no Amazonas. Em 1984, Fino atuou com maior ênfase no grupo Revengers Break.

Seguindo a tendência de vários dançarinos do movimento *break* em Manaus, em 1988, Fino se assume como DJ e MC, afirmando-se como artista do *hip hop* manauara. O *rap* teve um efeito politizador na vida de Fino, formando uma consciência combativa contra o racismo e por uma atuação cultural permanente na cidade de Manaus. No auge de seu radicalismo, evitava amizades com pessoas brancas e assimilava diretamente a mensagem antirracista presente nas letras de grupos como Public Enemy e Câmbio Negro. “A música foi nos educando.” – declara Fino.

Fino ressalta a importância do surgimento do Zulu Nation, organização que Fino integra como membro efetivo desde 2020, sendo o segundo representante no Amazonas. Valorizando o conhecimento do ponto de vista bíblico, o *rapper* afirma: “O povo que pereceu foi por falta de conhecimento”.

A Zulu Nation possui 15 mandamentos e regras definidas. Sua filosofia é construída por diferentes conhecimentos, tais como matemática, geografia, ciência, bem-estar, educação ambiental, indígenas e quilombolas. Paz e respeito – esse é o cumprimento tradicional da Zulu Nation.

Sua história dentro do *rap* o ensinou a não discriminar os estilos musicais e não afirmar a superioridade de um estilo único: “Posso tá ouvindo um merengue ou um carimbó”. Fino se coloca como um conciliador entre o particular e o universal. Para o artista: “Quando você escuta um *rap*, você tá escutando uma música que já foi outra música”.

A música Apaxi, chi é um *eleto funk* usada pelos *breaks* e *b-boys*. Uma construção orgânica pensada como uma trilha sono-

ra. As construções sonoras e poéticas advêm de várias camadas e pessoas. Fino começou a pesquisar com profundidade as melodias das canções, desbravou as origens desconhecidas de muitos sucessos comerciais da indústria. O projeto Caso Sonoro procura demonstrar o processo de assimilação, troca e apropriação praticado pelos compositores. Buscando explicar a riqueza desses processos, Fino afirma que Jimmy BreedLove (1928-1978) e sua Killer Diller têm uma relação com o Rock das Aranhas muito estreita.

Pinduca e a racionalização capitalista da música

Diferentemente da primeira metade do século XX, o avanço tecnológico, a partir da década de 50, permitiu modificações significativas nas músicas gravadas nos estúdios. Surgiram as possibilidades de realizar gravação de cada instrumento ou voz isoladamente ou a colocação de emendas e efeitos *a posteriori*. O desenvolvimento da indústria capitalista da música criou uma divisão de trabalho mais complexa, na qual se exige trabalhadores mais especializados, “como diretor artístico, o técnico de gravação, o técnico de corte, o assistente de produção, o arranjador, entre outros”.³¹¹ Essa divisão do trabalho e o aumento do controle do mercado e da produção foram acompanhados de um crescimento expressivo da contratação de trabalhadores músicos. O aumento do capital constante (meios de produção, tecnologia) e do capital variável (força de trabalho) foi uma marca da produção capitalista. No Brasil, por exemplo, a gravadora Phono-

311 (JAMBEIRO, 1975, p. 59).

gram foi de 170 empregados, em 1968, para 500 empregado em 1974.³¹²

Essa complexa divisão de trabalho na produção capitalista da música pode ser encontrada no processo de gravação dos músicos, quando o artista principal nem sempre grava com sua própria banda, a que costuma acompanhá-lo na realização dos *shows* cotidianos. Podemos observar que esse foi o caso de muitos artistas amazonenses na década de 80, tais como Teixeira de Manaus, Oseas da Guitarra e Chico Cajú, que tiveram seus discos gravados ou pelo conjunto de Pinduca (1937) ou por músicos funcionários das gravadoras. Durante a década de 70 e 80, Pinduca exercia o papel de produtor e revelador de novos artistas dentro da indústria.

Apesar da musicalidade individual de cada um desses artistas amazonenses, destaco como essa influência dos músicos paraenses acabou determinando, em grande parte, o teor estilístico e repertório dos discos. Assim, a noção de uma música tipicamente amazonense esteve impossibilitada não por uma opção estética voluntarista, mas, sim, pela própria condição de classe dos trabalhadores músicos migrantes. Não se trata de negar que esses músicos tenham contribuído com suas singularidades técnicas, mas de sugerir que eles fizeram isso de forma subordinada, dentro das relações de trabalho que mantiveram.

Oriundos de um processo migratório vertiginoso, os trabalhadores amazonenses, sem vínculos organizativos e sem consciência de suas potencialidades políticas, viveram o sonho e a tragédia da ascensão social de forma vulnerável, integrando-se nas exploratórias relações de trabalho capitalistas da indústria da música no início dos anos 80.

A partir da década de 50, observa-se na indústria capitalista da música uma “maior integração entre as dimensões artísticas, técnicas e comercial do trabalho”, surgindo como expressão desse processo a figura do produtor artístico.³¹³ Antes da função do diretor artísti-

312 (VICENTE, p. 65; PAIANO, 1994, p. 217).

313 (VICENTE, 2014, p. 62).

co, o cargo de “assistente de produção” surge a partir desse momento com a função de arregimentar músicos, escolher repertório, arranjos e estúdios, além de recolher a autorização dos compositores para realizar as gravações ou fazer acordos de parcerias nas autorias das músicas. O pesquisador Eduardo Vicente afirma que Luiz Bittencourt (1915) foi o primeiro produtor artístico em atuação no Brasil na década de 50, e que, ao final da década de 70, os produtores tinham mais poder do que os próprios músicos sobre o que seria gravado.³¹⁴

Na Amazônia, após ter ingressado na indústria fonográfica com sucesso na década de 70, o cantor e compositor Pinduca exerceu essa função de produção de forma significativa. Essa faceta de sua trajetória curiosamente ainda passa despercebida pelos trabalhos acadêmicos. Nesse período das décadas de 60 e 70, surge uma maior especialização entre os produtores em relação aos diferentes segmentos musicais.

No início dos anos 80, quando a inserção da música nortista na indústria era um fenômeno muito recente, não havia um variado número de segmentos solidificados para as especificidades estilísticas de cada estado dentro da música amazônica. A lambada e o carimbó moderno mobilizaram uma série de conjuntos e artistas na gravação de discos ao longo dos anos 70 e início dos 80. Esses ritmos foram as principais vertentes a predominar nessa época. Tal fator, aliado ao pioneiro desenvolvimento de estúdios de gravação no Pará, facilitou a predominância da plataforma de estilos, de músicos e de arranjadores paraenses sobre a produção da música do Amazonas.

Além de se submeterem aos repertórios estilísticos, aos conjuntos fornecidos pela gravadora e por Pinduca, não era raro que os músicos amazonenses dividissem a autoria das músicas com os músicos paraenses.

O produtor da gravadora Copacabana, Mister Sam (1946), responsável pela gravação de vários artistas nessa época, expressa explicitamente a força do mercado musical sobre os músicos “des-

314 (VICENTE, 2014, p. 63).

de que os discos resultem em dinheiro, muito dinheiro, a música é o de menos”.³¹⁵ Em artigo publicado no jornal *O Globo*, em maio de 1982, a jornalista e escritora Ana Maria Bahiana (1950) destaca a primazia do comercial sobre o artístico e a força do ‘homem de *marketing*’ e seu poder decisório sobre

quem grava o quê (...) Repertório, músico, arranjos, que antes eram privilégios exclusivos do artista ou do produtor ligado a ele diretamente, passaram a ser discutidos em conjunto por toda a empresa, com grande importância dada às opiniões do departamento comercial. Novas contratações passaram a ser debatidas e estudadas como táticas de guerra: que faixa de mercado não está coberta, qual o melhor modo de atingi-la, que artista pode vender em qual faixa.³¹⁶

Mediando a dimensão artística e a comercial, o que muitas vezes significava reduzir a primeira em detrimento da segunda, os produtores optaram por promover os músicos amazonenses na esteira do sucesso do carimbó e da lambada. Se o carimbó já havia provado sua capacidade mercadológica, a lambada despontava e contaria com a própria colaboração dos músicos amazonenses para a sua expansão.

É importante destacar que o crescimento da indústria fonográfica no Brasil, a partir da década de 60, provocou a concentração do mercado nas empresas estrangeiras e conglomerados em detrimento das empresas nacionais. Como consequência do domínio estrangeiro sobre o nacional, na segunda metade da década de 70, as gravadoras nacionais foram pressionadas a buscar novos artistas e tendências, assim como explorar segmentos marginais de mercado, aproximando-se das funções de produção ocupadas pelas gravadoras independentes nos países centrais. A partir dos anos 80, isso leva a uma maior segmentação do mercado musical.

315 (Mister Sam *apud* VICENTE, p. 65).

316 (ANA BAHIANA *apud* VICENTE, p. 91).

Durante período da Ditadura Militar, iniciada com o golpe de Estado de 1964, o mercado de bens culturais se consolidou no Brasil pelo poder dos conglomerados, que passaram a controlar os meios de comunicação e a cultura popular de massas. A antiga noção de nacional-popular foi modificada, e a identidade nacional passou a significar uma integração pelo consumo de mercadorias culturais produzidas pela indústria.

A indústria fonográfica apresenta um enorme crescimento, consolidando o domínio das grandes empresas gravadoras transnacionais no país. As gravadoras Philips-Phonogram, CBS, EMI, WEA Warner, Ariola e RCA se instalaram nesse período, tal qual a Som Livre (gravadora do Grupo Globo) e Abril Music (do Grupo Abril) também expandiram seus negócios no mercado fonográfico.

Acompanhando a proliferação de empresas, surge a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), que passou a atuar de forma mais efetiva em defesa dos interesses da burguesia fonográfica, como a aprovação do Decreto-Lei n.º 288, de 28 de fevereiro de 1967, de incentivos fiscais para a indústria, e a abolição da lei de direitos autorais (Lei n.º 5.988 de 14 de dezembro de 1973) defendida pelos artistas. Essa lei, combatida pela burguesia fonográfica estrangeira, favorecia a indústria, pois permitia que as empresas transferissem o valor do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) ao pagamento de autores e artistas que vivessem no país.³¹⁷

Eduardo Vicente argumenta que, apesar do crescimento da venda de discos de música estrangeira, uma total internacionalização do consumo musical nunca ocorreu realmente. Apesar do aumento da música estrangeira no país, na década de 70, o repertório de música nacional predominou nas vendas durante o período de consolidação da indústria capitalista da música no Brasil.³¹⁸ Isso, certamente, contribuiu para a integração de novas camadas de consumidores ao mercado musical.

317 (VICENTE, 2014, p. 56).

318 (VICENTE, 2014, p. 57).

No início da década de 70, havia uma divisão etária no mercado musical: os jovens até 25 anos consumiam música internacional, enquanto os mais velhos, a música nacional. A música estrangeira, capitaneada pelo *rock*, aproximou o mercado brasileiro de consumo de música do mercado mundial, baseado no consumo de música da juventude. A partir de 1968, a economia brasileira cresce, mesmo depois de atravessar crises e recessões nos anos anteriores. Nesse ano, editou-se o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), e Rita Morelli (1960) chama a atenção para o modo como a indústria de disco se valeu do crescimento desse período para se consolidar no Brasil. Morelli explica:

Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que se iniciava então –, a indústria do disco crescerá uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 70, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo.³¹⁹

Em 1973, a ABPD anunciou um crescimento de 400% nas vendas de disco entre 1965 e 1972.³²⁰ Apesar do crescimento acelerado da indústria de discos, a conjuntura política repressiva, marcada pela censura e proibição de festivais, a produção dos artistas brasileiros de MPB dentro da indústria se tornou arriscada.³²¹ Para Morelli, a repressão política representada pelo AI-5 inibiu a promoção da música brasileira e favoreceu a difusão da música estrangeira no país. O contexto de repressão durante a década de 70

impediu que a expansão do mercado de disco ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira e, ao mesmo tempo, criou as condições para que as grandes empresas multinacionais

319 (MORELLI, 2009, p. 61).

320 (Jornal do Brasil 1.4.1973 *apud* MORELLI, p. 86-87).

321 (MORELLI, 2009, p. 69-70).

do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros.³²²

Essas mudanças político-econômicas impostas pela ditadura expressavam, naquele momento, a luta de classes em curso no país. A dinâmica de mercado, predominante até o final da década de 60, consistia em que os artistas primeiro apareciam nos festivais e em seguida eram absorvidos pela indústria fonográfica. Fica evidente, portanto, como a repressão enfraqueceu os festivais e impediu um canal de acesso dos trabalhadores músicos à indústria capitalista da música.³²³

A perda de prestígio dos festivais entre a crítica especializada, a partir da década de 70, pressionou as gravadoras a mudarem sua estratégia, invertendo a ordem do processo, ou seja, lançando primeiro e divulgando depois. As dificuldades das emissoras de tevê em organizar os festivais também contribuíram para que as gravadoras assumissem a função de divulgadoras dos novos músicos da MPB diante do público.³²⁴

A grande mudança decorrente da conjuntura de acirramento político ocorreu quando as empresas de discos, reagindo ao enfraquecimento dos festivais, assumiram a função de divulgação dos artistas, invertendo a ordem anterior. Antes da década de 70, o artista ficava conhecido pelos festivais e depois gravava o disco. Todavia, a partir desse momento, o artista gravava o disco, e depois a empresa divulgava sua imagem e o disco.³²⁵

Dentro do processo de transformações adaptativas na expansão da produção capitalista da música, as empresas buscaram uma estratégia de seleção dos trabalhadores músicos. Alguns artistas, que já haviam se destacado nos festivais na década de 60, passa-

322 (MORELLI, 2009, p. 62).

323 (MORELLI, 2009, p. 75).

324 (MORELLI, 2009, p. 76).

325 (MORELLI, 2009, p. 76).

ram a atuar como recrutadores de novos artistas, tornando-se “padrinhos em potencial de novos artistas”. No decorrer da década de 70, período das primeiras gravações dos conjuntos paraenses de carimbó, as gravadoras

passaram a recorrer com mais frequência a um certo grupo informal de selecionadores próprios – do qual faziam parte, inclusive, muitos dos artistas que tinham sido antes revelados pelos próprios festivais e que agora faziam parte de seu *cast*, podendo ser vistos como padrinhos em potencial dos novos artistas.³²⁶

As mudanças no mercado musical criaram novas funções no processo produtivo da música. Considerando a produção de Chico Cajú, Oseas e Teixeira de Manaus, fica evidente que a função desempenhada por Pinduca, como produtor e supervisor artístico, foi marcada pela prática selecionadora dos artistas lançados pela Copacabana no início da década de 80. Tendo iniciado sua produção discográfica em 1973, Pinduca ampliou suas atividades, dentro do processo produtivo em expansão naquele momento, e pôde ir além da posição de artista empregado. Se em 1973, o produtor Walter Silva (1933-2009) trabalhava na divulgação dos novos artistas na TV Record São Paulo, Pinduca assumiu uma posição de gerência e atuou na produção de outros artistas, uma atividade realizada pela sua liderança sobre os demais trabalhadores músicos do Pará e do Amazonas.

Isso aconteceu bem no final da década de 70, quando o cantor Raimundo Fagner (1949), impulsionado pelo LP *Eu Canto – Quem Viver Chorar*, lançado em 1978, assumiu o cargo de supervisor artístico do selo Epic da CBS, gravadora marcante na promoção do regionalismo da região Nordeste. Os vários músicos nordestinos contratados pela gravadora foram responsáveis pela venda de milhares de discos, e esse fato ficou conhecido como “boom nordes-

326 (MORELLI, 2009, p. 76).

tino”. Roberto Bopp lembra do impacto desses artistas na consolidação do forró dentro da Banda Carrapicho, em 1980, em Manaus.

“Pessoal do Ceará” foi o termo pelo qual ficou conhecida uma série de jovens artistas do Ceará que despontaram no início dos anos 1970, como o próprio Fagner, Belchior (1946-2017), Ednardo (1945), Petrúcio Maia (1947-1994), Fausto Nilo (1944), Amelinha (1950) e outros. Essa turma fez parte da influência que as gravadoras paulistas Chantecler e Continental tiveram nessa produção. Tais gravadoras eram especializadas em música sertaneja do interior de São Paulo e esperavam que os músicos nordestinos acentuassem suas particularidades regionais.³²⁷ O compositor Marcus Vinícius (1949) afirmou que “foi o momento máximo de venda de sotaque no Brasil”.³²⁸ Associando seu nome ao lugar de origem, artistas como Fafá de Belém (1956), Robertinho do Recife (1953) e Teixeira de Manaus surgiram nessa mesma época.

A partir do final dos anos 70, com o enfraquecimento do regime no contexto da luta contra a Ditadura Militar, a gravadora CBS encontra um espaço mais livre para estimular os artistas brasileiros a reconquistarem o público jovem que se perdera para as novidades do *rock* estrangeiro. A modernização do carimbó e o surgimento da lambada ocorrem na esteira da mercadorização da tipicidade dos artistas nordestinos na década de 70 e, no mesmo sentido, podemos dizer que a modernização discográfica da música amazonense ocorre por meio da expansão do processo de mercadorização da tipicidade paraense. Veremos, a seguir, como esse caminho teve outras determinações importantes.

327 (MORELLI, 2009, p. 81).

328 (Marcus Vinícius *apud* MORELLI, p. 84).



Teixeira de Manaus

A Costa do Catalão é uma comunidade ribeirinha, localizada no município de Iranduba, na confluência entre os rios Negro e Solimões. Foi nessa região de várzea, caracterizada pelo complexo de lagos interconectados, que em 1944 nasceu Teixeira de Manaus, nome artístico de Rudeimar Soares Teixeira. Pertencente a uma família de 12 irmãos, seu pai, Raimundo Azevedo Teixeira, era conhecido como “Seu Teixeira”, e sua mãe, Theodózia Soares Teixeira, a “Dona Doca”, eram agricultores.³²⁹

Desde tenra idade, Teixeira teve que trabalhar para ajudar a pagar seus estudos, engraxando sapatos e como auxiliar escolar. Teixeira de Manaus era um dos filhos mais novos e foi enviado a Manaus, aos 9 anos de idade, para estudar, em 1953, no “Colégio Progresso”, de Júlia Barjona de Labre.³³⁰

Mesmo a contragosto, Teixeira não pôde resistir à tendência histórica da migração na região e muito menos à vontade de seus pais. Uma vez em Manaus, ele foi um aluno esforçado e comprometido com seus estudos e, segundo uma entrevista dada ao jornal *A Crítica*,

329 (TEIXEIRA, 2018).

330 (TEIXEIRA, 2018, p. 83).

em 1993, atribuiu o desejo pela música porque seu pai tocava piston na banda do colégio, o que o influenciou a ter interesse pela música e pelo saxofone, instrumento que aprendeu sozinho.

Em 1966, quando ainda morava em casa de amigos do pai, começou a animar festinhas de aniversário de amigos com o sax e a tocar nos carnavais de rua da cidade de Manaus. Aos 22 anos, tocando cavaquinho e flauta, Teixeira animava as festinhas da Escola Progresso.³³¹

Contrariando os pais, não tardou para que integrasse os principais conjuntos em atividade em Manaus, nos anos 60, como “Pedroca e seu Novo Conjunto Baré, Show 6, Máximo Pereira e seu conjunto, Os Pilantrões, Domingos Lima e seu Conjunto, Blue Stones, dentre outros. Nos grupos musicais, ele era conhecido como “Teixeirinha”.³³²



Domingos Lima e seu Conjunto. Teixeira de Manaus apoiado no sax tenor.³³³

331 (TEIXEIRA, 2018, p. 84).

332 (TEIXEIRA, 2018, p. 87).

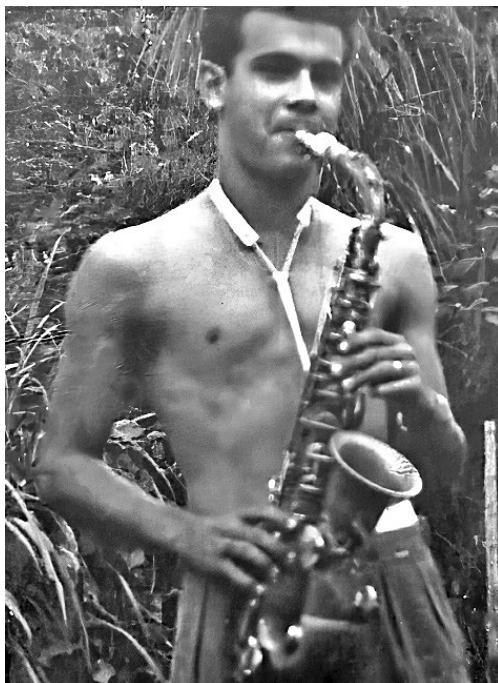
333 (TEIXEIRA, 2018, p. 88).



Primeiro Carnaval – Avenida Eduardo Ribeiro (1961).³³⁴

Demonstrando maior autonomia no mercado musical, na década de 70, Teixeira de Manaus criou seu próprio grupo musical com o nome de RT4, Rudeimar Teixeira e quatro componentes. Em 1975, foi batizado carinhosamente de “Maestro Teixeira” e passou a atuar constantemente nas boates noturnas de Manaus e no Parquinho 2.000.

334 (TEIXEIRA, 2018, p. 86).



Primeiro sax (16 anos) – terreiro da casa dos pais na Costa do Catalão.³³⁵

A prática musical de Teixeira transitava entre o urbano e o rural, isto é, entre as boates, clubes, festas privadas e lupanares (*rendez-vous*) da cidade de Manaus e as festas de santos nos torneios de futebol. Assim, ele explica:

Tocava nas cidadezinhas do interior. Eram muitas... Janaucá, Curari, Terra Nova, Baixio, Cacau Pirêra 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

335 (TEIXEIRA, 2018, p. 86).

nos clubes... São Raimundo, onde foi o lançamento, era um deles. Tocava em festa onde era chamado. Cidade de interior. De barco, de aviãozinho. Era uma loucura.³³⁶

Ressalto que as festas de santo não eram os únicos eventos em que Teixeira atuava nos interiores. Festas privadas, torneios e festas em comemoração às colheitas também aconteciam, demonstrando o caráter secular da prática musical dos músicos nessa época. Na cidade, Teixeira tocava em clubes *rendez-vous*, assim como no Parquinho 2.000,³³⁷ onde o músico trabalhou regularmente nos anos 70. Além do Parquinho 2.000, Teixeira ainda tocava na boate *rendez-vous* Saramandaia, onde em certa ocasião recebeu o convite de Pinduca para entrar na indústria fonográfica. Sobre esse momento significativo, envolvendo a figura do músico paraense, Teixeira relata:

(...) foi com um empresário que levou ele: “Vamos ao Saramandaia”. Quem vinha para 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 para 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 para eu ir. Aí, automaticamente... foi uma coisa tão bem-feita que o Saramandaia, que eu queria deixar o conjunto tocando lá, mas estava 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.³³⁸

336 (TEIXEIRA, 2017).

337 Teixeira era amigo e parceiro de Seu Lourival, o dono do estabelecimento.

338 (TEIXEIRA, 2017, p. 90).

Nesse trecho de sua entrevista, Teixeira de Manaus explicita momentos decisivos de sua integração na indústria fonográfica, uma mudança significativa no *status* do artista que deixava de ser um mero músico das boates e lupanares, ampliando sua expressão social. Na matéria do jornal *A Crítica*, de 1983,³³⁹ Teixeira lembra os diálogos iniciais com Pinduca e como, inicialmente, não acreditou muito na possibilidade de gravar um disco. O Rei do Carimbó, porém, estava convicto e chegou mesmo a orientar os estilos, dizendo: “Você prepara um cassete com 15 músicas e manda para mim. Lambada, carimbó. E se possível algum refrão”.³⁴⁰ Em entrevista mais recente,³⁴¹ Pinduca confirma como orientou o saxofonista amazonense na composição das músicas:

Olha aqui, nós estamos aí numa fase de lançamento da lambada. Eu tinha gravado a lambada-sambão e eu tinha pedido para o Seu Rosvaldo 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, vamos dar o nome de lambada. Você entrega a fita para o Miguel e Miguel manda para mim. Aí, naturalmente, o Teixeira compôs as músicas, mandou para o Miguel e o Miguel mandou para mim.

Os músicos amazonenses foram fundamentais na formação da lambada, na medida em que sua estreia na indústria formatou-se como uma estratégia de Pinduca em lançar a lambada no mercado fonográfico. Desse modo, podemos dizer que as composições discográficas de Teixeira de Manaus foram marcadas pelos tra-

339 (TEIXEIRA, 2018, p. 98).

340 (TEIXEIRA, 2018, p. 98).

341 (TEIXEIRA, 2018, p. 95).

ços da lambada paraense, desde o início de sua concepção, aprofundando-se ainda mais durante as gravações realizadas fora de Manaus, sob os arranjos de Pinduca e seu conjunto. É importante notar que essa interação com os músicos paraenses no primeiro disco resultou em algumas parcerias nas composições, como: Oba, com Benedito Palheta; Auê-Ra-Uê, com Pinduca, e Beiradão, com Mario Gonçalves.



Pinduca – gravação pela Copacabana do Primeiro LP de Teixeira de Manaus.³⁴²

342 (TEIXEIRA, 2018, p. 96).

Oseas e Teixeira são os dois músicos que demonstram mais afinidade com Pinduca. Desse período de gravação lembra Teixeira de Manaus. “Eu viajava junto com Oseas, dois caboclos do interior dentro do avião, era uma graça. Pinduca ia gravar o disco dele... e levava nós dois daqui para gravar porque quem nos acompanhava no CD era os músicos do Pinduca. Faziam meu CD e faziam o do Oseas”.³⁴³

É comum que os trabalhadores músicos atribuam causas mágicas e religiosas às suas práticas e trajetória musical. A música passa a ser explicada como “encantamento”, um “dom que deus me deu”. As noções de compadrio também surgem em alguns casos. Teixeira de Manaus e Oseas da Guitarra apresentam um discurso bastante pessoal em relação a Pinduca e reconhecem o cantor paraense como produtor, amigo e padrinho.

A partir do marxismo, sabemos que a aparência e a essência da realidade não coincidem. A pessoalidade presente nos discursos e afetos das relações pessoais estabelecidas oculta a natureza objetiva e exploratória das relações de produção existentes. Isso fica evidente no discurso de Oseas, ao lembrar da forma como foi produzido a partir da gravadora: “O empresário é que cuida do artista. Se você é empresário você tem que cuidar do seu artista”. O tratamento e a produção oferecida aos artistas faziam parte das estratégias de divulgação da gravadora, mas é interessante notar como os músicos dão um peso mais pessoal aos vínculos estabelecidos neste período de gravação.

Gravado pelo selo da gravadora Copacabana, o primeiro disco de Teixeira de Manaus, Lambada para dançar, em 1981, contém vários estilos e uma musicalidade original. Ao mesmo tempo em que se integrava ao crescimento mercadológico da lambada, ao gravar a faixa Beiradão, o saxofonista associa o termo a um novo gênero,

343 Relato presente no documentário O áureo do beiradão nas rádios manauaras na década de 80. Ver em <https://youtu.be/aKJvxbS2bSc>

abrindo a possibilidade para que as próximas gerações o considerasse o precursor do beiradão.

Entretanto, é importante ressaltar que o processo de solidificação da “música de beiradão” ocorre posteriormente aos anos 80, já que nessa década a música de Teixeira ainda era conhecida como “lambadão” e ele como o “Rei da Lambada”.³⁴⁴ Anunciando o *show* Teixeira no Teatro, realizado no Teatro Amazonas, o *Jornal do Commercio* de 4 abril de daquele ano afirmava: “(...) Teixeira pretende reunir todos os seus maiores sucessos que o levaram a ser chamado de ‘Rei do Sax’ ou ‘Rei da Lambada’”.

A música de Teixeira também era chamada de forró, como observamos na matéria do *Jornal do Commercio*,³⁴⁵ de 20 de janeiro de 1984: “O radialista Hudson Lacerda apresenta hoje, sexta-feira, no restaurante Xamego, um grande forró com Teixeira de Manaus”.³⁴⁶

Destaco que a carreira discográfica e a fama levaram Teixeira a tocar em “showmícios” de políticos da época. O sucesso comercial viria realmente com o segundo LP, que rendeu a Teixeira de Manaus um disco de ouro pela vendagem de 100 mil cópias. Pertence a esse disco a música Deixe meu sax entrar, uma canção até hoje muito presente na memória musical amazonense. Teixeira gravou mais de dez discos e teve a música Lambada do Amazonas como tema de um filme belga.

A trajetória de Teixeira de Manaus demonstra que, pela urbanidade musical encontrada na capital, sua musicalidade amadureceu ao longo da década de 60 e 70. Teixeira iniciou-se no saxofone sob influência da rádio e passou a animar as festas e bailes de carnaval, assim como a integrar os conjuntos de Manaus. Isto é, seu amadurecimento musical ocorre dentro de um contexto marcado por novas tendências musicais globais, como o *rock*, o *iê-iê-iê*

344 (TEIXEIRA, 2018, p. 66).

345 (TEIXEIRA, 2018, p. 76).

346 (TEIXEIRA, 2018, p. 76).

e outros. Embora a afinidade com a música seja herança de seu pai, Raimundo de Azevedo Teixeira, que tocava trompete e gostava de escrever poesias, Teixeira foi influenciado pelo saxofonista mineiro Moacyr Silva, também conhecido pelo pseudônimo de Bob Flemming.

Em suma, se a produção discográfica de Teixeira de Manaus nos anos 80 é considerada, atualmente, um símbolo representativo da identidade amazonense, deve-se reconhecer que a música de beiradão é, antes, uma expressão da expansão mercadológica da música urbana, do que uma música de traço “rural-funcional” em permanência.







Ozeas da Guitarra

Em 1958, na comunidade do São Raimundo, pertencente ao município de Maraã, interior do Amazonas, nascia o músico Ozeas Silva dos Santos. Ozeas, de nome artístico consagrado como Ozeas, cresceu no município de Tefé. Filho de uma família ribeirinha, seu pai era pescador, um cuidador de roça que sabia tocar violino, banjo e violão, instrumentos de forte presença na cultura popular da Amazônia. Mediante uma interação direta com a natureza, Ozeas assistiu ao pai fazer a estrutura de um banjo com pele de guariba e confeccionar as cordas com as linhas de pesca disponíveis. Esses instrumentos formaram a base da aprendizagem musical de Ozeas, que iniciou a prática da guitarra elétrica ainda aos 10 anos, quando integrou o conjunto Uirapuru, em 1968, na cidade de Tefé. O conjunto, com todos os instrumentos e equipamentos, pertencia a Floriano, músico que também integrava o conjunto, tocando órgão. No início, Ozeas não tinha uma guitarra própria e utilizava o instrumento disponibilizado pelo dono da banda.

Apoiado pelo pai, o músico era o pequeno notável guitarrista, solista do grupo, contratado ainda adolescente para tocar

nos clubes da cidade. O grupo Uirapuru tocava no Clube Cine Real com a formação de guitarra, contrabaixo, bateria, órgão e voz. O repertório explorava do brega ao forró, chegando até os boleros e músicas românticas.

Ozeas garante que não tocavam *rock* nessa época, mas em seu primeiro registro feito com a banda Lambaly, ele gravou um *rock* estilo Jovem Guarda. A história do *rock* na Amazônia associa-se à lambada e a modernização do carimbó nos anos 70. Em Coari, cidade próxima a Tefé, Ozeas integrou a banda Capuchinho com a mesma formação instrumental e repertório da banda anterior, tocou no clube ABC e na rua da boate “Sambão”, os principais locais de trabalho.

Ozeas Santos, no Amazonas, e Joaquim Vieira, no Pará, são dois guitarristas pioneiros na Amazônia, expressões de rica e singular musicalidade construída no processo de transformação das formas de produção da vida material na região. A transição do Brasil rural atrasado ao urbano moderno pode ser observada na prática instrumental desses músicos que transitaram de instrumentos de cordas, próprios das formações instrumentais prevaletentes na música popular até os anos 50, para o instrumento símbolo da modernidade, a guitarra elétrica. Na confluência das formações dos conjuntos regionais e das bandas de *jazz* resultaram a lacapaca, no Amazonas, e no Pará a chamada formação pau-e-corda, com rabeça, banjo, violão.

A trajetória musical-familiar de Ozeas permite pensar na mudança de instrumentação na música da região. A prática da rabeça em Tefé também era encontrada ao longo do desenlace do rio Amazonas, na direção do Pará, como observa-se em Parintins, Alter do Chão e Bragança, nas respectivas manifestações populares das Pastorinhas (AM), Sairé (PA) e a Marujada (PA).

Ozeas lembra de seu pai tocando sozinho para a família, provavelmente nos horários de folga das atividades laborais. A música possuía, certamente, grande importância na vida do trabalhador ribeirinho Pedro Teles Severiano dos Santos, pai de Ozeas, figura responsável pela educação musical do guitarrista durante a infância. Pedro não apenas ensinou as primeiras notas ao filho, como

também foi seu apoiador na participação precoce nos conjuntos Uirapuru e Capuchinho. Esse estímulo ajuda a compreender a força da movimentação de Ozeas em seu deslocamento à capital amazonense em 1976.

A experiência do rapaz latino-americano “sem parentes importantes e vindo do interior”, tão limpidamente cantada por Belchior (1946-2017), é observada no caso de inúmeros músicos brasileiros desse período de mudanças sociais profundas. No mesmo ano em que Ozeas chegava em Manaus, o paraibano Zé Ramalho (1949) chegou à cidade do Rio de Janeiro para iniciar sua carreira profissional na música. Ramalho sofreu privações imensas, chegando a dormir na rua durante todo ano de 1976 e sendo muitas vezes acordado por policiais e chamado de “pau-de-arara”. As condições de vida do trabalhador músico no Brasil são compartilhadas pela maior parte da classe trabalhadora no país.

Esse período também é caracterizado pelo vertiginoso crescimento da indústria fonográfica nacional, pela organização das práticas musicais locais na cidade de Manaus e pela expansão do mercado musical de entretenimento noturno. Um novo patamar de mercadorização e exploração da música.

Os vínculos expandiam-se nas relações de gêneros sexo-musicais. Ozeas conta que, amasiado por uma pequena, aos 13 anos de idade, mudou-se para o município de Coari onde residiu até seus 15 anos. Em seguida, passou a residir no município de Manacapuru, integrando-se ao conjunto do músico Cláudio Lemos, que atuava no município, tocando brega, forró e bolero. Ozeas tocou nessa banda e morou durante dois anos na cidade, apresentando-se nos poucos clubes que havia. Nessa época, ele já ouvira falar do Grupo Pop, que atuava com frequência em diversos municípios do interior e da capital.

Em 1976, a fundação da Escola de Samba Vitória-Régia na casa de tia Lindoca, no bairro da Praça 14, em Manaus, e o lançamento do álbum *No Embalo do Carimbó e Sirimbó*, do cantor Pinduca, em Belém, mostram a força da cultura musical dos trabalhadores negros nas principais capitais da Amazônia. Na faixa cinco do álbum, Pin-

duca apresenta uma canção instrumental chamada Lambada, solada na guitarra por Mário Gonçalves, e é dentro desse contexto do final dos anos 70 que surgem Vieira, Oseas e muitos outros músicos engenhosos na construção de uma estética inédita adaptada às exigências e moldes da indústria da música. Surgia a lambada, um fenômeno musical de imenso significado histórico, já que fez parte da realidade de centenas de músicos trabalhadores em Belém e Manaus.

Um jovem músico bastante curioso como Ozeas, em 1976, chega em Manaus aos 18 anos de idade. Morou no centro de Manaus com a dona de um hotel nos arredores do porto, onde localizava-se também muitos meretrícios perto da descida do recreio. Nesse período, Ozeas lembra que tocou numa boate-meretrício chamada Itamaracá. Mostrando liderança, Ozeas contratou, nesse tempo, os serviços do grupo Play Pop e realizou *shows* em muitos municípios dos interiores.

Oseas atuou em diversos espaços de lazer populares, tais como os banhos do Tarumã, no Cacaú Pirêra, sem falar nos bares da praia da Ponta Negra. Seu nome é vivo na memória dos trabalhadores pobres amazonenses. Isso se deve a sua forte presença nos mais recônditos interiores e beiradas no Amazonas, sem falar no poder de projeção da indústria da música. Como músico, Oseas foi contratado e também contratou serviços de outros profissionais. Essa era uma prática comum entre aqueles que ganhavam algum destaque como artista solo, ou seja, o músico que fechasse o contrato dos *shows*, também acertava com uma banda para realizar a apresentação. O Grupo Pop, com Chico Caju e Teixeira de Manaus, e grupo Play Pop, com Oseas, estabeleciam essas mesmas formas de contratação de serviços no mercado de festas, no qual integravam os diversos músicos da região.

Como se comprovou no futuro, Ozeas dos Santos mostraria seu talento ainda por muitos lugares do Brasil. Em Manaus, conheceu alguns comerciantes donos de balsas que o levaram, através do rio, até Belém. Como papagaio, pegou vento, e Ozeas seguiu pelo rumo das águas até a capital do Pará, a Cidade das Mangueiras.

Chegando em Belém, Ozeas é apresentado para o organista Juventino, líder do conjunto Lambaly, com o qual faria seu primeiro registro fonográfico. Ozeas, então, passou a viver na casa de Juventino e a tocar com o conjunto nos principais meretrícios e gafeiras das noites de Belém. O virtuoso guitarrista viria a ter um destaque no grupo e, por ser amazonense, fez com que o grupo obtivesse muito sucesso no Amazonas.



Em Belém, o êxito não foi diferente. Ao entrar no grupo, Ozeas lembra que a banda já tinha uns contratos para tocar em festas. Exatamente numa dessas ocasiões, Carlos Santos foi acometido pelo impacto da música de Ozeas, convidando-lhe para gravar imediatamente. É fato que a musicalidade de Ozeas foi decisiva para a gravação do primeiro disco do grupo Lambaly pela Gravasom, em 1980. Assim, como quase toda geração de músicos amazonenses dos anos 70 e 80, Ozeas também gravou seu primeiro álbum pelo selo paraense da Gravasom, fundada por Carlos Santos. Nesse momento, Alípio Martins (1944 – 1997) e Pinduca eram artistas e produtores da gravadora. Alípio Martins foi o produtor do primeiro disco do Lambaly.

Oseas morou três anos em Belém até que alçasse novos voos em sua fase solo pela gravadora Copacabana. Nessa ocasião, experimentou na cidade o sucesso comercial da música com o *hit* Melô do Planeta e fez muitas amizades, ampliando sua rede de contatos com diferentes músicos, tais como os guitarristas Evandro Cordeiro “Barata”, Manoel Cordeiro (1955) e Chimbinha (1974). Teve uma breve passagem pelo conjunto do guitarrista Joaquim Vieira (1934-2018), mas certamente seu principal grupo foi o Lambaly, com o qual Ozeas tocava com frequência nos bares do bairro da Condor e da rua Alcindo Cancela. Após a gravação do primeiro disco, que teve a direção de Alípio Martins, Ozeas aumentou seus cachês. Com seus colegas Laquê (bateria), Juventino (órgão), Carlito (vocais), ele projetou-se, apresentando-se em programas das emissoras de tevê locais.

A trajetória de Ozeas dos Santos é uma forte evidência do fértil intercâmbio musical entre o Pará e o Amazonas. Partes significativas dessa história ainda vivem em sua lembrança, como os *shows* no Palácio dos Bares e no Porto da Palha, lugares conhecidos pela íntima relação entre a música e o meretrício.

Oseas experimentou bastante o ambiente do meretrício, o que pude comprovar pelas muitas vezes em que se refere a sua atividade de músico nos anos 70 e 80: “Eu toquei muito em puteiro”.

Essa espécie de bordão não deixa dúvida que Ozeas teve nos ambientes do meretrício um espaço de significativo trabalho musical. Assim como Louis Armstrong (1901-1971), nos EUA, Ángel Villoldo (1861-1919), em Buenos Aires e Orlando Pereira, em Belém, a geração de músicos da qual faz parte Oseas formou-se, tocando nos meretrícios de Belém e Manaus.

No início dos anos 80, Pinduca, além de cantor de sucesso, já desempenhava, pela gravadora Copacabana, a função de produtor e descobridor de talentos. Percebendo o sucesso alcançado pelo grupo Lambaly, em meados de 1982, Pinduca propõe a Oseas a gravação de um álbum solo nos estúdios da gravadora Copacabana, em São Paulo. A proposta significava um contrato de vulto, assim

como a mudança do músico para a Pauliceia Desvairada, onde gravou no estúdio Do-Ré-Mi seu primeiro álbum solo, em 1983. Teixeira de Manaus e Oseas da Guitarra foram contratados no mesmo ano pela Copacabana.

Quando chegou em São Paulo, Oseas gravou um compacto duplo (quatro faixas musicais) e nos próximos quatro anos, gravou mais quatro discos, um em cada ano, até 1989. Nesses cinco anos sob contrato com a Copacabana, o músico morou nos apartamentos da gravadora no centro de São Paulo. Todos os anos, Pinduca aparecia nos estúdios da Copacabana para gravar e produzir os artistas que produzia, como foi o caso de Oseas. Os músicos da banda de Pinduca também gravaram os cinco discos de Oseas pela Copacabana.

Num período marcado pelo crescimento da indústria capitalista da música, nada mais comum do que a tendência pela busca do lucro ter levado à percepção acerca do potencial econômico do consumo de discos nas regiões Norte e Nordeste. A gravadora Copacabana, comandada pelos sócios Adiel Macedo de Carvalho, Rosvaldo Cury e Gunter Csasznik, tinha uma política de investimento em música sertaneja e músicos nordestinos, um mercado musical que contemplava o gosto das camadas populares.

A gravadora contratou artistas de expressão nacional, como Benito de Paula (1941), Raul Seixas (1945-1989) e tinha destaque no seguimento sertanejo, que contava com as duplas Chitãozinho e Xororó e Zezé de Camargo e Luciano. Apesar disso, a década de 80 representou um momento de crise do mercado fonográfico, levando a gravadora a entrar por duas vezes em concordata.³⁴⁷

Um dos aspectos pouco comentados nesse tempo de significativas mudanças musicais diz respeito à vestimenta dos artistas nortistas. O conjunto Lambaly, por exemplo, era uma banda baile, um tipo de grupo caracterizado pela diversificação do repertório com intuito de agradar o gosto massivo das camadas urbanas. Na

347 Ver em <https://discos-copacabana.webnode.com/a-historia-da-copacabana/>

capa de seu primeiro compacto, o conjunto apresenta uma cultura mais formal e coletiva, com os músicos trajando uniformes. Se nos anos 60 e 70, o conjunto de Orlando Pereira, Sayonara e Alberto Mota eram os grupos de baile mais importantes em Belém e se apresentava com uniformes, veremos essa tendência ainda em conjuntos como Lambaly, embora em menor número de integrantes, tal como fica evidente, em 1981, na capa do primeiro disco do conjunto.

Os anos 80 representam uma mudança nesse aspecto cultural. A modernização capitalista da música na Amazônia implicou em uma maior individualização do artista profissional. Após o lançamento de sua carreira solo, Oseas começa a aparecer visualmente ao grande público por meio de fotos nas capas dos discos, trajando roupas estilosas e com estampas coloridas, sempre ostentando sua maravilhosa guitarra. Após vasta experiência com grupos, Oseas desenvolvera uma imagem de artista individual, ressaltando suas habilidades como guitarrista. Num mundo em desencanto progressivo, Oseas surge com sua Guitarra Maravilhosa. Seu talento é explicado pelo músico como “o dom que Deus me deu”.

No primeiro disco solo surge o clássico Lambada das Mulheres, música ainda forte na memória musical daqueles que dançavam e se divertiam nos anos 80 e 90. Em São Paulo, Oseas viveu o apogeu de sua carreira profissional, ganhou difusão, chegando a participar do programa Clube do Bolinha, comandado por Edson Cury (1936-1998), o Bolinha. Oseas alcançou notoriedade rara entre a média dos músicos do Amazonas. Nesse ponto, ele era realmente um artista solista que não tinha banda fixa: “Minha guitarra trabalhava comigo, e eu com ela. A banda era de outros. O cara que me contratava e dava o jeito dele, né?”.

No entanto, a vida marcada pela intensa dinâmica da produção musical de discos e de *shows* também foi abalada por um dos acontecimentos mais trágicos de sua história: o acidente de carro que machucou o osso de sua perna direita e fraturou sua cabeça. O infortúnio o fez interromper a série anual de gravação de discos

nos anos de 1987 e 1988, voltando apenas em 1989. Oseas explica que o disco de 1987 não possui sua foto na capa devido sua reclusão no hospital. O tratamento foi em Manaus e pago pela gravadora Copacabana. Oseas é muito grato à gravadora pelo auxílio e reconhece o bom tratamento recebido pela empresa que o amparou e lhe prestou toda assistência necessária. Contudo, a percepção de Oseas acerca de sua relação trabalhista é ambígua. Às vezes, ele fala com orgulho dos feitos resultantes da relação com seus patrões. Contudo, mesmo sendo grato à gravadora que custeou sua recuperação, Oseas ressentido que ao longo de sua carreira “muitos ganharam dinheiro em suas costas”.



Oseas dos Santos, em 2020. Fonte: Acervo Pessoal.

Confirmando o importante vínculo musical entre Norte e Nordeste, a história de Oseas também passa pela cidade de Fortaleza, onde morou durante um ano, mantendo intensa atividade musical também nos arredores. Conhecido entre os músicos e o

público cearenses, até hoje seu nome é lembrado por muitos que dançaram ao som de sua música. Gerônimo foi o empresário e dono de lojas e clubes que o contratou em algumas ocasiões. Além de muitos amores, a estadia do artista, filho de mãe cearense, resultou na música Alô, Fortaleza, um dos sucessos da carreira de Ozeas. Aliás, é perceptível a influência do arrasta-pé nordestino na música do guitarrista.

Ozeas sempre foi um músico diferenciado, um guitarrista cuja performance jamais passa despercebida aos olhos do público. O guitarrista amazonense Beto de Souza Castro, o Beto da Guitarra, lembra que, certa vez, quando tocavam em uma das beiradas do interior do Amazonas, Ozeas começou a solar a guitarra usando a garrafa de cerveja, um número já conhecido do artista.

Beto diz que o público ovacionou Ozeas e se aglomerou na beira do palco para assistir o impressionismo causado pelo solo de sua guitarra maravilhosa. Esse tipo de impacto no público era uma das marcas da performance guitarrística do amazonense.

Ozeas é músico vaidoso, pois sabe de seu valor musical e o cultiva com irreverente orgulho intempestivo.

“Porrada seca, mano”, costumamos falar depois de tocar uma sequência boa de lambadas. Sem dúvida, Ozeas é daqueles músicos que não baixa cabeça para ninguém e muito menos para qualquer referência consagrada no *mainstream*, afirmando com isso uma atitude intransigente, um fertilizante pouco notado na construção da riqueza da música amazônica.

Eis um de nossos diálogos:

– Mas, Ozeas, e o *rock* dos anos 80?

– Não ouvia.

– E o sucesso estrondoso de Michael Jackson? – insisti em saber.

– Sabia que existia, mas não ligava muito.

Quando perguntado se ouvia os artistas conhecidos dos anos 80 ou se tinha alguma influência importante na guitarra, ele respondeu que só tinha tempo para sua própria música.

– Minha única influência foi meu pai. Esses artistas aí cuidavam do deles, e eu sempre cuidei do meu. Nunca me preocupei com outros. – Disse-me certa vez numa de nossas muitas conversas.

Muitos artistas nascem dentro de condições próprias para o desenvolvimento de sua música, outros padecem pela falta de apoio e mudanças do mercado. A dinâmica da luta de classes orienta o processo de transformação social. Amadeus Mozart (1756-1791) foi um caso de talento desamparado pelo ainda incipiente mercado musical autônomo no final do século XVIII, um período de transição em que os padrões das classes antigas aristocráticas entram em decadência, cedendo lugar aos padrões das novas classes dominantes burguesas. Nesse ponto, devido à semelhança periférica, as circunstâncias podem ser analogicamente percebidas entre os dois.

Mozart se insurgiu contra as relações patronais antigas marcadas pela subordinação total do músico de corte. Seu ímpeto burguês, portanto, era progressista e libertário, em descompasso com o poder aristocrático ainda prevalecente. O caso de Mozart e Oseas, no entanto, mostra que, apesar de periféricos, os contextos não são tão parecidos. Mozart viveu a enorme frustração em não poder participar satisfatoriamente da expansão do mercado capitalista, enquanto que Oseas viveu intensamente as novas relações de produção musical, movido pelo desejo de ascensão social, próprio dos trabalhadores pobres, oriundos dos ambientes rurais que enfrentavam o êxodo capitalista depois dos anos 60.

Tornando-se um trabalhador com maior remuneração do que a média, ao menos por um tempo, Oseas não lamentou o ouro de tolo e pouco refletiu sobre a sua posição dentro da estrutura de produção e do mercado a qual estava integrado e contribuindo para a expansão nos anos 80. A explicação para essa diferença está no próprio curso da luta de classes nos últimos séculos. Mozart representava um anseio progressista devido à posição histórico-revolucionária que a burguesia ainda tinha naquele momento, enquanto Oseas se integra ao capitalismo dependente

após o total abandono desse projeto por parte da burguesia, no momento em que ela acentua sua face mais reacionária por meio de ditaduras. Oseas viveu em sua própria geração o que só a geração posterior a Mozart começaria a experimentar na história contemporânea.



Ozeas dos Santos e Toinho Bindá em 2020. Fonte: Acervo Pessoal.

Podemos dizer que o filho de Maraã, apreciador de “bodó com buxo”, realizou e viveu o sonho da prosperidade e o pesadelo da decadência capitalista, uma realidade que Mozart não pôde conhecer, mas que almejava como necessidade real e emancipatória

dentro do seu contexto. É importante destacar que as realizações musicais atingidas por Oseas da Guitarra, nos anos 80, acontecem num período de transição significativo dentro da Amazônia, mas não se tratava da ascensão de uma nova classe, e sim do surgimento de empresários capitalistas da música, assim como uma elite político-oligárquica em Manaus após a ditadura.

As novas formas de instrumentação e práticas musicais implicadas na acumulação capitalista em expansão expressavam, contundentemente, o momento em que o Estado promovia políticas de acumulação para a região. Destaco aqui a instrumentação como elemento central em minha análise sobre os guitarristas da Amazônia. A singularidade na prática da guitarra elétrica advém do fato de que esses músicos foram iniciados nas cordas por outros instrumentos, como o violino, o banjo e o violão.

Após uma carreira dinâmica de mudanças geográficas e viagens constantes, Oseas, filho de Tefé, voltou a sua cidade natal alguns anos atrás. Atualmente, ele luta por melhores condições de saúde e de trabalho. Vive entre Manaus, Tefé e Coari, onde possui amigos, amores e o carinho garantido na memória do povo amazonense. Esse amazonense, que não dispensa uma boa lambada antes e durante seu tocar afinado, também sente falta de seus antigos companheiros com quem não conversa há muitos anos. Oseas promete que, após a recuperação de seu estado de saúde, visitará os antigos amigos em Belém, pois guarda fraternas lembranças dos colegas músicos com quem conviveu. Quanto a sua Guitarra, é preciso dizer: continua maravilhosa.

Segmentação-regionalização do popular romântico na crise da indústria dos anos 80

Se é fato que a influência da música dos Estados Unidos remonta ao início do século XX, a partir do golpe burguês-militar de 1964 essa presença cresceu significativamente. As implicações para a música brasileira são significativas desse assédio imperialista e por isso a análise do capital fonográfico imperialista dos EUA é importante para entender a força da ação do capital imperialista na música brasileira. A concentração econômica e a força das grandes gravadoras são as marcas fundamentais da produção fonográfica dos EUA. As crises tiveram papel importante na construção da indústria fonográfica.³⁴⁸

Nos Estados Unidos, na década de 60, as grandes gravadoras começaram a incorporar as pequenas e médias e consolidaram o monopólio de produção e distribuição de música popular. No final da década de 70 ocorre uma crise pela saturação do mercado. A grande mudança da indústria fonográfica foi a passa-

348 (VICENTE, 2014, p. 14, 15).

gem do sistema fechado verticalizado ao sistema aberto, baseado na terceirização da produção. A partir dessa transformação entre a década de 70 e 80, as gravadoras pequenas e médias buscaram os mercados especializados de novos artistas, enquanto as grandes atuavam na divulgação e distribuição.

A verticalização implicava na produção de todas as etapas e na produção de aparelhos de toca-disco pela empresa, enquanto a terceirização levou as grandes empresas a se limitarem a divulgar e distribuir, e as menores a descobrir e produzir. Esse chamado 'sistema aberto' levou, porém, a um monopólio ainda mais concentrado com a formação de conglomerados de entretenimento globais. A partir da década de 80, as gravadoras integraram-se em conglomerados de entretenimento globais, cuja diversificação estava não apenas na gravação de música, mas também na televisão, cinema, rede de lojas, produção de espetáculos etc.

Reproduzindo na Amazônia essa tendência geral do capital fonográfico imperialista, o empresário paraense Carlos Santos concentrou diversas etapas da produção fonográfica já que, como lembra o músico Manoel Cordeiro, "ele tinha o estúdio para gravar, a rádio para tocar, a distribuidora para colocar os discos nas lojas e a rede de lojas para vender os discos".³⁴⁹

Na década de 70, embora a música estrangeira tenha crescido consideravelmente, a música nacional nunca deixou de ter a preferência dos consumidores. O consumo massivo de música baseou-se na música brasileira, a despeito da força da música internacional nesse período. A influência da música estrangeira também tornou o mercado brasileiro mais próximo do padrão de consumo mundial, integrando os consumidores jovens ao mercado de *hits* e sucessos efêmeros.

Apesar do crescimento vertiginoso caracterizar esse período, a indústria de discos não viveu sem crises. Enquanto a crise da década de 70 resultou da dificuldade de oferta de matéria-prima, a crise dos

349 (ROSA, 2020, p. 22).

anos 80 tinha a ver com a recessão mundial e a retração econômica por ela criada. Essa retração ligava-se ao endividamento externo e resultava da alta inflação e do desemprego. No plano internacional, a crise era de saturação do mercado doméstico e do processo de internacionalização do capital das empresas gravadoras.

Uma consequência desse cenário de crise foi a concentração do mercado nas mãos de poucos grupos, devido ao fechamento de várias gravadoras. O encerramento de gravadoras internacionais, como a K-Tel, e a absorção de outras, como a Top Tape pela RCA, são exemplares dessa situação. De 20 selos pequenos que encerraram suas atividades nessa época, 15 deles foram comprados pela Copacabana, empresa que, por seu lado, pediu concordata em 1983.³⁵⁰

Entre 1980 e 1985, é possível notar uma estagnação no crescimento total de vendas da indústria no varejo. CBS, WEA, EMI e PolyGram tinham mais da metade de seu faturamento vindo de suas filiais no exterior, isto é, de países periféricos. A expansão do capital estrangeiro (investimento direto estrangeiro) provocou a promoção de artistas dos países periféricos ou de poucos artistas dos EUA com vendas massivas, como Michael Jackson (1958-2009).

Durante esse processo, houve também investimentos em poucos *hits* de sucesso que foram trilhas sonoras de filmes. A integração de áudio e vídeo surgiu na Inglaterra na década de 70 e depois se consolidou com o surgimento da MTV, em 1981, nos EUA. Além disso, o surgimento do CD (*compact disc*, ou disco compacto), no início dos anos 80, deu novo impulso à indústria, levando as gravadoras a relançarem seus antigos catálogos. Isso tudo conduziu a indústria fonográfica a se recuperar economicamente, a partir de 1984, num crescimento que se estendeu até o final da década de 90.³⁵¹

A partir da década de 80, a produção fonográfica capitalista na periferia foi definitivamente desnacionalizada e sua produção se concentrou nas mãos do capital estrangeiro. A assimilação das duas maiores empresas brasileiras, Copacabana e Continental, é

350 (VICENTE, 2014).

351 (VICENTE, 2014).

uma expressão do avanço do novo padrão exportador de especialização produtiva.

Comentando como esse novo estágio do capital financeiro foi caracterizado pela noção de mundialização, Jaime Osório afirma: “Tudo isso propiciou integrações mais intensas do mercado mundial, assim como novas possibilidades de segmentação dos processos produtivos, de realocização de indústria e serviços, bem como uma elevada mobilidade do capital”.³⁵²

Se na década de 70, as grandes empresas assimilaram as pequenas gravadoras independentes, a partir da década de 80 se observa a ampliação desse chamado “sistema aberto” dentro de um processo no qual a grande indústria abandona a sua própria produção e se associa, ainda mais profundamente, aos selos independentes, restringindo-se à divulgação e distribuição dessa produção, isto é, as grandes corporações fonográficas terceirizam a produção aos selos menores. Segundo Eduardo Vicente, “é preciso compreender que o fortalecimento da cena independente e a inovação tecnológica não surgem, necessariamente, como uma oposição aos interesses da grande indústria”.³⁵³

Nessa divisão de trabalho, as pequenas gravadoras independentes se ocupam de revelar e promover novos artistas locais, enquanto que as grandes divulgam e distribuem amplamente os artistas que se destacam. Nessa correlação, as pequenas dependem das grandes, pois a distribuição é um fator crucial no mercado musical capitalista. À vista disso, embora tivessem, a partir dos anos 80, uma parcela cada vez maior da produção musical, as gravadoras independentes não tinham autonomia. Dessa forma, se na década de 70 eram as pequenas quem faziam a distribuição, a partir desse momento essa função passou a ser desempenhada pelas grandes gravadoras.

As gravadoras estrangeiras, como a Philips, mantinham sob contrato a MPB tradicional, característica do gosto da classe média concentrada no eixo Rio-São Paulo, enquanto que as gravadoras nacio-

352 (FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M, 2012, p. 79).

353 (VICENTE, 2014, p. 39).

nais, Copacabana e Continental, assimilavam os artistas das classes trabalhadoras pobres, que poderiam estar em diversos estilos em outras regiões do Brasil. O pesquisador também explica que isso, provavelmente, tenha influenciado na massificação do samba na década de 70:

Esse quadro colocava as empresas fonográficas nacionais diante de duas situações igualmente difíceis: ou permaneciam em segmentos aos quais a nova configuração da indústria oferecia pouca viabilidade comercial ou investiam na prospecção e desenvolvimento de novos artistas e segmentos, assumindo todos os riscos daí decorrentes.³⁵⁴

Esse cenário de incerteza e riscos fez com que as gravadoras demitissem uma boa parte dos artistas contratados, gerando um cenário em que a contratação de novos artistas seria improvável, assim como o investimento em novos segmentos e em artistas desconhecidos. Como entender, então, a contratação dos artistas amazonenses nesse momento de crise da indústria fonográfica?

Vicente informa que nesse cenário o foco estava em artistas que vendiam mais de 100 mil cópias, e as empresas que atuavam em apenas um segmento buscaram diversificar. Em 1980, vivia-se a ressaca do crescimento dos anos anteriores, e “o negócio do disco já não é tão grande assim”, conforme noticiou o *Jornal do Brasil*.³⁵⁵ Contudo, João Araújo (1935-2013), fundador da gravadora Som Livre, afirmava que “daí em diante, o mercado iria se tornar mais seletivo, e que o investimento em música brasileira cresceria”.³⁵⁶ De fato, se entre 1977 e 1978 a música internacional tinha crescido, em 1979 e 1980 ela despencou significativamente.³⁵⁷ Este fato é um sinal de que a necessidade de segmentação aumentou e foi um importante incentivo para a contratação de uma série de artistas

354 (VICENTE, 2014, p. 74).

355 (VICENTE, 2014, p. 93).

356 (VICENTE, 2014, p. 93).

357 (VICENTE, 2014, p. 94).

regionais como Teixeira, Caju, Oseas e os artistas amazonenses em geral.

A ênfase no repertório de música mais regional está intimamente ligada aos efeitos da crise da indústria no plano internacional e nacional. A crise deixou para trás a discoteca (*disco music*) e fortificou uma tendência no investimento em música brasileira. A mercadorização do regionalismo, no meio da década de 70, com os artistas nordestinos, já tinha aberto um precedente de expansão para além do eixo Rio-São Paulo. A necessidade de diversificar, explorando novos segmentos e artistas, parecia incerto, mas em se tratando do carimbó, que já havia se provado bem-sucedido, e da lambada, que despontava promissoramente, faz sentido que a Copacabana tenha investido numa nova safra de músicos da região Norte do país.

Além da pirataria, a possibilidade de se gravar direto das rádios e a perda da importância da imagem e postura política do artista, podemos dizer que a redução do consumo de discos, principalmente pela classe média, merece destaque entre os fatores que levaram ao crescimento da música brasileira regionalista na indústria fonográfica.³⁵⁸

No início da década de 80, a classe média, tradicional consumidora dos discos de MPB, sentiu os efeitos da crise e passou a adotar novos hábitos de consumo, como esportes, praia, campo etc. Sem uma gama de opções de lazer tão grande assim, a classe trabalhadora mais pobre tinha os discos de música como um dos poucos hábitos de consumo acessíveis e pôde manter ativa a demanda para esse produto.³⁵⁹

Em razão disso, considerando tal cenário de crise vivido pela indústria nesse momento, o pesquisador Eduardo Vicente afirma que “a exploração do repertório doméstico que, como vimos, sempre mereceu destaque dentro da ação das gravadoras, tornou-se ainda mais importante”.³⁶⁰ Para enfrentar a crise, as gravadoras

358 (VICENTE, 2014).

359 (Jornal da Tarde 1981, Adiel Carvalho *apud* VICENTE, 2014, p. 95).

360 (VICENTE, 2014, p. 94).

passaram a buscar os mercados mais populares e regionais o que “levará a uma racionalização ainda maior da produção, bem como à criação de produtos objetivamente voltados ao atendimento de novas faixas de consumo, com uma restrição ainda maior aos espaços para a criatividade e a experimentação”.³⁶¹ Diante disso, longe de um retorno ao passado por meio de um ambiente de livre experimentação criativa, essa produção, na década de 80, significou estreitos limites dentro de novos patamares na modernização capitalista da música.

Deve-se ressaltar como as gravadoras estrangeiras, que chegaram na década de 60, terceirizavam setores de sua produção utilizando a estrutura das gravadoras já existentes. Essa relação entre as gravadoras nacionais e estrangeiras também foi conflituosa e baseada na disputa comercial. As gravadoras transnacionais foram bastante criticadas por representantes de gravadoras nacionais, que sentiram as dificuldades trazidas pelas estrangeiras.³⁶²

Segundo Ruy Mauro Marini,³⁶³ na década de 60 o processo de expansão capitalista, baseada no monopólio foi expresso pela intensificação da exportação de capitais dos países imperialistas e a subordinação tecnológica dos países periféricos. Esse movimento do imperialismo contribuiu para o desenvolvimento industrial dos países periféricos, mas gerou novas situações de conflito e antagonismos.

A industrialização gera conflitos de vários tipos entre as diferentes classes sociais, pois a diversificação econômica e a complexidade das relações sociais gera o antagonismo entre as classes sociais que representam o mercado interno e externo. Os interesses sociais que sustentam a exportação não são os mesmos que defendem o mercado interno da indústria ou agricultura. Portanto, a industrialização gera o antagonismo entre a economia nacional periférica e a economia dominante imperialista. Marini segue ex-

361 (VICENTE, 2014, p. 96).

362 (VICENTE, 2014, p. 67).

363 *La integración imperialista y América Latina* (MARINI, 1994).

plicando que outro fator que leva ao agravamento desta tensão é o desenvolvimento tecnológico dos países capitalistas imperialistas. A tecnologia cria máquinas obsoletas, fazendo com que esses países as exportem aos países pobres em vias de industrialização.

Marini explica que isso gera o imenso problema do estrangulamento cambial, que é resolvido quando esses países passam a trazer as máquinas como investimento direto. O investimento direto por meio da transferência desses equipamentos leva a desnacionalização das economias periféricas e uma integração maior ao imperialismo. Assim, Eduardo Vicente explica que

Embora o acelerado crescimento do mercado até o final dos 1970 tenha efetivamente viabilizado a criação e sobrevivência de pequenas empresas, a concentração do mesmo sob o controle de grandes conglomerados nacionais e internacionais ficava cada vez mais evidente, trazendo crescentes dificuldades para as gravadoras nacionais.³⁶⁴

A relação conflituosa entre o capital fonográfico nacional e o imperialista é fundamental para compreender a produção fonográfica dos trabalhadores migrantes amazonenses na década de 80. Essa contradição entre capital nacional e imperialista a partir da concorrência entre as gravadoras e a luta política por direitos autorais dos trabalhadores músicos está no centro de nossa análise sobre essa produção. Defendo que a integração fonográfica da Amazônia reflete a correlação de força entre o capital fonográfico nacional e imperialista no contexto da desintegração da ditadura burguês-militar.

Constatamos que tal conjuntura da luta de classes estabeleceu que as gravadoras estrangeiras dominavam a produção de artistas de MPB enquanto que as gravadoras nacionais desempenhavam o papel de revelar novos artistas e tendências marginais

364 (VICENTE, 2014, p. 71).

do mercado. Tal como vinha se estabelecendo como tendência geral do capital fonográfico dos países imperialistas, no Brasil durante a Ditadura Militar, consolidou-se uma relação conflituosa de subordinação entre o capital mais fraco interno e a força dominante do imperialismo estadunidense.

O crescimento fonográfico da música sertaneja surgiu nesse contexto do final da década de 70 quando as gravadoras nacionais enfrentavam dificuldades diante da concorrência das grandes gravadoras estrangeiras. Esse desenvolvimento da luta de classes no capitalismo dependente se reflete na divisão dos segmentos do mercado musical, pois, enquanto as multinacionais controlavam os contratos com artistas de MPB, atendendo um consumidor de classe média, as gravadoras nacionais concentraram-se em novas tendências e segmentos cultivados pelas classes trabalhadores mais pobres.

Segundo Eduardo Vicente “a grande lucratividade garantida pelos incentivos fiscais” às gravadoras estrangeiras desestimulava a busca por novos segmentos por parte dessas. Para o pesquisador, “esse desinteresse das empresas multinacionais pela música regional, especialmente sertaneja, talvez tenha sido um dos fatores responsáveis por manter gravadoras como a Copacabana e a Continental sob o controle do capital nacional até a década de 90”.³⁶⁵ Nesse período construiu-se “as bases para uma divisão de mercado que tendeu a colocar as gravadoras nacionais na precária condição de explorar gêneros preteridos pelas grandes gravadoras e/ou trabalhar na prospecção de novos segmentos e artistas”.³⁶⁶

As gravadoras nacionais produziam artistas populares, como Waldick Soriano, Amado Batista, Wando, Wanderley Cardoso, assim como os sambistas, por exemplo, Martinho da Vila, Agepê, Beth Carvalho, Clara Nunes, Benito de Paula, Alcione e outros. Dentro desse contexto, a lambada surge como um fenômeno musical integrado ao capital nacional subordinado e uma aposta mercadológica de Pinduca sustentado pela Copacabana. A integração

365 (VICENTE, 2014, p. 73).

366 (VICENTE, 2014, p. 82).

fonográfica dos trabalhadores músicos migrantes amazonenses corresponde a própria construção da lambada como forte gênero dentro da indústria.

Eduardo Vicente chama a atenção para aspectos fundamentais da produção fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. A abertura estilística para o *rock*, soul e disco; desterritorialização histórico-geográfica; busca pelo consumo ampliado por meio do mercado jovem; integração de rádio e tv, são todos elementos importantes implicados no processo de produção fonográfica, marcado pela contradição central entre capital fonográfico nacional e estrangeiro.

Ao propormos uma correlação entre estilo e a condição de classe do trabalhador músico amazonense, chamo a atenção para importância das condições concretas das relações de trabalho. Observou-se que a contradição entre capital fonográfico imperialista e nacional impôs às gravadoras nacionais a necessidade de super explorar o trabalhador de regiões periféricas como o norte do Brasil. No célebre texto *Dialética da Dependência*, de 1973, Rui Mauro Marini explica que a superexploração surge como um mecanismo de compensação da burguesia nacional que busca “compensar a perda de renda gerada pelo comércio internacional por meio do recurso de uma maior exploração do trabalhador”.³⁶⁷

A produção fonográfica dos trabalhadores músicos migrantes resultou de relações de trabalho inseridas na realidade estrutural da superexploração, pois eles faziam parte de uma geração de jovens trabalhadores que chegava em Manaus, oriundos dos interiores e sem instrução ou qualificação formal. Ao apostar nos novos segmentos e artistas, as gravadoras nacionais também lograram explorar uma mão de obra barata e sem vínculo político-organizativo. É possível observar uma divisão inter-regional do trabalho musical na qual o trabalhador migrante amazonense ocupa a posição mais subordinada e precária, caracterizada pela baixa remuneração.

367 (MARINI, 2011, p. 147).

neração, contratos desvantajosos e nebulosos, ou mesmo a falta de contratos formais, assim como a prática do jabá (propina), sem falar na falta de autonomia na produção da gravação e da formação do repertório dos discos.



Nunes Filho

Filho de José Bernardo Nunes e Dona Elza Fernandes, José Bernardo Nunes Filho nasceu na Estrada do Paredão, em 1948, na rua principal que vem da Colônia Oliveira Machado, Colônia de Santa Luzia e São Lázaro. Em seguida, se criou no bairro Morro da Liberdade. Seu pai era filho de português e chegou a trabalhar como guarda civil e condutor de bonde. Sua mãe, trabalhadora doméstica, filha de cearense com maranhense. Dona Elza gostava de passar o dia cantando o que mostra uma forte musicalidade construída desde a infância. Nunes diz que sua mãe foi sua maior apoiadora.

Nunes também exerceu grande influência em seus dois filhos, Guto e Bernardo, e os presenteou com um teclado bem pequeno, quando eles eram crianças. Os dois disputavam saudavelmente para ver quem tocava mais, e a primeira música aprendida foi o Parabéns para você. Nunes e seus filhos foram alunos do professor e violonista Domingos Lima (1926-1995). Com esse antigo mestre do violão no Amazonas puderam desenvolver suas habilida-

des e quando já estavam tocando bem, Nunes integrou os filhos em suas apresentações.

As origens familiares de Nunes refletem a história geral de imigração no Amazonas, e por isso ele diz: “A gente nunca é amazonense puro, eu tenho uma mistura danada do Ceará com Manaus, do português com o Maranhão”. Nunes sempre viveu no Amazonas, e para o artista a terra do tacacá e do tucupi é “o melhor Estado do mundo”. Mais velho dos oito irmãos, ajudava no sustento da casa. Para isso, trabalhou em olarias e serrarias, foi ajudante de pedreiro e vendedor de pipoca, viajando pelos rios; trabalhou em posto de gasolina, na Praça da Polícia; em empresas de ônibus e na empresa Brasiljuta e na fábrica de castanha com sua mãe.

Quando adolescente, tinha uma eletrola e comprava discos nas lojas Discolândia e Disco Laser. Agnaldo Timóteo (1936) e Altemar Dutra (1940-1983) eram seus cantores preferidos. Nunes era frequentador assíduo dos puteiros do Bairro de Educandos, centro conhecido pelos meretrícios em Manaus. Esses estabelecimentos eram chamados também de *rendez-vous*, haja vista que foram trazidos da França no auge da economia da borracha. Na década de 60, os principais lupanares, ou casa de perdição eram: Lá Hoje, Shangri-lá, Verônica, *Ângelos*, Rosa de Maio e Piscina Club. Nunes garante que nesses espaços havia mais decência do que os clubes sociais de hoje em dia.

Essa afirmação faz todo sentido, tendo em vista o contexto desses lupanares na década de 50. O primeiro puteiro de Manaus, o balneário Bom Futuro,³⁶⁸ abandonou sua característica de lazer familiar, tornando-se um ambiente destinado ao sexo pago. Entrelaçados nos diversos ambientes de lazer popular e sociabilidade, os puteiros e lupanares eram muito presentes nos igarapés de Manaus até a década de 70. Porém, com o acentuado prop-

368 (FILHO, 2014, p. 123).

cesso de modernização na década de 60, os estabelecimentos se enfraqueceram.

Acerca do repertório presente nesses ambientes, Nunes nos remete a uma diversidade de estilos: “A música era os bregas”. Isto é, música orquestrada, merengue, cúmbia, chá-chá-chá, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo e outros. Segundo Nunes, Waldick tocou muito no Cine Vitória, no Bairro de Educandos.

Nos anos 80, Josué Filho (1910-1992), dono da “Rádio Difusora”, passou a chamar Nunes de “Príncipe do Brega”. Nunes faz parte de uma geração de lendários cantores de bolero, como Salim Gonçalves, Estevam Santos e Abílio Farias (1946-2013). O cantor amazonense se destaca pela irreverência, pelas letras arrojadas e por sua dança cativante. Sua formação musical certamente foi influenciada pelas rádios, conforme ele mesmo afirma: “[as rádios] Tiveram um papel importante para a construção, desenvolvimento e movimentação do cenário musical em Manaus”.³⁶⁹

Em 1981, sua carreira começa de maneira inusitada. Na época, Nunes ainda era chamado de “Zezinho” e trabalhava como despachante e emplacador de carro no Detran. Certo dia, no início daquela década de farta produção e criação musical, Nunes conta que foi entregar um documento na Boate Globo de Ouro, na Colônia Oliveira Machado, quando foi surpreendido pelo convite feito por França do Cheiro-Verde (cantor que gravara cinco discos). A música que surgiu como oportunidade momentânea não saiu mais da vida do “Príncipe do Brega”.

369 (AFONSO, 2016).



Fonte: acervo do músico.

Nunes já tinha cantado no *show* de calouros que Clodoaldo Guerra organizava nos bairros de Manaus, mas foi naquela ocasião que cantou ao vivo pela primeira vez a música Torturas de

Amor. Muito apaixonado por Waldick Soriano, Roberto Carlos e pela música da Jovem Guarda, já tinha participado de programas de calouro. Depois de algumas apresentações, finalmente aceitou o trabalho como músico permanente no meretrício.

Seu irmão José Dornelles foi sua grande inspiração durante período formativo. Dornelles participava de *show* de calouros e era admirador de instrumentos de sopro. Ele escrevia bolero, cúmbia, iê-iê-iê e merengue. Nos anos 80, compôs as lambadas em voga na época. No disco *Romântico*, de 1986, Nunes gravou a música Não tem mais jeito, composição feita em parceria com seu irmão.

Nunes lembra saudosamente que o primeiro disco de Roberto Carlos era marcado pela orquestração e menciona outros artistas e orquestras influentes, como Ray Conniff (1916-2002), Waldir Calmon (1919-1982), Afrikan Beat, Solo Vox de Ouro, Xavier Cugat (1900-1990), Sidney e sua orquestra e Luiz Kalaffi. Baseado em todo esse arcabouço musical, Nunes gravou, em 1981, seu primeiro compacto duplo (quatro músicas) Mendigo do Amor, pelo selo Unacam, em São Paulo. As músicas gravadas são de sua própria autoria: Por favor, desapareça, Mulher fingida, Eu vou voltar para o meu lar, Mendigo do amor.



Se hoje Nunes Filho é reconhecido dentro da cultura amazônica, é preciso lembrar que nem sempre foi assim. Além do preconceito social, as dificuldades materiais eram presentes na vida desse trabalhador músico. Para realizar a gravação do primeiro disco em São Paulo, Nunes vendeu seu carro, a tevê e objetos pessoais. Para divulgar o disco, Nunes lembra que colocava as fichas nas máquinas *jukeboxes* para que tocassem suas músicas. Ele também se apresentou na TV Amazonas de Aquiles Barros e Lupércio Ramos.

Nos anos 80, Nunes passou a gravar nos estúdios da Grava-som, em Belém, que tinha um convênio com as grandes gravadoras, como Polygram e Continental. Em 1983, lançou o disco *Dama da Noite* e integrou uma fértil geração de artista, como Mauro Cota, Fernando Belém, Juca Medalha, Ari Santos, Pim, Pantoja, Manezinho e Banda Os Panteras. Nunes lembra das aparelhagens, dos guitarristas Vieira e ainda guarda na memória as cervejas tomadas com Manoel Cordeiro no “Bar São Jorge”, em Belém. Sobre essa relação Pará-Amazonas, Nunes afirma que os artistas paraenses foram muito frequentes em Manaus, realizando *shows*. Entretanto, pontua que os artistas amazonenses em Belém não tinham a mesma abertura dos paraenses em Manaus.

As letras de Nunes retratam suas experiências pessoais de forma bem direta como foi o caso de *No tempo que eu te queria*, música que Nunes fez para uma antiga paixão. De lá para cá, são 43 anos de carreira e 48 discos, entre LP’s, CD’s e DVD’s. Apesar de entrar para a história da discografia baré como o “Príncipe do Brega”, o rótulo não resume a obra do artista que já transitou por diversos estilos, como cúmbia, carimbó, forró, bolero, dance, toada do boi-bumbá, samba e pagode.

Ao longo de sua trajetória Nunes emplacou inúmeras canções de sucesso, como *O pintor*, de 1984; *O recado do Nunes*, em 2000; *Caminhar na ponte sobre o rio Negro*, em 2001; *O som do pirateiro*, em 2013; *Na onda do WhatsApp*, em 2015. A música *Su-bindo pelas paredes*, famosa também por sua coreografia, foi feita

inicialmente por Sérgio Aurélio, antigo *crooner* da Banda Impacto. Sérgio forneceu a melodia e Nunes terminou o arranjo, dando também o título da música e criando a coreografia. Nunes sempre gostou de dançar, daí seu perfil de artista cantor e dançarino.

Ao longo de sua carreira discográfica, trabalhou para as gravadoras Polygram, Continental e Copacabana. Apesar de ter assinado contrato com as grandes gravadoras, Nunes se ressentia da sua relação capital-trabalho com essas empresas e acredita que foi bastante enganado.

A relação do meretrício e a música popular brasileira remonta ainda o período colonial. No início do século XVIII, durante o processo de expansão extrativista em Minas Gerais, lundu e modinha eram praticados nas casas de divertimento noturno.³⁷⁰ A relação entre crescimento econômico, música e meretrício repete-se em decorrência do extrativismo da borracha, no final do século XIX, na Amazônia.

O termo brega designava o espaço do meretrício e, por conseguinte, a música presente nesses estabelecimentos, o que nos reforça a noção de que não podemos entender a música em si mesma, desvinculando-a de seu contexto social. As letras das canções bregas não expressam apenas as experiências dos músicos e cantores, mas são também um retrato das classes trabalhadoras pobres. Mais do que uma forma de entretenimento, as letras da música brega despertam a memória dos sentimentos e casos amorosos de outros tempos. Tais lembranças ligam-se aos espaços de meretrício marcados por uma sociabilidade própria da estrutura de classe patriarcal na Amazônia e no Brasil.

370 (TINHORÃO, 2004, p. 22).

O popular – romântico

A inserção dos trabalhadores músicos migrantes amazonenses na indústria fonográfica ocorreu a partir da ascensão da música popular romântica na década de 80. Como um desdobramento dessa plataforma, ainda surgiu nessa década o termo “brega”, definindo um mercado periférico situado nas regiões Norte e Nordeste. Lindomar Castilho, Waldick Soriano (1933-2008) e Amado Batista (1951) eram os artistas mais vendidos das gravadoras nacionais nessa década.

As canções *romântico-populares* foram revalorizadas com a Jovem Guarda na década de 60. Surgiu daí uma padronização que serviu de base para a geração de artistas que a indústria promoveria na década de 80. As características desse padrão eram sua ênfase ao público jovem das cidades, valorização do consumo e de signos da cultura *pop* (em grande medida uma contracultura diluída) e a preocupação com o visual. Aqueles músicos que hoje são chamados de “mestres”, tratados muitas vezes como guardiões de uma suposta tradição, na verdade foram moldados pela música estrangeira e pelos padrões disseminados pela indústria dessa época. Não à toa, Oseas, Vieira (1934-2018),

Aldo (1957) e muitos outros dessa geração gravaram *rock* em seus discos.

Surge nos anos 80 um novo patamar de profissionalização da produção e divulgação, implicado numa maior divisão industrial das atividades. O modelo baseado em compositor-intérprete perdeu força para um perfil de artista mais voltado à expressividade e ao apuro técnico de repertórios diversificados.

O enfraquecimento do perfil artesanal do compositor-intérprete, e sua substituição pelo intérprete, sinalizava que a imagem do artista perdia importância para o repertório e que agora uma divisão do trabalho se intensificava. O compositor passou a ter uma função menos pessoal e mais comercial, como bem ilustrava a dupla Michael Sullivan (1950) e Paulo Massadas (1950). Tendo feito várias canções de sucessos para intérpretes dessa época, eles diziam “tratamos todos os artistas da mesma maneira, sob uma visão de mercado”.³⁷¹ Segundo Vicente, tal procedimento de composição orientado pelo mercado era marcado pelo romantismo, conformismo e individualismo.

Essa produção massificada se afasta assertivamente das principais características da MPB, como a sofisticação e o posicionamento político. A divulgação musical ganha relevo com o surgimento da noção de “música de trabalho” e do *remix*, procedimentos que visavam uma maior maximização do lucro com a promoção das músicas dos discos nas rádios e tevês.

Márcia Tosta Dias apresenta o “artista de *marketing*” como aquele que “é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido”.³⁷² Sob uma nítida e forte divisão do trabalho, o desenvolvimento desse comercialismo acentuado da produção musical se baseou em estilos musicais padronizados e com um público consumidor definido. A maximização

371 (Sullivan e Massadas *apud* Vicente, 2014, p. 101).

372 (DIAS, 2008, p. 82).

demandava previsibilidade e controle a partir de fórmulas comerciais efêmeras.

A divulgação em rádio estava relacionada ao jabaculê, ou simplesmente jabá, um pagamento de propina. O jabá já existia desde a década de 70 e “envolvia não só pagamentos em dinheiro, mas também apresentações gratuitas em casas noturnas ou em *shows* promovidos pelo locutor e até mesmo a inclusão do nome do apresentador da rádio na coprodução de discos ou na coautoria de músicas de sucesso”.³⁷³ Isso certamente foi o caso da produção dos discos de alguns músicos amazonenses que dividiam a autoria com os radialistas, como F. Cavalcante, por exemplo. Os acordos que legitimaram a divulgação se davam entre a gravadora e as emissoras de rádio. As gravadoras compravam anúncios nas rádios e elas tocavam os discos dos artistas das gravadoras.

373 (VICENTE, 2014, p. 104).



Marinho Saúba

A vida do músico amazonense Marinho Saúba é embalada pelas práticas mais comuns da cultura do trabalhador brasileiro. Religião, futebol, samba e carnaval estão presentes nessa trajetória de aprendizagem e atuação comprometida com a música manauara.

Marinho nasceu em casa de seu avô paterno, um músico cavaquinhista, ex-combatente da Segunda Guerra como integrante da Força do Exército, que tocava nas reuniões familiares e entre os amigos. Devotos de São Lázaro, seus avós faziam as novenas todo dia 11 de fevereiro, data em que os cachorros eram alimentados. Marinho foi criado no bairro da Praça 14, nos terreiros, em meio aos batuques de candomblé da Dona Naza, sua tia e vizinha, presença constante desde sua infância. Ao lembrar de sua raiz musical no seio familiar, Marinho revela que:

Mais ou menos quando eu tinha 11 anos, meu avô construiu um terreiro no quintal da casa dele para minha tia. Aí, foi tirado uns troncos de árvore, tinha três tambores que foram tirados da mata e

que eram feitos lá... era a sessão do candomblé no terreiro da minha tia, e esses tambores não tinham uma afinação, eram tambores primitivos de coro de animal que tinha que esquentar (...).

Muito curioso e com muito tempo livre, o pequeno Marinho despertou-se cedo para a música. Esse espaço repleto de religiosidade foi fundamental para a formação musical de Marinho, que aprendeu a esquentar os tambores e tocar com outros músicos da Praça 14 atuantes no terreiro: “Os caras iam tocar no terreiro da minha tia, faziam fogueira pra esquentar os tambores, e eu ficava lá tomando conta dos tambores... eu ficava tomando conta e tocava... e aquilo ali eu fui absorvendo”.³⁷⁴

Após esse período inicial de formação, aos 15 anos de idade, passou a atuar dentro da Escola de Samba Vitória Régia, e mesmo mantendo conexão com outras práticas populares, como a fuga do boi, Marinho teve afinidade imediata com o repique, um instrumento soberano na bateria da escola.

Marinho tem consciência da dimensão político-social do samba e defende a ideia de que “samba é mais do que apenas música”. Para o sambista manauara, que nunca gravou um disco oficialmente, o samba é um fenômeno marcado por práticas coletivas por meio da convivência dentro dos grupos e comunidades periféricas. A percepção dessa experiência mostra sua condição de classe, já que a luta pela sobrevivência material foi decisiva nos rumos da vida musical de Marinho. Por um momento importante em sua vida, cultivou o desejo de torna-se jogador de futebol, prática que lhe deixou boas memórias e o nome artístico que até hoje carrega. Saúba era a formiga símbolo da Associação Atlética Rodoviária, na qual seu tio Raimundinho jogou e que lhe foi de grande inspiração.

374 <https://youtu.be/XJYO3klCgwE>

Porém, a necessidade de manter o emprego na empresa de construção civil Flávio Espírito Santo o levou a abandonar o sonho do futebol e passar a se dedicar profissionalmente à música, pois lhe permitiria a conciliação com seu emprego. A partir da década de 70, a expansão territorial da cidade foi impulsionada pela ação de empresas, o que pode ser percebida pela construção de bairros como Belvedere, Vieira Alves, Campos Elíseos, Ajuricaba etc.

A fundação da Vitória-Régia, em 1.º de dezembro de 1975, foi um marco importante para o samba no Amazonas. No ano seguinte, o carnaval de rua demonstrava mais profissionalização, embora as dificuldades ainda fossem presentes. Na década de 70, o samba em Manaus era mais lento. Como afirmaria Daniel Sales, “era quase uma melopeia”,³⁷⁵ e os instrumentos de corda e percussão encontraram dificuldades em sua difusão, devido ao custo acima das condições materiais dos trabalhadores pobres de Manaus. Na explicação de Sales para este fenômeno, aprendemos também sobre a significativa influência do Rio de Janeiro sobre o samba amazonense:

Somente em meados dos anos setenta (do século XX) é que houve a maciça importação dos instrumentos da cidade do Rio de Janeiro. E nota-se que nesse quesito, os cariocas que serviam às Forças Armadas, em Manaus, foram muito importantes para a disseminação de se “beber na fonte” do carnaval do Rio: não só nas compras dos instrumentos de percussão, como também no feitiço das estruturas (engenharia) de uma moderna escola de samba. Manaus (mesmo com a enorme distância física em relação ao Rio) foi a cidade que melhor copiou o samba carioca e por isso, durante muito tempo, foi chamada de “segunda capital do samba”, pelos próprios cariocas.³⁷⁶

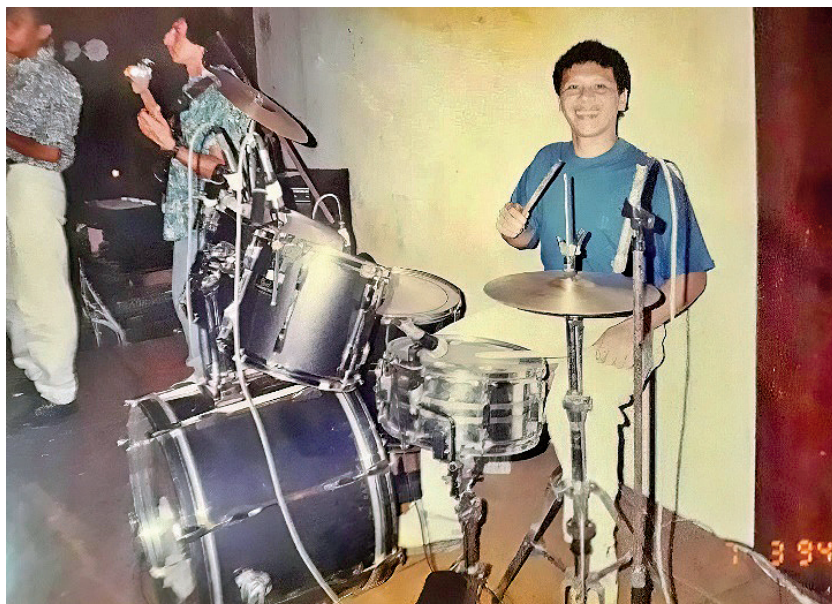
375 (SALES, 2008, p. 19).

376 (SALES, 2008, p. 19).

Essa referência carioca explica a iniciativa em montar o Clube do Samba nos anos 80. No início dessa década, os operários do polo industrial de Manaus organizavam-se sob o impulso do novo sindicalismo da Central Única dos Trabalhadores (CUT), na esteira da transição democrática e do movimento das Diretas Já, a cidade vivia o processo de expansão capitalista e urbanização selvagem com enormes impactos sociais, sendo esse também o momento em que a música amazonense integra-se à indústria fonográfica nacional com a gravação de vários discos de artistas locais.

Nesse contexto, em 1985, Marinho foi contratado pelo Tropical Manaus Hotel como músico percussionista, integrando a equipe de trabalhadores contratados com carteira assinada. Conhecido espaço de trabalho dos músicos na cidade, o Tropical Hotel, fundado em 1976, foi lugar por onde passaram músicos importantes em Manaus. Entre esses, estiveram Reginaldo Patriarca, Lili Andrade, Maestro Jerê, Almir Fernandes, Bernardo Lameira, Rinaldo Buzaglo, Cocó, Junior Curubão, Beto Beiçola.

Se a forte cultura popular da Praça 14 foi sua alfabetização, a experiência adquirida por Marinho com esses grandes músicos foi uma verdadeira faculdade, pois enriqueceu significativamente sua musicalidade, além de ter deixado uma memória saudosa de uma época de efervescência musical na cidade. O resultado desse intercâmbio foi a incorporação da bateria em seus trabalhos musicais. Marinho, além de cantor e compositor, é baterista e percussionista.



Fonte: acervo do músico.

Xurimã, Jacundá, Samba 7 e Sete Show eram casas que no início dos anos 80 já faziam rodas de samba, assim como os grupos Em Cima da Hora e Sambarca Show que tocavam nos bailes de carnaval do Olímpico. Marinho fazia parte do Batuqueiros de Ouro.

Os mercados musicais se expandiam e o músico amazonense participou da evolução desse processo. Com os grupos Sucessamba, criado por Marinho em 1988, e Ases do Pagode, ele atuava nas principais casas de samba de Manaus. No bairro da Cachoeirinha, a casa de *show* Nostalgia e o Clube do Samba foram os lugares mais importantes do samba em Manaus na segunda metade dos anos 80 e início dos anos 90. Foi no Nostalgia, por exemplo, que Marinho tocou com Jorge Aragão (1949), Benito de Paula (1941) e Leci Brandão (1944).



Fonte: acervo do músico.

Marinho viu o samba crescer ao longo dos anos 80 e 90. Em 1983, participou do grupo de sambistas que se reuniam na roda de samba na casa do Ricardo, no Conjunto Eldorado. Em Manaus, Clóvis Rodrigues e o empresário Aloysio Brasil abriram o Clube do Samba, no Clube Acapulco, na Av. Recife. Nesse estabelecimento, em 1984, Jorge Aragão foi um dos primeiros a tocar. Em seguida, o Clube do Samba passou a funcionar na antiga casa de *show* César Drinks, na Cachoeirinha, bairro onde a vida musical boêmia se concentrou com bastante força. Em 1985, o consagrado sambista João Nogueira (1941-2000), um dos fundadores do Clube do Samba, no Rio de Janeiro, foi a Manaus tocar na casa de samba manauara.

Hoje, o samba em Manaus tem presença marcante e indiscutível na vida musical da cidade. Se não foi a primeira cidade da Amazônia a fortificar o ritmo em suas bases, certamente observase como as escolas, os músicos, clubes e casas de *shows* cresceram no processo de desenvolvimento da cidade a partir dos anos 60.

A trajetória de sonoridade brasileira passou pelos sambistas Torrado, Orlando 17, Amaral, Jorginho Devagar, Paulo Santos, Carlão, Silva, Miltinho, entre outros. Marinho, que é suave na voz, foi forte como Saúba e teve participação expressiva na construção dessa história.



Chiquinho David

Filho de pai e mãe imigrantes cearenses, Francisco David da Silva Sobrinho nasceu na comunidade do Costa do Caldeirão (perto de Jandira), nos arredores do município de Iranduba, em 18 de outubro de 1940. O pai Antônio David da Silva era da serra do Tianguá e a mãe Adolfina Freire da Silva, do município de Baturité no Ceará. Ao chegarem no Estado instalaram-se nas cidades do interior e a família prosperou com o comércio de madeira e fazenda.

A comunidade do caldeirão localiza-se numa área fragmentada em diversos subdistritos formados por lagos, vilas, e comunidades entre Iranduba e Manacapuru. Nesta região também nasceu outro grande saxofonista amazonense, Rafael Teixeira, conhecido como Mestre Rafí, primo de Chiquinho David, ambos tiveram como professor o tio Lili David.

Chiquinho nasceu numa família repleta de músicos, tanto pela parte da mãe quanto do pai, mas ter crescido numa área de proximidade com a capital, inserida num contexto de movimentação comercial e populacional certamente parece ter sido

decisivo para a construção de sua musicalidade. Por isso, não é estranho que Francisco, conhecido em sua vida musical como Chiquinho David, tenha se tornado músico, tendo crescido numa das regiões mais férteis de grandes músicos do beiradão amazonense. Sobre a forma penosa como adquiriu seus primeiros instrumentos, ele diz:

Tenho que te contar essa história toda. Para ti porque meu sonho era comprar um sax, aí trabalhava na juta, né? Primeiro ano trabalhei, fiz 15 mil, quando cheguei lá o saxofone custava 16 e eu não tive quem me emprestasse os mil para comprar esse saxofone, eu comprei um clarinete [...] Aí eu peguei e fui tocando o clarinete [...] Aí trabalhei por 2 anos ainda para comprar o sax, juntei 40 mil na juta, quando cheguei lá já custava 60. Para ver a inflação como era, né?

A dificuldade em adquirir o instrumento é um importante dado da experiência dos trabalhadores músicos amazonenses em sua trajetória de luta e inserção social. Essa precariedade foi a marca da economia extrativista em declínio no Amazonas após a Segunda Guerra Mundial.

Chiquinho formou-se musicalmente sob a inspiração dos músicos de beiradão das décadas de 30 e 40. Entre eles, seu tio cearense João David da Silva, conhecido como Lili David, banjista e saxofonista que acompanhava o grupo de Crisóstomo, outro saxofonista conhecido pela atuação nas festas do interior. Crisóstomo que tocava sax alto, tenor e trombone, morava em Manaus e tocava nas comunidades do interior com grande frequência. Crisóstomo era amigo da família e reside nas lembranças de Chiquinho desde sua infância:

Ele tocou muito... tenho lembrança que ele tocou no casamento de uma irmã minha, eu tinha 5 anos de idade... a primeira vez que eu vesti calça compri-

da... estávamos no barranco assistindo à chegada. Ele vinha tocando numa moto daqueles de canoa, né? Ele tocava bem em pé no braço da canoa... eu nunca esqueci dessa cena... ele tocando o frevo se-resteira rosa.

Chiquinho descreve a formação instrumental que Crisóstomo utilizava na década de 40. Os instrumentos bateria, pandeiro, banjo e sax foram chamados de Lacapaca. Provavelmente, foi nessa formação que seu tio Lili David tocou banjo no grupo de Crisóstomo. Essa amizade revelava um trânsito entre Manaus e os interiores, pois o grupo se apresentava em Manaus no carnaval e nos interiores em festas particulares ou de santo.

Lili David foi certamente sua principal influência musical, figura da qual lembra com detalhes do repertório que praticava. Após ‘tirar de ouvido’ os choros de Severino Araújo, Abel Ferreira e Pixinguinha, tocava nas festas de aniversário nos interiores da região por onde Lili atuava frequentemente.

Essas referências entre os músicos tocados por Lili, tal como lembrado por Chiquinho, reforça a importância das bandas de música do Nordeste para a música urbana das décadas de 30, 40 e 50. Zeverino Araújo de Oliveira foi filho e discípulo de José Severino de Araújo, Mestre Cazuzinha, regente da Banda Municipal de Chã de Rocha, do interior da Paraíba e primeiro clarinetista da Banda da Polícia Militar da Paraíba. Além desse vínculo com a tradição de bandas do Nordeste, nota-se a presença de um repertório de caráter nacional. Segundo Chiquinho, o repertório tinha ênfase no choro, mas também tocava-se frevo, samba, rumba, marchas de carnaval como maracangália, lambretinha.

Ainda na infância, sob inspiração de seu tio Lili e de seu irmão Afonso, Francisco começou a tocar flauta doce e logo em seguida clarinete e saxofone. Por meio das atividades musicais de seu tio, Chiquinho teve contato com a música no período do car-

naval. Quando não estava tocando com Crisóstomo nos blocos em Manaus, Lili puxava ele mesmo um bloco na região do Caldeirão.

Irاندuba tinha blocos de carnavais e grupos que celebravam, visitando as famílias de casa em casa. Neste contexto, Chiquinho começou sua vida musical aos 5 anos de idade, tocando flauta no bloco de carnaval de um clube em Irاندuba, onde aconteciam as festas no salão de dança de Manoel Cassiano. Aos 17 anos, quando já tocava flauta e clarinete, adquiriu o primeiro saxofone no rio Purus quando na ocasião negociou a 8 mil com um saxofonista da localidade.





Após este momento, Chiquinho passou a tocar nas festas da região, muitas vezes substituindo seu tio Lili. Suas atividades, a partir deste momento, se expandiriam muito, pois, acompanhando a trajetória de êxodo de sua geração, em 1957, aos 17 anos, Chiquinho passou a morar em Manaus, onde firmou residência no Morro da Liberdade. Conhecido na época como Morro do Tucumã, esse bairro consistia em uma “estrada de terra e casas cobertas de palha”. Depois de morar um período em pousadas, Chiquinho comprou uma casa com o dinheiro da venda de dois motores.

O aprendizado de Chiquinho se deu pela sua relação direta com seu tio, que era também seu professor. O rádio se difundia e tornou-se, em seguida, uma fonte de aprendizagem musical. Ao chegar muito jovem em Manaus, Chiquinho teve alguns professores de música que marcaram sua formação. Entre esses o regente e trompetista da Banda da Polícia, Maestro Bezerra. Como sabemos, as bandas da polícia e do exército tinham muitos músicos de so-

pro. Outros dois músicos militares, professores de Chiquinho, foram Coímbra que tocava trompete piston e Zé Lucas trombonista tenente do exército. Coímbra e Zé Lucas foram professores de Chiquinho, figuras imprescindíveis para sua formação musical dentro da teoria da música convencional. Pela primeira vez, Chiquinho recebia um ensino musical baseado na escrita musical da partitura.

Observa-se como os músicos das bandas militares cumpriram um importante papel no Amazonas não apenas como difusores de instrumentações, formas e estilos diferenciados, mas também marcaram uma expansão do ensino convencional de música no Estado, que passou a contrapor a musicalidade oral dos trabalhadores imigrantes oriundos dos interiores do Amazonas. Faz sentido pensar no reforço do ensino tradicional, sabendo que em 1965 foi criado o conservatório Joaquim Franco em Manaus, onde alguns músicos militares também ensinavam.

A cidade de Manaus crescia a partir da implantação do polo industrial no contexto das políticas de desenvolvimento do regime militar. A entrada dos músicos amazonenses na produção fonográfica capitalista, na década de 80, significou uma diminuição da presença das formações instrumentais oriundas das bandas civis e militares ou orquestras de jazz. A formação da lacapaca cedeu espaço à guitarra, contrabaixo e bateria.

Pode-se dizer que os músicos militares em Manaus ajudaram a difundir o conhecimento da teoria musical entre os músicos das classes trabalhadoras mais pobres, que chegavam em êxodo em Manaus. Na década de 60, as partituras de Frevo, Marcha e Samba eram produzidas pela União Brasileira de Compositores e distribuídas nos clubes da cidade. A leitura da pauta musical significava uma importante forma de distinção entre os músicos. Aqueles que sabiam ler a partitura possuíam um *status* diferenciado. Na percepção dos trabalhadores em êxodo daquele período no Amazonas, conhecer a teoria musical tradicional europeia fazia parte de um horizonte de expectativas ligadas às possibilidades de ascensão social, processo no qual o acesso à educação era um fator fundamental.

Surgiu a Bossa Nova e sua força não deixou de ser percebida por Chiquinho, que também aprendeu as músicas mais conhecidas, assim como a Jovem Guarda também esteve no centro de seu gosto musical. Em 1959, Chiquinho tirou a carteira da Ordem dos Músicos e começou a tocar com a Orquestra do trombonista Pedroca e seu conjunto baré. No ano seguinte, Chiquinho também tocou nos bailes do Luso Sporting Club, contratado por Sr. Fonseca diretor do clube. No início da década de 60, Chiquinho já conhecia Chico Fideli, sargento trombonista da polícia, que atuava nas festas nos interiores. Chiquinho não conseguiu ingressar na Banda da Polícia devido um problema em sua visão, mesmo assim sua afinidade com os músicos militares era imensa e entre eles teve muitos amigos e companheiros de trabalho.

Embora imigrante com residência na capital Manaus, Chiquinho nunca deixou de tocar nas festas do interior e nesse período tocava com a formação da lacapaca: sax, banjo, pandeiro e bateria. Com essa formação, também chamada de orquestra, durante cinco anos, Chiquinho tocou o repertório de Samba, Marcha, Mambo, Frevo com Ednei na bateria, Edmilson no banjo, e Edmar no pandeiro.

Chiquinho lembra da festa que tocava na sede do América do Janauacá com sua orquestra, que fazia um som instrumental e quando havia canto “era no seco”, sem microfonação da voz. Os músicos cantavam no palco num microfone que ficava pendurado na frente do palco, os ingressos eram cobrados na entrada.

O conjunto Orientais era uma pequena formação, que, no carnaval de 1962, se transformou, pela primeira vez, na orquestra *Os Orientais*, uma formação instrumental de maior porte com 22 músicos que atuavam especialmente no carnaval. Junto com Chiquinho, neste grupo tocaram grandes músicos de sopro, como Rafael Teixeira (Rafí), Teixeira de Manaus, Atagibe, Isaías, Chico Fideli, Seabra, Jonas e outros. A formação da orquestra tinha sax, trombone e piston, e na percussão dois taróis, dois bumbos, guitarra e contrabaixo.

A orquestra tocava nos clubes da cidade, como Luso e Ideal. A abertura da sede do Nacional, na Vila Municipal, foi realizada sob a música dos Orientais, tal como lembra Chiquinho. A orquestra Orientais era uma formação instrumental grande, que encontrava equivalente na orquestra de Orlando Pereira, em Belém da década de 60.

Chiquinho descreve os instrumentos que mudaram entre as décadas de 50 e 70. As bandas de música até os anos 60 tinham normalmente uma Tuba, este era o caso da orquestra Peter Pan, liderada pelo paraense Carlos Wangham, mas onde também tocou o amazonense Paulo Moisés. A partir da década de 60, com a força da indústria capitalista da música os instrumentos eletroacústicos se disseminam e as bandas passaram pela transformação de seus instrumentos. Assim, o músico amazonense comenta estas diferenças entre o novo e o velho:

A turma dele era aqueles tenentes antigos...[...] era a única orquestra que tinha essa tuba, esse contrabaixo grande... o nosso já era moderno... já era com contrabaixo mesmo eletrônico, guitarra, teclado, já tinha tudo, e a deles era antiga... era a única banda daqui que tinha esses instrumentos.³⁷⁷

Formando inúmeros conjuntos para atender a demanda do mercado musical em Manaus, Chiquinho e seu irmão decidiram montar o conjunto Som Show e, logo depois, o conjunto Estilos, formado por Pedrinho, João e os irmãos Zé e Chiquinho David na primeira metade da década de 70.

O irmão de Chiquinho, Zé David, tornou-se um dos mais importantes empresários de grupos musicais na cidade. Expressando o amadurecimento do mercado musical das festas dos interiores, surgiram empresários e produtores atuando na vida musical do Amazonas entre as décadas de 60 e 70. Zé David organizava gru-

377 Entrevista realizada em 19/6/22.

pos, marcavas apresentações, contratava músicos. Sobre o trabalho de empresariamento de seu irmão, Chiquinho diz que “Todos os músicos militar, do exército e da polícia tocavam com ele... Tinha sábado que ele tinha 10 bandas e botava um conhecido pra tomar conta de cada uma”.

Assim como os músicos de sua geração, Chiquinho era entusiasta das músicas dos Beatles, chegando a tocar no conjunto de *rock* Blue Birds. Sob a influência do *rock*, em 1975 Chiquinho criou o conjunto Amazon Beatles. No entanto, a banda não obteve sucesso, tendo prosperado apenas quando Chiquinho mudou de nome para *Máquina do Som*, em 1979. Os membros da banda eram o cantor “roqueiro” Paulinho Brigit, que cantava em inglês os *hits* da época, André do Amazonas na guitarra; Lobisomem no contrabaixo e Chico Andrade na bateria e Chiquinho David no Sax. A banda tocava frequentemente no clube Grêmio Oriental, fundado por Chiquinho nesse período.

O gosto musical do público deveria estar mudando bastante e encontrava-se entre as novidades do *rock* e da disco e os ritmos nacionais como samba, forró e carimbó. É possível dizer que a presença do *rock* no interior do Amazonas, nas décadas de 60 e 70, era incipiente e dispersa com o surgimento de alguns conjuntos de iê-iê-iê. Ao mesmo tempo, o *rock* não deixava de ser estranhado pela população rural como confirma o relato de Chiquinho:

Aqui [Manaus] a gente tocava muito *rock* agora no interior só quando ia muita gente da cidade eles dançavam, o pessoal de lá não dançava não [...] Interior até samba para começar eles não queriam, era Carimbó e Forró...[...] por isso que o conjunto do meu irmão toda vez que ia para o interior pegava peia de mim. Meu irmão dizia ‘meu conjunto só tocava *rock*, só música internacional’ quando ele chegava lá aí ninguém dançava, quando eu ia lotava.

Sobre a música nas festas do interior do Amazonas, Chiquinho afirma que “Os dois que fizeram mais sucesso foram Martinho da Vila e Pinduca”. Além destes aspectos sobre o repertório, Chiquinho revela um aspecto pouco mencionado da trajetória dos músicos na Amazônia: a discriminação. Segundo o músico, alguns músicos saxofonistas recebiam vaias na capital quando tocavam o mesmo repertório executado no interior. Por isso, Chiquinho evitava tocar saxofone em lugares que não tivesse alguma segurança de que o público não vaiaria. Esse relato se assemelha ao de Pinduca, em Belém, no final da década de 60, quando a juventude o vaiou por tocar carimbó. Assim, o músico amazonense lembra da rejeição social sofrida pelo saxofone, tratado como “coisa do interior”:

Naquele tempo se tu colocasses um saxofone para tocar num clube de bairro tu pegava vaia... pessoal aqui de Manaus era turma nova... antigamente tinha a gafeira e tinha a boate, quem fazia as boates? Era os clubes... era tocavam bossa e bolero... agora tinha as gafeiras e os saxofonistas a maioria tocava em gafeira. O pessoal daqui não gostava e por isso não colocava saxofone para tocar, diziam que era gafeira coisa do interior... eles achavam que era beiradão... música de interior.

Esse estigma contra os saxofonistas dentro das gafeiras mostra que a exploração dos trabalhadores músicos imigrantes também estava em sofrer estigmas e discriminações culturais dentro de sua adaptação na realidade urbano-industrial. Ressalto que a repressão aos espaços de lazer das camadas negro trabalhadoras em Belém são parecidas nas décadas de 60 e 70, como percebe-se ao que existia contra o Merengue nas periferias de Belém nesse período.³⁷⁸

378 (MESQUITA, 2009).

No contexto social em que atuava Chiquinho, as festas relacionavam-se aos torneios e festejos de santo, especialmente no mês de junho. Muito marcantes para Chiquinho foram as festas promovidas pelo tenente do exército Álvaro Maranhão. “Chiquinho David e seus endiabrados do ritmo”, assim anunciavam as rádios de Manaus. Essa divulgação existia, porque Chiquinho tocou durante quatro anos nos finais de semana, contratado pelo tenente que costumava produzir torneios e festas nas cidades de Janauacá, Pesqueiro, Ilha da Paciência, Manacapuru e arredores.

Álvaro, que também chegou a ser diretor do Fast Club, teve três mandatos como deputado estadual e sua ação cultural não era isenta de interesses políticos evidentes. Interessante notar como o mercado musical das festas de beiradão foi atravessado pela atuação cultural de políticos locais, que contratavam os músicos para reforçar as campanhas eleitorais. Outros festeiros importantes contratantes de orquestras e conjuntos foram Zé Maria Muniz (em Iranduba), Nelson Maranhão e Neto Pontes.

Os clubes Princesa do Solimões e as festas das famílias Pacheco e Queiroz também ficaram na memória de Chiquinho. Devido a longa duração das festas, muitas vezes era necessário levar vários músicos do mesmo instrumento. Chiquinho atuou constantemente em Anamá, Purus, Arapapa, Caldeirão, Janaquiri, Janauacá, Manacapuru, assim como Parintis, Barreirinha, Vila São Pedro, Cametá, Vila Santo Antônio, Boa Vista do Ramos e Vila Amazonas.

Um dos episódios mais marcantes da trajetória de Chiquinho foi sua participação em alguns *shows* de Pinduca em Manaus. Em sua estadia na cidade para algumas apresentações em 1983, o cantor paraense precisou de um saxofonista, sendo assim apresentado a Chiquinho. Após exitosas apresentações, o músico amazonense foi convidado para integrar a banda de Pinduca, convite que foi declinado.

O ingresso de Chiquinho na indústria fonográfica foi marcado por polêmicas e situações conflituosas. Antônio Ramos e Antônio Malheiro eram ex-militares amigos e empresários responsáveis pelas gravações do selo Unacam nos estúdios da rádio tropical de propriedade de Malheiro. Com o intuito inicial de cumprir um papel de concorrência a Teixeira de Manaus, Chiquinho foi convidado a assinar um contrato com o selo para gravar seus primeiros discos *Merengando no Banzeiro* em 1982; O maior saxofonista da Amazônia em 1983 e *Forrozando no Amazonas* em 1984.

Em dolorosas lembranças, o saxofonista relata que as gravações foram feitas em péssimas condições, sem caixas de retorno em apenas dois canais. O disco teve o andamento alterado na mixagem realizada em São Paulo. A gravação desses primeiros discos não orgulha o músico, que não esconde a frustração ao lembrar do conturbado processo de produção e seus resultados desvantajosos para o trabalhador músico. Chiquinho não entendia nem de contrato e nem de gravação em estúdios. Apesar desses percalços, o músico reconhece que a gravação dos discos permitiu aumentar o cachê de suas apresentações nas festas do interior.





O selo Unacam era registrado em São Paulo, mas as gravações eram feitas nos estúdios da rádio Tropical em Manaus. Contudo, além da qualidade das gravações, Chiquinho critica a baixa remuneração pela realização do trabalho nessas empresas. Chiquinho foi remunerado com apenas mil discos, mas não participou da remuneração pela venda em geral. Por isso, não demorou até exigir a rescisão do contrato e rompeu com o famigerado selo do paulista Antônio Ramos.

Outro aspecto prejudicial aos músicos estava nos registros de autorias das músicas dos discos. A estratégia de divulgação dos discos desse período funcionava a partir do registro de autores à revelia dos músicos. Como uma forma de pagamento, a veiculação dos discos dentro da programação das rádios, os produtores-empresários inseriam como autores pessoas que nem mesmo os músicos conheciam. Os nomes de radialistas, produtores e músicos das bandas eram introduzidos nas autorias das músicas sem a autorização dos artistas. Chiquinho diz que não conhecia quase nenhum dos nomes de coautores de seu primeiro disco.

Ao explicar os motivos da referência feita ao Merengue no título do disco, Chiquinho relata que o repertório de duas boates de

seu bairro, Libermorro e Olaria, o influenciou bastante. As boates tinham um repertório de bolero, merengue e mambo.

Enfocamos as relações de trabalho dos trabalhadores músicos não apenas para ressaltar as condições de exploração geral da força de trabalho no capitalismo dependente brasileiro, mas também para demonstrar como a posição de classe relaciona-se ao próprio resultado estético final do disco formado pelo seu repertório como um todo, estilo e arranjos. O caso da gravação dos discos de Chiquinho revela esse fenômeno. Os músicos que tocavam em sua banda eram amazonenses e na maior parte vinham mesmo do interior. Porém, alegando falta de recursos o empresário Antônio Ramos não conseguiu levar os músicos da banda de Chiquinho para Belém. Por isso, ainda que as imagens dos músicos amazonenses apareçam na capa do segundo disco, a gravação foi feita em Belém por Oseas da Guitarra e pelos músicos paraenses da banda de Pinduca.

O saxofonista Chiquinho marca a música amazonense pela sua técnica refinada e seu estilo improvisador, diferente de muitos imigrantes cearenses que visavam o enriquecimento e a volta para o sertão, sua trajetória familiar sinaliza um enraizamento cultural. Para a sorte da música local, ao longo de sua vida, esse grande músico permaneceu enriquecendo as festas da cultura popular no Amazonas.

Luta de classes e direitos autorais dos trabalhadores músicos

A particularidade da acumulação capitalista na indústria fonográfica advém da exploração do trabalho artístico na produção de disco.³⁷⁹ Os autores são reconhecidos pelo caráter criativo de seu trabalho e são remunerados por meio de uma participação nas vendas dos discos, decorrendo dos direitos autorais, enquanto que os músicos instrumentistas são prestadores de serviços e sua remuneração advém do acerto com as empresas gravadoras. A prestação de serviço é um trabalho especializado dos instrumentistas e está enquadrada na lei de direitos conexos, criada em 1966, e surgida no Brasil após a convenção de Roma ter instituído, em 1961, os direitos conexos. O trabalho do músico intérprete instrumentista decorre de um contrato com a gravadora, e ele participa diretamente da produção de discos e, sob o contrato com a gravadora, submete-se ao comando do produtor fonográfico.³⁸⁰

379 (MORELLI, 2009, p. 120).

380 (MORELLI, 2009, p. 115).

Rita Morelli explica que “o direito autoral surgiu como uma garantia legal de remuneração do trabalho artístico, ao mesmo tempo em que surgiu uma forma especificamente moderna ou capitalista de exploração das obras resultantes desse trabalho”.³⁸¹ Quais as relações de artistas com as gravadoras, no que tange aos direitos de autor e conexos, assegurados por lei?

Os recursos assegurados pelos direitos conexos aos trabalhadores músicos deveriam ser arrecadados pelo Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA). Devido à dificuldade em identificar os músicos nas gravações, a Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (Socinpro) fez um acordo com a OMB e “passou a enviar para essa entidade a pequena parcela que caberia aos músicos dentro da já pequena parcela”³⁸² que cabia aos titulares dos direitos arrecadados.

Entretanto, o dinheiro não chegava nos músicos que realizavam as gravações os quais representavam uma minoria entre o total de músicos e esses músicos não tinham representação na OMB. A Socinpro, fundada em 1962, foi negligente, pois não tinha músicos entre seus associados, mas, sim, produtores fonográficos.³⁸³

Os novos autores e intérpretes da MPB estavam descontentes com o modelo de arrecadação das sociedades, visto que suas músicas estavam nos discos e nas rádios “sem que isso fizesse aumentar a quantia que lhes era paga pelas sociedades autorais, dado que elas não utilizavam a execução em rádio e televisão como critério de distribuição dos direitos que arrecadavam”.³⁸⁴ Em 1968, houve uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para averiguar denúncias feitas contra as sociedades arrecadadoras. Os novos compositores criticavam as sociedades por não arrecadarem os direitos nas emissoras de rádio, de televisão e de outros meios de comunicação.

381 (MORELLI, 2009, p. 128).

382 (MORELLI, 2009, p. 158).

383 (MORELLI, 2009, p. 158).

384 (MORELLI, 2009, p. 134).

O repasse dos direitos aos músicos dependia da condescendência das gravadoras. Essa situação de deficiência na remuneração de autores e músicos perdurou por mais de dez anos. A Sociedade Musical Brasileira (Sombrás), surge em 1973 com grande força em favor dos músicos trabalhadores, pois representava os músicos e seus interesses atualizados com a modernidade da produção capitalista.

A modernização musical capitalista levou ao aumento da importância de formas eletrônicas de execução musical em detrimento das apresentações ao vivo. Em virtude disso, decorreram as transformações no campo do direito autoral musical. Sob pressão dos trabalhadores músicos, o Estado interveio no sentido de adaptar esse sistema à nova realidade de indústria fonográfica.³⁸⁵

Destituindo o poder das antigas sociedades arrecadadoras, o Estado interveio na questão autoral entre 1969 e 1974, criando também comissões no âmbito do Ministério da Justiça e da Educação, em que surge o projeto de Código do Direito Autoral, em 1973, levando ao advento do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad).³⁸⁶ Esse projeto de código se transformou na Lei n.º 5.988/1973.

É importante considerar o episódio do veto ao Art. 83 dessa lei, pois tal atitude mostra como as empresas fonográficas (gravadoras) tinham poder sobre o Estado. Elaborado pelo ex-senador paulista Franco Montoro (1916-1999), esse artigo previa a remuneração dos discos vendidos aos autores e intérpretes e facilitava o controle dos artistas sobre a vendagem de discos das gravadoras.

A ABPD fez uma campanha na imprensa contra o Art. 83, além da pressão para o veto junto ao Congresso Nacional e à Presidência da República. O veto do Art. 83 levou à “manutenção do *status quo*, no que dizia respeito às relações de autores e intérpretes com gravadoras, isto é, os artistas nacionais continuaram impossibili-

385 (MORELLI, 2009, p. 135).

386 Desde a década de 60, a arrecadação era feita pelo SDDS e Socimpro. Devido à ineficiência na atividade dessas organizações, a partir da lei n.º 5.988 de 1973, o ECAD passou a centralizar toda a arrecadação e distribuição dos direitos autorais.

tados de controlar a remuneração que lhes cabia pela participação no empreendimento fonográfico”.³⁸⁷

Os artistas de MPB que as gravadoras começavam a investir para conquistarem o público jovem se reuniram em torno da Sombrás, responsável em defender os direitos autorais junto às sociedades arrecadadoras e distribuidoras. A principal reivindicação dos compositores de MPB, que depois formariam a Sombrás, era que a remuneração deveria ser distribuída de acordo com a frequência da execução das obras, o que acontecia muito mais nas emissoras de tevê e de rádio, os maiores usuários de música.³⁸⁸

Em 1976, a Sombrás comunicou por carta aos conselheiros da CNDA a sugestão de “correção” do sistema de arrecadação e distribuição, devendo passar a ser feito “através da computação eletrônica confiada a um órgão especializado” e comunicando a elaboração do já citado plano alternativo.³⁸⁹ A atuação da Sombrás foi decisiva para a modernização do sistema de arrecadação e distribuição dos direitos autorais musicais, atualizados em função da expansão da indústria de disco e das formas eletrônicas de utilização da obra.³⁹⁰

A Lei n.º 5.988/1973 criou novos órgãos e regulamentação, suscitando a mudança do direito autoral no Brasil, um processo transformativo de grande significância na esfera das relações de produção, superando o antigo sistema de arrecadação vigente até o final da década de 60. A Lei n.º 6.800, de 25 de junho de 1980, instituiu a obrigatoriedade de constar em cada disco o número de inscrição da empresa produtora no Cadastro Geral de Contribuintes (CGC, substituído pelo CNPJ – Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica). A CNDA ficou responsável por fiscalizar, com auditorias e revisão contábil, visando averiguar a quantidade de exemplares produzidos e vendidos, assegurando as obrigações das empresas com os autores intérpretes.³⁹¹

387 (MORELLI, 2009, p. 139).

388 (MORELLI, 2009, p. 151).

389 (MORELLI, 2009, p. 152).

390 (MORELLI, 2009, p. 145).

391 (MORELLI, 2009, p. 140).

O papel da Sombrás era pressionar a CNDA que, por sua vez, fiscalizaria o Ecad. O problema foi que o Ecad seguiu comandado pelas antigas sociedades arrecadadoras, e isso levou ao “adiamento deliberado da implantação do novo sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais instituídos pelo CNDA”.³⁹² Morelli explica: “Em plenos anos de 1980, o novo sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais, idealizado pela Sombrás e encampado pelo governo, ainda não tinha sido posto em prática pelo Ecad, que continuava sob a direção das antigas sociedades”.³⁹³

As antigas sociedades arrecadadoras persistiram intervindo e controlando o processo e resistindo à implantação da tabela de arrecadação aprovada pela CNDA e Ecad. As antigas sociedades rejeitavam “o princípio de que a cobrança deveria ser proporcional ao benefício econômico trazido pela utilização da obra, taxando, assim, as emissoras de rádio e TV em 3,5% sobre a metade do faturamento anual bruto calculado com base nos preços de venda de seus espaços publicitários”.³⁹⁴

A partir de 1978, os sindicatos substituem a OMB e a Socinpro, mas também não tomam providências para identificar os músicos titulares dos direitos. Em 1980, os músicos que assumiram a direção do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro convocaram uma assembleia para decidir o que fazer com o dinheiro arrecadado no Ecad. Em setembro de 1980, sob inspiração do movimento criado pela Sombrás, surge a Amar/Sombrás – Associação de Músicos Arranjadores e Regentes / Sociedade Musical Brasileira.³⁹⁵

Sob o impulso de sua luta interna, mas certamente influenciado pelo acirramento da luta sindical, em crescimento no final da década de 70, esse sindicalismo musical passou a reivindicar que o dinheiro fosse repassado ao sindicato que, então, distribuiria aos músicos. Morelli explica que “o fato de os músicos titulares

392 (MORELLI, 2009, p. 147).

393 (MORELLI, 2009, p. 154).

394 (MORELLI, 2009, p. 155).

395 (MORELLI, 2009).

de direitos conexos serem também uma ínfima minoria entre os músicos sindicalizados levaria a que a situação anterior se prolongasse de qualquer maneira por um tempo ainda maior”.³⁹⁶

Destaco que a fraqueza política dos trabalhadores músicos, assim como a atuação incisiva das organizações representantes dos produtores de discos e veículos de televisão e rádio, retardou a aplicação da regulamentação em benefício de uma remuneração mais justa à categoria. Caracterizada por uma crescente luta de classes, a modernização da indústria fonográfica ocorre no mesmo processo de modernização do sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos.

A grande novidade geradora dos conflitos foi a cobrança, a partir da execução em rádio e tevê, e a inclusão do músico acompanhante na lista de beneficiários dos direitos autorais e conexos. A burguesia midiática, dona dos meios de comunicação, é a maior usuária das gravações, e por isso o interesse das empresas de comunicação no Brasil prevaleceu nesse processo tortuoso e marcado por pressões e contrapressões como mostra da luta de classes.

Uma nova correlação de forças emergiu das empresas fonográficas, televisivas e radiofônicas, partes articuladas da burguesia que demonstraram a força de influência necessária para manter seus interesses dentro do novo movimento de acumulação do capital e expansão do mercado de disco.

Ao analisar as relações sociais de produção, deve-se considerar os trabalhadores, agentes diretos da produção, e sua relação com a gravadora, como empresa capitalista. Morelli chama a atenção para o fato de que, entre todos os profissionais que trabalham na produção do disco, os músicos, autores ou intérpretes não são assalariados, pois sua remuneração advinha de uma participação percentual nas vendas de seus discos, o que no caso dos músicos amazonenses era um valor irrisório, conforme confirmou Teixeira de Manaus em declaração dada em entrevista.³⁹⁷ Os músicos

396 (MORELLI, 2009, p. 160).

397 Entrevista realizada em 21/3/2021.

atuantes em estúdio recebem cachê por período. A remuneração do produtor era muito variável e poderia ser salário, cachê ou participação nas vendas.³⁹⁸

É importante considerar como os trabalhadores se organizaram politicamente, a partir do final da década de 60, em torno dos direitos autorais e também entender esse combate travado com outras organizações patronais, dentro do processo geral de luta de classes, em acirramento no final dos anos 70 e início dos anos 80.

Na análise proposta aqui, não basta indicar a transição do padrão de reprodução de capital e as tendências de mudanças da indústria fonográfica na produção da música amazonense. Trata-se de ir além e considerar a formação da classe operária e suas condições dentro do processo de luta de classes, como força revolucionária e impulsionadora das práticas musicais no Amazonas, em particular, e na América Latina em geral.

Na virada das décadas de 70 a 80, em sintonia com o ascenso da luta dos operários do ABC paulista, com o surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT) e da organização da Conferência Nacional da Classe Trabalhadora (Conclat), em 1981, da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), a luta de classes no Amazonas também demonstrou acirrar-se com a crescente organização política dos operários, resultando nas greves da Phillips, em 1979, e da Sanyo, em 1984.

Esse ascenso combativo, que resultou na greve dos metalúrgicos amazonenses de 1985, mobilizou também outros setores e categorias, como dos bancários, dos previdenciários, dos profissionais da saúde e da educação (ensino universitário e estadual), assim como a juventude universitária bastante ativa na Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Tamanha amplitude lograda pela mobilização dos operários metalúrgicos, envolvendo tantas categorias, também incidiu sobre os trabalhadores músicos amazonenses atuantes em Manaus no início da década de 80.

398 (MORELLI, 2009, p. 111).

Apesar do efervescente cenário político, a falta de vínculos com as experiências de luta dos trabalhadores no passado e sua própria inexperiência, sinalizaram a fragilidade política da classe operária e de amplos setores e ramos da classe trabalhadora, incluindo-se aí os músicos que, naquele momento, integravam-se fortemente na indústria capitalista da música.

Para compreender a fragilidade política e social dos trabalhadores músicos migrantes no processo de integração na indústria fonográfica, é preciso considerar alguns fatores. A luta operária amazonense se desenvolveu em sintonia com a luta sindical em São Paulo, e contou com os movimentos pastorais da Igreja Católica. Muitos jovens trabalhadores migrantes que foram absorvidos pelo trabalho no polo industrial de Manaus na década de 70, se tornaram lideranças decisivas na greve de 1985, em Manaus. Essa formação política foi construída no seio das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), ainda no ambiente rural, e nas reuniões dos grupos de juventude católica nos bairros de periferia de Manaus, como Compensa e Alvorada.

Como observamos, o acirramento geral da luta de classes, a partir da segunda metade da década de 70, foi acompanhado pela luta dos trabalhadores músicos pelos direitos conexos. O surgimento da Sociedade Musical Brasileira (Sombrás) e da Associação de Músicos Arranjadores e Regentes (Amar), em 1980, expressa um novo nível de organização política atualizado às transformações modernizantes da indústria fonográfica a partir da década de 60.

Dentro do contexto de acirramento da luta política do início da década de 80, surge em Manaus, em 1983, a Associação dos Músicos do Amazonas (Amusa). Liderada por Pedro Cesar Ribeiro (1952), Celito (1946-2010) e Aníbal Beça (1946-2010), a associação se sintonizava com a crescente tendência organizativa dentro da classe trabalhadora que lutava pelo fim da Ditadura Militar e por melhores condições de vida e trabalho.

A criação da Amusa ocorreu a partir da experiência das relações de trabalho dos músicos contratados pelo Tropical Hotel,

criado em 1975 e símbolo da modernização do Estado, destacou-se pela contratação de uma quantidade expressiva de músicos. De acordo com Marinho Saúba: “No Tropical, em 1985, tinham 21 músicos. Todo mundo queria tocar no Hotel Tropical nessa época, porque o hotel dava suporte, a gente era amparado pelas leis trabalhistas, carteira assinada enfim...”³⁹⁹

O cantor e compositor Pedro Cesar Ribeiro, um dos músicos fundadores da Amusa, era contratado do Hotel Tropical e estava ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). As dificuldades trabalhistas enfrentadas pelos músicos do hotel serviram de estímulo na criação de uma nova associação já que a OMB parecia não gozar do reconhecimento e adesão dos trabalhadores músicos no Amazonas. Nesse período, entre 1981 e 1985, a OMB estava sob direção de Roberto Sá. Assim, ele comenta sobre a relação dos músicos com a OMB nessa época:

Eu fiquei presidente da Ordem dos Músicos... Mas foi minha maior decepção em termos de pensar como categoria profissional, porque a gente marcava uma reunião para deliberar uns assuntos do conselho, a Assembleia Geral... Eu convocava televisão, rádio, tudo... e me aparecia quatro ou cinco músicos... Os músicos veem a ordem como se fosse um inimigo que cobrava 100 reais deles...⁴⁰⁰

É importante notar que a Amusa também não teve vida longa e tampouco se enraizou entre os trabalhadores músicos mais pobres, pois orbitou em torno da classe média universitária da Ufam que, animada pela conjuntura política da época, organizou o primeiro Festival Universitário de Música (FUM) em 1982.

Os músicos migrantes amazonenses oriundos dos interiores pertenciam à classe trabalhadora mais empobrecida e viveram

399 Veja no minuto 16:42 em <https://youtu.be/XJYO3klCgwE>. Projeto Música de Quintal – Episódio 3 Marinho Saúba.

400 Entrevista realizada em 26/10/2021.

essa conjuntura sem chegar a integrar organicamente as lutas dessa época. Se os músicos titulares de direitos conexos eram uma ínfima minoria entre os músicos sindicalizados nas organizações surgidas em São Paulo e Rio de Janeiro, em Manaus essa organização era ainda mais precária ou quase inexistente.

Nos grandes centros da região Sudeste, a fragilidade organizativa atrasou o avanço da luta dos músicos, e no Amazonas essa luta sequer foi travada nesse momento em que os trabalhadores viviam o processo de imigração. Enquanto os músicos da MPB, atuantes na Sombrás, Amar e Amusa, pertenciam a um extrato de classe média, os trabalhadores músicos migrantes do Amazonas tinham uma condição de vida mais precária e um horizonte político mais estreito e pragmático.

Entre os trabalhadores músicos migrantes também não é possível observar um avanço efetivo de sua organização política em sua trajetória, nem a participação nas organizações de base da Igreja Católica, tampouco na fundação da Amusa em 1983. A própria condição do músico, como prestador de serviço, o diferencia do operário industrial em sua consciência política de classe. Destituídos dos meios de produção e distribuição, os músicos amazonenses trabalhavam sob contratos verbais e escritos para as festas, bares, clubes, puteiros e casas de *show* em geral, o que é uma forma típica dos trabalhadores músicos.

É preciso considerar que, embora as organizações pastorais cumprissem destacado papel político nesse período, os músicos migrantes, oriundos do interior do Estado, integraram-se às novas relações de trabalho dentro da indústria fonográfica antes do surgimento da primeira organização política, Amusa, em 1983. Portanto, desenvolveram uma carreira profissional sem intermédio dessa experiência política formativa. O caso de Oseas da Guitarra é emblemático nesse sentido, haja vista que, ao chegar em Manaus, ele não tardou muito tempo na cidade, migrando para Belém em 1980, aos 22 anos, e gravando o primeiro disco com o grupo Lambaly. É evidente que esse distanciamento não se tratava

de uma questão de oportunidade circunstancial, mas, sobretudo, da própria condição de classe dos trabalhadores músicos.

É importante considerar que a organização política dos trabalhadores músicos que surgiu com a Sombrás, no início da década de 70, e ganhou fôlego com a Amar em 1980, tinha um acentuado componente de classe média, representado por artistas da MPB, como Paulo César Pinheiro (1949), Fernando Brant (1946-2015), Aldir Blanc (1946-2020), Maurício Tapajós (1943-1995), Nei Lopes (1942), Marcus Vinícius, José Alves, Ronaldo Bastos (1948), Gilberto Gil (1942), Cristina Buarque (1950).

Nessa sequência é válido lembrar que no início da década de 80, durante o momento de crise da indústria fonográfica, cresceu a tendência em direção a um mercado mais massificado, baseado no romantismo, conformismo e individualismo. A implicação ideológica dessa reestruturação residia na despolitização conformista do artista popular inserido na indústria capitalista. Como afirmou Eduardo Vicente, tratava-se de uma “recusa explícita aos principais pilares do polo da MPB, como a sofisticação dos códigos, o posicionamento político, o projeto modernista etc.”⁴⁰¹

As condições de luta da classe trabalhadora fornecem as bases para o entendimento da predominância estilística, encontrada no conjunto de discos produzidos pelos trabalhadores músicos amazonenses ao longo da década de 80, tal como observa-se na presença dos gêneros como a lambada e o carimbó. No próximo capítulo, analisaremos de forma mais acurada este fenômeno.

401 (VICENTE, 2014, p. 101).

A formação do beiradão

Durante a pesquisa realizada com os trabalhadores músicos migrantes do Amazonas ativos nas décadas de 50, 60 e 70, pude constatar que a produção fonográfica realizada na década de 80 possui duas dimensões principais. Primeiramente, a influência das bandas que remontam o século XIX, a partir da criação da província do Amazonas em 1852. As danças europeias, especialmente a valsa, o choro, o forró e o mambo são notáveis na constituição desse repertório. O estilo solado instrumental, oriundo dessa trajetória formativa, é um elemento central dessa música.

Destaco, também, a forte presença de gêneros musicais, como o mambo, a cumbia e o bolero, especialmente entre aqueles músicos de sopro que atuavam na cidade e no interior, com suas orquestras oriundas de uma influência dos conjuntos de *jazz*. Como apresentamos, a própria força da indústria fonográfica concedeu aos músicos amazonenses a referência afro-latino-caribenha por meio dos discos, das rádios e do cinema. Apesar da influência desses gêneros ter tido nos músicos paraenses um importante agente no período fonográfico da década de 80, devemos notar que en-

tre os músicos amazonenses já existia uma familiaridade com o repertório.

Nas pesquisas realizadas em 2009 sobre a guitarrada paraense, percebi, além da dimensão geral, que a presença de gêneros afro-latino-caribenhos na música contemporânea de Belém se deve a uma série de fatores presentes na particularidade da cidade, como a importância da rádio; a localização geográfica; a zona portuária e o meretrício; a comercialização e circulação de discos, alimentando as festas de aparelhagens nas periferias; o fluxo de músicos atuantes em países caribenhos ou próximo do Caribe, como Guiana Francesa, Suriname, Trinidad e Tobago.

A modernização da música popular em Belém ocorre no mesmo momento de uma efervescente vida cultural e artística nos ambientes da boemia na região do meretrício e do porto.

Atualmente, podemos observar que tais elementos explicativos se estendem como auxílio para nossa compreensão da música popular amazonense. A história da música amazonense se deu em interligação com outras regiões, assimilando os músicos migrantes no Estado. No período de produção discográfica na década de 80, essa característica se reforçou devido ao contato com músicos de outras cidades, especialmente Belém, Rio de Janeiro e São Paulo. Tal intercâmbio levou a uma mudança estilística significativa entre os músicos amazonenses. Em virtude disso, é possível afirmar que a música amazonense, fruto desse processo, é decisivamente influenciada pela música de Belém, que também passava por uma enorme transformação entre as décadas de 60 e 70.

É importante considerar que os estilos afro-latino-caribenhos não exerceram influência apenas na música amazônica. Além da música das beiradas, do carimbó e da *lambada-guitarrada*, outros gêneros, como o samba, o sertanejo, a música amapaense, as radiolas maranhenses, o *reggae* baiano e a música amazonense, também receberam a influência, em doses diferentes, de estilos, como o mambo, a cúmbia, a salsa, o bolero, a guarânia, o *reggae* e o merengue e o *cadence-lypso*.

Essa influência se deu devido ao cosmopolitismo dependente da música brasileira que quase sempre esteve aberta e submetida

às influências externas em todo seu desenvolvimento dependente e exploratório. Em suma, deve-se à própria indústria capitalista da música a introdução desses gêneros em nossa música.

A modernização da música sertaneja, por exemplo, a partir da década de 50, contou com as incorporações paraguaias, por meio da “moda guarânia”, e mexicanas, com o uso do vibrato na primeira voz. A música amazonense também sofreu significativa influência do *rock* e de gêneros afro-latino-caribenhos como o *cadence-lypso*, o merengue, o mambo, a salsa, o bolero e outros.

Ao analisar os discos de 12 músicos amazonenses, que gravaram na década de 80, observamos a presença de diversos estilos musicais registrados nos discos, tais como forró, baião, xote, arrasta-pé, samba, valsa, bolero e *rock* no estilo da Jovem Guarda. Além desses gêneros, encontramos os afro-latino-caribenhos, como merengue, mambo, cumbia e *cadence-lypso*. Próprio do Pará, a lambada e o carimbó também compõem essa construção de forma predominante. Esse diagnóstico inicial já nos coloca diante de uma complexa formação e produção musical que tentaremos analisar de forma um pouco mais acurada.

Teixeira de Manaus explica que suas gravações aumentaram o andamento das lambadas, o que faz sentido já que Pinduca pensava a lambada como uma música alegre e rápida. A fórmula da lambada pensada por Pinduca deveria conter um “Solo de saxofone, um corinho pra poder dá a assinatura da música”.⁴⁰²

Reafirmando a influência nordestina na história da música amazonense, Teixeira de Manaus revela que o forró é o elemento central da música do beiradão: “A música do beiradão não deixa de ser a música popular do caboclo...[...] porque a base de tudo é o forró, é o pé-de-serra, é o baião, o xaxado, o coco, o xote e o resto são derivados”.⁴⁰³

Se artistas como Evaldo Braga, Odair José, Agnaldo Timóteo continham um teor crítico e inconformista em suas letras, tal como informa Paulo Cesar de Araújo,⁴⁰⁴ a produção amazonense expressou uma

402 Ver o *O áureo do beiradão* em <https://youtu.be/aKJvxbs2bSc>

403 Ver em *O áureo do beiradão*: <https://youtu.be/aKJvxbs2bSc>

404 (ARAÚJO, 2010).

necessidade de se remeter as suas origens. Diferentemente da produção de música “brega-cafona” da década de 70, a produção amazonense dos anos 80 revela uma afirmação social tímida e reprimida da sua regionalidade, podendo ser lido como uma necessidade de afirmação própria das camadas populares. Nota-se que o caráter predominantemente instrumental da discografia amazonense não deixou de revelar a presença dos gêneros da música nordestina. A produção discográfica amazonense expressa, de um lado, a necessidade afirmação dessa referência nordestina, e, de outro, a tensão existente fruto das relações de trabalho estabelecidas durante o processo de produção.

Façamos, então, a partir de agora uma breve análise sobre os discos.

Aurélio do Sax, no disco Recordar é viver, de 1985, tem faixas de lambada, mambo, carimbó e forrózinho. No disco Forró da Moçada, de 1988, na faixa oito, Aurélio gravou Lambada da Pinga. Gravados em Belém, pela GravaSom, esses discos tiveram arranjos da banda de Manoel Cordeiro (1955).

No disco O sax de ouro de Autazes, de 1984, o saxofonista Souza Caxias parece confirmar a influência caribenha, logo na faixa de abertura Homenagem a Altazes, na qual encontramos uma síntese do mambo com o triângulo da música nordestina. No disco Deixa Comigo (1986), ele gravou na faixa sete Sarimbó do Pescador e na 11 Mambo Arrepiado. No disco Sax de Ouro, de 1994, gravou a faixa Lambada do Interior. Considerando os poucos exemplos, pode-se mesmo questionar a importância atribuída ao elemento estilístico caribenho em Souza Caxias, e se isso constitui um traço significativo na música popular do Amazonas.

A análise prossegue, considerando os importantes discos gravados pelo saxofonista Chiquinho David. Natural de Caldeirão, esse filho de cearense começou tocando clarinete, e aos 15 anos já tocava nos bailes e festas nos interiores do Amazonas. Chiquinho David talvez tenha sido o músico que mais absorveu o merengue tão cultivado nas periferias de Belém. Ele gravou três discos.

O primeiro disco foi gravado em 1982, nos estúdios da Rádio Tropical, em Manaus, e chamou-se Merengando no Banheiro. Em

seguida, lançou O Maior Saxofonista da Amazônia, e justamente nesse disco, gravado em Belém, observa-se o maior número de faixas em estilo caribenho, como nas faixas Misturando o mambo, Merengando nas selvas e Merengando na Ponta Negra. No Volume III (1984), Chiquinho segue gravando merengue, como na faixa Um merengue pra você.

Agnaldo do Amazonas gravou quatro discos entre 1982 e 1987. O primeiro disco foi gravado em Manaus, em 1982, sob o título de Mambadas, mistura de mambo com lambada. Esse neologismo, como título de música, mostra como os músicos tinham consciência das simbioses que estavam em curso naquele processo. Nos próximos três discos gravados nos estúdios da GravaSom sob a série “Furacão do Norte”, observa-se, no Volume I, a faixa Dance Merengue, e no Volume III a faixa nove Sempre Merengue. Gravou também a faixa Dançando no forró, no disco Furacão do Norte.

No disco Super Sax, de 1985, Chico Caju grava três forrós. Embora tenha parcerias com Pinduca, como nas faixas Dançando e chamegando e Corinho do povo, Caju não parece ter sofrido tanta influência afro-caribenha nesse momento, o que veio se manifestar apenas no segundo disco, de 1986, na faixa nove Merengando com sax. No seu último LP, Fungando no cangote dela, de 1990, Caju gravou três merengues: Sax no Merengue, Merengando com a nega e Merengando em Manaus.

Em seu álbum de estreia, em 1981, Teixeira de Manaus gravou a faixa sete Comanchera, o mesmo nome e estilo encontrado nos discos de Pinduca nos anos 70. Teixeira também gravou a faixa oito Merenguê, merengá e a quatro Cumbiando. No próximo disco, Teixeira de Manaus solista de sax, Volume II, nota-se a faixa sete Vou de Mambo. No Volume V, ele voltou a gravar a faixa dois Mambo brasileiro e a seis Vamos Cumbiar. No Volume VI, a faixa 11 É tempo de cúmbia. No Volume VII, de 1989, observamos a faixa 12 Bailando cúmbia. Demonstrando o entrelaçamento entre a musicalidade nordestina e a influência afro-caribenha, no disco Raízes nordestinas, Teixeira de Manaus grava a faixa nove Comacheira e a faixa 17 É tempo de cumbiar.

No disco O Sax de Teixeira de Manaus, na magia da salsa, cumbia e merengue, observa-se a adoção explícita dos gêneros musicais afro-latino-caribenhos. Trata-se de um álbum conceitual, cuja referência se baseia não apenas nos estilos da rumba e da salsa, em que algumas faixas adota a língua espanhola na escrita, como Yo canterei e Quien será.

Teixeira é considerado por muitos músicos como o maior representante da música de beiradão. No primeiro disco, gravado em Belém, o amazonense gravou a música Beiradão, associando ainda mais seu nome ao termo.

Para demonstrar um aspecto do intercâmbio entre Pará e Amazonas, chamo atenção para as reproduções de temas melódicos realizadas por Teixeira. Demonstrando grande assimilação das influências paraenses, na faixa de abertura Lambada pra dançar, nota-se uma apropriação do tema Mambo do martelo, gravado por Mestre Cupijó (1936-2012), no disco Mestre Cupijó e seu ritmo, de 1974.

Mambo do Martelo

Alto Saxophone
 ♩ = 120 Mestre Cupijó

The musical score is written for Alto Saxophone in 4/4 time with a tempo of 120. It begins with a 'FILL DRIMS' section. The main melody starts at measure 6, marked with a circled 'A'. The key signature has one sharp (F#). The chord progression includes Cm7 and E7. The score is attributed to Mestre Cupijó.

Agora, observemos o trecho da faixa Lambada pra dançar, de Teixeira de Manaus

Lambada para Dançar

Alto Saxophone
J = 130
 Teixeira de Manaus

A escolha dessa música em nossa análise se justificou pela sua importância, aqui evidenciada no comentário feito pelo próprio Teixeira: “Essa música marcou a minha vida; essa música aí foi a primeira faixa; ela foi a primeira que eu compus pra esse disco, e foi a primeira que escutei quando o disco chegou aqui em Manaus”.⁴⁰⁵

Outra semelhança, encontramos entre os fraseados das músicas Perereca, de Mestre Cupijó, e Sax na Lambada, gravada por Teixeira de Manaus no segundo disco em 1982.

Perereca

Alto Saxophone
J = 130
 Mestre Cupijó

405 Documentário O Áureo do Beiradão, 2021. Ver em <https://youtu.be/aKJvxs2bSc>

Sax na Lambada

Alto Saxophone
♩ = 130

Teixeira de Manaus

A modernização do carimbó e do siriá em formato discográfico foi marcada pela proeminência do saxofone. Cupijó, Mestre Verequete (1916-2009) e Pinduca deram muita relevância aos instrumentos de sopro dentro dos arranjos dos discos gravados na década de 70. Pantoja do Pará e Manezinho do Sax foram fundamentais nessa criação. É interessante considerar que esses mestres modernizadores paraenses gravaram com frequência o mambo, estilo que justamente foi marcado pelos arranjos de saxofone e sopro em geral.

Dentro desse contexto, faz sentido que Teixeira se influenciara pelos discos lançados por esses artistas paraenses ao longo dos anos 70. Da mesma forma, parece provável que ele possa ter aprendido os temas em contato com os músicos paraenses em estúdio.

Outro saxofonista marcante, no que tange o elo entre Belém e Manaus, é Toinho Bindá. No seu disco Toinho e seus animais, o saxofonista gravou as faixas Misturando carimbó, Siriá e comancheira e Melô do grilo ao estilo *cadence-lypso*, um estilo próprio das bandas caribenhas Les Vikings de la Guadeloupe e Midnight Groovers.

Siriá e Comancheira

Tenor Saxophone
 J = 115 Toinho e seus Animais

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'FILL DRUMS' box, followed by a first ending bracket labeled '(A)'. Chord symbols C and G7 are placed above the notes. The second staff starts at measure 6 with a second ending bracket labeled '(B)'. The third staff starts at measure 10 and features alternating C and G7 chords. The fourth staff starts at measure 15 and includes an 'IMPROVISO' box over a section of slanted lines, with C and G7 chords indicated above.

Loi Ka affecté nou

J = 135
 Base e Solos Midnight Groovers

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff begins with an 'INTRO' box, followed by a 'COWBELL' box. The second staff ends with a 'COWBELL' box. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, typical of a carimbó rhythm.

Além da proximidade cronológica da gravação dos discos, 1977 e 1985, respectivamente, nota-se que as faixas *Loi ka affecté nou* e *Siriá e comancheira* possuem andamentos próximos, o mesmo compasso quaternário, estão em tonalidades maior com uma harmonia simples que repete tônica e dominante sem alterações significativas. Ainda no mesmo disco, comparando as faixas *Misturando carimbó*, de Toinho do Sax, com a faixa *Loi ka affecté nou*,

da banda Midnight Groovers, percebe-se que a base rítmica é praticamente a mesma, pois chimbal e bumbo, que são idênticos, e também o *cowbell*, apesar de poucas variações, possuem o mesmo padrão. Esse conjunto de semelhanças certamente evidencia uma influência do *cadence-lypso* na música amazonense por meio dos músicos paraenses.

Misturando Carimbó e Loi ka Affecté Nou

The image shows a musical score for two instruments: Chimbal and Bumbo. The title is "Misturando Carimbó e Loi ka Affecté Nou". The Chimbal part is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an 'x' and a circled 'x' above them. The Bumbo part is written on a single staff with a bass clef and a 4/4 time signature, featuring a simpler rhythmic pattern of quarter notes. The two staves are grouped together with a large bracket on the left side.

Misturando carimbó

The image shows a musical score for a Cowbell. The title is "Misturando carimbó". The notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with an 'x' and a circled 'x' above them. The staff starts with a double bar line and a repeat sign.

Loi ka affecté nou

The image shows a musical score for a Cowbell. The title is "Loi ka affecté nou". The notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with an 'x' and a circled 'x' above them. The staff starts with a double bar line and a repeat sign.

Nascido da fusão entre o *cadence* rampa haitiano e o *calypso* trinidadiano, na década de 60, o *cadence-lypso* se disseminou fortemente em Belém nas festas de aparelhagens. Os discos chega-

vam à cidade como descaminho e eram vendidos como grandes novidades e atração musical para as festas. O empresário e cantor paraense Carlos Santos (1951), fundador da gravadora GravaSom, também contribuiu para a disseminação do *cadence* em Belém, pois negociou diretamente com Henri Debs (1932-2013) a reprodução das principais bandas caribenhas na coleção Lambadas Internacionais.

Um dos projetos mais importantes da gravadora foi a série de dez volumes chamada Lambadas Internacionais. Esses discos contribuíram para a disseminação de gêneros, como *cadence-lypso* e outros da região das Antilhas francesas. Por isso, quando Toinho gravou em Belém, na década de 80, os músicos paraenses já haviam internalizado os padrões rítmicos do gênero caribenho.

No disco Lambada brasileira, de 1989, Oseas gravou a faixa dez Merenguei no Panamá. O guitarrista gravou bastante lambada e forró. Outro guitarrista amazonense relevante foi André Amazonas. O disco uma Guitarra especial contém as faixas Lambada do meu povão, Carimbó da Maria e Um forró pra você. No disco Brincando com as cordas, de 1985, André gravou as faixas Carimbó do meu Ceará, Balançando no forró, Lambada do bigode e Chico na lambada. O disco Uma guitarra na lambada, de 1989, contém a faixa dois Lambada boa. Completando a série dos guitarristas amazonenses, que gravaram nos anos 80, Magalhães da Guitarra, no disco Magalhães e sua guitarra, de 1986, gravou três faixas com título de lambada.

Nonato do Cavaquinho, no disco Um cavaquinho diferente, de 1984, tem três faixas com a palavra lambada. Em 1988, gravou um disco chamado Lambadas do Nonato, na GravaSom, com Manoel Cordeiro e equipe.

Enquanto Aurélio do Sax e Souza Caxias gravaram mambos, nos discos de Nonato do Cavaquinho, Admilton do Sax, Magalhães da Guitarra e André Amazonas, predominavam lambada e forró. Chiquinho David, Agnaldo do Amazonas, Chico Caju, Teixeira de Manaus e Oseas gravaram mais merengue que os demais, e Toinho

se destaca pelas bases do *cadence-lypso*. Em suma, dos 12 artistas investigados, oito gravaram músicas sob influência dos estilos afro-latino-caribenhos (mambo, merengue, cúmbia e *cadence-lypso*), e os 12 artistas gravaram forró e lambada.

Se houve diferentes níveis de adoção dos gêneros afro-latino-caribenhos, dependendo de cada músico amazonense analisado, podemos dizer, por outro lado, que a lambada está presente nos discos de todos os 12 músicos investigados nessa amostra. Na esteira da inserção do carimbó na indústria fonográfica nas décadas de 70, a lambada representou o resultado desse crescimento e se destacou na década seguinte como uma nova aposta da indústria no âmbito nacional e internacional, e nesse caso, evidentemente, no âmbito regional.

A análise da luta de classes permite verificar que a produção fonográfica amazonense pode ser compreendida como a inserção do trabalhador músico numa tendência de expansão mercadológica em torno da lambada. Nosso foco está em notar como a condição de classe dos músicos cria os limites concretos dessa produção. Integrar-se às relações de produção da indústria da música implicava assimilar a musicalidade paraense por meio da lambada.

No início dos anos 80, a tendência expansiva estava no despotar de inúmeros guitarristas lambadeiros, como Aldo Sena, Mário Gonçalves, Solano, André do Amazonas, Magalhães da Guitarra. O guitarrista Mestre Vieira tinha acabado de gravar dois álbuns, com o título de Lambada das quebradas, sendo o Volume I, em 1978; o Volume II, em 1980 e o Volume III, em 1981. O surgimento de vários guitarristas e conjuntos, tocando lambada solada instrumental, certamente influenciou na produção amazonense, consistindo-se um desdobramento em novas sínteses da música paraense.

Depois de Teixeira de Manaus ter gravado a faixa Beiradão, em seu primeiro disco, de 1981, no disco Sax beiradão, também gravado em Belém, Admilton do Sax assume o termo “beiradão” como marca fonográfica em seu disco Sax Beiradão. No único disco do saxofonista, embora o nome lambada não apareça no título das

faixas, observamos que as músicas Esta onda pega e Vamos dançar se caracterizam pelo estilo solado da lambada instrumental.

A expansão da lambada trouxe consigo os gêneros caribenhos, pois foi formada a partir dos anos 70. Se considerarmos o programa do radialista paraense Haroldo Caracciolo, nos anos 70, veremos que o termo lambada esteve associado a diferentes gêneros musicais, tais como merengue, *cadence-lypso*, mambo, cúmbia, carimbó. Quando Haroldo anunciava a “hora da lambada”, era certo que rolaria um merengue ou um *cadence-lypso*.

Pinduca gravou a primeira música com o título de Lambada em seu disco No embalo do carimbó e sirimbó (1976) e o guitarrista Mário Gonçalves tocou essa faixa icônica. Pinduca e outros músicos modernizadores importantes dessa geração, como Verequete e Cupijó, assimilaram a influência do merengue e do mambo. Essa multiplicidade de estilos musicais estava diante dos músicos que passaram a conviver criativamente com padrões, formas e estilos musicais bastante variados. Esse amálgama musical significava misturas entre os estilos que perdiam seus contornos definidos. Na letra da música Melô do estivador, gravada no Volume VIII da série No embalo do carimbó e sirimbó, em 1979, Pinduca reclama da confusão e diz: “Já transformaram a lambada em merengue, ninguém se entende, tudo agora é melô”.

Embora o disco Merengando no banheiro, de Chiquinho David, tenha sido gravado nos estúdios da Rádio Tropical, em 1982, em Manaus, a tendência predominante ao longo dos anos 80 foi gravar nos estúdios da GravaSom em Belém ou em São Paulo, como no caso de Oseas e Teixeira. Essas capitais foram etapas posteriores necessárias no desenvolvimento da trajetória de migração dos trabalhadores que saíam de um modo de vida rural-extrativista para o modo de vida urbano-industrial; de uma atuação circunscrita a um mercado regional. Tais trabalhadores se viam numa situação de crescente demanda de mão de obra barata no mercado de trabalho da música, que se ampliava a partir do crescimento da indústria fonográfica.

A formação do beiradão ocorre interligada à modernização do carimbó e, por consequência, à expansão da lambada-guitarada de Belém. Se o surgimento da lambada se dá no decorrer da modernização do carimbó, nos anos 70, podemos dizer que a formação do beiradão ocorre em meio ao crescimento e expansão da lambada ao longo dos anos 80. O beiradão foi uma criação original, produto do desenvolvimento do capitalismo na região, cuja fricção entre diversos estilos gerou, ao mesmo tempo, uma base nos elementos internos (bandas, forró, choro e valsa) e externos (carimbó, lambada e gêneros afro-latino-caribenhos).

Essa produção analisada significa um momento de transição musical importante, um marco transformativo em muitas dimensões sociais. É possível identificar traços significativos da música legada pelo passado amazonense pelas bandas, do forró, do choro e da valsa. Concomitantemente, pela própria dinâmica concreta das relações de classe, notamos uma mudança de formações instrumentais e uma nova configuração de padrões técnicos e estilísticos, em razão do cosmopolitismo da indústria musical em Belém.

Embora haja uma necessidade mercadológica de se criar termos e rótulos específicos para os músicos, no que tange à produção de discos dos anos 80, é possível afirmar que o beiradão e a lambada são dois termos para o mesmo conjunto de gêneros musicais praticados pelos músicos que gravaram os discos. Isso expressava a necessidade de promover a lambada e garantir a expansão do mercado de discos naquele contexto de crise.

A faixa Lambada de Manaus, do segundo volume da série Oseas e sua guitarra maravilhosa pode ser considerada um emblema dessa construção. A breve letra da música conclama “Venha dançar minha lambada aqui na grande Manaus, aqui em Manaus tem de tudo que se quer, tem forró, tem lambada e tem mulher”.

Como sabemos, os paraenses Manoel Cordeiro, Barata, Júnior e Sagica e outros formavam um time de talentosos músicos responsáveis pela gravação de dezenas de discos de artistas da região Norte, na década de 80, pelo selo da gravadora Gravasom. Tendo

iniciado sua formação musical no Amapá e se desenvolvido como arranjador ao longo dos anos 70, em Belém, Manoel Cordeiro liderou um grupo de músicos responsáveis pela gravação de dezenas de discos de artistas nortistas ao longo dos anos 80.

Abílio Farias (1946-2013), Nonato do Cavaco, André do Amazonas e Teixeira de Manaus foram artistas amazonenses produzidos por Manoel na Gravasom. Essa relação estabelecida com os músicos amazonenses explica a afinidade expressada por Manoel: “O conceito musical era o mesmo... Eu me sinto muito influente na formação da musicalidade do Amazonas”.⁴⁰⁶

Apresentando um exemplo concreto desses vínculos, destaco que, um ano antes da gravação do primeiro disco com a Banda Warilou, fundada por Manoel Cordeiro, os músicos que formariam a banda paraense gravaram o último LP de Oseas da Guitarra, em 1989, após o acidente que o músico amazonense sofreu.

Tal como confirma o relato do músico Francisco Chagas, a influência da lambada foi tão forte na música amazonense que se confunde com o próprio “ritmo de beiradão”. Sobre o processo de criação musical ele diz que : “[...] fazendo música a gente já procurava criar um pedaço daquele com mais aquele outro que a gente experimentava fazer, né? Aí era criado, por isso que, no ritmo Beiradão, essa lambada acelerada [...]”.⁴⁰⁷

O intercâmbio foi constante, como marca das relações de trabalho estabelecidas. Dada a produção musical que Pinduca realizava sobre a carreira de Oseas, não podemos deixar de notar a semelhança do padrão rítmico (baixo e bateria) entre a música *Bri-guei com minha nega*, gravada em 1989, e a música *Comancheira N.º 7*, do álbum *Volume VII*, de 1978.

Devido à vizinhança geográfica do Amapá com o Caribe, a presença dos gêneros musicais afro-latino-caribenhos manifestou-se fortemente nos arranjos encontrados nessa produção musical liderada por Manoel Cordeiro. Na esteira do crescimento fonográ-

406 Entrevista realizada em 13/4/2022.

407 (Francisco *apud* LIMA, 2020, p. 116).

fico, que em muito se devia à expansão da lambada e do carimbó, Manoel gravou seu primeiro disco com a Banda Warilou, Soca, zouk e cacicó (ritmos do Caribe), em 1991.⁴⁰⁸

Dos 12 artistas analisados, todos tiveram seus discos gravados por músicos paraenses que em sua maioria, anos mais tarde, formariam a Banda Warilou. Entre eles estavam Manoel Cordeiro (arranjos e teclados), Júnior e Sagica (bateria e arranjos), Manoel Maria de Oliveira, o “Neca”, (contrabaixo), Evandro Fernandes Cordeiro, o “Barata”, (guitarra), Sebastião da Silva Nascimento, o “Sabá”, (percussão), Nicinha, Suelene, Joba, Roneri, Jocelin e Aurenice (coro). Os trabalhadores músicos paraenses eram numerosos e já estavam inseridos na produção em série de discos de músicos da região Norte, quando os músicos amazonenses ingressaram, nos anos 80, na produção fonográfica do Amazonas.

A condição material da realidade da classe dos trabalhadores músicos migrantes, marcada pelo atraso tecnológico das comunicações no Amazonas, favoreceu o pioneirismo das gravações de música popular em estúdios na capital do Pará. O surgimento da gravadora GravaSom, no início da década de 70, e o surgimento da Empresa Rauland Ltda. (ERLA), em 1975, com a rádio e estúdio de gravação, fomentou a produção da música popular nortista. Mesmo que se gravasse em Manaus, Belém foi o polo de produção central com força irradiadora para toda região Norte.

A relação da música brasileira com a música caribenha acontece por meio do avanço contraditório do capitalismo na América Latina. Quando analisamos a modernização do samba e do carimbó, observamos que a mercadorização acentuada, que tais práticas vivenciaram em sua história de modernização, levou a influência da música afro-caribenha na formação da música popular brasileira contemporânea.

Na década de 30, a inserção do samba no processo de mercadorização/espetacularização promoveu infusões específicas resul-

408 (SALLES, 2007).

tantes em novas denominações, tais como samba-canção, samba toada, choro-batuque e samba rumba, chamado por Artur Ramos (1903-1949) de “sincretismo do samba brasileiro com a rumba cubana”.⁴⁰⁹

Artur Ramos refere-se a um “sincretismo continental”. É importante não perder de vista a dimensão geral da questão, já que a inserção da musicalidade afro-caribenha na música brasileira ocorre dentro do processo de desenvolvimento capitalista dos anos 20 e 30. A modernização do samba nos anos 30 implica a multiplicação de fusões estilísticas e internacionais. Durante os anos 30, a música negra nos Estados Unidos também esbarrou com a musicalidade negro caribenha,⁴¹⁰ surgindo o Latin-Jazz, Afro-Cuban-Jazz e Mambo-Jazz entre outras denominações. Artur Ramos apresenta o processo de transformação do samba, considerando a espetacularização promovida pelo Estado e, em seguida, a força do mercado capitalista, cuja expansão expressava-se pelo cinema e pelo rádio.⁴¹¹

A descrição de Artur Ramos deixa claro que a presença afro-latino-caribenha, representada pela rumba cubana, é um fator *estilizante* ao samba, que é modificado e perde sua forma popular e folclórica. Nesse cenário, quando surgem os “virtuosos”, o samba perde seu caráter funcional e passa “a ser estilizado nas escolas de samba”.⁴¹²

Considerando a contribuição fundamental de Vicente Salles, assim como os trabalhos de Paulo Murilo (1974) e Pio Lobato (1971), constatamos, em nossas investigações, que o vínculo musical Brasil-Caribe também fez parte da modernização do carimbó ocorrida sob a influência do mambo e merengue. Na fronteira criada pela modernização capitalista da música, o contato com outras matrizes de gêneros musicais afro-continentais, nos casos do samba e

409 (RAMOS, 1954, p. 135).

410 (HOBSBAWM, 1990).

411 (RAMOS, 1954, p. 134-135).

412 (RAMOS, 1954, p. 134).

do carimbó, fez parte desse processo. O mambo e o merengue, no início da década de 70, já tinham sido incorporados pelos músicos, especialmente os de sopro que atuavam em bandas militares e civis, e pela própria população que frequentava os ambientes populares festivos de Belém e Manaus.

A presença das bandas militares e civis dentro da história da Amazônia é um aspecto importante para compreendermos a penetração do mambo. As grandes orquestras e *big bands* tiveram importância na década de 50 e 60. Além de Orlando Pereira, que atuava em Belém, outras orquestras atuaram em cidades, como Belém, Santarém e Manaus nas décadas de 50 e 60. Tanto em Belém como em Manaus os músicos conectavam-se com esse repertório, e conjuntos dentro dos mesmos formatos foram montados nessas capitais.

Em inúmeras conversas e entrevistas, os músicos amazonenses me relataram que o mambo, a rumba, bolero e o merengue eram bastante tocados pelos instrumentistas de sopro. Essa referência dos gêneros latino-caribenhos, certamente adveio da indústria fonográfica internacional, o que moldou o gosto dos músicos amazonenses. Importante ressaltar que tais tendências e padrões já eram praticados pelos músicos paraenses e amazonenses na década de 70, quando passaram a integrar a produção capitalista da música. Considerando que já existia essa referência latino-caribenha desde a década de 50 e 60 entre os músicos amazonenses, houve um reforço dessa tendência pela força do mercado fonográfico. Os músicos amazonenses e paraenses se apresentaram juntos na produção dessas gravações.

Se aquilo que “é reconhecido como ‘música paraense”, tem sua base de formação em um processo de fusão, do qual uma gama diversa de estilos “não paraenses” participa,⁴¹³ é correto afirmar que a música amazonense também se moderniza a partir de uma

413 (MESQUITA, 2009, p. 146).

variada gama de estilos musicais que se combinaram de fora para dentro.

Entre as tradições populares nordestinas e os estilos internacionalizados, na produção fonográfica da década de 80, destaca-se a predominância do saxofone, assim como a presença da valsa, do choro e do forró.

Para Rafael Norberto não existe uma “música do beiradão” no singular e sim um evento musical constituído por espaços, sons e sociabilidades em trânsito entre Manaus e as comunidades e pequenos municípios do interior. Ele destaca, então, que a compreensão da ‘música de beiradão’ deve considerar espaços como rios, cidades, portos, localidades, sedes e as sociabilidades construídas neste trânsito.

A complexidade do conceito de beiradão passa pela articulação entre “Sons, interações e sociabilidades” proporcionadas pelas performances musicais. Rafael parte da teoria da performance e da descrição etnográfica e, por isso, utiliza a noção ampla de evento musical, pois analisa, além da performance dos bailes. Além das performances musicais dos bailes, Rafael entende como Beiradão os acontecimentos dentro da procissão, no levantamento de mastro, na quermesse e bingo e todo trajeto de movimentação que trazia esses músicos dos bairros populares de Manaus até os festejos nos interiores.

As sociabilidades em trânsito que ocorrem fora do tempo da performance incidem nas próprias performances musicais nos bailes. Por isso, Rafael propõe que o entendimento de beiradão esteja nessa música como *habitus* (as referências são Bordieau e Feld) integrados pelo modo de vida e pela sonoridade da natureza. Dessa forma, beiradão é entendido como um processo de *ser e estar* dentro desse contexto de trânsito de sociabilidades.

A objeção que apresentamos acerca dessa abordagem antropológica está na leitura idealista acerca dessas práticas musicais populares, uma angulação que desconsidera o papel ativo dos tra-

balhadores migrantes no processo geral de transformações capitalistas marcantes dentro da história da região.

Acredito que existe aí uma circunscrição limitada dos espaços e eventos que esses músicos experimentaram em sua trajetória histórica. Ao priorizar o contexto rural das festas e as sonoridades da natureza presentes no trânsito entre Manaus e interior, acabou-se desconsiderando novas relações e práticas construídas dentro de espaços e eventos musicais de grande importância histórica.

Os trabalhadores migrantes, que já tocavam no mercado musical urbano de Manaus nas primeiras décadas do século XX, ampliaram sua atuação no mercado musical a partir da década de 80 e, além de tocarem em festejos atuaram também, por exemplo, em festas e showmícios fazendo propaganda a políticos locais, eventos particulares, eventos de gravação em estúdio de grandes gravadoras no eixo Belém-Rio-São Paulo, viagens para divulgação e apresentação de *shows*, apresentações musicais em outros Estados e cidades brasileiras.

É importante notar que a indústria capitalista da música já atuava com força em Manaus nas décadas de 40 e 50. A expansão capitalista em nível industrial implicou numa nova gama de relações sociais, espaços e territórios, vínculos pessoais e de produção mercadológica construídos na produção discográfica da década de 80. Essa integração como força de trabalho superexplorada também significou numa maior remuneração dos artistas, que passaram a ser contratados como artistas reconhecidos pelo mercado musical. Certamente que isso interferiu na dinâmica de apresentações nas festas.

É importante alertar sobre uma noção musicológica superficial, própria do enquadramento da linguagem de *marketing* de mercado. Neste ângulo, Beiradão seria visto apenas pela lógica dos gêneros-mercadorias, apagando assim as tradições culturais e sociabilidades construídas. Contudo, essa inclinação crítica acaba levando à uma visão culturalista igualmente redutora. As contradições históricas do capitalismo industrial dependente no

Amazonas imposto pela ditadura na década de 60 e 70 são desconhecidas, assim como os processos conflituosos e o componente exploratório das relações de trabalhos dos músicos amazonenses.

Se as gravações fonográficas realizadas na década de 80 não representam a totalidade da prática musical nas beiradas, por outro lado, sem uma análise desta produção discográfica a incompletude e o desconhecimento sobre essas práticas musicais permanece vigente. Para evitar essa visão, segundo a qual a fonografia seria um corpo estranho e artificial imposto às práticas musicais idealizadas em sua pureza e permanência, é necessário incluir o fenômeno da produção fonográfica desses trabalhadores migrantes e suas implicações políticas e espaciais.

Outra dimensão ausente da mera etnografia dos festejos diz respeito ao conjunto das relações de trabalho vividas pelos trabalhadores músicos. Ainda que a sociabilidade nas festas não tenha sido construída a partir de uma lógica econômica estrita, o próprio fato de que esses músicos atuavam com prioridade nos festejos, mesmo morando em Manaus, explica-se pela melhor remuneração que tinham dentro desse mercado musical.

Entender o beiradão simplesmente como um “modo de vida” no trânsito entre festas do interior e bairros populares da capital, explicando essa realidade por meio de uma descrição ahistórica, sem a consideração da base material e as contradições da luta de classes constitutiva, não contribui para a compreensão geral das práticas musicais dos trabalhadores músicos migrantes amazonenses.

Considerações finais

Escavar fundo na memória dos trabalhadores músicos me exigiu muita responsabilidade e persistência. Esta pesquisa é o resultado de vários anos de contatos com a trajetória de vida desses artistas. O processo de pesquisa implicou no envolvimento direto nessa realidade. Se de um lado, tive a sorte de ouvir histórias de alegrias e realizações, por outro também pude sentir as dores e angústias desses músicos. Os três movimentos de deslocamentos revelam igualmente três gerações de trabalhadores músicos migrantes.

A primeira geração consiste nos primeiros professores e mestres de bandas que atuaram nas instituições educacionais em Manaus após o estabelecimento da província. Entre estes Adelelmo Francisco do Nascimento (1848-1898), Miguel dos Anjos de Santana Torres (1837-1902), Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959) e Raymundo João Carneiro.

Um segundo grupo de músicos, nascidos no início do século XX, atuaram nas décadas de 20, 30 e 40. Entre estes Pedro e Crisóstomo Reis, Lili David, Bibiano Nascimento, Aníbal, Raimundo Canuto, Manoel Ferreira, Dida Barreto, Raimundo Nery (Doquinha) e Antônio Monteiro (Zinho Monteiro). Chamo para esse grupo de *primeira geração das beiradas*. Embora tenham sido importante referências para a próxima geração de músicos amazonenses, esses músicos acabaram caindo no esquecimento e pouco se sabe sobre suas trajetórias.

Finalmente, um terceiro grupo destacado neste estudo, trata-se da *segunda geração das beiradas*, nascida a partir da década de 30, viveram a experiência de maior ênfase neste texto. Deslocando-se em êxodo para a capital Manaus, dois grupos se destacaram. Entre os mais velhos, alguns conseguiram ingressar nas bandas da Polícia Militar e das Forças Armadas, enquanto outros atuaram como músicos autônomos, sendo que ambos foram ativos entre as festas nas beiradas dos rios. Esses trabalhadores partiram das beiradas ao beiradão num intercâmbio ininterrupto entre urbano e rural. Entre estes Paulo Moisés, Rafael Teixeira, Teixeira de Manaus, Chiquinho David, Chico Caju, Oseas da Guitarra, Toinho Bindá. Além de Toinho Meruoca, Nonato Guerreiro, Euprépio Pacheco, Mestre Puíta e Aurélio do Sax.

Essa geração se integrou à indústria fonográfica e construiu o que se passou a chamar de “beiradão”, no século XXI. Assim, estamos diante de artistas populares de grande riqueza e valor para a memória histórica da Amazônia, pois deram sangue e suor pela construção da música nessa região.

O declínio da economia extrativista baseada na seringa, o deslocamento da terra firme à várzea, a imigração e o encontro entre os trabalhadores migrantes do Amazonas e os originários de outros Estados foram vetores fundamentais dessa trajetória. Afastando-se de qualquer visão idealista, a compreensão materialista da história da música amazonense que apresentei aqui revela as motivações preponderantes no deslocamento dos trabalhadores músicos migrantes.

Procurei mostrar como a música se entrelaçava com a dinâmica de festas religiosas, e como a dimensão econômica é um elemento fundamental para compreender as transformações históricas na vida musical desses trabalhadores. Nos interiores da Amazônia vigorou um mercado musical de compra e venda de serviços musicais, evidenciando que a realidade rural já conhecia um certo grau de mercantilização das práticas musicais nas décadas de 40 e 50. Dessa forma, podemos observar como as práticas musi-

cais eram relativamente mercantilizadas e que, apesar do trabalho voluntário dos músicos devotos, alguns eram contratados para tocar em bailes, nos dias de santo, em festas particulares e também em comemorações de datas como aniversários.

As práticas musicais encontradas nas festas de santo já vinham se transformando a partir das décadas de 20 e 30. Como resultado do desenvolvimento social, desde meados do século XIX, observou-se na década de 50 um mercado musical já consolidado, surgido para atender a demanda criada pela expansão dos bailes profanos. As festas e a necessidade de divertimentos criaram um fluxo musical, ligando o rural ao urbano numa relação de influência recíproca.

Diferentemente de muitas visões idealistas que apresentam as práticas culturais na Amazônia como atividades estáticas, as evidências levantadas nos remetem a uma dinâmica de transformações vivenciada pelas populações de trabalhadores rurais da Amazônia. As festas de santo não aconteciam apenas nos interiores, sendo muito comuns na cidade de Manaus, como a própria história dos músicos evidencia. Além das festas que já existiam na cidade, provavelmente as populações de trabalhadores migrantes reforçaram tais festas na periferia de Manaus a partir da década de 50. Os saberes, costumes e práticas culturais das populações rurais, em fluxo migratório a Manaus, passaram por transformações próprias do processo de desenvolvimento integrativo da região ao capitalismo monopolista.

Refletimos também sobre o gambá e sobre as festas na comunidade do Careiro da Várzea. Como ficou claro, tal comunidade foi fértil em produzir grandes músicos, como Paulo Moisés, Toinho Meruoca, Nonato Guerreiro, Euprêprio Pacheco, Mestre Puíta e Aurélio do Sax. Esses músicos atuaram regularmente na vida musical do interior do Amazonas, ajudando a construir o que atualmente se convencionou chamar de música de beiradão.

Chamei a atenção para a historicidade do termo “beiradão”, que não foi tão largamente utilizado para se referir a uma músi-

ca específica, mas, sim, como indicativo de uma localidade, onde ocorriam as festas. Em 1981, porém, em seu primeiro disco, Teixeira de Manaus gravou a faixa Beiradão, marcando definitivamente a associação da palavra à música. Nesse sentido, Admilton do Sax também contribuiu ao gravar o disco Sax Beiradão, álbum também gravado em Belém na década de 80. Tal qual afirmei, com exceção desses dois casos, de modo geral os trabalhadores músicos amazonenses, na década de 80, não utilizavam o termo. Isso sinaliza que o discurso de identidade musical não defendia uma música amazonense, pois predominou a tendência de promoção da lambada.

Nesta pesquisa sobre os trabalhadores músicos amazonenses, destaco a contribuição das bandas militares como grupos, cuja base de sustentação econômica foi decisiva para a inventividade dos músicos negros, índios e mestiços no Amazonas. As bandas foram verdadeiras escolas, conforme ressaltou o pesquisador Vicente Salles.

A formação das bandas ocorreu dentro do movimento histórico de migrações de grande envergadura para o Estado. O caráter migratório do processo se refletiu na formação musical dos músicos que ali trabalharam. Como espaços de aprendizado, intercâmbio e criações, as bandas reuniam pessoas vindas do interior do Amazonas e as que chegavam de diferentes Estados das regiões Norte e Nordeste, como Ceará, Maranhão, Bahia, Pernambuco, Piauí e Pará.

A imigração é um determinante importante em nossas investigações, revelando um intercâmbio musical significativo na geração de músicos que tocavam na cidade e nos interiores, principalmente a partir da década de 30. Destaco os caminhos seguidos pelos trabalhadores em sua luta diária pela sobrevivência na sociedade capitalista dependente e super exploratória. Por isso, optou-se por seguir a trajetória histórica da classe trabalhadora, através dos músicos migrantes que passaram a atuar no Amazonas e a construir a música contemporânea amazonense. Esse movimento migratório ocorre basicamente em duas direções: inter e intra es-

taduais. A partir da fundação da província do Amazonas em 1852, de fora chegaram músicos oriundos de vários Estados das regiões Norte e Nordeste. De dentro do Amazonas, chegaram a Manaus os músicos dos municípios e comunidades dos interiores do Estado.

As bandas têm muita influência na disseminação dos instrumentos de sopro na música amazônica. Essa trajetória histórica, marcada pela transformação das formações instrumentais, foi evidenciada pelas menções dos músicos em atividade nos anos 50 e 60. A influência dos músicos de sopro das bandas e a crescente mercantilização das festas levaram à substituição do gambá, do violão e do cavaquinho pelos instrumentos da chamada lacapaca, que consistia em trombone, banjo, pandeiro (ou bateria) e sax, que eram próprios do formato *jazz-band*, mais comuns na música urbana das bandas militares.

Uma das dimensões importantes reveladas nesta investigação diz respeito à presença dos músicos barbeiros e às orquestras de *jazz* no interior do Amazonas, especialmente na cidade de Manacapuru. Normalmente debatido no âmbito de outras regiões, esperamos ampliar a visão sobre o fenômeno histórico dos músicos barbeiros na história da música brasileira.

O trânsito musical, realizado pelos músicos da primeira geração, foi fundamental na influência exercida nos mais jovens e na consolidação do fluxo de trabalhadores músicos entre a capital e o interior. Os principais músicos atuantes nas festas nos interiores do Amazonas tiveram passagem pelas bandas da Polícia Militar e das Forças Armadas.

Ressalto que, em determinado momento, a música popular das festas nos interiores foi influenciada, por um rico intercâmbio, pela tradição de música popular urbana negra, formada em meados do século XIX, cujo marco está na fundação das bandas civis-militares e a conseqüente difusão das *jazz-bands* a partir da década de 30 do século XX. O trânsito urbano-rural estudado revelou a força que a música urbana imprimiu nas transformações dos repertórios das festas nos interiores.

Isso inviabiliza qualquer visão de que a música popular amazonense contemporânea resulte meramente das canções rurais das festas. A própria música das festas do interior já era impactada pela expansão da formação instrumental do *jazz*, uma construção dos músicos negros urbanos que se entrelaçou às bandas de música militares a partir da década de 20.

A condição de migrantes dos músicos permite-nos pensar sua música como um processo em movimento dialético dentro da expansão capitalista da região. Embora seu aprendizado musical, na infância, tenha ocorrido dentro de um contexto rural, por meio das formas de transmissão oral no seio de suas famílias e comunidades, não podemos congelar a vida musical dos trabalhadores nesse período, uma vez que o dinâmico processo de aprendizagem, no curso da transformação de suas vidas sociais, foi ainda mais incisivo para a formação deles.

Se é possível observar essa presença rural, estendida na cidade nas décadas de 50, 60 e 70, por meio das moradias populares nas margens dos igarapés, nas festas de santos ou na música funcional dentro de tais celebrações, é importante lembrar heraclicamente que o homem amazônico não pôde tomar banho duas vezes nas águas do mesmo rio. Longe de uma permanência abstrata nas águas turbulentas e prenes de contradições, observa-se o forjar de práticas musicais urbanas marcadas pelas relações de troca capitalistas.

Destacamos como o termo “música de beiradão” é contraditório e potencialmente enganoso ao sugerir que a música amazonense se modernizou meramente a partir dos ambientes das comunidades rurais do Estado do Amazonas. Essa visão acaba reproduzindo a idealização romântica, segundo a qual o rural é o espaço de legitimidade e fonte absoluta de autenticidade em música popular, em detrimento da música urbana cosmopolita. Essa falsa percepção dicotômica, sobre a formação contemporânea dessa música, oculta a trajetória musical dos trabalhadores músicos migrantes e sua atuação num trânsito musical rico e dinâmico,

interligado às determinações sociais inerentes ao processo de desenvolvimento capitalista após a Segunda Guerra Mundial. Aqui, nota-se de forma mais explícita como as noções de identidade podem ocultar a exploração dos trabalhadores músicos.

Por meio de vários relatos, detectei que os contratantes de conjuntos de música para apresentação em festas de casamento poderiam ser criadores de boi, donos de roçado, extratores de juta, agricultores ou carpinteiros construtores de barcos. A modernização capitalista causou a transformação da música amazonense e, como procurei mostrar, o surgimento dos grupos R6 e Pop, que foram marcados pela influência da indústria fonográfica orientada pela promoção da música estrangeira. Na década de 80, com o ingresso dos saxofonistas na indústria da música, as relações entre os contratantes e os trabalhadores músicos foram modificadas. As relações de troca e divisão social do trabalho foram intensificadas pela expansão do mercado capitalista. A força econômica urbana foi determinante no processo de transformação das relações musicais dos ambientes rurais. No desenvolvimento capitalista dependente, o rural foi subordinado pelo urbano.

Na década de 60, a música em Manaus concentrava-se em diversos espaços sociais, entre eles os balneários, os clubes, o cinema, as emissoras de rádio, as programações do Teatro Amazonas; também os inferninhos, boates e lupanares da cidade; sem falar na importância de eventos culturais, como o festival folclórico e a competição de quadrilhas e bumbás. Seguindo o padrão da rádio nacional, a ação das emissoras de rádio em Manaus possibilitou uma dinâmica de maior contato com a música da indústria capitalista global, servindo não só como um meio de formação musical, mas também de desenvolvimento da carreira profissional dos músicos.

A força da indústria cultural se fez sentir no cotidiano por meio do cinema, das rádios, dos jornais e das vendas de discos. Damos destaque aos festivais de dublagem, já que foram promovidos

pelas empresas locais em parceria com os clubes, um exemplo de sustentação econômica para as atividades musicais na cidade.

Entre os gêneros e artistas tocados nos clubes de elite, estiveram o samba, a bossa nova, o *jazz* e o *rock* da Jovem Guarda; Elvis, The Beatles, Rolling Stones, Renato e Seus Blue Caps, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Tim Maia, Elis Regina, Jair Rodrigues e muitos outros. Como grande tendência estilística, vinculada à burguesia internacional e à burguesia local, os conjuntos de *rock* estilo Jovem Guarda, em Manaus, eram próprios da pequena classe média da cidade. Esse fenômeno foi importante na expansão de um mercado musical localista e profissional e na adesão ideológica reforçada pela integração à indústria fonográfica no início da década de 80. A geração de trabalhadores músicos urbanos se desenvolveu em submissão aos poderes políticos e econômicos dominantes. Essa base incidiu significativamente no processo de integração dos trabalhadores músicos migrantes com a indústria fonográfica na década de 80.

A atuação desses músicos ocorreu no mercado musical formado entre as apresentações realizadas em Manaus, a partir dos anos 50 e dentro dos clubes, hotéis, boates e lupanares, e nas cidades dos interiores no contexto das festas de santo e outras ocasiões festivas. A partir da década de 80, as áreas de atuação dos músicos são ampliadas no âmbito nacional, devido a sua integração na produção capitalista da música em larga escala.

Expressam a tendência histórica de integração dependente da região com o sistema de acumulação do capital monopolista:

- a dissolução da cidade flutuante e a construção dos conjuntos habitacionais e bairros populares;
- o processo migratório;
- o enfraquecimento das boates lupanares e da instrumentação da lacapaca;
- o enfraquecimento das bandas de música dentro da vida social de Manaus;

- o avanço das rádios da cidade;
- o surgimento de uma produção fonográfica.

O Estado, as classes sociais em antagonismo, as relações étnico-raciais e de gênero, assim como as formas de lazer e o mercado de trabalho em geral, compõem determinações inter-relacionadas a esse movimento.

A partir das lembranças de Toinho Bindá e Chiquinho David, identificamos a transição de algumas formações instrumentais entre as décadas de 50 e 70. Toinho viveu o crescimento de conjuntos de *rock* ao longo das décadas de 60 e 70 e atestou como a chegada dos sintetizadores levou ao enfraquecimento dos saxofonistas dentro dos conjuntos musicais em Manaus. O *rock* vinha acompanhado de um aparato de equipamentos tecnológicos o que se impôs sobre o saxofone.

Por sua vez, ao relatar as diferenças das formações instrumentais de bandas em Manaus, Chiquinho David menciona as diferenças entre as bandas antigas representadas pelo Jazz Peter Pan, e as bandas mais novas que já incluíam guitarra, teclado e contrabaixo como o Conjunto Os Orientais.

O conjunto factual apresentado sinaliza um novo conjunto de determinações significativas. Trata-se de novos processos de transformação nas formas de produção e reprodução da vida material, vivenciadas por essa geração por meio de novas relações de produção, distribuição, troca e consumo de música, assim como uma conexão com as produções simbólicas e culturais do mercado capitalista de entretenimento global. Gradativamente, novos estilos e padrões de instrumentação alinhados com a indústria capitalista da música foram impostos e assimilados, de tal modo que, quando ocorreu o fenômeno de produção discográfica da música amazonense nos anos 80, os trabalhadores músicos migrantes já apresentavam uma acentuada urbanidade musical em sua formação.

Os músicos amazonenses originários dos interiores e ativos dentro de um mercado musical interno do Estado, formado pelas festas de devoção de santos e pelas formas mais seculares de lazer popular, ingressaram na indústria de disco, estruturando as redes e atores da cadeia produtiva, dentro de um nível de relações capitalistas mais monetarizadas. Integrando a agricultura aos moldes capitalistas, as festas de beiradão se tornaram ainda mais pungentes nos interiores do Amazonas. Os músicos ribeirinhos, em sua saga entre o rural e o urbano, foram incorporados pelo mercado musical capitalista em pleno crescimento do período da modernização autoritária, proposta pela ditadura. Todavia a consolidação desse processo ocorre, coincidentemente, durante o declínio do regime político autoritário nos anos 80.

A produção capitalista da música amazonense ocorreu ao longo dos anos 80, durante a transição política e econômica do capitalismo brasileiro. A produção discográfica amazonense surgiu no contexto de redemocratização e do ascenso da luta de classes marcada por um novo sindicalismo. Assistimos, nessa década, à mudança do modelo nacional-desenvolvimentista autoritário, marcado pelo padrão de substituição de importações; e ao modelo neoliberal, marcado pelo programa de privatizações, desregulação e liberalização.

A partir das noções de padrões de reprodução do capital e superexploração do trabalho, afastando-se do culturalismo reinante no campo da pesquisa em música, proponho uma interpretação da produção musical capitalista no Amazonas a partir da Teoria Marxista da Dependência

Apresentei a dimensão econômica fundante da produção fonográfica dependente na qual se insere a música dos trabalhadores migrantes amazonenses. A luta de classes foi destacada na tentativa de dar sentido a prática musical dos artistas amazonenses dentro das relações de trabalho estabelecidas. A posição de classe estabeleceu os moldes da produção fonográfica dos trabalhadores músicos amazonenses que estiveram sempre entre a afirmação

de suas tradições nordestinas locais e uma abertura aos padrões impostos pelas investidas comerciais de Pinduca e da indústria como um todo.

A produção, a que os trabalhadores músicos amazonenses estiveram submetidos, foi resultado do padrão de reprodução do capital em vigência nas décadas de 60 e 70. A produção discográfica se inicia em Belém, na década de 70, e expande-se no Amazonas na década de 80, sob o último suspiro do modelo de produção nacional-desenvolvimentista, justamente no período de transição do padrão industrial ao padrão exportador de especialização produtiva. No Amazonas, tal produção musical se constituiu por determinações locais, como a industrialização, a expansão do capitalismo no campo e a imigração.

A partir da década de 80, surge um novo padrão de reprodução do capital, em função do pesado investimento privado estrangeiro. A integração da força de trabalho dos músicos amazonenses, dentro das relações de produção da indústria fonográfica nessa década, ocorre em meio à transição de um padrão industrial diversificado a um novo padrão exportador de especialização produtiva.

A divisão de trabalho mais complexa fez surgir trabalhadores mais especializados. O crescimento da indústria capitalista significou o aumento do capital constante (meios de produção, tecnologia) e do capital variável (força de trabalho). À vista disso, o exemplo da gravadora Phonogram, no Brasil, é ilustrativo, haja vista que ela foi de 170 empregados, em 1968, para 500 empregados em 1974.

Essa complexa divisão de trabalho na produção capitalista da música pode ser encontrada no processo de gravação dos trabalhadores músicos amazonenses na década de 80, tais como Teixeira de Manaus, Oseas da Guitarra e Chico Caju, uma vez que tiveram seus discos gravados pelo conjunto de Pinduca, que não era o mesmo que trabalhava com esses artistas na realização dos *shows* cotidianos. A especialização da produção capitalista gerou a figura do produtor artístico, papel que nessa produção foi desempenhado pelo cantor e compositor paraense Pinduca.

A influência dos músicos paraenses determinou, em grande parte, o teor estilístico e repertorial dos discos. Assim, a noção de uma música tipicamente amazonense esteve impossibilitada não só pela imposição de uma opção estética voluntarista, mas também pela própria condição de classe dos trabalhadores músicos migrantes.

Na virada das décadas de 70 a 80, em sintonia com o ascenso da luta dos operários do ABC Paulista; com o surgimento do PT; com a organização do Conclat, em 1981; com a CUT e o MST, a luta de classes no Amazonas também demonstrou acirrar-se com a crescente organização política dos operários, resultando nas greves da Phillips, em 1979, e na Sanyo, em 1984. Esse cenário social combativo, que resultou na greve dos metalúrgicos de 1985, mobilizou também outros setores e categorias, como os bancários, previdenciários, profissionais da saúde e da educação (ensino universitário e estadual), assim como a juventude universitária bastante ativa na Ufam.

A partir da estética do nativismo musical, podemos refletir sobre a estética crítica as transformações capitalistas autoritárias e truculentas na região. Contraditoriamente, apesar do cenário, notamos que a falta de vínculos com as experiências de lutas dos trabalhadores, no passado, sinaliza a fragilidade política da classe operária e de amplos setores e ramos da classe trabalhadora, incluindo-se aí os músicos que, naquele momento, integravam-se fortemente na indústria capitalista da música. As condições de luta da classe trabalhadora fornecem as bases para o entendimento da predominância estilística encontrada no conjunto de discos produzidos pelos trabalhadores músicos amazonenses ao longo da década de 80, tal como se observa na presença dos gêneros afro-latino-caribenhos, como a lambada e o carimbó.

Os trabalhadores músicos amazonenses, integrados como força de trabalho explorada na indústria fonográfica dos anos 80, não puderam expressar uma tendência estética-formal intei-

ramente autônoma, em virtude das próprias restrições impostas pelas relações de poder assimétricas envolvidas na produção capitalista dependente.

Ainda que estivessem ligados ao mercado de festas de santos nos interiores, tais músicos, em geral atuavam, na maior parte do tempo, na própria cidade de Manaus, onde os espaços de lazer secular cresceram bastante a partir da década de 70. Longe de uma permanência poético-cultural, ou mesmo de traços de música funcional presente nas festas, o que revela o processo fonográfico desses músicos migrantes é a reprodução de novos padrões surgidos na música regional e brasileira, um processo criativo em muito baseado na necessidade de adaptar padrões e nova instrumentação.

A partir dos estudos de Mário Lacerda de Melo e Hélio A. de Moura, destacamos que as condições de instrução e de possibilidade de ascensão social dos trabalhadores vindos do interior eram muito piores do que a condição de imigrantes de outras regiões do país.

Diante disso, os músicos não encontraram condições objetivas para expressarem tão livremente a identidade musical amazonense, sendo esse fenômeno de afirmação um processo tardio ocorrido a partir da década de 2010.

Oriundos de um processo migratório, no início dos anos 80, os trabalhadores se integraram nas exploratórias relações de trabalho capitalistas da indústria da música. Além de se submeterem à contratos nebulosos, aos repertórios estilísticos, aos conjuntos fornecidos pela gravadora e produtores, não era raro que os músicos amazonenses tivessem que dividir a autoria das músicas com os músicos paraenses, ou com radialistas que nem mesmo eram músicos ou conhecidos por eles.

O caráter dependente de nossa indústria fonográfica, cujo poder se concentrava no capital estrangeiro, forçou as gravadoras nacionais a buscarem segmentos marginais de mercado. A partir da década de 60, a indústria fonográfica obteve um enorme crescimento, consolidando o domínio das grandes empresas gravadoras

transnacionais no país. Atuando em favor dos interesses da burguesia fonográfica, surge também a ABPD.⁴¹⁴

A música estrangeira, capitaneada pelo *rock* como música da juventude, aproximou o mercado de consumo de música brasileira do mercado mundial. Apesar do crescimento acelerado da indústria de discos, que fora impulsionado pelo chamado “milagre econômico”, a repressão política representada pelo AI-5 inibiu a promoção da música brasileira e favoreceu a difusão da música estrangeira no país.

A dinâmica da produção foi alterada quando, reagindo ao enfraquecimento dos festivais, as empresas assumiram a função de divulgação dos artistas. As empresas buscaram uma estratégia de seleção dos trabalhadores músicos, por intermédio de alguns artistas que passaram a atuar como recrutadores de novos artistas, tornando-se “padrinhos em potencial de novos artistas”. Pinduca, certamente, exerceu tal função nesse período, quando observamos as produções de Chico Caju, Oseas da Guitarra e Teixeira de Manaus.

Na esteira do chamado “*boom* nordestino”, sob a influência das gravadoras paulistas Chantecler e Continental, a gravadora CBS buscou estimular os artistas brasileiros a reconquistarem o público jovem que havia sido perdido para as novidades do *rock* estrangeiro. A modernização do carimbó e o surgimento da lambada ocorrem na esteira da mercadorização da tipicidade dos artistas nordestinos na década de 70. Sendo assim, podemos dizer que a modernização discográfica da música amazonense ocorre por meio da expansão do processo de mercadorização da tipicidade paraense.

O cenário de crise do início dos anos 80 acarretou a concentração do mercado nas mãos de poucos grupos, devido ao fechamento de várias gravadoras. Apesar da estagnação das vendas, o surgimento do CD deu novo impulso à indústria com o relança-

414 Associação Brasileira dos Produtos de Discos.

mento de antigos catálogos. Desde então, a indústria recuperou o crescimento até o final da década de 90.

A desnacionalização da produção fonográfica se acentuou na década de 80, concentrando-se definitivamente nas mãos do capital estrangeiro. Terceirizando a produção dos selos menores, as grandes empresas se restringem à divulgação e à distribuição, deixando o grosso da produção aos selos independentes. A falta de autonomia, implicada nessa nova divisão de trabalho, impeliu as pequenas gravadoras nacionais independentes a se ocuparem da seleção de novos artistas locais, enquanto as grandes gravadoras estrangeiras divulgavam artistas consagrados da MPB. Como enfrentamento aos impasses oferecidos no cenário de crise, a estratégia utilizada pelas gravadoras nacionais foi a segmentação e a ênfase dadas à música brasileira e regional. Consideramos importante situar a produção discográfica da música amazonense dentro dos desdobramentos da indústria fonográfica desse período.

Refletimos sobre como as disputas pela remuneração dos direitos autorais estavam acirradas nessa época. Sob contrato com a gravadora, o trabalho dos músicos instrumentistas intérpretes participa diretamente da produção de discos. O repasse do dinheiro frequentemente não chegava aos músicos que realizavam as gravações. O descontentamento cresceu, especialmente entre os autores e intérpretes da MPB, que tinham suas músicas executadas nos discos e nas rádios sem receber nada.

O desenvolvimento da produção capitalista da música causou transformações no campo do direito autoral das músicas por meio da pressão política dos trabalhadores músicos. Ressaltei o modo como os trabalhadores se organizaram politicamente, a partir do final da década de 60, e a continuidade desse confronto dentro do processo geral de luta de classes em acirramento no final dos anos 70 e início dos anos 80.

Na análise proposta, além de indicar a transição do padrão de reprodução de capital, as tendências de mudanças da indústria fonográfica e a configuração industrial amazonense, considerei a

formação da classe operária e suas condições dentro do processo de luta de classes, enquanto força revolucionária e impulsionadora das práticas musicais no Amazonas, particularmente, e na América Latina em geral.

No eixo Rio-São Paulo, o surgimento da Sombrás e da Amar, em 1980, expressaram um novo nível de luta política. Em Manaus, surge a Amusa em 1983. Apesar do avanço, os trabalhadores músicos migrantes amazonenses ingressaram nas relações de trabalho da indústria musical sem participarem das lutas trabalhistas da categoria.

Para compreender a dimensão estilística encontrada nos discos produzidos pelos trabalhadores músicos amazonenses ao longo da década de 80, refletimos nos últimos capítulos sobre as condições de luta da classe trabalhadora e as implicações estéticas dos discos. Identificamos a relação entre a condição de classe dos trabalhadores músicos amazonenses e a estilística presente no repertório gravado. Ainda que reconhecendo a influência das práticas musicais do passado, representada nas bandas de música e nos gêneros do mambo, choro, frevo e valsa, podemos notar como os novos gêneros e estilos foram introduzidos por força da influência dos músicos e produtores paraenses.

No processo de produção discográfico, na década de 80, não havia entre os músicos uma busca pela construção da “música de beiradão”, fato que é confirmado por discursos, discos e materiais analisados. Mais como uma imposição de rótulos estilísticos, sob a lógica da produção em larga escala, do que como uma construção da música de afirmação regional, a música popular registrada nesses discos revela o poder da influência que a produção musical capitalista no Pará e em São Paulo exerceu sobre os trabalhadores músicos do Amazonas.

Acredito que na formação da música em Belém e Manaus exista uma imensa relevância das bandas de música dentro das políticas modernizantes desenvolvidas pelo Estado monárquico e republicano, desde meados do século XIX. O carimbó moderno e a

música das beiradas amazonenses, embora tenham sido forjados a partir das forças capitalistas, agregando gêneros afro-latino-caribenhos e o *rock*, são também expressões modernas transformadas das formações antigas de bandas civis e militares, de conjuntos regionais e de choro, de conjuntos de *jazz* e *seresta*.

A inserção dos trabalhadores músicos na indústria fonográfica da Amazônia resultou da modernização musical capitalista realizada em Belém e Manaus nas décadas de 70 e 80. Ao observarmos a história da música na região, torna-se insustentável a idealização comum de que nossa música adveio meramente de bases rurais. Embora o movimento migratório em direção aos centros urbanos possa sugerir essa interpretação, ignora-se, nesse ponto, o longo intercâmbio entre as cidades brasileiras desde o século XVIII.

Essa trajetória foi construída pela população trabalhadora *negro-mestiça* como possibilidade de integração pelo funcionalismo público. A população negra de trabalhadores assalariados, que viviam nas cidades, também foi a base da formação do choro no Rio de Janeiro no século XIX. Ao migrarem para Manaus, na década de 60, esses músicos não traziam uma prática musical formada em isolamento rural, embora tal traço da região possa sugerir ter sido o caso. Os músicos beiradeiros traziam as bases musicais, fruto dos intercâmbios históricos entre as cidades amazonenses com a capital.

A música do interior do Amazonas faz parte do desenvolvimento geral de formações instrumentais dentro do espaço urbano brasileiro, como os gêneros e instrumentos musicais presentes nas bandas militares, no conjunto de choro, na *seresta* e conjuntos e orquestras de *jazz*, por exemplo. A presença de instrumentos de sopro nas festas das comunidades amazonenses se deve, em grande parte, à influência exercida pelas bandas civis e militares em Manaus a partir do período provincial.

O acento do ganzá tocado “na frente” é o que Eliberto Barroncas chama de sotaque amazonense.⁴¹⁵ Essa particularidade advém da influência cultural da região nordestina, construída por uma longa história de fluxos migratórios que, certamente, deixou sua influência na música popular da região.

Identifiquei traços das configurações musicais construídas ao longo da história, refletindo sobre a permanência das tradições e sotaques musicais do passado musical nordestino. Para tanto, não assumi o pressuposto de que a música tocada nas festas deve sua formação apenas ao ambiente dos interiores, mas procurei destacar como a influência da indústria fonográfica foi decisiva na própria formação repertório dos músicos. Além das festas de santos nos interiores é importante considerar a imensa importância da festa de carnaval, que acontecia no interior, mas tinha na capital Manaus o maior foco de mobilização. Esse fato permite pensar num intercâmbio musical urbano-rural.

Ao mesmo tempo, as condições concretas de produção dos trabalhadores músicos amazonenses, na década de 80, permite pensar a condição de classe não apenas para lançar luz sobre processos exploratórios desses trabalhadores, mas também para propor que o estilo impresso nas faixas se explica, fundamentalmente, nas relações de produção estabelecidas no processo.

Se a tradição de todas as gerações mortas se afirmar na mente dos músicos vivos, é necessário dizer que, no contexto da música produzida da década de 80, as condições objetivas e subjetivas dos músicos não permitiram uma afirmação de identidade regional baseada inteiramente no passado. As classes trabalhadoras pobres já cultivavam vários gêneros musicais cosmopolitas e não absorveram o nativismo musical próprio dos setores pequeno-burgueses da época.

Os trabalhadores músicos amazonenses, integrados como força de trabalho super explorada na indústria fonográfica dos

415 (Barroncas *apud* LIMA, 2020, p. 115).

anos 80, não puderam expressar uma tendência estético-formal inteiramente autônoma, devido às próprias restrições imposta, pelas relações de poder assimétricas envolvidas na produção capitalista dependente.

Na produção registrada nos discos desse período, observa-se muito mais os padrões formais e estilísticos construídos pelos próprios referenciais da indústria fonográfica, desde a década de 50, do que qualquer possibilidade de música funcional, tradicional e/ou meramente local.

É importante ressaltar que a experiência histórica dos trabalhadores músicos migrantes é mais ampla do que sua atuação nos festejos de santos e que sua prática não esteve circunscrita a determinações meramente locais, tendo a chave de sua explicação histórica o dever de passar por dimensões amplas de relações e forças estruturadas dentro da reprodução do capitalismo dependente na Amazônia. Por isso não podemos pensar as práticas musicais destes trabalhadores apenas dentro do trajeto cidade-campo.

Se esses músicos nasceram no ambiente rural e aprenderam a música por meio de uma realidade marcada pela oralidade, é importante lembrar que uma boa parte deles, ao chegar em Manaus, buscou o aprendizado teórico pela escrita e leitura da partitura. Se eles iniciaram na oralidade, essa não foi exclusiva por tanto tempo na história de vida deles. Os trabalhadores músicos também não estiveram sempre ligados a festejos religiosos e campeonatos de futebol.

Os trabalhadores músicos migrantes que atuaram nas beiradas também se integraram na produção industrial da música como força de trabalho barata. No trabalho realizado sob o comando das grandes gravadoras nacionais, os músicos estabeleceram uma série de novas relações de produção agora sob a orientação de maximização dos lucros e das vendas de disco. O conjunto geral dessas alterações repercutiu nas festas de santo. Além de terem seus espaços de atuação ampliados a nível regional os mú-

sicos passaram a cobrar uma maior remuneração. Os músicos continuaram atuando nas festas mesmo tendo integrado a produção discográfica. Isso se deu pela própria transitoriedade das tendências de mercado em sintonia com as mudanças mais estruturais da indústria fonográfica. As mudanças operavam-se em múltiplas esferas sociais. No mercado nacional um crescimento marcado por crises. Na dimensão mais local das festas e bailes dos interiores do Amazonas, surgiu o esvaziamento populacional de pequenos municípios na mesorregião de Manaus. Municípios como Careiro da Várzea e outros aproximados de Manacapuru diminuíram suas populações, o que pode ter levado ao enfraquecimento da intensidade das festas.

Longe de ter uma prática musical moldada meramente pelo trânsito Manaus-Interior criado pelo mercado de festejos de santos, a prática musical dos trabalhadores migrantes foi em grande parte urbana e cosmopolita, com uma diversificada atuação em diversos contextos como boates-lupanares, restaurantes, clubes, casas de *shows*, showmícios. Oseas teve uma atuação interestadual e tocou em Belém, São Paulo e Fortaleza. Na década de 50, Teixeira ouvia Moacy Silva, nos anos 60 tocou no conjunto de Domingos Lima e na década de 70 na boate Saramandaia. Logo se vê a importância da música urbana ligada a indústria musical na formação de Teixeira.

Toinho Bindá teve uma experiência internacional viajando com circo. Do ponto de vista da influência da música estrangeira, podemos dizer que se o grupo Pop levou o *rock* à juventude do interior do Estado, Rafael Teixeira – Rafí – cultivava um fascínio pelo *jazz* dos EUA. Os músicos amazonenses já vinham sofrendo influência da indústria capitalista na música a partir da atuação das rádios e grandes gravadoras internacionais na região.

Ainda que estivessem ligados ao mercado de festas de santos nos interiores, os músicos atuavam, na maior parte do tempo, na própria cidade de Manaus, cujos espaços de lazer secular cresceram bastante a partir da década de 70. Isso nos leva a considerar

a complexidade dessa produção discográfica pois, na medida em que revela uma reprimida expressão da música exclusivamente amazonense, explicita o papel ativo na construção da lambada na década de 80 e 90. Isto é, se a lambada foi criada no Pará na década de 70, foi pelos trabalhadores músicos amazonenses que ela se expandiu em outras dimensões dos mercados regionais e nacionais. Portanto, a lambada não pode ser lida historicamente como um fenômeno exclusivamente paraense, mas sim como uma construção conjunta realizada também com grande esforço pelos trabalhadores músicos amazonenses.

A submissão às novas formas de relações de produção musical fazia parte do horizonte de ascensão social que orientava essas populações em seu processo migratório, conforme já comprovado por pesquisas na década de 80. Entendendo a gravação dos discos como uma excelente oportunidade social, a necessidade de integrar-se favoravelmente, dentro da modernidade em curso com a industrialização, contribuiu para a subordinação dos músicos aos padrões impostos pelos produtores e empresários paraenses e paulistas. A posição objetiva dos músicos, na qualidade de trabalhadores migrantes destituídos dos meios de produção, foi determinante na estética formal que apresentaram em seus discos, uma expressão de sua subordinação no processo produtivo dependente.

Referências

- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. Campinas: Editora Unicamp, 2017.
- AFONSO, Lucyanne. **Não desligue o rádio: o cotidiano musical radiofônico em Manaus (1943-1964)**, tese, Ufam, 2019.
- _____. **As inter-relações socioculturais na vida musical em Manaus na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura da Amazônia), orientadora Prof.^a Dra. Rosemara Staub de Barros, Manaus: Ufam, 2012.
- _____. **Não desligue o rádio: a escuta musical em Manaus (1950-1970)**. Poster. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. B. Horizonte, 2016.
- AMARAL, Vinícius Alves do. **Ou a revolta ou a obediência estúpida: Aldísio Filgueiras frente à Ditadura Civil-Militar (1964-1968)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em História, 2015.
- ANDRADE, Aldair Oliveira de. **De migrante a industrial: a reconstrução da vida na cidade de Manaus**. Manaus: Edua; São Paulo: Alexa Cultural, 2020.
- ANDRADE, Moacir. **Alguns aspectos da Antropologia Cultural do Amazonas**. Casa Editora Madrugada. Manaus-Amazonas, 1978.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 7 ed., 2010.

- ARAÚJO, Rayane Barreto de. **O Relatório Figueiredo e as violações dos direitos indígenas nas páginas do *Jornal do Brasil* (1965-1968)**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 213-250, jul./dez., 2018.
- ÁVILA, Christian P. **Os argonautas do Baixo Amazonas**. Tese. Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Amazonas, 2016.
- AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale. **Tesc: Nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer/ Sesc, 2009.
- BARSALINI, Leandro. **Sobre baterias e tamborins: as jazz-bands e a batucada de samba**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 70, p. 59-77, 2018.
- BENCHIMOL, Samuel. **Romanceiro da Batalha da Borracha**. Manaus: Imprensa Oficial, 1992.
- _____. **Amazônia: formação social e cultura**. Manaus: Valer, 1999.
- BEZERRA, Antônio Carlos Marinho. **Careiro da Várzea: História, memórias e atualidades**. Manaus: Valer, 2016.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-188**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre, São Paulo, 2006.
- CARDOSO, Raimundo Gérson Luzeiro. **Sonoridade da floresta: Grupo Raízes Caboclas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre. Área de Concentração: Processos Socioculturais na Amazônia, 2017.
- CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, 2 ed. vol. II.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém, Labor Editorial, 2011.

- COSTA LEAL, Geraldo. **Salvador dos contos, cantos e encantos**. Salvador: Gráfica Santa Helena, 2000.
- COSTA, Tony Leão da. **Música, literatura e identidade amazônica no século XX**: o caso do carimbó no Pará. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun., 2010.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2008.
- DOMINGUES, Petrônio. **De Nova Orleans ao Brasil**: o jazz no Mundo Atlântico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 40, n° 85, 2020.
- FARIAS, Marcos Alan Costa. **Grupo cultural encanto do quilombo**: uma etnografia da prática musical. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre. Manaus: UEA, 2018.
- FILHO, Raimundo Alves Pereira. Lupanares e puteiros: os últimos suspiros do *rendez-vous* na sociedade manauara (1959/1969), Dissertação, Ufam, 2014. Revista *Fon-Fon*. 1917, n. 48, p. 29.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. 2 ed., São Paulo. Brasília, INL, 1976.
- GIFFONI, Maria Amélia Correa. **Considerações históricas sobre as danças sociais no Brasil**. Departamento de Cultura. Secretaria de Educação e Cultura da prefeitura de São Paulo. Revista do arquivo municipal, 1970.
- GILLER, Marília. *O jazz no Paraná entre 1920 a 1940*: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy, de José da Cruz. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- GIRÃO, Jânio. **Levantamento histórico e biográfico do músico Afrânio Girão**. Trabalho de Conclusão de Curso, UEA, 2018.
- GRAÇA, Antônio Paulo *et. al.* **Arte e delírio** – reflexões sobre a cultura no Amazonas. Manaus: Diretório Universitário da Universidade do Amazonas, 1985.

- GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **O carimbó de Belém:** entre a tradição e a modernidade. São Paulo: 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Unesp.
- JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa:** as condições de produção. São Paulo: Pioneira, 1975.
- JATOBÁ, Francisca Jane Vieira. **Memorial para o exame de qualificação ao grau de doutora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura da Amazônia,** PPGSCA, em 24 de outubro de 2014.
- HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOBSBAWM, Eric L. **História social do jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOMEM DE MELLO, Zuza. **Música nas veias:** memórias e ensaios. São Paulo: 34, 2007.
- LABRES FILHO, Jair Paulo. **Que jazz é esse:** As *jazz-bands* do Rio de Janeiro na década de 20. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- LIMA, Rafael Ângelo dos Santos. **Os “motivos” das guitarras amazonenses:** diálogos culturais e invenções entre fronteiras. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação sociedade e cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como exigência parcial para a obtenção de título de mestre, Ufam, 2020.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Folclore das festas cíclicas.** Irmãos Vitale-São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil, 1971.
- LOBATO JUNIOR, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada:** um gênero do Pará. Monografia (Graduação em Educação Artística, Habilitação em Música). Universidade Federal do Pará, Belém, 2001.
- MAIA, Álvaro. Amazônia Ocidental – usos e costumes – índios, caboclos, nordestinos. **Revista da Academia Amazonense de Letras**, n. 13, 1968.

- MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o conselho federal de cultura na Ditadura Civil-Militar (1967-1975). Organização da coleção Lia Calabre. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- MARINI, Rui Mauro. **La integración Imperialista y América Latina**. Rui Mauro Marini y Mária Millán (orgs.). La Teoría de La Dependencia, Tomo II. 1994.
- MARINI, R. M. Sobre el patrón de reproducción del capital em Chile. **Cuadernos de Cidamo**, Cidade do México, n. 76, 1982.
- MARX, Karl. **Grundrisse**. Ed. Boitempo, São Paulo, 2011.
- MELLO, Mario Lacerda de; MOURA, Hélio A. de. **Migrações para Manaus**, prefácio de Clóvis Cavalcanti. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 1990.
- MELO, Mário. **Do sertão cearense às barrancas do Acre**. Manaus, Amazonas. Editora Umberto Calderaro Ltda, 1994.
- MENDONÇA, Roberto. **A história da banda da polícia militar do Amazonas**. S/D.
- MENEZES, José. **O Corpo de Bombeiros no Pará**. 2 ed. Belém: Delta Gráfica e Editora, 2007.
- MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A modernização do carimbó**. Tese, UFBA, 2014.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Cultos de santos e festas profano-religiosas**. Manaus: Imprensa Oficial, 1983.
- _____. **Roteiro do folclore amazônico**. Tomo I. Editora Sergio Cardoso, Manaus, 1964.
- _____. **Roteiro do folclore amazônico**. Tomo II. 2 ed. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974.
- MONTEIRO, Vanildo Palheta. **Carimbó do Santo Preto**: a presença negra na performance musical da festividade do glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. São Paulo, 2016.

- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico, 2 ed. Campinas. Editora Unicamp, 2009.
- NONATO, Áureo. **Os bucheiros** – um memorial de infância. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 1997.
- NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. **O “rap am” interseccionando gerações um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do título de doutor em Música. Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia, 2020.
-
- _____. **Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na “Música do Beiradão”**: uma etnografia entre músicos amazonenses. Dissertação, UFRGS, 2016.
- OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmo e cantares**. Belém: Secult, 2000.
- OSÓRIO, J. Padrão de reprodução do capital: uma proposta teórica. In: FERREIRA, C.; OSÓRIO, J.; LUCE, M. (Orgs.) **Padrão de reprodução do capital**. São Paulo: Boitempo, 2012a. cap. 2. p. 37-86.
- PÁSCOA, Luciane. **Artes plásticas no Amazonas**: o Clube da Madrugada. Manaus: Valer, 2011.
-
- _____. Ecos do Modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, p. 44-67, abr.-set., 2017.
- PÁSCOA, M.L.F.R. **A vida musical em Manaus na época da borracha** (1850-1910). Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.
- ROSA, Fernando. **Ondas tropicais**. A invenção da lambada e do beiradão na Amazônia moderna. Porto Alegre: Editora Evangraf/ Senhor F Livros, 2020.

- SALES, Daniel. **É tempo do sambar**: história do carnaval de Manaus, com ênfase nas Escolas de Samba. Manaus: Editora Nortemania, 2008.
- SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ª ed. rev. aum. Belém: Secult. Amu-PA, 2007.
- SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. As Bandas de Música no Grão-Pará. Edição do Autor, Brasília, 1985.
- SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. 2 ed. Revista e aumentada. Rio de Janeiro, 2016.
- SANTOS, Luiz Fernando de Sousa. **Entre o mágico e o cruel**: a Amazônia no pensamento marxista brasileiro. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018.
- SANTOS, Nilzilene C. **A presença feminina nos grupos de Forró da cidade de Manaus entre os anos 2000 e 2016**. Trabalho de Conclusão de Curso. Educação Musical, Universidade do Estado do Amazonas, 2017.
- SAUNIER, Karine A. S. **Não mate a mata**: visões ambientais precursoras na obra musical de Adelson Santos. Dissertação, UFAM, 2017.
- SILVA, Bernardo da Costa e. **Viagens ao sertão do Amazonas**. Do Pará à Costa do Mar Pacífico pelo Amazonas, Bolívia e Peru. Porto: Tip. de Arthur José de Souza & Irmão, 1891.
- SILVA, Camila Barbosa da. **Fatos e representações da música em Manaus – 1970 a 1975**. Relatório final Pibic/Paic 2015-2016, Ufam.
- SILVA, José Lopes da. **Amazonas – do extrativismo à industrialização**. Manaus: Editora Valer, 2011.
- SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. **Os jazes na Salvador dos anos 50**: uma análise social, cultural e histórica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia. Salvador, 2013.

- SILVA, Moacir Paixão e. **Formação econômica do Amazonas**, 1940.
- SILVA, Rebeca M. **A música do beiradão nas localidades da Costa de Terra Nova e Vila do Careiro no município do Careiro da Várzea entre as décadas de 1960 e 1970**. Trabalho de Conclusão de Curso, UEA, 2018.
- SILVA, Osiris M. Araújo da. **Gymnasianos**. Manaus: Editora da Amazônia, 2018.
- _____. **Meninos do Manaquiri**. Manaus: Editora Sejamós Luz, 2019.
- SOUSA, NORMA MARIA BENTES DE. **Urbanização do Amazonas entre o passado e presente: a manutenção da primazia urbana de Manaus**. Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2016.
- 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**, dissertação, UEA, 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo, 1976.
- _____. **A música popular no romance brasileiro**. (Vol. II: Século XX [I parte]). São Paulo: Ed.34, 2000.
- _____. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TRASPADINI, Roberta; STEDILE, João Pedro (orgs.). **Rui Mauro Marini: vida e obra**. 2 ed. Editora Expressão Popular. São Paulo, 2011.
- VASCONCELOS NETO, Agenor Cavalcanti. **A música kuximawara: uma etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Fe-

deral do Amazonas como requisito para obtenção de título de Doutor em Antropologia Social, 2020.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade Amazônica**. Estudo do Home nos Trópicos, 1957.



Este livro foi impresso em São Paulo, em
dezembro de 2022. O projeto gráfico – miolo
e capa – foi feito pela Editora Valer.