

**MAURO AUGUSTO DOURADO MENEZES**

**“Eu canto pra falar do Amazonas”: narrativas musicais de uma geração de músicos de  
Manaus.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas. Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais. Sob a orientação do professor doutor Sérgio Ivan Gil Braga.

Manaus – Amazonas

2011

**MAURO AUGUSTO DOURADO MENEZES**

**“Eu canto pra falar do Amazonas”: narrativas musicais de uma geração de músicos de  
Manaus**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de mestre, pelo Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas. Linha de Pesquisa: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais. Sob a orientação do professor doutor Sérgio Ivan Gil Braga.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof, Dr. Sérgio Ivan Gil Braga**

---

**Prof. Dra. Rosemara Staub de Barros**

---

**Prof. Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo**

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus que me concedeu a vida e dirigiu meus passos ao longo desses anos de formação acadêmica que, agora, não se encerram, mas começa com muitas perspectivas. De modo especial aos meus pais, Maria Adelaide Dourado Menezes e Vicente de Paula Dourado Menezes, que me educaram e souberam me ensinar valores humanos, deram exemplos de luta honesta e vitoriosa. Ao meu irmão Mario Augusto Dourado Menezes que juntos buscamos dar alegrias em reconhecimento à dedicação de nossos pais.

Durante esta etapa de minha vida acadêmica, alguém muito profissional e humano me ensinou que vale a pena persistir e acreditar em nós mesmos. Ao Professor Sérgio Ivan Gil Braga, serei grato sempre porque confiou a mim este projeto e sempre estendeu sua mão amiga de compreensão e incentivos de coragem, determinação e responsabilidade.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos que, agora, seria injusto arriscar a lista de seus nomes, mas que, com certeza, compartilham da mesma alegria que sinto ao apresentar este trabalho.

## RESUMO

Manaus dos anos 60, começou a abrigar cadeias produtivas industriais advindas de vários lugares do mundo e com isso passou a atrair gente de toda parte do Brasil, e por que não dizer do mundo, em busca de oportunidade. Essa nova realidade, sobretudo, marcada pela expansão demográfica era acompanhada pela produção artística local. A musicalidade se tornava nesses tempos, em Manaus, cada vez mais diversificada, sobretudo sobre efeitos da migração, do cinema, do rádio e mais tarde da TV. Surge então, nos anos 60, as primeiras manifestações de uma música que seguia as novas tendências da música no Brasil, como o movimento tropicalismo e bossa nova. Uma das principais características desse tipo de música era o interesse em falar, através das letras, de temas que retratavam a cidade, o estilo de vida das pessoas, o cotidiano, a natureza, as transformações sociais entre outros que não só remetiam a imagem da cidade como do Estado do Amazonas e da região amazônica. Esse tipo de arte musical produzida em Manaus expressa o posicionamento e o pensamento crítico dos artistas às mudanças empreendidas na cidade. Mudanças essas que causam um contrassenso entre o comportamento da população mais jovem e inauguram uma série de problemas sociais jamais percebidos. Ao tomarmos as letras dessas músicas e conjugá-las ao contexto sociocultural remontaremos cenários e a vida de uma cidade em transformação sob olhar de jovens artistas que viveram e se inspiraram na cidade para compor suas músicas. É interessante observar que cinquenta anos depois, esta música continua a ser produzida, apreciada, atualizada, veiculada na mídia e no circuito cultural da cidade. O que nos sugere que ela não está associada apenas a uma época, mas a um jeito de fazer música de uma geração de músicos. A cidade de Manaus ainda registra a dinâmica de uma cidade em crescimento e transformação, e a música prossegue tematizando em suas letras as questões relacionadas a esses processos. Em tons de ironia e crítica, e contextualizados as novas realidades.

**Palavras-chave: Música Popular, Manaus, Antropologia Urbana**

## ABSTRACT

Manaus for 60 years, began to harbor industrial production chains arising from around the world and it has attracted people from all over Brazil, and why not the world in search of opportunity. This new reality, especially marked by demographic expansion was accompanied by local artistic production. The music became such times, in Manaus, increasingly diverse, especially on the effects of migration, cinema, radio and later television. Then arises, in 60 years, the first manifestations of a song that followed the new trends of music in Brazil, such as bossa nova and Tropicalia movement. One of the main characteristics of this type of music was the interest in talking through the lyrics, themes that portrayed the city, the lifestyle of people, daily life, nature, social change and others that not only remitted the image of City and State of Amazonas and the Amazon region. This kind of musical art produced in Manaus expresses the position of artists and critical thinking to the changes undertaken in the city. These changes that cause a counterintuitive behavior of the population between the younger and inaugurate a series never perceived social problems. By taking the lyrics of these songs and combining them to reach back scenarios and socio-cultural life of a city under changing look of young artists who lived in the city and were inspired to compose their songs .It's interesting to note that fifty years later, this song continues to be produced, appreciated, updated, broadcast media and the cultural circuit of the city. What it suggests is not only associated to a time, but a way of making music of a generation of musicians. The city of Manaus even records the dynamics of a growing city and transformation, and the music continues in his lyrics thematizing issues related to these processes. In tones of irony and criticism, and the new realities in context.

**Keywords: Popular Music, Manaus, Urban Anthropology**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>07</b>
<b>1.CAPÍTULO I – A arte de fazer música em Manaus</b>	<b>10</b>
1.1 Manaus dos anos 60 e 70	14
1.2 Os circuitos culturais, as festas e outros requintes	23
1.3 Os cinemas	28
1.4- A música que toca no rádio	45
<b>2- CAPÍTULO II: Narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus</b>	<b>51</b>
2.1 Memórias, narrativas e trajetórias musicais	53
2.1.1 Os anos 80 e a música popular em Manaus	69
2.1.2 Candinho e Inês	71
2.1.3 Música e os Projetos	78
2.2.1 Eu canto para falar do Amazonas	82
2.2.2 Antonio Pereira	83
2.2.3 Torrinho	86
2.2.4 Quando urbano é tematizado	87
<b>3- Capítulo III- Habitus musical em Manaus</b>	<b>92</b>
3.1 Relatos biográficos e capital cultural	94
3.2 Campo Artístico	97
3.3 Autossegregação dos artistas	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>115</b>

## INTRODUÇÃO

A cidade de Manaus, até os anos 60 reservava características de uma cidade provinciana do início do século XX. No entanto, a imagem de cidade Floresta e cosmopolita por vocação econômica, abria portas para o desenvolvimento de uma nova cidade seguindo o ritmo da implantação de um novo ciclo econômico, chamado Zona Franca.

Manaus dos anos 60, começou a abrigar cadeias produtivas industriais advindas de vários lugares do mundo e com isso passou a atrair gente de toda parte do Brasil, e por que não dizer do mundo, em busca de oportunidade. Essa nova realidade, sobretudo, marcada pela expansão demográfica era acompanhada pela produção artística local. A musicalidade se tornava nesses tempos, em Manaus, cada vez mais diversificada, sobretudo sobre efeitos da migração, do cinema, do rádio e mais tarde da TV.

Surge então, nos anos 60, as primeiras manifestações de uma música que seguia as novas tendências da música no Brasil. Uma das principais características desse tipo de música era o interesse em falar, através das letras, de temas que retratavam a cidade, o estilo de vida das pessoas, o cotidiano, a natureza, as transformações sociais entre outros que não só remetiam a imagem da cidade como do Estado do Amazonas e da região amazônica.

A arte musical em Manaus, que ora se constatava, expressava o posicionamento e o pensamento crítico dos artistas às mudanças empreendidas na cidade. Mudanças essas que causavam um contrassenso entre o comportamento da população mais jovem e inauguravam uma série problemas sociais jamais percebidos naquele tempo.

Ao tomarmos as letras dessas músicas e conjugá-las ao contexto sociocultural remontaremos cenários e a vida de uma cidade em transformação sob olhar de jovens artistas que viviam e se inspiravam na cidade para compor suas músicas.

É interessante observar que cinquenta anos depois, esta música continua a ser produzida, apreciada, atualizada, veiculada na mídia e no circuito cultural da cidade. O que nos sugere que ela não está associada apenas a uma época, mas a um jeito de fazer música de uma geração de músicos.

A cidade de Manaus ainda registra a dinâmica de uma cidade em crescimento e transformação, e a música prossegue tematizando em suas letras as questões relacionadas a esses processos. Em tons de ironia e crítica, e contextualizados as novas realidades.

Este estudo está interessado, portanto em desvelar os sentidos dessa produção musical, bem como a relação que mantém com as trajetórias dos artistas, histórias do cotidiano e da vida da cidade.

Com esta finalidade, realizamos entrevistas com artistas que representam esta produção musical em Manaus e pesquisas de campo em eventos musicais na cidade. Os dados coletados em fontes primárias e literaturas especializadas nos ajudaram a contextualizar a trajetória dos artistas e a produção de suas músicas, tratados a partir da década dos anos 60 até manifestações mais contemporâneas.

No primeiro capítulo, a arte de fazer música em Manaus, buscaremos compreender a música popular produzida em Manaus descrevendo o contexto sociocultural na qual é produzida. Tomando como orientação o que Clifford Geertz (1997) compreende quando se refere ao sentido da arte. A arte, segundo ele, não é um empreendimento autônomo, está intrinsecamente relacionada com a cultura e a história do lugar onde é produzida.

No segundo capítulo, analisaremos as narrativas e os significados elaborados pelos próprios artistas sobre algumas de suas músicas relacionando-as ao contexto sociocultural descritos pelos mesmos.

Trabalharemos com compreensão do papel do *narrador* de Walter Benjamin (1892) reutilizada para música por André-Kees de Moraes Schouten (2003) como *Cantador*. Nesses termos, o autor nos ajuda a identificar que a música produzida em Manaus pode assumir papel de transmitir as experiências dos artistas, opiniões sobre a realidade da cidade e memórias do cotidiano de uma geração de músicos urbanos cujas primeiras referências remontam os anos 60 do século passado em Manaus através das narrativas musicais.

No terceiro capítulo investigaremos a trajetória de vida, posicionamentos e práticas sociais vividos por cada artista, a fim de entendermos de que forma essas perspectivas se expressam nas letras das músicas e qual relação da produção musical com a sociabilidade observada entre os artistas.

Qual seria força que faz com que artistas produzam esse tipo de música. O que motiva a convivência entre eles? Ao observamos que as trajetórias de vida dos artistas detém características que explicam a motivação e interesse dos artistas por fazerem música em Manaus, o ato de fazer música, nesses termos, resulta de um processo desencadeado pelo que denominaremos neste capítulo de *Habitus Musical*. *Habitus*, termo resgatado por Bourdieu (1995) que seria na sua compreensão o resultado de aquisição de valores e costumes desenvolvidos na trajetória de vida de um indivíduo.

Esse trabalho que ora apresentamos é resultado de um desafio intelectual apoiado pelo programa de Pós- graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas e incentivado pela Fapeam. Sabemos dos limites e dos vãos arriscados que demos, mas fizemos com desejo de acertar, sobretudo, de buscar uma possível compreensão científica de uma das expressões musicais de Manaus.

## **Capítulo 01: A arte de fazer Música Popular em Manaus**

A música faz parte do cotidiano da vida humana. Ela está presente nas várias formas de sociabilidade como a religião, a festa, o trabalho, as brincadeiras, entre outras. Segundo José Geraldo (2000), entre as inúmeras formas musicais, a música popular nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. Segundo esse historiador, isso é possível por que esta *tem o poder de convencer de nos acompanhar diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas.*

A música popular, acrescenta o autor, é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, que no contexto urbano alcançou ampla dimensão da realidade social. A respeito do perfil comunicativo da música popular, Augusto de Campos (1980) em seu texto *Balanço da bossa e outras bossas*, no qual traz importante contribuição para o entendimento do significado histórico do movimento bossa nova no Brasil, define que este tipo de música *é um canal de comunicação que alcança a todos indistintamente e transmite mensagens que ganham sentido para quem a escuta, e que pode revelar universos das relações humanas construídos histórico e socialmente em um contexto próprio de onde foi criada.*

Nesses termos, a música popular pode constituir-se de um acervo, uma rica fonte para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano e da vida de uma determinada sociedade.

Vale destacar aqui que, pensar a música popular no Brasil, como objeto de pesquisa por muito tempo, esteve a cargo daqueles responsáveis por acompanhar, difundir e criticar a produção musical. Os jornalistas são os que mais conduziram e ainda conduzem o debate sobre a produção da música brasileira. Podemos considerar que o número de estudiosos, de várias áreas do conhecimento, de música popular produzida no contexto urbano cresceu consideravelmente no século XX.

No final da década de 1970, José Geraldo (2000) explica que ocorreram nesse universo importantes transformações que se aprofundaram nos anos 80. Nesse período despontaram alguns trabalhos originais, que tratavam de vários temas relacionados direta ou indiretamente com a música popular. Segundo o pesquisador, isso contribuiu para o alargamento das pesquisas para além das compilações e sínteses biográficas e impressionistas. As contribuições vieram da sociologia, antropologia, semiótica, língua e literatura brasileira e, mais raramente, da história, e boa parte delas em forma de dissertações de mestrado e teses de doutoramento.

Em meados da década de 1980, já existia uma crítica acumulada em torno destes trabalhos, sinal de que as investigações desenvolvidas alcançaram certa definição de linha de pesquisa (a moderna música popular urbana) e deram valiosas contribuições para a compreensão da história do país.

Seguindo a orientação de algumas dessas contribuições, buscaremos neste trabalho caminhos que nos aproximem de uma compreensão da *arte de fazer* música popular em Manaus.

Se as manifestações culturais e artísticas constituem um conjunto de símbolos, de significados, que justificam sentido para existirem, como sugere Clifford Geertz (1997) em seu livro *Saber Local*, podemos considerar que a compreensão que se deseja ter a respeito

delas não deve ser mediada por uma interpretação desconectada com a realidade, posto que tem, como origem, um contexto de relações humanas. Assim, os símbolos e, por analogia, os termos e expressões utilizados nas letras das músicas, por exemplo, devem ser entendidos não só nas combinações poéticas e na rima musical ou nas partituras, mas também remetidos a um universo sociocultural de onde se originam.

A arte, no caso, a música, segundo Geertz, pode servir para refletir, desafiar ou descrever um saber local, ou seja, um conjunto de sentidos, de significados culturais inerentes à sociedade onde o artista está inserido. A produção da arte, portanto, estaria conectada à experiência humana que, no caso da música, também pode se expressar através da letra.

Uma teoria da arte, nestes termos, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo, pois esta deve estar intrinsecamente relacionada com a cultura em que a arte é produzida.

Anthony Seeger (2004) questiona o discurso ou o conceito recorrente entre estudiosos e músicos de que a música seria assim como as demais artes uma “linguagem universal”. Sob sua crítica, isso pode ser considerado uma ilusão romântica – *a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas onde são produzidas quanto a comida, a roupa e até a linguagem.* (SEEGER, Anthony – 2004).

Michel de Certeau (1994), em seu trabalho intitulado *A Invenção do Cotidiano*, analisa as diferentes formas que as pessoas comuns se reapropriam ou reinventam as tradições, a linguagem, os símbolos, a arte e artigos de troca que compõem uma cultura. Ao observar que algumas práticas sociais do cotidiano não seguiam as imposições ou condutas reproduzidas socialmente, Michel de Certeau entende que as práticas sociais do cotidiano não podem ser entendidas a partir de um olhar que não considera a autonomia dos indivíduos em recriar conceitos e o sentido de suas ações.

A investigação do pesquisador interessado em compreender a cultura ou práticas culturais de determinado grupo, portanto, deve desenvolver um olhar sensível ao re-uso das regras estruturais da cultura impostos pelas instituições. A reapropriação destes dispositivos pode oferecer, segundo Certeau, uma gama de elementos, a serem interpretados.

Michel de Certeau, então, sugere que as ações sociais devem ser comparadas a uma arte. A reinvenção é uma arte de fazer. Uma arte que, em tons dissimulados, subverte os rituais, veste máscaras para disfarçar conformidade e representações que as instituições buscam impor.

Inspirado na sua formação militar, Certeau compara a reprodução cultural das instituições como *estratégia*, ou seja, suas ações são pautadas para perpetuação, sistematização e conformidade de seus sentidos. Enquanto a recriação dinâmica dos sujeitos submetidos a essas estratégias devem ser consideradas como *táticas*. Ações que normalmente nascem da necessidade de dar uma resposta ao que está sendo imposto e que ameaça a liberdade, manifestando-se através de ações silenciosas, porém capazes de vencer e resistir ao poderio da estratégia.

As táticas acabam por elaborar processos alternativos, de esperteza e de inventividade, que se contrapõem aos processos de hegemonia e dominação na modernidade

As letras das músicas, desta forma, podem constituir-se de uma tática que coloca em debate questões que envolvem a realidade social. Na música popular feita em Manaus, produzida, sobretudo a partir da década de 1960 do século passado, no contexto urbano, verifica-se que muitas composições enfatizam ou fazem referência a temas regionais, usando um linguajar simples e aproximando-se do sentimento popular.

Desde essa época, observa-se a relação dessa produção musical, que se convencionou denominar de música popular, com o contexto social em que é produzida. Um tipo de música que retrata em suas letras as transformações e a dinâmica social da vida moderna. De um jeito

irônico, trabalha jogos de palavras que, aparentemente não apresentam nenhum tipo de contraversão, mas que denunciam problemas sociais e insatisfações de um grupo social através de elementos extraídos do cotidiano.

A seguir construiremos um quadro sócio-histórico a partir da década de 1960 com intuito de compreendermos melhor de que contexto social, histórico e cultural os artistas em Manaus *taticamente* extraem inspirações e elaboram sua *a arte de fazer música*.

### **1.1 Manaus dos anos 60 e 70:**

Os anos 60 e 70, representam, na história da cidade de Manaus e na memória de quem viveu nestas décadas, um período singular. Um período em que começou, na cidade, todo um processo de transformação urbana, econômica e cultural.

No início dos anos 60, segundo Narciso Lobo, em *Tônica da Descontinuidade* (1994), Manaus cultivava ainda características de uma cidade pacata, com pouca movimentação urbana. “*Uma cidade tranquila com comportamento humano relativamente harmonioso, que não vivia-se mais a mitologia dos tempos da borracha, com a história de acender charuto em notas de cem mil réis. O papo de ouro negro já era. Os arrivistas mais espertos já haviam abandonado a região apressadamente de Manaus*”. Porém foi apenas até metade da década de 1960 que Manaus permaneceu uma cidade morna e provinciana, pois, da metade em diante, foi agitada por grandes mudanças deixando de ser morna e lenta, transformando-se ou sendo transformada.

A cidade movimentada pelos bondes já começava a receber e dar lugar às novas máquinas, mais velozes e capazes de comportar um número maior de usuários e circular até os novos e distantes lugares que estavam surgindo. Aos poucos, os lugares já existentes passaram a sofrer também transformação.

A avenida Eduardo Ribeiro, por exemplo, uma das principais avenidas do centro da cidade, que serviu para tantas atividades culturais, cercada de clubes e bares nos anos 60, estava completamente voltada para o comércio na prestação de serviços como podemos observar em matéria publicada pelo jornalista André Jobim, em 1969, no O jornal, em sua coluna Velhos Tempos:

“... a Avenida se transformou em Avenida comercial, sem um bar, sem um restaurante, sem um ponto para se matar o tempo como antigamente, pois antes havia Leitaria Amazonas que oferecia o chá das cinco, donde notava-se a passagem dos primeiros carros que aqui chegaram, dos doutores Costa e Vivaldo Lima, além dos carros de praça dos saudosos profissionais João Avelino, Antonico, Teixeira, Manoel Gago e João Alemão. Era a avenida da festa, dos carnavais ruidosos e das passeatas políticas. Dos bares O leão de Ouro, do Ponto Chic, da Casa de Shopp, de Maximino Corrêa, do Bar Avenida, do Xpto, da farmácia Studart, do restaurante Lauro Sodré e do Café da Paz. Foi a Avenida dos carros de luxo, puxados a cavalos, dos bondes que desfilavam para a Cachoeirinha, Circular, da Saudade e da Vila Municipal; dos corsos carnavalescos onde os carros alegóricos que chamavam atenção e faziam a festa dos três dias, da batalha de confete e de lança perfume. Tudo isso passou, nada mais se vê, senão os movimentos dos cinemas Avenida e Odeon, no mais, vitrines cheias de eletrodomésticos e algumas novidades de Zona Cara de Manaus.” (Jobim. O jornal, 05 de Janeiro de 1969, p. 16)

Avenida Eduardo Ribeiro, na descrição de Jobim, cumpria o papel de área destinada às práticas de lazer seja o seu linear público ou seu entorno cercado por bares e cinemas. Porém ela foi sendo configurada para ser parte do centro comercial, apesar de ter mantido, ao longo do tempo, relativa referência quanto aos grandes acontecimentos, festas de carnaval, desfiles de 7 setembro, desfiles de beleza, comícios da revolução de 23 de julho de 1924 e 24 de outubro de 1930 que não deixavam de ser realizados na avenida.

A modificação maior dos lugares de lazer, sobretudo na Avenida Eduardo Ribeiro, segundo José de Souza Santos (2000), foi impulsionado mais tarde com advento da Zona Franca, transformando-se em vitrines dos novos produtos manufaturados. A nova

configuração da cidade foi elaborada a fim de atender às novas necessidades criadas pelo surgimento das mudanças econômicas.

As ruas do centro da cidade de Manaus tornaram-se paulatinamente, segundo Márcio Souza (1977), um comércio incipiente, que passava a marcar o cotidiano e a nova realidade da cidade:

“eram lojas por todos lugares abarrotadas de supérfluos e nos supermercados se o feijão continuava caro, pelo menos era possível encontrar um coq-au-vin enlatado ou sopa campbells. A mentalidade da classe média regozijava-se com convites do consumo. E nos primeiros anos, numa cidade de mercado comercial restrito, sentiu-se a ilusão do crescimento da liquidez econômica e do poder aquisitivo. Mas, por entre o estridente ruído dos possantes amplificadores, Manaus começou a sofrer um novo impacto duplicou sua população e atraiu centenas de comerciantes internacionais, que lotou as ruas de comércio.”

A criação da Zona Franca de Manaus em 1967, por meio do decreto-lei número 288 de 28 de fevereiro do mesmo ano, e a implantação do distrito industrial de Manaus, segundo José Aldemir de Oliveira (1999), modificaram significativamente a paisagem urbana. Em um momento marcado por um processo de crescente industrialização, de afluxo de pessoas vindas de outras regiões do Brasil e até mesmo no interior, entre outras transformações socioeconômicas.

Segundo dados do IBGE (1991), podemos observar que, por consequência da implantação da Zona Franca, concentrou-se em Manaus um número maior de população em relação a outras cidades do Amazonas. Esta dinâmica se mantém se observarmos o número de habitantes de Manaus na década de 1970, com uma população de 173.703 habitantes. Esse número quase duplicou na década seguinte, após o advento da Zona Franca, tendo em vista a intensa migração verificada no período e que ainda adquire importância no crescimento populacional da cidade.

Outro dado importante a respeito do crescimento populacional que deve ser ressaltado, segundo Mário Lacerda (1990: 87), é que “ dos 633. 383 habitantes de Manaus de 1980, uma parcela de cerca de terça parte (213.273 pessoas ou 33,7%) era constituída por não naturais”, ou seja, migrantes oriundos sobretudo da região amazônica. Manaus, segundo dados do IBGE (2010) possui um total de 1.802.525 habitantes, apresenta um quadro intensificado dessa dinâmica social apresentada acima.

O poder atrativo que Manaus exerce sobre as demais cidades do estado e outras cidades do país é comprovado por diversos estudos. Segundo Renan Freitas (2003), a economia do Amazonas gira em torno de Manaus, pois ela concentra 96,72% das empresas implantadas e expectativas de emprego de todo o estado. Essa centralização da economia em Manaus resulta em uma concentração populacional que, em 1996, era em 48,6% de toda população do estado.

Desta forma, na decisão de migrar, está subjacente, nos migrantes, uma atitude de resistência às privações a que estão submetidos, em uma luta pelo controle de sua própria história. O deslocamento para Manaus, segundo Renan Freitas, é um processo que não pode ser analisado somente do ponto de vista da atração que a Zona Franca exerce sobre essa população, mas, sobretudo, do ponto de vista da expulsão do lugar de origem, ocasionada por questões estruturais de uma sociedade gerida pela lógica do capital. A migração passa a ser, nesta realidade, uma estratégia de sobrevivência, por ser motivada pela busca de mudança de vida.

A migração para cidade é um fenômeno pertinente em todo mundo, sobretudo em países subdesenvolvidos, que pode ser entendido neste caso, segundo Eunice Durham (1973) pelo fato de a cidade ou centros urbanos estarem sempre associados à ideia de modernidade, poder, autoridade e saber. Portanto, para autora, o fenômeno de migração também pode ser

entendido a partir da ideia de que fazer parte do contexto urbano daria ao indivíduo acima de tudo prestígio.

Márcio Souza (1977), em *Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, analisa a partir das manifestações artísticas e literárias desde os tempos da borracha até os primeiros anos de desenvolvimento da Zona Franca. Segundo o autor, a infraestrutura da cidade de Manaus, nos anos 60, contemplava apenas as comodidades de uma elite minoritária e nunca preparou os caminhos por onde, no futuro, a sociedade capitalista, ou um novo modelo econômico iria enveredar.

“A cidade dos barões da borracha não foi construída para atender o proletariado industrial, nem o maciço êxodo do interior. Ela queria se parecer com uma miniatura de Paris, onde os bairros proletários foram exilados para periferia distante e o centro, com sua elegância, suas lojas e restaurantes, serviriam para um rarefeito trânsito de bondes e carros de tração animal.

O autor acrescenta, ainda, sobre o advento do modelo Zona Franca e expansão demográfica:

“Com o advento da Zona Franca, a cidade expandiu para todos os lados. Os administradores, mesmo reconhecendo o problema, não encontraram meios de evitar as irregularidades de um crescimento não planejado. O número de veículos aumentou dezenas de vezes e os serviços básicos de luz, esgotos, calçamentos, pavimentação, e até de entrega de correspondência continuavam restritos.”

O crescimento da cidade ampliou a dificuldade de circulação entre os diferentes pontos da cidade. Manaus é uma cidade de uma geomorfologia entrecortada de igarapés, fator que prejudicava o acesso aos bairros mais afastados pelos automóveis, por isso o transporte se dava ainda através de catraias, pequenas embarcações cobertas de lona, manejadas por um homem, capazes de conduzir 15 a 20 passageiros sentados. Aos poucos, foram construídas as

pontes, foram sendo aterrados ou canalizados igarapés, mas as atividades dos catraieiros permaneceram até os anos 70 (José Aldemir (2003).

O crescimento da cidade em números e tamanho já era possível de se perceber desde a década de 1950 quando, no Brasil, é assegurada o restabelecimento da democracia representativa, e, em Manaus, o governo era assumido por um político que representava as reivindicações do otimismo brasileiro e inaugurava a era do populismo no Amazonas.

No Amazonas, quem encabeçava esta bandeira era Plínio Ramos Coêlho, advogado e Governador do Estado por duas legislaturas, nas décadas de 1950 e 1960.

Segundo Marcio Souza (1977), o Amazonas sob a administração de Plínio Coelho, começava a sair do atraso. Segundo o autor, a máquina burocrática seria desemperrada, e uma reforma nos métodos de arrecadação fiscal ativaria as rendas estaduais. A nova administração reorganizou a economia extrativista, aproveitando a demanda internacional de fibras de jutas e madeiras de lei.

Porém a passagem de Plínio herdava uma crise econômica que abriu brechas e feriu o sentimento popular quando, em seu mandato, atrasou o pagamento do funcionalismo público e colocava a economia do estado em condições desastrosas como evidencia Rolim (2006,p.48):

“as despesas com funcionalismo público, que já beirava a quantia de 230 milhões de cruzeiros, bem superior à arrecadação tributária do Estado, da ordem de 140 milhões de cruzeiros, conduziam o Amazonas a uma situação de desequilíbrio orçamentário insustentável[...]. Por isso, fez-se urgente uma reforma tributária para redimensionar tal estado de coisas.”

O governo de Plínio começava a ser manchado com esta dívida que se desdobrava ainda em outros problemas sociais como a falta d'água e transporte coletivo. Gilberto Mestrinho assumiu o governo em 1959 dando continuidade à política de Plínio por comungarem da mesma origem e programa político partidário, o PTB.

Em entrevista coletada pela pesquisadora e professora Iraíldes Caldas Torres no livro “Arquitetura do poder: memória de Gilberto Mestrinho (2009), Gilberto Mestrinho ex-governador do estado do Amazonas descreve como eram as estruturas viárias, o serviço de telefonia, o transporte público e outros serviços governamentais em finais dos anos 50 e como estes foram transformados em sua gestão:

“Manaus não conhecia asfalto naquele tempo. Manaus tinha sérios problemas na questão viária: falta de transporte coletivo, poeira e lama, ainda que no passado tenha sido cortada por igarapés, as ruas eram interrompidas e os bairros ficavam isolados. Iniciamos um trabalho de melhoria, ligamos as ruas, começamos o calçamento[...] conseguimos levar asfalto para Manaus e asfaltamos todas as ruas da época[...] A cidade teve três companhias telefônicas, a terceira foi Telemazon que foi instalada no governo militar[...] Manaus foi uma das primeiras cidades a ter ônibus monobloco[...] nós tínhamos poucos médicos e enfermeiras aqui, chamamos profissionais de outros estados e criamos vários hospitais como Getúlio Vargas, a Maternidade Balbina Mestrinho e Casa Hospital Dr. Fajardo.”

A revista Manchete, do dia 23 de março de 1960 (Apud.), publicou uma matéria em que chamou Gilberto de JK do Amazonas:

[...] “está revolucionando o Amazonas. Basta percorrer as ruas da cidade e ver o asfalto e a urbanização que ele espalhou pelos quatro cantos, saneando subúrbios, rasgando avenidas, construindo pontes, pavimentando estradas. Por isso, já está sendo conhecido como o JK do Amazonas[...]. Todo este milagre administrativo só seria possível num governo de gente moça, como é o atual do Amazonas, com a média idade dos principais auxiliares oscilante entre 35 a 40 anos (TORRES, Iraíldes Caldas (2009).”

A matéria da revista descreve a popularidade de Mestrinho, associando sua imagem com de JK devido ao número de construções e transformações na paisagem urbana da cidade de Manaus e o seu relacionamento com a população.

A sensação de bem-estar e imagem de um governo de sucesso fez a imagem do governador brilhar, sobretudo aos seus eleitores, porém era notável que estas transformações

se concentravam fortemente na capital Manaus, o que provocou o aumento do êxodo rural e o gradativo processo de esvaziamento do interior. *O populismo amazonense deixava as claras, que não devotava esforços para o interior do Amazonas*. (Marcio Souza (1977))

Cada vez mais, a paisagem urbana crescia aceleradamente, mas a estrutura da cidade não acompanhava o mesmo ritmo como podemos conferir no que diz Marcio Souza em “A expressão Amazonense” (1977):

Houve um tempo em que Manaus tinha calçadas, largos passeios em mármore de Liós, aqui e ali os canteiros de fícus de Bejamim distribuindo sombra aos traseuntes. Não há mais calçadas. Caminha-se quase sempre em terra de ninguém entre o esgoto ao céu aberto e pista de trânsito.

A descrição de Márcio Souza revela o crescimento urbano sob o olhar crítico de quem observou as mudanças e percebia as transformações que o desenvolvimento vinha provocando à cidade. O cenário da cidade, que ora crescia, demonstrava a necessidade de se criar novos espaços urbanos e ordenar o uso dos já existentes.

O surgimento de novos bairros poderia caracterizar uma resposta a essas necessidades, porém o que se configurava como bairro, na maioria das vezes na época, não eram iniciativas planejadas. A expansão da cidade foi marcada por ocupações desordenadas de casas que iam sendo construídas ou improvisadas em lugares também imprevistos. Por exemplo, os lugares antes utilizados para lazer como aqueles cortados por igarapés e braços de rio passaram a serem tomados por moradias as suas margens ou mesmo sobre estes.

Arthur Engrácio (1965) membro do clube da madrugada, em seu artigo intitulado “A miséria vira troféu”, analisa a realidade da cidade sobre as águas escuras do Rio Negro, a chamada cidade flutuante.

Com seu casario em desalinho, tortuoso toda madeira e palha, os flutuantes de Manaus avultam na paisagem litorânea local

como estranhos. Essas singulares habitações aumentam de dia para dia, numa proporção só comparável ao vício e à miséria que, de parrelha, correm soltos naquele aglomerado humano. Fruto do descaso de governos passados, sem nenhuma visão do fenômeno social e espírito empreendedor, a proliferação dos flutuantes é o sintoma alarmante de um mal cujas raízes, a esta altura, não se possam mais cortar. Curioso é que a Cidade Flutuante, até há pouco, longe de merecer a condenação das nossas autoridades como um índice de atraso cultural que na realidade o é, era incluída em programas destinados a satisfazer a curiosidade de turistas do mundo inteiro ou de personalidades importantes que nos visitavam. A nossa miséria e o nosso atraso cultural eram, assim, exibidos aos que aqui chegavam como um precioso troféu; como objeto de prazer e deleite, quando na verdade, muito ao contrário, deveriam constituir-se num símbolo de vergonha, de opróbrio para todos nós que nos termos na conta do povo culto e evoluído. (O Jornal, 21 de fevereiro de 1965, p. 15).

A cidade flutuante representaria no texto de Arthur Engrácio, o momento em que a cidade começava a sofrer os impactos do êxodo rural e revela a ausência de políticas que assistissem a esta demanda da população recém chegada à cidade que, por necessidades óbvias, ocupava desordenadamente os igarapés de Manaus.

Da foz da bacia de Educandos, passando pela confluência dos bairros de Educandos e Cachoeirinha até altura da rua Maués, segundo José Aldemir de Oliveira (2003), a ocupação correspondia ao período anterior à criação da Zona Franca de Manaus, mais precisamente até 1968. Esse trecho da bacia era, em anos anteriores, espaço de lazer (banho, pescarias etc.) e também fonte de água para fins domésticos, que ora se re-configuravam em áreas para habitações.

Segundo o mesmo autor, a partir da criação da Zona Franca, houve adensamento de moradias nessas áreas causado pela construção de conjuntos habitacionais (Jardim Brasil, Japiim inicialmente e Nova República posteriormente), pela instalação do Distrito Industrial e, principalmente, pelas ocupações de populações que cada vez mais migravam do interior do estado. No entanto, o processo de ocupação continuou adentrando às áreas de matas, os barrancos, propriedades sem cultivo de terra declarado, sítios, áreas de reserva ambiental, etc.

Marcio Souza (1977), ao criticar o crescimento desordenado de Manaus, denomina este período como a era do “Novo Amazonas”, parodiando o discurso do governo que, na visão do autor, era caracterizado pelas obras de fachada, das ruas asfaltadas com fins eleitorais, das inaugurações de “pão e circo” e do total desconhecimento de planejamento urbano. A cidade, com contingente humano vindo do interior, se expandia e surgiam as favelas que aos poucos iam se tornando bairros.

José Vicente de Souza (2000) descreve que, nos anos 60, os bairros em Manaus ainda mantinham a tradição dos grupos folclóricos como quadrilha junina, boi-bumbá, tribos, cirandas, etc., e que estes, nos meses que antecediam as festas juninas, apropriavam-se das ruas para realizar ensaios. As ruas eram como playground, na memória do autor, pois eram lugar das correrias e das brincadeiras das crianças. Porém, com o novo quadro social que vinha sendo instalado na cidade, logo começaram a surgir, com maior intensidade, a violência em todos os sentidos, e “as famílias que outrora usavam a rua ou praças como lugar de lazer passaram a ficar reféns dentro dos seus lares”. Os “novos bairros”, quando asfaltadas as ruas, eram habitados por pessoas recém-chegadas, que não se conheciam ou que não tinha dado tempo de formar laços de vizinhança. Por esta razão, segundo o autor, as transformações influenciavam também as práticas culturais na cidade.

## **2.2- Os circuitos culturais, as festas e outros requintes**

Até meados dos anos 60, o lazer em Manaus ocorria com o desfrutar dos balneários “públicos” definidos, assim, pelos belos igarapés e pela extensa orla banhada pelo rio Negro. Segundo José Aldemir (2003), os igarapés eram, neste período, os espaços mais pelas famílias manauaras, lugares das festas e dos encontros. É claro que as opções não paravam por aí.

Os anos 60 e até boa parte dos anos 70, as pessoas, em Manaus, lotavam os estádios da Colina e do Parque Amazonense para assistir aos times locais e a seus ídolos como: Pepeta, Marialvo, Maneca, os irmãos Piola e tantos outros. Cada clube de futebol tinha sua sede. Segundo Celdo Braga, em seu texto, *A música regional como forma de valorização do turismo em Manaus (2000)*, descreve que, nestas décadas, a grande febre na cidade eram os bailes de fim de semana na sede do nacional, *o leão da vila*, e no clube do Atlético Rio Negro. Estas décadas podem ser consideradas as mais importantes para existência dos clubes de festas na noite manauara.

O Ideal Clube, inesquecível para aqueles que viveram esta época, estava em auge e foi um dos mais famosos e requisitados pela juventude na noite da cidade. Gaitano Antonaccio (2003) em seu livro: *Ideal Clube*: “Cem anos de Aristocracia, faz um importante apanhado da história do clube, de seus membros e assíduos frequentadores e por consequência uma descrição do cotidiano da própria cidade”. Manaus, segundo Gaitano fervilhava com sua juventude, vivendo os chamados Anos Dourados. Foram os anos da consagração do Rock and Roll, da Bossa Nova, dos famosos embalos de sábado à noite, e onde existissem jovens, havia muita música, muito romantismo, numa conjuntura onde o saudosismo imperou, e a poesia mereceu destaque nos palcos de todos os salões sociais e nos mais diversos silogeus, casas onde reuniam associações literárias e ou científicas.

Ao iniciar o ano de 1960, o Ideal passou a contar com a participação ativa e dedicada tendo sido criada a chamada Vanguarda Idealiana.

As festas dos anos 60, segundo Gaitano Antonaccio (2003) em Manaus “primavam pelo bom gosto, as boates expandiam-se em várias localidades, surgiu a luz negra, que favorecia o aconchego dos casais, num ambiente escuro, sem parecer um mundo de trevas; iluminado sem agredir com o brilho intenso da luz indiscreta, e tudo favorecia o romance de

todos. Ninguém perdia um requinte de Bossa Nova criada por João Gilberto e levada aos quatros cantos do mundo por Vinícius de Moraes”.

Jefferson Capinteiho Peres, ex-senador da república, ao elaborar o livro, “Evocações de Manaus- como eu a vi e sonhei”, escreveu nas páginas 170 e 171, ao tratar das noites manauaras nos salões do Ideal Clube e do Atlético Rio Negro Clube, nos anos de 1960, o seguinte:

As festas desses dois clubes eram, de modo geral tranqüilas e bem comportadas, transcorrendo rigorosamente dentro do figurino da época. As moças de casais, com os quais, igualmente, regressavam as suas casas. Garota sozinha, ou acompanhada apenas de amigos ou namorados, nem pensar. E no decorrer da festa a jovem devia permanecer sentada à mesa, à espera de convites para a dança. As moças tinham pavor de fazer crochê, isto é, de passar a noite sem dançar. Quando isso acontecia, eram alvos de gozação e algumas chegavam a chorar de humilhação. Os rapazes, por seu retorno, podiam sofrer, também, o vexame da recusa. Normalmente, o interessado procurava fazer sinal para a garota, de longe e já ia na certa. Mas sempre aparecia algum mais ousado que resolvia correr o risco, sem prévio entendimento. Se dava sorte, a moça aceitava a convite e saía, educadamente, mesmo a contragosto. Mas às vezes a ousadia era castigada com peremptório Não e, nesse caso, o recusado fazia o caminho de volta no salão, sob olhares de zombaria, rubro de vergonha. Muitos abandonavam a festa, de cara no chão. Os dirigentes dos clubes eram muito zelosos da ordem e do decoro, que deviam ser preservados a qualquer custo. A vigilância sobre os participantes era bastante severa, principalmente no Rio Negro, que tinha em Aristóphano Antony um férreo guardião da moral e dos bons costumes. Não se permitia agarramento- há quatro tempo não ouço esta palavra- beijos na boca nem passos de gafeira. Os infratores eram punidos sem apelação. Abordados discretamente, por um diretor, eram convocados à sala da diretoria, onde recebiam o convite para deixar a sede. Em outras palavras, eram simplesmente expulsos da festa. E obedeciam sem muita discussão, porque o rosto sisudo de Aristóphano não estimulava nem protestos.

Jefferson Peres acrescenta a respeito das músicas que tocavam nos bailes dos dois clubes:

Tocava-se exclusivamente, música romântica. Eram os foxes-blues americanos, como summertime, moonlight, serenade, mona lisa, blue moon, again, tenderly; ou foxes-trotes, como cheek-to-cheek tea for two; ou boleroes do repertório de Pedro Vargas,

Gregório Barrios e Lucho Gatica, ou ainda, canções francesas, como *Les Feuilles*, *La Mer*, *La Vie en Rose*, *Douce France* e *J'attendrai*. A orquestra, ou conjunto, tocava em surdina e deslizava-se no salão. Festa era uma oportunidade para se dançar, ouvir música e conversar. Conversavam os grupos os pares, sussurrando, na pista de dança.

No final do período que Jefferson descreve, abriu-se uma nova opção de festas em Manaus com a inauguração do Hotel Amazonas, o primeiro edifício de linhas modernas, que fez um enorme sucesso com seu *Mandy's Bar*, refrigerado, com instalações confortáveis e apresentando um serviço que a cidade desconhecia. Além disso, o hotel logo deu início às reuniões dançantes dos domingos, na *Varanda Tropical*, que ocupava todo o primeiro andar do edifício, aberta e, agradavelmente, arejada. Começavam à tarde e se estendiam até as vinte horas. Com *Aristóteles* ao piano, tornavam-se um prolongamento da *Moranginho*, uma boate que funcionava dentro do *Ideal Clube* completando os fins de semana.

O depoimento de Jefferson Perez nos faz viajar no tempo e visitar a dinâmica da festa dos anos 60 em Manaus, faz-nos entender que a festa tinha lugar reservado. O clube como festa era o lugar da transgressão, apesar das regras que existiam dentro do clube. O espaço do clube permitia comportamentos que fora dele eram mal vistos pela sociedade como o namoro das jovens. Era, no clube, que se promovia os encontros de grupos de amigos, de casais, de famílias e de pessoas, que não raro, gostavam de curtir a noite dançando, ouvindo música, conversando, fazendo amizades e etc.

As festas em Manaus, segundo Gaitano Antonaccio, eram produtos do que se veiculava através do rádio ou mesmo das experiências de pessoas que aqui chegavam de outras localidades. Reproduziam os Anos Dourados “período responsável pelas mudanças radicais do comportamento dos jovens, principalmente na música, onde o ritmo do *Rock and Roll*, *Twist*, *cha, cha, cha* e outros alucinantes substituíram o bolero, *samba-canção*, tangos, *guarânias*, *valsas* e a arte de dançar passou a ser muito mais coreografia, exercício físico do que romantismo.

A década de 1960, para o autor, foi tempo em que começava a surgir uma sociedade diferente na cidade de Manaus. Muita coisa mudou no relacionamento das pessoas. As opções de lazer cresceram, e os jovens começaram a se afastar dos salões fechados, em busca de maior liberdade para os seus anseios de divertimentos, o que dificultava o atrativo dos clubes e, neste caso, o Ideal. Começaram a surgir festas ao ar livre, com características imprevisíveis, diferentes, ou em lugares esteticamente improvisados como era o comportamento dos jovens.

Outro fator que contribuiu paulatinamente para esvaziamento dos clubes, segundo Gaitano Antonaccio, foi a nova ordem da política nacional surgida com a revolução de 31 de março de 1964, quando as forças armadas do país haviam assumido o comando do governo federal, sob a administração de Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. O direito de ir e vir passou a ser controlado excessivamente pelo Exército Nacional. Os procedimentos de alguns líderes civis, militares, religiosos, políticos, profissionais e estudantes suscitaram muitas insubordinações, tumultos, convulsão social, inconformismo popular, reações da Igreja Católica e etc.. As artes, a cultura, os movimentos estudantis, as ideias expressas em artigos ou livros, muitas vezes, resultavam em prisões e perseguições, sobretudo a partir do pós-golpe.

As praças eram espaços públicos ao ar livre que cada vez mais serviam como lugar de lazer e festa, voltando a ser apropriadas para os jovens. O que podemos observar no texto de Jefferson Perez, *Evocação de Manaus*, o autor revela memórias da praça da polícia:

“Aos domingos tínhamos um aperitivo, que eram as retretas da Praça João Pessoa (hoje Heliodoro Balbi) com a bem afinada banda da Polícia Militar, no belo coreto que ainda lá se encontra, tocando os sucessos musicais em voga. A praça ficava apinhada, com gente espalhada em torno do coreto, nas alamedas internas e, sobretudo, na calçada, onde se deixavam ficar os rapazes, em grupos, parados, e as moças volteando de braços dados. Saíamos com a banda, quase sete horas da noite, quando voltávamos às nossas casas para jantar e, em seguida, sair de novo, rumo ao cinema ou à quermesse, se havia alguma funcionando.” (Péres, 1984:177).

A mesma praça está presente na memória e na descrição de Anísio Mello:

“A praça da polícia, por volta de 45 a 65, era a praça principal de Manaus. Tudo que se queria fazer levava-se para a praça principal de Manaus. Tudo que se queria fazer levava-se para a Praça da Polícia. Quando era uma festa maior, oficial, desfiles de 5 e 7 de Setembro e outros, eram feitos em praças sem arborização, como a praça General Osório, em frente ao colégio Militar hoje; praça da saudade, praça São Sebastião. Mas a praça da Polícia era a mais freqüentada onde, depois das 5 horas da tarde, as pessoas iam passear e procurar amigos para se encontrarem e conversar. A praça do Ginásio, como nós dizíamos antigamente.” (Anísio Melo, dezembro de 1998).

A Praça da Polícia, também era o lugar de encontro do Clube da Madrugada, assim denominados alguns jovens que faziam da praça palco para as reuniões preocupadas sobre assuntos sociais, econômicos, além dos relativos às artes e à literatura como podemos observar na fala do poeta Luiz Bacellar, um dos membros do clube:

A gente reunia para discutir o que estava se passando no campo das artes, da literatura, da sociologia, da economia. Com reuniões se prologando até o dia seguinte e daí surgiu o nome Clube da Madrugada. Havia uma conotação política, contra o estado de coisas, obscurantismo do governo militar brasileiro.” (Luiz Bacellar, junho de 1999).

No depoimento do poeta, podemos entender o sentido do nome do grupo que entrava madrugada discutindo questões de cunho intelectual nos vários campos da ciência, o que nos revela a possibilidade de este grupo inaugurar e expressar uma geração de jovens que, cada vez, mais tinham acesso à leitura, à informação e usavam estes elementos como ferramentas para pensar a própria realidade.

## **2.2 Os cinemas**

O cinema também fazia parte do entretenimento do manauara, mas não era mais novidade nos anos 60 e 70, ao contrário a população de todas as camadas sociais aderiram ao

gosto pela sétima arte em Manaus como podemos notar em artigo do Jornal do Comércio de 1962 alusivo aos 24 anos de um dos memoráveis cinemas na história da cidade, O Guarany:

De qualquer modo, as casas de diversão do gênero tornaram-se difundidas tradicionalmente entre nós, e no meio destas uma, o Guarany, alcançou invulgar popularidade contando com uma preferência incentivadora do seu público freqüentador. Especialmente nos domínios da garotada, o cine Guarany tornou-se mais conhecido através dessa figura simpática e paternal do “velho” Vasco Faria, com seu cabelos agrisalhadados.

O artigo divulgava o sucesso do cinema Guarany e de seu proprietário que, em seus 24 anos de atividade, mantinha reconhecimento e popularidade. Popularidade que se conquistava ainda mais em dias de festa de aniversário do cinema, como podemos observar no quis diz a respeito Selda Vale em seu livro “Hoje tem Guarany”:

Durante a semana que antecedia o dia 6 de agosto eram realizadas sessões ao ar livre, ao cair da tarde, reunindo uma compacta multidão em frente ao prédio do Guarany. A projeção ao ar livre exigia uma mágica, para época, que somente a boa vontade conceberia: o projetor era fixo, mas o projetorista jogava o foco contra um espelho que então conduzia as imagens em movimento para a tela improvisada no lado de fora do cinema.

Segundo José Vicente, a programação da festa que Selda Vale descreve, não se limitava apenas à exibição de filmes, eram distribuídos brindes e prêmios, desde kibons, petecas, balões, leite de rosas, dentre outros que atendiam às expectativas das crianças, jovens e adultos. Foi por essa razão que o Cine Guarany foi considerado o mais popular de todos os tempos.

A festa não era apenas um requinte do Cine Guarany, o Politeama era também um outro cinema que realizava estes tipos de comemorações ao ar livre:

Nos dias festivos, como grandes feriados e datas de aniversário dos cinemas, havia sessões ao ar livre. Nos canteiros em frente ao Politeama e ao Guarany erguiam-se postes de ferro, aos quais se prendiam as telas em que se projetavam os filmes, geralmente documentários e desenhos animados. Eram realizados às dezoito e dezenove horas, gratuitamente, com grande afluência de espectadores, que se espalhavam, no Guarany, até à calçada do Ginásio. A área em frente aos cinemas ficava embandeirada com papéis coloridos, como um arraial, a cidade era despertada com tiros de rojões e a matinal regurgitava de crianças, que corriam para ver o filme e receber balas e bombons. Tudo grátis. Era realmente uma festa. (Péres, 1984:127).

O dia do aniversário destes cinemas demonstrava bem que cinema em Manaus era associado à festa e marcava o calendário das festividades da cidade. A festa promovia aquilo que ficava restrito às salas de projeção, a um número limitado de pessoas, ora por capacidade de lotação, ora por quem tinha condições de comprar ingresso de entrada, a possibilidade de acesso por quem esperava o ano inteiro para assistir um filme.

A festa de aniversário do Guarany ocorreu, segundo José Vicente (2000), até 64, pois, a partir deste ano, tornava-se ainda mais difícil realizar eventos públicos. A política repressora impedia a realização de atividades culturais que não eram bem vistas aos olhos da censura.

Aos poucos, o gosto e a preferência de muitos pelo cinema foi subtraída e influenciada pelo surgimento da transmissão de TV na cidade em 1969 como relata Narciso Lobo:

Começa a funcionar experimentalmente o primeiro canal de TV do Estado –quase vinte anos depois de a televisão ter aparecido no Rio de Janeiro e em São Paulo– provocando o deslumbramento habitual e alterando aspectos importantes dos hábitos da cidade. Trata-se da pioneira TV Ajuricaba. (Lobo, 1983:45)

Além da atração da televisão, captavam-se as rádios estrangeiras como a BBC de Londres, Voz da América, Rádio de Havana, Rádio Central de Moscou, Rádio Pequim e

outras. Em 1970, o governo federal incentivou a implantação de várias emissoras na região amazônica para ocupar os espaços vazios através da radiodifusão e eliminar completamente a influência das rádios estrangeiras.

Apesar do avanço dos novos meios de comunicação, sempre houve aqueles que mantinham o hábito de ir ao cinema como prática de lazer, encontro com amigos, paqueras, etc. O cinema não perdia importância na vida e no cotidiano do manauara. *Não tínhamos televisão, que nos distraísse com sua variedade de programas e ainda nos desse oportunidade de assistir a qualquer filme em nossa própria casa.* (Péres, 1984: 119).

A veiculação das músicas nos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, e a oportunidade de gravação do disco fortaleceu a difusão e ainda mais a participação ativa dessa música popular na vida social brasileira. Segundo Rita Morelli (1991) o estabelecimento de uma indústria fonográfica no Brasil que, até então, reproduzia discos de música estrangeira, em especial norte-americana, aos poucos abria espaço nos anos 70 para gravação de artistas brasileiros. Assim, como sua intensa e diversificada produção musical em todas as regiões do país, “assentava cada vez mais a esperança dos jovens da indústria fonográfica”.

Em Manaus, a partir de meados da década de 1960, o surgimento de grupos, e nomes na música local foram influenciados pelo contexto midiático e de produção da música popular acima referido, tal como podemos observar no relato do compositor amazonense Aníbal Beça, em entrevista concedida em 2006:

Tudo começou em 1965, claro que antes de 63 a gente já fazia reuniões e tal, mas em 65 a gente tava organizado mesmo pra essa coisa, 1?. E exatamente 66, 67 começam a eclodir os Festivais em São Paulo, TV Record, no Rio de Janeiro também, e aí como eu viajava todos os anos ao Rio, trazia as novidades do que tava acontecendo pra cá, então no início nós éramos reprodutores, 1, *cover* do que se fazia lá e aí nós resolvemos fazer as nossas próprias músicas, já sabendo da história dos festivais, das composições e tal.

O músico e compositor Torrinho tem opinião semelhante à de Aníbal Beça, conforme se pode constatar em entrevista obtida neste mesmo ano:

A minha geração, digamos de músicos, de compositores era praticamente influenciada por tudo o que acontecia naqueles anos 60 e 70, desde Beatles até o rock chamado progressivo dos anos 70, passando pela Bossa Nova de João Gilberto, Tom Jobim, pelo Movimento Tropicalista, que eu não considero nem um movimento mais uma forma de comportamento espontânea que aconteceu no final dos 60 né? Comandada pelo Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, que é uma grande influência na minha música.

De fato, conforme salientamos anteriormente, as músicas dos festivais e por extensão as vinculadas com os movimentos Bossa Nova e Tropicália estavam relacionadas com um pensamento acerca dos problemas nacionais e a crítica ao Estado brasileiro da época. Tais composições e os próprios intérpretes e músicos faziam parte do meio universitário dos grandes centros urbanos. Essa produção musical adquiriu importância em todo o Brasil.

Em Manaus, de acordo com o músico e compositor Celso Braga (2000), nos anos 60 até boa parte dos anos 70, cada clube de futebol da cidade, entre eles os mais populares – Nacional Futebol Clube (o leão da vila) e Atlético Rio Negro -, realizavam bailes de fim de semana em suas sedes e eram palcos para os artistas locais se apresentarem. Os melhores eram aqueles que conseguiam fazer uma cópia exata dos arranjos das músicas de “Renato e seus Blue Caps”, “The Fevers”, “Os Pholhas”, ou mesmo as músicas românticas de Roberto Carlos. Os festivais de música realizados no Teatro Amazonas, Ponta Negra ou na quadra do Ginásio Renê Monteiro, traziam a Manaus uma outra face da música: música de protesto, ou música de festival. Nomes como, Alexandre Otto, Aníbal Beça, Afonso Toscano, Celito estavam quase sempre na lista dos ganhadores.

O sucesso dos festivais ampliou a divulgação da produção musical do país. Transmitidos pelas grandes redes de TV e rádio e promovidos pelos grandes centros

Universitários do Brasil em fins dos anos 60 e década de 1970 do século passado, o período dos festivais serviu como vitrine aos artistas, que conseguiam espaço para apresentar-se ao público, buscavam o sonho de conquistar o gosto da indústria fonográfica e materializar seus trabalhos. Ana Maria Bahiana (1980) analisa a crescente dimensão massiva que os festivais despertavam na música popular brasileira e, segundo ela, apresentavam um compromisso cada vez maior com a preferência popular dos consumidores, desde que conseguissem comunicar adequadamente o discurso musical ao gosto popular.

As décadas de 1960 e 1970 também movimentaram os amantes da arte musical. Os finais de semana na cidade eram sempre marcados pelos famosos bailes dos clubes de futebol e festas realizadas nestes lugares. Eram festas regadas a muita música e dança.

Daniel Valentim (2006), em seu artigo, *Um pouco da história da Música em Manaus*, descreve como nessas décadas a música nacional e internacional eram divulgadas e trazidas a Manaus. Segundo o autor, as novidades chegavam à cidade por aqueles que mandavam buscar discos no Sudeste, e depois apresentavam as novidades para turma em casas de amigos escolhidas de acordo com o que o racionamento de energia da época permitia. Joaquim Marinho, hoje radialista da Rádio Amazonas FM, segundo Valentim, era um dos que mais tinha facilidade de adquirir os LPS da época, pois trabalhava como representante de discos da Phillips – e portanto tinha acesso direto aos lançamentos. Este prestígio lhe garantiu convite por Ivens Lima e Denis Menezes, dois dos principais profissionais da Rádio Rio-Mar, para apresentar um programa na emissora.

Surgia, em 1961, o primeiro programa dedicado ao rock no Amazonas, “Chegou a hora do rock”, apresentado por Joaquim Marinho, veiculado diariamente, às 16h, logo após o “Teatrinho infantil de Alfredo Fernandes”. O programa logo virou sucesso. Era a primeira vez, por exemplo, que se tocava Elvis Presley e Bill Haley para o grande público em Manaus. Segundo Valentim, foi a época em que os jovens em Manaus começaram a formar pequenas

bandas roqueiras, mas como era praticamente impossível tirar as músicas ouvindo-as uma vez ou outra no rádio, havia quem passasse sessões e mais sessões dentro do cinema (que começou a passar filmes dos artistas citados anteriormente) para aprender a tocar algumas canções. O pianista Assis Mourão, por exemplo, confessa que assistiu a “Balanço das Horas” (com Bill Haley) 15 vezes para decorar letras e aprender as músicas. Portanto frequentar cinema em Manaus, também estava associado à oportunidade de ouvir novas canções e reproduzi-las para virar sucesso nas festas da cidade.

Ouvir música era uma prática cada vez mais popular, mas era mais fácil e cada vez mais acessível através do aparelho de rádio. O rádio em Manaus, segundo José Vicente de Souza (2000), foi um dos principais meios de comunicação responsáveis pela movimentação cultural da cidade no anos 50 e 60, até a televisão começar a ter seus primeiros passos no final da década de sessenta. A popularidade do rádio no Amazonas permaneceu por muito tempo em alta, pois este não tinha concorrências e desfrutava do gosto da população tocando música, transmitindo eventos e dando informações.

Era através do rádio, por exemplo, que a capital tinha notícias do interior do estado e vice-versa aproximando aqueles que, por ocasiões distintas, tinham saído da sua cidade natal. Com frequência, veiculavam-se notícias de algum parente que estivesse morando em outra cidade, que usava o rádio para mandar um abraço e dizer que andava bem. Outras informações como falecimentos, missas, atuações do governo ou as festas e arraiais eram sempre esperadas pelos ouvintes. (Documentário da Rádio Difusora- 2008)

Na poesia, Canção do Rio Negro de Aldísio Filgueiras, poeta e compositor amazonense, podemos observar uma espécie de louvor ao rádio e sua expansão no Amazonas. O autor através das imagens naturais, tendo o rio como figura principal, interpreta a importância do rádio no estado “como o rio é para seus habitantes”. O rádio, seria assim como

rio, caminho que aproximava as pessoas e que levava para passear na imaginação. O rio com todo seu cenário ao redor e a rádio através das canções e notícias.

### **Canção do Rio Negro – Aldísio Filgueiras**

Este rio, canção de rádio agora,  
que me escapa por entre os dedos  
e se enrodilha na rua – dobrado  
nas calçadas sob o peso  
das gentes ribeirinhas  
Este é o rio que me entrega o que sou  
e me escapa

No último trecho, podemos perceber como o rádio, no pensamento do autor, modificava as relações interpessoais e aproximava as distâncias geográficas peculiares ao estado do Amazonas. Aldísio ainda reforça que o rádio tinha um papel educacional, e o ato de ouvir se não fazia ler, fazia falar. E falando do seu lugar falava de si mesmo (*Este é o rio que me entrega o que sou e me escapa*)

O rádio no Amazonas tinha, já nos anos 60, uma programação diversificada. A partir de 1965, a atividade cultural, via rádio, aproveitava a inteligência e o talento dos membros do Clube da Madrugada. Era o programa Dimensões, que ia ao ar toda semana a partir de 1965 na Rádio Rio Mar. Um tipo de programa de entrevistas, literatura, música popular e erudita, apresentado por Renan de Freitas Pinto, hoje professor da Universidade Federal do Amazonas e companheira Neide. O programa, segundo Mello (1984), deu tão certo no rádio que também promovia semanalmente, em praça pública, a Festa do Violão. Uma espécie de baile ao ar livre com música ao vivo, que reunia ouvintes e admiradores na Praça da Polícia.

As rádios aproveitavam o sucesso de audiência e realizavam também as comemorações de aniversário. O aniversário de 10 anos da Rio-Mar, foi realizado no Teatro Amazonas em 1963, com um show de Sérgio Murilo, um dos pioneiros do rock brasileiro ao lado de Tony e Cely Campelo. A festa tornou-se também conhecida como “Chegou a hora do rock” e foi transmitida durante dois anos pela Rio-Mar, e depois foi transferida para a Rádio Baré, coordenada e apresentada por Joaquim Marinho.

Segundo Daniel Valentim, Joaquim Marinho permaneceu muito envolvido como um animador e incentivador da música na cidade. Ainda nos anos 60 fazia parte da diretoria social do English Speaking Club – que mais tarde viria a ser o Instituto Cultural Brasil Estados Unidos (Icbeu) –, organizando diversos eventos para a entidade. Numa das viagens a trabalho pelo Icbeu, em 1964, o King Rock, como passou a ser conhecido na cidade, foi aos Estados Unidos e trouxe de lá uma novidade que transformaria o gosto musical da juventude: os quatro rapazes de Liverpool, os Beatles. As músicas dos Beatles passaram a ser as mais pedidas nos programas de rádio e tocados nos bailes pela cidade.

Os bailes do Atlético Rio Negro e Nacional eram os mais famosos e faziam a festa até o dia amanhecer com casa lotada ao som de Rafi e seus Batutas, Paulo Moisés. “Era gente de todos os lugares da cidade e até das áreas ribeirinhas mais próximas que chegavam para curtir a noite”. (Valentim- 2006)

Um episódio interessante referente às preferências musicais em Manaus nos anos 60 foi a realização de uma das gravações do Programa do Chacrinha no estádio Parque Amazonense. O programa, segundo Celdo Braga (2000), movimentou a população da cidade, que assistiu ao vivo um amazonense vencer o quadro de calouros do programa. Nino Gato, como passou a ser conhecido, ganhou o primeiro lugar, fato que lhe garantiu a participação em um disco com a música “Plataforma D” que logo começou a tocar e virar sucesso nas

rádios de Manaus. Nino Gato seguiu sua carreira fazendo shows por todo estado do Amazonas ao lado de várias bandas que completavam os eventos.

Na segunda metade da década de 1960, segundo Daniel Valentim já havia um bom número de bandas de baile espalhadas pela cidade, e todas adotavam o rock como o carro-chefe do repertório. Tão grande era a popularidade dos bailes, que resolveram promover na transição dos anos 60 para os 70, um concurso chamado “Lira de Prata” em que, só na sua primeira edição, disputaram 25 grupos. O concurso elegia a melhor banda de baile do ano, e conferia um invejado prestígio à vencedora. O evento foi realizado de 69 a 73 em locais como o Sheik Clube, na avenida Getúlio Vargas; e o Olímpico Clube, na avenida Constantino Nery. Os grupos tocavam sempre canções dos Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley e sucessos da Jovem Guarda.

Outros concursos de música eram realizados na cidade e traziam a Manaus uma outra face da música: a música de protesto, ou música de festival. Nomes como: Alexandre Otto, Anibal Beça, Afonso Toscano, Celito estavam no cenário da música deste perfil e sempre participavam dos festivais.

Santuza Cambraia Naves (1998) ao estudar a relação entre o modernismo e música popular brasileira da década de 1930, avalia que o processo de urbanização e de modernização e conseqüentemente o surgimento do rádio e do microfone promoveram parte das transformações operadas pelos gêneros populares. Tais transformações implicaram o diálogo, segundo a autora, entre a música erudita e a popular, no sentido que essas passam a se interessar por interpretar as inovações culturais e as modificações no modelo de vida das pessoas. Essa tarefa posta aos artistas estava conjugada com a obrigação de que eles mesmos se propuseram a realizar, a de revitalizar determinadas tradições.

A música popular, nesse sentido, para Augusto de Campos (1980), seria aquela que usa do linguajar simples, de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, usando também

uma poética de humor e ironia, fontes de inspiração no discurso musical, por exemplo, do movimento tropicália.

Em Tinhorão (1981), encontramos referência ao movimento tropicalista, importante tendência musical evidenciada por vários músicos e compositores da Música Popular feita em Manaus. Segundo o autor, o tropicalismo tomou para si o argumento de que a música brasileira deveria tornar-se universal e passou a abordar nas letras temas globais como, por exemplo, a guerra, a política dos países de primeiro mundo, entre outros e, ainda, o uso da guitarra, que era o instrumento símbolo da música norte americana, que já fazia sucesso no mundo.

Vasco Mariz (1977), em sua análise do mesmo movimento, observa que mesmo assimilando uma linguagem musical universal, a música popular brasileira não deixava de se preocupar com um discurso regionalista presente, por exemplo, nas letras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, quando fazem referência ao Nordeste e em especial ao estado da Bahia.

Ruben Oliven (2000: 80) partilha desta mesma opinião, quando reconhece, no “Movimento Tropicalista que se iniciou em 1968”, “temas do Modernismo”, que demonstravam, “no plano do simbólico que a realidade brasileira tinha mudado muito”, sobretudo em relação à construção do Estado federativo. Na exata medida de hipertrofia deste estado e esvaziamento político dos estados membros. De acordo com o autor, “é significativo que os criadores do tropicalismo tenham sido artistas do Nordeste, região que continuava em seu processo de periferização”.

O que o autor quer salientar é a importância da região enquanto referencial para a afirmação de um certo pertencimento local. No caso, inclusive em termos de criação artística, sem necessariamente prescindir de motivos ou outras preocupações contemporâneas. Ressalte-se, segundo o autor, que, com o processo de nacionalização do Brasil, ou seja, de criar valores nacionais na época do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), houve uma

tentativa de esvaziamento cultural das regiões brasileiras (por se tratar de extensas regiões povoadas por diferentes culturas), passando-se a uma hipertrofia do estado nação, ao mesmo tempo em que se valorizou e nacionalizou aspectos da cidade do Rio de Janeiro, antiga sede da República, como a música, a comida, etc., “onde o Brasil (seria, sic) mais Brasil”.

É interessante observar que a tropicália em fins dos anos sessenta e década de setenta enfatizava o Nordeste, sobretudo a Bahia, em um discurso musical regionalizado, mas que também reivindicava a possibilidade de retratar o Brasil, no plano artístico e poético, a partir de uma região cultural. É nessa perspectiva que estamos, a título de hipótese, pensando a música popular amazonense, com base nos elementos regionais que são acentuados nas composições musicais, no diálogo que esta música estabelece com outras formas artísticas nacionais, históricas e contemporâneas, como a tropicália, por exemplo, mas sem necessariamente prescindir de sua dimensão crítica e contestatória contra elementos extra-regionais.

Do ponto de vista histórico, este entendimento se aplicaria à Música Popular feita em Manaus, enquanto reflexo de modificações regionais vivenciadas em nível local, pode-se fazer uma leitura de Amazônia, mas vista da cidade de Manaus. A partir do advento da Zona Franca de Manaus, cuja geopolítica da época prescrevia a integração regional do Norte à dinâmica de uma economia nacional concentrada no centro-sul do país. Assim, a Música Popular produzida neste contexto social assumiria um conteúdo musical discursivo e crítico das especificidades e dos problemas sociais regionais.

Ruben Oliven (2000: 80) observa que a “afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como forma de salientar diferenças culturais na nacionalização do país”. Isto é, no Brasil, antes de se afirmar politicamente o fato de pertencimentos e exclusões regionais, o que conta de fato são as

diferenças regionais culturalmente construídas ao longo do tempo, permitindo entender que em nosso país o “nacional passa primeiro pelo regional”.

Por outro lado, podemos perceber na música popular brasileira, influências dos ideais do movimento modernista das décadas de 30 e 50. Quando estes movimentos musicais se preocuparam em re-valorizar traços de uma identidade nacional, a construção de um projeto nacional voltado para as artes, a literatura e a música. Mário de Andrade (apud. SANTOS, 2004), um dos seus ilustres representantes, escreveu diversas obras com essa preocupação, entre elas, “Ensaio sobre a música popular brasileira” (1972), onde busca reconhecer um perfil de música interessada nas questões ou temas nacionais. Acreditava Mário, que a música brasileira somente chegaria ao valor universal se passasse pelo nacional, ou seja, “desvendar o nosso nacionalismo seria apenas uma etapa para se chegar ao universal”. A música brasileira para Mário, portanto, seria aquela preocupada em abordar, em suas letras, a cultura popular, o folclore, a vida do campo e da cidade.

É relevante reconhecermos esses parâmetros modernistas, o que se observa é que, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970 do século passado, os novos movimentos musicais retomaram e puseram em debate essas contribuições modernistas.

Partindo dos ideais modernistas, “a verdadeira música brasileira deveria ter caráter social, ou seja, deveria preocupar-se com aspectos nacionais da musicalidade brasileira, visivelmente presentes nas letras, temas como o folclore, o índio, a natureza, entre outros motivos, deveriam caracterizar a nossa música” (ANDRADE, 1972). Para Mário de Andrade, desvendar o nacionalismo seria apenas uma etapa para se chegar ao universal, no entanto não descartava as influências advindas de outras músicas, porém valorizava tais participações desde que levassem a uma síntese original. Nesse sentido, o diálogo com outros tipos de músicas deveria fortalecer ainda mais as peculiaridades da música brasileira. A preferência

pela pesquisa do material popular e pela vivência brasileira, segundo ele, contribuíram para os caracteres étnicos da musicalidade brasileira.

Carlos Calado (1995) observa que a música popular brasileira dos anos 60 e 70 do século passado recebeu influência de elementos musicais extraídos do Jazz, como o ritmo e ainda elementos extra-musicais como os recursos cênicos, que unia a música ao teatro na Bossa Nova. Assim como no jazz, o músico bossa novístico se relacionava com seu público a partir da sua atuação musical, o que se assemelha à Bossa Nova com a música de câmara ou dos concertos de “Cool jazz” (a união da música jazz com o teatro). Para Calado, o estilo de apresentação cênica instaurou no Brasil a atitude *cool* na história da música popular brasileira. A recorrência dessa performance na música brasileira e a eminência do rock e do pop no mundo, foi que, segundo o autor, impulsionou no Brasil o movimento tropicália.

Celso Favaretto (2000) observa que a tropicália procurava articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia. Porém, Gilberto Gil (1971: 65), um dos grandes nomes deste movimento, assim como Caetano Veloso, em entrevista disse: “Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar”. A tropicália inseriu-se num processo de revisão cultural dos temas do início da década de 1960 que consistiam na redescoberta do Brasil, a volta às origens, ao mesmo tempo em que dialogava com temas da modernidade, como a influência estrangeira na música popular brasileira, entre outros temas.

Ressalte-se, conforme já foi dito anteriormente, que a tropicália em fins dos anos sessenta e década de 1970 do século passado, enfatizava o Nordeste, sobretudo a Bahia, em um discurso musical regionalizado, mas que também reivindicava a possibilidade de retratar o Brasil, no plano artístico e poético, a partir de uma região cultural. É nessa perspectiva que

estamos pensando a música popular amazonense, com base nos elementos regionais que são acentuados nas composições musicais, no diálogo que esta música estabelece com outras formas artísticas nacionais, históricas e contemporâneas, como a tropicália, por exemplo, a partir de contextos vividos pelos produtores desta música na cidade de Manaus.

A preferência por uma tematização em questões regionais seria uma forma de manifestar, através da arte, uma cultura regional amazônica. O que nos remete a entender esta produção musical, retomando o que diz Ruben Oliven (2000: 94), em relação à “afirmação de identidades regionais no Brasil que deveria ser entendida como uma reação a uma homogeneização cultural e como forma de salientar diferenças culturais na nacionalização do país”.

Por outro lado, a Música Popular produzida em Manaus colocaria, no plano artístico e poético, um discurso de contraposição às transformações urbanas e tecnológicas, e influências extrarregionais. Num aspecto saudosista, os compositores expressam na poesia o desaparecimento de uma cidade rústica, de poucos habitantes e marcada por lentas transformações, ao mesmo tempo em que se deixam influenciar por impressões “extrarregionais” em uma cidade urbano-industrial que cresceu muito nas últimas décadas.

Essa preocupação por uma temática amazônica e, ao mesmo tempo, o uso de símbolos não se restringe às letras, pode-se também identificá-la na maneira ou forma cênica dos artistas se apresentarem no palco e na caracterização dos instrumentos musicais. Vejamos como Celdo Braga considera importante, não só o perfil das letras, mas também a comunicação também feita por símbolos nas apresentações do grupo Raízes Caboclas:

“Quando a gente coloca um remo como contra baixo, o remo é um símbolo, muito importante dentro dos meios de comunicação na Amazônia, é um utensílio, muito especial para o homem da região, que utiliza basicamente todos os dias, poderia dizer que é espécie de um símbolo. Quando você pega um símbolo desse e transforma em

instrumento tem esses elementos referências que transportam, o próprio grupo que se veste de branco, com essas imagens assim em termos plásticos ele remete muito bem a essa questão da nossa região”.

Segundo o antropólogo indiano Arjun Appadurai (2004), ao analisar o que significa produção de “localidade” numa situação emergente de homogeneização cultural, de um mundo globalizado, compreende o bairro como espaço de resistência e exercício urbano de alteridades. O bairro, para o autor, é entendido como o menor espaço onde as relações humanas podem ser percebidas, onde se dá intensamente a reprodução de sujeitos locais permanentes, a partir da noção de pertencimento a um lugar. A percepção da produção de “localidade” estaria, assim, presente no cotidiano, sobretudo nas práticas culturais como rituais religiosos, festas, nas artes musicais e em outras situações.

Neste sentido, a Música Popular produzida em Manaus seria uma das formas na qual são reproduzidas as noções de localidade e pertencimento, através de seu discurso, mas que, ao mesmo tempo ao se referir à região amazônica, dialoga sobre temas universais a partir de uma visão de mundo construída socialmente por artistas na cidade de Manaus.

Aqui, percebemos que se trata de um discurso de Amazônia produzido a partir de Manaus, da ilha de *Marapatá*, *do Porto de Lenha*, de outros símbolos mais característicos desta cidade. Diferente, portanto, do discurso de outras localidades, como Parintins, por exemplo, com as toadas de boi e a música do Boi Manaus e Carnaboi, em Manaus. Mas também, um discurso regional e mesmo regionalista, que toma a Amazônia, os seres naturais e a sua gente, em especial o índio e o caboclo mestiço, como tipos sociais características desta região. Quiçá um “Revival” tropicalista no sentido freyriano revitalizando a natureza e os traços de um luso-tropicalismo, ou neste caso, de um tropicalismo brasileiro à moda amazônica, crítico em certos casos, mas resvalando para uma valorização desmedida das potencialidades locais.

Ricardo Benzaquém de Araújo (1994) reconhece no termo “trópico” e, por analogia, “tropicalismo” empregado por Gilberto Freyre, “um excesso de natureza”, de potencialidades naturais de um país dos trópicos, que necessitou de um amálgama ou civilização luso-brasileira capaz de modificar as agruras do meio físico instituindo, em última instância, formas culturais na nova terra. O que implicaria reconhecer, na produção musical, que toma como fundamento a natureza amazônica, uma versão regional de exaltação das potencialidades locais e, em especial, do homem amazônida, que no discurso musical frequentemente se confunde com o habitante local de Manaus.

Nesta perspectiva, somos levados a reconhecer, no argumento de Rubem Oliven (2000), um certo saudosismo e sensação de perda de um estado, o Amazonas, tomado como referência na criação musical de seus produtores locais, justamente no momento de declínio da economia deste estado e das promessas de um modelo de desenvolvimento que inspirava mais dúvidas do que certezas.

Para Djalma Batista (1970), o desenvolvimento econômico da região implicaria romper com um quadro de atraso da Amazônia, que só seria possível a partir de mudanças na esfera sociocultural, sobretudo com a democratização das oportunidades educacionais e culturais, associadas ao avanço e à implantação de instituições que facilitassem o acesso de todos à instrução e, em última instância, à “civilização”. Sua argumentação está na laté de que o problema a ser enfrentado é o do desenvolvimento de homens.

Nestes termos, quando se refere à implantação da Zona Franca de Manaus, o mesmo autor demonstra-se cético em relação ao desenvolvimento regional, posto que reconhece possibilidades concretas de desenvolvimento tecnológico e inclusive acesso à informação, embora não desconheça os problemas sociais daí decorrentes, resultantes em uma cidade como Manaus.

Por outras vias, ao que tudo indica, parece ser este o caminho trilhado pelos músicos e compositores, ora exaltando as potencialidades naturais e humanas da região, ora criticando as agruras de uma cidade, Manaus, que concentra, de forma crescente, problemas sociais.

#### **1.4 A música que toca no rádio**

O final dos anos 80 marcou a decadência dos festivais de música. Já não empolgavam os organizadores, artistas e nem apoiadores para empreender estes eventos. A música em Manaus perdia palcos muito importantes para sua veiculação e divulgação. Poucos festivais resistiam ao tempo como: Festival de Verão do bairro Parque Dez, FECANI (Festival da Canção de Itacoatiara) e FUM (Festival Universitário de Música). Segundo Aníbal Beça, em entrevista concedida em 2006, “os festivais já não tinham a mesma participação e envolvimento dos artistas e da população. Torrinho, compositor e cantor amazonense, apresenta opinião semelhante à de Aníbal Beça, assinalando o desinteresse do público nos festivais:

Particpei de muitos festivais de música, mas nos anos 80 eu comecei a me enjoar disso. Passei a entender que o festival de música era um negócio de ficar conhecido apenas por uma música que você apresentou no festival e apenas no momento do festival. A tua obra fica esquecida. Ai eu cansei disso, ai pensei: “ eu preciso criar o conjunto de minha obra, para que minha música pudesse ficar mais conhecida”. Ai eu resolvi concentrar esforços, comecei a realizar pequenos shows apresentando músicas próprias e busquei incansavelmente a gravação de um disco. O sonho que só se concretizou nos anos 90. Da mesma forma que um escritor precisa escrever livros. O compositor e o cantor precisam gravar discos.

Segundo Rita Morelli (1991), o estabelecimento de uma indústria fonográfica no Brasil que, até então, reproduzia discos de música estrangeira, em especial norte-americana, aos poucos abria espaço a partir dos anos 70 para gravação de artistas brasileiros. Assim como, sua intensa e diversificada produção musical em todas regiões do país, “acentuava cada

vez mais a esperança dos jovens na indústria fonográfica. Situações que podemos notar e observar em Manaus, que, nas palavras de Torrinho, indicam a importância de produzir discos por uma questão de divulgação e reconhecimento do trabalho e o desejo de fazer sucesso além de Manaus, e quem sabe viver disso.

Outra possibilidade de divulgação que se mantinha, era o rádio. Ter uma música veiculada no rádio permitia ao artista se tornar popular, e sua música alcançar um público cuja dimensão se desconhecia.

Ney Amazonas, radialista amazonense, em entrevista concedida em janeiro de 2008, observa que, desde a época do Festival de Verão do Parque Dez, cuja primeira edição aconteceu em 1983, tomou conhecimento de alguns artistas locais que estavam participando do evento, como Pereira, Zezinho Corrêa já com sua banda Carrapicho, Cilenio, entre outros.

O Festival reunia moda, música, teatro, dança, etc., era um evento que acontecia sempre após o FECANI. No entanto, Ney Amazonas notava que os artistas que se apresentavam, normalmente já eram conhecidos em bares nas noites da cidade e já possuíam um público apreciador do tipo de música que tocavam, a maioria de própria autoria, e da maneira que se apresentavam.

Foi então que Ney Amazonas teve a ideia de apresentar uma proposta de programa de rádio voltado para veicular o que mais tocava nos bares de Manaus, com a finalidade de promover o nome dos artistas bem como a produção musical da cidade. O programa “Toque de Bar” começava ir ao ar pela Rádio Novidade FM, atual rádio MIX.

A repercussão do programa gerou interesse, segundo o radialista, de ouvintes e até mesmo de vários artistas, que passaram a entender que o programa servia como uma vitrine para expor músicas e suas composições e seus talentos. Como podemos observar no relato de Ney Amazonas (2008) em que segue:

A intenção era colocar em mesmo nível o artista local aos artistas nacionais, pois não tinha espaço na mídia para divulgar o

artista, para tocar o pessoal daqui, nossa música, entre eles Torrinho, Pereira, Candinho. O engraçado, quando eu colocava as músicas, ligavam perguntando quem estava tocando aquela música e começavam a pedir. As mais eram Porto de Lenha e Renovação. Os artistas começaram a mandar fitas cassetes e eu colocava no ar.

Interessante constatar que a veiculação no rádio colocou, em questão, a definição desta música e destes artistas, pois, de fato, o que faziam chamava atenção e os distinguiam diante das demais produções musicais. A questão não provocava os artistas, mas sim os profissionais de comunicação de rádio preocupados em usar uma linguagem que chamasse atenção e aclamasse novidade para os ouvintes. Como denominar então esta música, que saia do anonimato e começava a ser veiculada na rádio. Ney Amazonas se considera o primeiro a divulgar a música dos artistas de Manaus e também o primeiro radialista a rotular esta música.

O rótulo MPA, que eu comecei a usar não foi intencional. Surgiu numa conversa descontraída com o jornalista Fábio Marques, que escrevia uma coluna no Jornal A Crítica. Um dia conversávamos sobre a música dos artista da cidade e de meu programa no rádio e ele disse MPA, eu achei interessante e tornei público na Rádio Novidade. O rótulo supostamente dizia respeito a uma música feita em Manaus ou no Amazonas e que dizia das coisas daqui, por isso MPA (Música Popular Amazonense). Porém eu me arrependo muito, porque o que existe é MPB, mas feita aqui.

O rótulo MPA passava a definir a música que era feita pelos compositores locais que ora era veiculada na rádio. Os artistas assimilaram esta designação como algo positivo para divulgação de suas composições, pois viam que até mesmo o público-ouvinte entendia, apreciava e as músicas faziam sucesso.

Com o rótulo nas rádios, era necessário continuar explorando composições para que suas letras fizessem jus ao seu nome. Vejamos como, nos relatos colhidos em entrevista com Gê Lins, compositor e músico de MPA, a laté do rótulo intensificou a produção desse tipo de música:

**Gê Lins:** Com rótulo se quer auto-afirmar ou se identificar como música amazônica, por exemplo, seria uma maneira já que a música nunca chegou além fronteiras, ela pudesse despertar ou se auto promover. Nós temos música boa aqui e ela é MPA, quer dizer, se não houve reconhecimento ou difusão dos artistas, dos precursores da boa música produzida aqui, ela tinha que resistir uma nomenclatura. Então se a MPB não chegava até aqui ou se ela não acolhia a música amazonense, a música amazonense criou seu berço, até porque hoje não mais, mas até vinte anos atrás nós vivíamos no isolamento geográfico muito grande.

Gê Lins toma o rótulo MPA de forma positiva para sua produção musical e justifica sua criação pelo fato de que a música produzida em Manaus ainda não conseguia alcançar outras cidades do país ou está inserida no que se divulgava como MPB. Então chamá-la de MPB não a tornaria diferente e permaneceria desconhecida. O fato de o rótulo MPB, tão recorrente para classificar a música feita, sobretudo nos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, não considerar ou envolver a produção dos artistas de Manaus, nas palavras de Gê Lins, chamar a música local de MPA a qualificava e passava a ideia de pertencimento a um lugar ainda desconhecido em outras cidades do Brasil, suscitando curiosidade pelo diferente.

Lucinha Cabral, música e compositora, avalia também de forma positiva o rótulo. Para ela, expressa o sentido das músicas feitas pelos artistas amazonenses. Destaca que a sigla não tiraria a qualidade ou diferenciaria a sua música em relação às demais produções do resto do país. O que estaria em questão é apenas a escolha dos temas que se referem sempre a um contexto regional e por analogia ao estado do Amazonas e cidade de Manaus. Fato que não faria com que esta música não pertencesse ou não dialogasse com a MPB e demais manifestações da música em termos universais. A MPA divulga e chama atenção que Manaus também tem e faz música.

As palavras de Lucinha Cabral inspiraram o título deste trabalho por notarmos, em seu depoimento, o que de fato colocaria em debate o sentido do fazer música em Manaus.

**Lucinha Cabral: A MPA nasceu quando nós começamos a fazer música para falar do Amazonas.** Nós fazemos bolero, nós fazemos samba, fazemos rock, guaranha com uma letra da nossa história, enquanto no Rio de Janeiro fala-se do morro de lá, nós aqui falamos dos nossos matos, dos nossos índios e tudo. Porém não deixamos de ser Música Popular Brasileira. O rótulo MPA surgiu quando começaram a tocar nas rádios as músicas dos compositores amazonenses.

Podemos observar que, de fato, existe uma produção musical feita em Manaus desde os anos 60 e 70 do século passado, que tem por preferência trabalhar nas letras uma temática que se refere à região amazônica, o interior do Amazonas e a cidade de Manaus. Enfatizando o cotidiano e as relações do caboclo, do índio, do homem da cidade, dos migrantes com a natureza e os lugares. Assim como aspectos relacionados à saudade do interior e à paixão pela cidade, costumes regionais, festas, crenças, folclore, lendas, o rio, a floresta, os animais, as transformações urbanas, entre outros. Às vezes, de uma maneira rebuscada e outras crítica, irônica e engraçada. Uma outra característica peculiar a esta música é o uso de múltiplas expressões e termos típicos da região amazônica, presentes tanto no meio urbano como no interior, entre os quais: “banzeiro”, “curumim”, “leseira”, “mano”, “maninha”, “bubuia”, etc.

Segundo Celso Braga (2007), músico e compositor amazonense do Grupo Imbaúba, em entrevista, considera que essa produção musical em Manaus se deu de forma recorrente a partir do crescimento e do desenvolvimento urbano. O que, segundo o artista, provocou auto-estima e ideia de pertencimento à cidade e conseqüentemente à região:

“É uma tentativa de afirmação, Manaus a pouco ao meu ver, começou a ganhar de uma forma muito mais expressiva a sua auto-estima... Há vinte anos Manaus era uma cidade suja, arquitetonicamente feia... Tudo isso despertou na gente essa coisa da auto-estima, aí a gente tem até orgulho de ser daqui... se assumem como índio como caboclos, que antes todo mundo imitava o carioca não queria ser daqui, havia uma negação de ser daqui, então esses valores todos levaram a dizer que eu sou daqui, que a música é daqui.. é mais uma manifestação do ego massageado pela evolução que ta acontecendo em Manaus é só uma afirmação mesmo”

Inês, música e intérprete, em depoimento prestado em 2009 para essa pesquisa, apresentou o que ela considera como motivação e sentido para fazer música:

Como artista me vejo com o papel de falar das nossas coisas. A nossa música tem a importância de registrar isso para outras gerações. Nós temos o dever de transmitir esses referenciais e elementos de nossa cultura. Valorizar o que existe aqui. Romper fronteiras do nosso Estado, divulgando e transformando o olhar que existe no nosso país sobre a nossa região, sobre o potencial que existe aqui.

Nas palavras de Inês, podemos observar que a música feita por ela teria intencionalmente um papel educacional, ou seja, sua música estaria interessada em transmitir conhecimentos e mensagens que podem provocar reflexões e compreensões sobre a realidade.

Essas características serão analisadas através das letras das músicas no segundo capítulo, bem como a intenção dos compositores em fazer esse tipo de música colocando em questão: O que querem dizer e como fazem?

Desta maneira, também pretendemos apreender os processos socioculturais implícitos no discurso musical, como símbolos que denotam representações e posicionamentos dos artistas.

## CAPÍTULO II:

### Narrativas musicais de uma geração de músicos em Manaus

Lembrando as ideias de Clifford Geertz (1997), o sentido do fazer música, bem como as mensagens presentes nas letras destas, não estão desconectados da memória e história de vida dos artistas e, por analogia, relacionados à música que estamos tratando neste trabalho. Para tanto, estabelecemos interações com dez compositores amazonenses por meio de entrevistas. Coletamos algumas narrativas que sugerem significados da arte musical promovida por eles.

Walter Benjamin (1892) em seu texto *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, compreende como narrador aquele que retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.” (Benjamin, 1987: 200-201)

Walter Benjamin entende que a habilidade de narrar está em processo de extinção. Isso se deve, segundo ele, devido às transformações do modo de produção. O trabalho artesanal entende o autor, permitia que o artesão passasse horas diante de sua obra e o alimento de sua inspiração era a conversa (narrativas) que estabelecia com seus parceiros de ofício. Para o autor, “*são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente*”, pois a modernidade tirou do homem o tempo e o contato com aqueles que dividem as tarefas do processo de produção.

É como se tivéssemos privados de faculdade que nos parecia segura e inaliável, a faculdade de intercambiar [...] há aqueles que narram porque presenciaram tiveram experiências inesquecíveis, outros porque ouviram de alguém. O narrador retira da experiência o que ele conta, sua experiência ou as relatadas pelos de sua arte de narrar. (BENJAMIN, Walter. 1982)

André-Kees de Moraes Schouter (2003), em seu texto apresentado à “VIII ABANNE – Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste [GT 14: ‘Performance, drama e sociedade’, reconhece que habilidade narrativa pode ser notada nas letras de músicas populares. É possível, segundo ele, ver, no modo de compor as letras das músicas, traços do narrador benjaminiano. Por isso, nesses termos, a música poderia assumir esse papel de transmitir as experiências dos artistas (como arte de narrar).

Para tratar do mesmo conceito de Walter Benjamin, Schouter resolve substituir narrador pelo termo *cantadô* pensando na questão da comunicabilidade e na reprodutibilidade das narrativas presentes nas letras das músicas. Baseado nas composições de Elomar, músico e compositor baiano, Schouter percebe os mesmos traços de Lesskov trabalhado por Walter Benjamin. Através de suas músicas, Elomar transmite experiência com a tradição de cantadores sertanejos com que travou contato desde a infância, cantadas e contadas pelos vaqueiros-cantadores e pelos mais velhos da região onde nasceu e vive até hoje.

Uma etnografia do fazer música poderá também empreender uma “etnografia da memória”. Uma etnografia da memória é capaz de distinguir, entre palavras, gerações distintas, que correspondem a modos distintos da experiência social (Maria França- 2002). As experiências vividas interferem na visão de mundo e no fazer música? Podemos identificar o sentido de narrativas expressas nas letras das músicas que poderão representar a própria história de vida, ou de quem ouviram falar?

Maurice Halbwachs (2004) compreende que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva. Todas lembranças são constituídas no interior de um grupo. *A origem das ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo.* A memória narrada no discurso dos artistas e nas letras das músicas podem, nesses termos, representar a memória coletiva que ora pode representar experiências de artistas que produzem músicas ora de pessoas que eles trocaram e ouviram experiências. Portanto a etnografia da memória poderá demonstrar histórias que fogem das páginas da historiografia oficial, mas que faz parte e interfere na invenção do cotidiano ou na arte de fazer de hoje.

Nesse sentido, uma etnografia do fazer música que aqui desenvolveremos, deverá constituir-se dessas várias facetas inerentes ao processo de sua produção sociocultural e memórias dos artistas, expressos nas letras das músicas.

## **2.1 Memórias, narrativas e trajetórias musicais**

Aníbal Beça, compositor, cantor e poeta amazonense, em entrevista cedida em 2006, nos contou um pouco do cenário da música de acordo com sua própria trajetória de vida e dos festivais nas décadas de 1960 e 1970 em Manaus.

Aníbal Beça era manauense, nasceu a 13 de setembro de 1946. Filho de Alfredo Antônio de Magalhães Beça e de dona Clarice Corrêa Beça. Era poeta, compositor e jornalista.

Especialista em tecnologia educacional na área de Comunicação Social (UFRJ), foi diretor de produção da Televisão Educativa do Amazonas – TVE. Foi consultor da Secretaria de Cultura do Amazonas. Casado com a psicanalista e professora da Universidade do Amazonas Eugenia Turenko Beça. O casal teve três filhos Aníbal Augusto (artista plástico e

economista), Ricardo Antonio (músico e médico) e Sacha Aleksei (economista). Envolvido com teatro, artes plásticas, foi na música popular que a sua contribuição se fez mais efetiva como compositor, letrista e produtor de espetáculos e de discos

Ele lembrou, na ocasião da entrevista, em sua casa no bairro do Parque 10, um pouco de sua infância: “Tive uma infância comum, de menino de classe média”. Ele relatou que seu pai o estimulava muito para leitura. As leituras provocavam nele inspirações para as brincadeiras com seus irmãos. Nessas brincadeiras, os textos lidos eram reinventados e dramatizados normalmente na garagem da casa.

Aníbal Beça estudou o colegial no Rio de Janeiro e, em 1963, quando regressou para Manaus, juntamente com mais três companheiros – o poeta Alexandre Oto, o músico Milson Sado e o Lúcio, por influência do quarteto do MPB 4, que, antes do sucesso dos festivais pela TV, eles já escutavam, criaram um grupo de música. Aníbal descreve que seu grupo tinha uma proposta nova, inclusive já influenciada pela Tropicália, tocava marchas de carnaval com guitarra elétrica e contrabaixo. O primeiro festival em que concorreram em 1963, foi o I Festival de Música de Carnaval de Manaus realizado pela rádio baré. Apresentaram duas músicas de autoria de Aníbal Beça.

### **Rancho de Brigue**

Você chegou naquele carnaval  
E me tirou da grande solidão,  
Queira ou não queira hoje eu vou sambar,  
Sambando, sambarandando...  
eu levo a vida no carnaval,  
eu vi você,  
a lua saiu, laia, laia  
E o brigue cantou, toda festa parou  
E você não sorriu  
Ai! Lua amor

Então quem \_\_\_\_\_, Laia, laia  
Desta linda canção, Laia, laia  
Na alegria caiu  
Mas parou sua dor  
E saiu pelai, ai, lua amor  
O sol já vem  
E nos traz alegria...

Aníbal Beça relatou que essa música tem a gíria “pelai” do cronista carioca Ponte Preta. Segundo ele o uso dessa gíria se espalhou por vários lugares do Brasil na época. O uso dessa gíria na linguagem cotidiana era equivalente a *sem rumo, sem destino*, explicou Aníbal. A gíria na letra da música, segundo Aníbal, apresenta uma homenagem, uma lembrança ao Ponte Preta, cronista famoso muito apreciado por ele.

A letra narra a festa dos desfiles de grupos considerados folclóricos da cidade. O Brigue Independência, segundo Aníbal saía pelas ruas da cidade como desfile, no carnaval, nas festas juninas e no Natal. Sua frequência nas ruas da cidade ganhou até conotação no linguajar popular na cidade. Para alguém que participava de muitos eventos da cidade era dito: “Você está tipo Brigue Independência, sai até no dia dos mortos”, relata Aníbal Beça. A música também presta homenagem ao grupo Brigue Independência, e um lamento por seu desaparecimento.

A canção Rancho de Brigue, de Aníbal Beça, registra uma das suas primeiras composições musicais. A partir dessa lembrança, Aníbal, em depoimento, recorda seu envolvimento com a música. Segundo ele, a música ocupava seu tempo livre e seu lazer. *Nós ensaiávamos a céu aberto ali na Praça do Congresso, numa Manaus de 280 a 300 mil habitantes, onde todo dia às 12 horas ia embora a luz e a gente ficava lá, éramos todos jovens, de 15, 16 anos, com violão tomando cachaça.*

O encontro com os amigos é narrado na música- *Você chegou naquele carnaval, e me tirou da grande solidão, queira ou não queira hoje eu vou sambar, Sambando, sambarandando, eu levo a vida no carnaval.*

Waldenyr Caldas (1995) em seu livro, *A luz de Neon: Canção e Cultura na cidade*, busca entender o sentido do fazer música nos anos 50 até os dias atuais na cidade de São Paulo, sobretudo aquelas músicas que tinham a cidade como tema. O autor, ao fazer digressão sobre a história da Música Popular no Brasil, analisa que esta tem muito a ver com a realidade social do país, principalmente com a imagem da pobreza e o estigma da malandragem. Eram estes alguns dos ingredientes que inspiravam artistas a fazer música. *A malandragem e a música são interdependentes, porém seria impossível imaginar uma sem a outra.* (1995:29)

Waldenyr Caldas compreende nesses termos a malandragem não só como uma resistência ao trabalho, mas também como fruto de um processo social que marginalizava através da exploração da mão de obra ou que excluía os que não tinham habilidades necessárias para cumprir as tarefas do mundo do trabalho. Processo que fazia do homem, na leitura do autor, um “marginal econômico” no sistema capitalista de produção. Portanto, malandro também poderia trabalhar, mas não pertencia ou não estava inserido no mercado formal. Músicos, artistas, camelôs, entre outros, que faziam da sua criatividade um modo de sobrevivência eram tidos como malandros.

Jovens como Aníbal e seu grupo que não participavam ainda do mundo do trabalho e já viviam da boêmia pelos cantos e praças da cidade poderiam ser classificados como malandros para a época. Aníbal e seus amigos viviam na cidade, participavam dos eventos, ouviam rádio, tinham que estudar por exigência dos pais e faziam música como lazer.

Podemos observar no trecho do depoimento de Aníbal, como também no ato de fazer música que estava em debate aquilo que pertencia á cidade e, aos poucos, com o crescimento populacional e geográfico ou se perderam no tempo ou foram modificadas e deram lugar a

outras manifestações culturais como no caso do desaparecimento do grupo Brigue Independência.

Segundo Aníbal Beça, esse Festival, o qual ele reconhece como o primeiro de música popular em Manaus, aconteceu na quadra onde hoje é o teatro do SESC.

“Teve Orquestra e muita gente participando. Nós tiramos em quarto lugar, em primeiro lugar foi o compositor Mafra Junior, aliás, ele ganhou dois festivais, o de 67, 68. Mas nós em 68 chegamos pertinho tiramos em segundo lugar e em 69 ganhamos o Festival, ganhamos 69, 70, 71. Eu ganhei mais de 18 Festivais, em primeiro lugares e fiquei conhecido mesmo como o cara que encarnava todos os festivais e aí, por causa desse 67, Primeiro Festival de Música de Carnaval.

O DCE (Diretório Central do Estudantes) da Universidade Federal do Amazonas, daquela época, segundo Aníbal Beça, resolve fazer também um Festival de Música. Com o nome FEMPBA, Festival Estudantil de Música Popular Brasileira do Amazonas almejava-se ganhar maior amplitude seguindo os exemplos dos festivais transmitidos pela TV em rede nacional.

O primeiro festival universitário foi em novembro de 1968. Aníbal Beça recorda que, neste festival, ele concorreu com duas músicas. As músicas de Aníbal eram Trota Mundo e Chão Batido, tratavam-se de canções de protesto. Ele revela que, ao terminar de cantar, ouviam-se os gritos “*Não pode, essa música não pode, censura*”, e, em seguida, foi conduzido à Polícia Federal.

### **Trota Mundo**

Segue no canto  
 Caminha pelo mundo malsão  
 Levando um canto forte aguerrido  
 De uma sofrida nação  
 Leva teu grito fazendo deliar uma canção  
 Que espalha na passagem perdida

Só tu e teu canto chão  
Corre pelo mundo lá fora  
Pra ser forte tua canção  
Segue vivo, vai cantando  
Trota Mundo, Gira o mundo  
Vira o vento, Vira ação  
Vem lá do teu canto  
De andante Trota Mundo  
Um pisar forte, num chão de luta  
Na caminhada Geral  
comentar

As canções de protesto de Aníbal e de tantos outros eram recorrentes nos anos 60 e 70, não só nos festivais de Manaus, mas também em todo país. A música, nessa fase, segundo Wadenyr Caldas (1995), enfatizava temas sociais provavelmente porque eram produzidas por grupos politicamente engajados, jovens estudantes que tinham acesso à leitura. Eram músicas que tinham como objetivo levar o cidadão a refletir sua própria condição humana, sua realidade cotidiana e sua própria vida. Questões relacionadas com os problemas urbanos, êxodo rural, a industrialização entre outros faziam parte das composições musicais.

Aníbal Beça passou a investir neste tipo de música, porém voltada para realidade da cidade de Manaus e começou também a produzir um jeito novo de fazer as letras e os ritmos que, segundo ele, era resultado do que experimentava e tinha curiosidade de conhecer sobre região amazônica como podemos conferir em seu depoimento.

Então, eu passei a ter uma preocupação diferenciada em minhas composições. Eu sempre fui ligado muito com o meio rural nosso, o meu pai tinha fazendas aqui, fazendas, não de gado, de tudo isso, mas eram fazendas de plantação de juta e era aqui próximo aqui na várzea do Curari Grande e ai mais distante que era no Janaucá, que era uma outra história, mas eu tinha essa convivência, inclusive de ver e ouvir as músicas que eram tocadas nos festejos dos beiradões e tudo mais. E ai eu comecei, quando eu voltei, com esta graninha do Festival, eu imprimi uma viagem, eu descii o Baixo Amazonas, com gravador, parando nos beiradões.

Uma das músicas de Aníbal Beça tem como inspiração a ilha de Marapatá. Ilha que para quem sobe o rio negro em direção a Manaus inevitavelmente passa por ela, por isso *porta de Manaus*. Aníbal sempre escutou quando mais jovem comentários que instigavam a curiosidade de toda cidade. Eram tantas estórias contadas a respeito desta ilha, muitas delas envolviam a chegada de estrangeiros, por isso conhecida segundo Aníbal como lugar onde “gringo perde a vergonha”.

*Marapatá*”, de Armando de Paula e Aníbal Beça

“*Que doce mistério/ Abriga teu dorso/ De ilha afogada/ No curso das mágoas?/ O velho Bahira/ se mira nas águas/ Espelho da lua/ Narciso nheengara/ (...) Que mana maninha/ Que dança sozinha/ Savana de seda/ Pavana de cio/ Capim canarana/ Bubuia banzando/ Canção enrugada/ Banzeiro de rio. (...) Cunhã se arretando/ Tesão de mormaço/ Abrindo as entranhas/ A flor de tajá/ E o macho fungando/ Flechando, fisingando/ Mordendo a leseira/ Dizendo: ‘Ulha já!’.*”

A referida ilha é também relatada por Euclides da Cunha em seu texto:

À entrada de Manaus existe a belíssima Ilha de Marapatá — e essa ilha tem uma função alarmante. É o mais original dos lazaretos— um lazareto de almas! Ali, dizem, o recém-vindo deixa a consciência... Meça-se o alcance deste prodígio da fantasia popular. A ilha que existe fronteira à boca do Purus perdeu o antigo nome geográfico e chama-se “Ilha da Consciência”; e o mesmo acontece a uma outra, semelhante, na foz do Juruá. É uma preocupação: o homem, ao penetrar as duas portas que levam ao paraíso diabólico dos seringais, abdica às melhores qualidades nativas e fulmina-se a si próprio, a rir, com aquela ironia formidável.

Podemos observar neste fragmento de canção Marapatá, o uso de termos e expressões como nheengara, mana, maninha, bubuia, banzando, banzeiro, cunhã, leseira, ulha já, entre

outras, numa tentativa dos artistas locais de melhor contar o cotidiano do homem regional. Note-se também uma mensagem positiva da vida calma e serena em meio à Amazônia.



Fonte: [Blogdorocha.blogspot.com](http://Blogdorocha.blogspot.com)

A tendência para realização de festivais crescia e fazia parte do cotidiano da cidade. Eles contemplavam vários gêneros musicais e gostos. Sugerindo uma diversidade na produção musical em Manaus, fato que caracterizava estes eventos como relacionados aos tipos de música neles veiculados. Os festivais passaram a ser, além dos clubes que tocavam música, uma outra oportunidade para os artistas locais mostrarem seus trabalhos.

Segundo Aldísio Filgueiras, compositor amazonense, em entrevista, em 2006, para esta pesquisa, relata que os festivais eram inúmeros. “Tinha festival estudantil, tinha festival universitário, secundário, festival estadual, festival da Canção da Amazônia entre outros. “Em tudo isso nós estávamos metidos e começávamos a fazer música que denominávamos: Essa

música é de festival, pois tinha formato para festival, ou seja uma música que tinha uma levada do Rock, mas que se apropriava em suas letras de temas rurais”. Segundo o compositor, o que justificava o tema nas letras das canções era o fato de que sua geração de artistas queria apresentar ao público dos festivais o *que existia no Amazonas, sua cultura, sua riqueza e sua gente*.

Aldísio lembra, também como relatou Aníbal Beça, da dificuldade de compor nos anos 60 e 70, pois qualquer tipo de produção artística sofria com o crivo da censura. Até mesmo os organizadores dos festivais faziam censuras. Um fato interessante descreve bem essa realidade presente na memória de Aldísio.

Em 1970 se organizava mais uma edição do Festival Estudantil Universitário da Canção. A maioria dos inscritos tiveram suas composições reprovadas, o fato curioso é que os reprovados foram os próprios idealizadores do festival. O fato ocupou as páginas de jornais no dia seguinte com os protestos dos artistas. Os jornalistas também escutaram as justificativas dos jurados, e a explicação mais “elegante” foi: *existem bons poetas e péssimos músicos e bons músicos e péssimos poetas*. As parcerias na visão dos jurados eram péssimas e não conseguiam passar na avaliação da comissão. Foi então que os artistas impedidos de participar deste festival, impulsionados pelo calor de protesto, decidiram organizar um Festival sob censura, o Festival do Lixo. Do lixo porque dizia respeito à classificação e crítica dos organizadores do Festival Universitário.

Nessa época eu larguei até a chefia de reportagem do jornal A Crítica para dedicar ao festival, o do Lixo. *Imagine! Sem dinheiro, sem nada, mas jovem pode tudo*. Fizemos um festival na praia da Ponta Negra, em um palco de madeira, tinha até piano que um amigo roubou da avó no meio da madrugada. No dia do Festival, acho que foi em outubro, todo mundo muita gente foi presa e passamos três meses para liberar todo mundo. Tivemos que mudar o nome, Primeira Expositom, mas não tinha jeito era Festival do Lixo na boca do pessoal. Foi neste festival que Ilton Oliveira apresentou a canção Jogo de Calçada, uma canção muito bonita que os Mutantes de passagem na cidade em um show no Atlético Rio Negro, conheceram essa música de

Ilton e do Wandler Cunha e mais tarde gravaram no disco “A divina comédia ou Ando meio desligado”, de 1970. A música conseguiu participar do II Festival Universitário de música. (Aldísio Filgueiras- 2006)

Fernando Rosa (2000, em seu texto, a entrevista chamada ‘Jogo de Calçada’, de Manaus, para o terceiro disco dos Mutantes, apresenta como foi o II Festival Universitário de Música em 1969 através do depoimento de Wandler Cunha.

Em 1969, segundo Fernando Rosa, os Mutantes, banda de rock nacionalmente conhecida, participou do festival de música universitária em Manaus. Lá ouviram uma música que, pouco depois, apareceu em seu terceiro disco “A Divina Comédia Ou Ando Meio desligado”. É uma das poucas músicas de outros autores na discografia do grupo. A música se chama “Jogo de Calçada”, é de autoria de Wandler Cunha e Ilton Oliveira.

A música foi apresentada no festival e chamou a atenção da banda. A canção não fez sucesso nacional, mas tocou muito em Manaus, fazendo a fama local de seus autores.

**Wandler** – Bem, era o ano de 1969, eu tinha 21 anos e estava participando do Segundo Festival de Música Popular Brasileira Estudantil do Amazonas, uma verdadeira revolução musical para uma cidade pequena como Manaus, que estava longe de tudo mas “linkada” aos grandes festivais da Record. Eu e meu parceiro Ilton Oliveira fomos classificados para a grande final com a música “Jogo de Calçada”, que teria show de encerramento com Os Mutantes. E assim aconteceu. Apresentamos o “Jogo de Calçada”, com a platéia cantando com a gente – aproximadamente mil pessoas apinhadas numa quadra de vôlei sem cobertura, com duas piscinas ao lado, no parque aquático do Rio Negro Clube – e ficamos em segundo lugar. Depois de anunciado o resultado, voltamos para rerepresentar a música mas não sabíamos que os Mutantes já estavam atrás do palco, esperando a vez de cantar. Depois da nossa apresentação, corremos para “ver” e “sentir” Sérgio, Arnaldo e Rita Lee. Os donos do rock brasileiro, de vanguarda, os inovadores, estavam bem ali na minha frente. Aí o Sérgio dos Mutantes, com aquele jeitão bem paulistano falou: “ôrra meu, gostamos muito da sua música. Será que a gente podia botar ela no nosso último “élipê” que estamos terminando de

gravar? E eu respondi: “claro, claro pode levar ou melhor, a gente grava um fita cassete e manda prá vocês”. E assim foi. Com a ajuda do Joaquim Marinho, promotor do festival e representante da Philips/Polydor em Manaus (gravadora dos Mutantes), mandamos a fita para os Mutantes, e depois assinamos o contrato de parceria com eles e a Polydor. (ROSA, Fernando. 2000)

Simão Pessoa (2000), escritor amazonense e estudioso de música, descreve como foi este festival em seu blog na internet. Segundo ele, a escolha do local para o improvável festival alternativo foi a praia da Ponta Negra, que gozava de péssima reputação por ficar fora da zona urbana da cidade e levava a fama de servir de fuga para jovens que longe dos olhos das suas famílias aproveitavam para namorar e se divertir da forma que queriam.

A estrada da Ponta Negra, daqueles anos de chumbo, diz o autor, era uma autêntica trilha de rally no meio da selva. Do quartel do Cigs, onde ficava a barreira rodoviária, até um simpático boteco no formato de um Chapéu de Palha, que ficava localizado nas proximidades onde hoje está o restaurante da Charufe Nasser, não havia nenhum sinal de civilização. Era somente a estrada de piçarra, cercada de árvores por todos os lados.



Foto: Blog Simão Pessoa



Foto: Blog Simão Pessoa

Assim que a mídia tomou conhecimento da pretensão daqueles jovens rebeldes de realizar um festival alternativo para se contrapor ao festival oficial, diariamente, segundo Simão Pessoa, o editorialista do jornal A Notícia, Farias de Carvalho, em editoriais apocalípticos e raivosos, dizia que aquilo seria um encontro de maconheiros para a prática do sexo livre e exigia providências urgentes das forças policiais para reprimir o evento. O tiro acabou saindo pela culatra –, diz Aldísio. “De repente, a cidade inteira tomou conhecimento do nosso festival”.

Aldísio Filgueiras, em entrevista (2007), contou que a solução foi batizar o festival de 1ª ExpositSom de Manaus. A turma que estava organizando o festival era formada basicamente por cineclubistas, escritores, músicos em início de carreira, poetas existenciais e estudantes universitários.

Aldísio Filgueiras abriu o Festival cantando uma música de sua autoria chamada *Malária*. *Cantamos para uma platéia enlouquecida de vinte mil pessoas olhando para o Rio Negro, sentadas na praia*. (Aldísio, 2006).

**Malária- Aldísio Filgueiras**

Duzentos graus de febre alta,

Eu vou voando, eu vou voando ao infinito

Duzentos graus de febre alta, eu saco tudo, eu pinto sete

Eu viro e mecho, eu quase grito, eu tenho sonhos mais bonitos

Duzentos graus de febre alta.

Eu não posso voltar para casa (3X)

Estou na janela

Dez caminhos lindos diferentes, caminhos dez

Dominus Dei (3X)

Trezentos mil habitantes por hora,

Trezentos mil habitantes quadrados,

Santo palácio das maravilhas,

As atrizes tornas vão me proteger,

As atrizes donas vão me dá você

Meu amor

Eu não posso voltar pra casa,

eu não posso voltar pra casa, to na janela.

A música de Aldísio além de ter se tornado referência para memória deste evento, faz um importante registro do crescimento populacional nos anos 60, na estrofe trezentos habitantes por hora, trezentos mil habitantes quadrados, mostrando como esta população que era o que tinha Manaus naquela época estava sujeita a crescer ainda mais.

Como podemos notar, era durante os festivais que se apresentavam as primeiras produções musicais feitas por artistas da cidade. Eram apresentadas e passavam a ser

veiculadas nas rádios tanto pela transmissão destes eventos quanto em gravações amadoras em fita cassete.

Em Manaus, no começo dos anos 70, surgiram outros grupos começando a fazer música não só interessada nos festivais, mas também voltadas para peças teatrais. Foi o caso do Grupo A Gente. O grupo era o braço musical do movimento do teatro experimental do Sesc- TESC, suas músicas eram feitas como trilha sonora das dramatizações. Com peças voltadas para interpretar a realidade da cidade de Manaus e sua história e, por analogia, a região amazônica através de crítica, ironia e comédia, as músicas não eram apenas adornos das cenas, mas faziam parte da mensagem e dos discursos dos personagens. O Grupo A Gente fez parte dos espetáculos como Dessana, Dessana, As Folias do Látex e Tem Piranha no Pirarucu. A famosa música Porto de Lenha de Aldísio Filgueiras e Torrinho foi composta para cena final de Tem Piranha no Pirarucu e era cantada pelo cantor Zezinho Correia.

### **Porto de Lenha**

Porto de Lenha tu nunca serás Liverpool, com uma cara sardenta e olhos azuis  
Um quarto de flautas do alto Rio Negro, pra cada sambista, que sonha sucesso,  
Sucesso sulista, em cada navio, em cada cruzeiro, em cada cruzeiro das quadrilhas de  
Turistas.

A música Porto de Lenha que se tornou muito conhecida em nível local, considerada por alguns artistas como “hino da cidade”, embora o próprio Torrinho diga o contrário, é ainda muito tocada nos bares e nos shows de artistas amazonenses. Assinala que composições de MPA em seu discurso incorporam processos socioculturais locais, regionais e extra-regionais, e deles podem fazer uma crítica as transformações sociais. Lembre-se também que diante da neocolonização inglesa alguns projetos econômicos que em tese funcionariam como arrecadadores de lucros a metrópole, influenciaram também no modelo arquitetônico e tecnológico de prédios, no caso da música acima mencionada o porto de Manaus, lugar de

muitos chegantes e migrantes do sul e sudeste brasileiro que vinham não só a passeio, mas também em busca de novas oportunidades de vida

Nas palavras “porto de lenha” e “Liverpool”, o intento do poeta dirigido àqueles que ouvem a poesia, clama pelo sentimento local de uma cidade como Manaus que mudou muito, mas que ainda apresenta muitos problemas, desde a época dos ingleses que, na Amazônia, estiveram envolvidos com o aproveitamento econômico da borracha. Neste caso, sentimento e conceitos de uma época, podem também retratar a contemporaneidade, que parece não ter mudado muito.

O sucesso desse grupo gerou em 1974, o show “Corre Cometa, Corre”, em homenagem à rápida passagem do cometa Kohoutek. Este show foi gravado por Mário Toledo, responsável na época pelo som e gravação no teatro em fita cassete e, nos anos 90, pela Secretaria de Estado da Cultura- SEC, a fita que se encontrava extraviada foi recuperada e regravada em CD.

Um outro grupo surgiu no fim dos anos 70, Tariri, que, em forma de música, já naquela época discutia questões como internacionalização da Amazônia e assassinato de lideranças indígenas tendo, como pano de fundo – e público cativo – o forte movimento estudantil.

Daniel Valentim, em seu texto “Nas noites esquecidas da América” (2007) , descreve que, no final dos anos 70, o movimento estudantil ganhava um reforço para impulsionar as lutas, as passeatas, os festivais, etc.. O Tariri era um grupo de estudantes universitários envolvidos pela experiência política que resolveram se expressar através da música. Tariri significa tinta preta, tinta de guerra, e fazia parte do ideal do grupo, *estávamos sempre brigando por alguma coisa*”, explica o compositor do grupo Alfredo Jatobá. “Tudo índio, tudo parente” – como cantava Eliakin Rufino –, fazia parte dos jargões do grupo.

O Tariri, segundo Daniel Valentim (2007) foi fortemente influenciado pelo grupo A Gente, considerado o primeiro grupo de rock de Manaus que procurou criar um estilo próprio. Antes só havia as famosas bandas de baile, que tocavam de tudo, mas se especializavam em rock apenas pela exigência de um mercado dominado por Beatles e Rolling Stones, porém, aos poucos, incluíam músicas próprias.

Alfredo Jatobá, em entrevista a Daniel Valentim, um dos líderes e fundadores do Tariri, revela que participava de todos os espetáculos do Grupo A gente: “Nós íamos toda terça e quinta ao Tesc para ver A Gente”. Regina Mello, outra integrante da banda, também lembra de A Gente como importante referência musical. Diz ela, que “Eles (A Gente) faziam coisas lindas com Aldísio Filgueiras e o Maurício Pollari”.

Mais tarde, Pollari seria novamente importante para a formação concreta da Tariri, quando apresentava o programa “Música Amazonas”, na TV Cultura. Numa das edições do programa, Pollari convidou a compositora Natacha Andrade para uma participação especial. Por conta do convite, Natacha chamou o antigo companheiro de conservatório, Alfredo Jatobá, para acompanhá-la; e este, por sua vez, chamou o amigo e músico Carlos Eugênio, o “Magrão”, para ir junto. No fim das contas, a gravação do programa terminou, e a dupla Jatobá e Magrão convidou Natacha para criarem juntos um espetáculo completo. Na contraproposta, a compositora deu a ideia de montar uma banda.

Uma das características essenciais da Tariri, considera Daniel Valentim,

era de uma banda muito mais apaixonada do que profissional. Havia o comprometimento com causas sociais e ecológicas, mas nenhuma preocupação com questões financeiras. Tudo era feito sem apoio, carregando gente e instrumentos em boleias para tocar na rua. Em pouco mais de cinco anos de existência, o Tariri abrigou, além de Alfredo, Regina, Magrão e Natacha, nomes como Adalberto Holanda, Nildete, Elson Johnson, Camarron, Sival Carlos, Claudinha, Ronaldo e Jane Jatobá em suas formações.

De 78 a 84, Daniel Valentim relata que *a tinta preta, tudo índio, tudo parente Tariri* era exemplo de engajamento social e paixão pela música. Realizaram shows com o título “Tariri Daqui Pra Ali”, sem apoio financeiro de nenhuma empresa ou entidade, o grupo percorria a cidade fazendo shows gratuitos, principalmente na periferia de Manaus: “A gente não pedia para ninguém, chegava num lugar, levava os instrumentos e fazia a festa”, lembra Alfredo. Festas que tinham como mote discussões sobre ecologia, internacionalização da Amazônia e causas indígenas: “Naquela época era possível se ter um ideal”, observa, “onde havia ato público, nós estávamos lá, participando com o movimento estudantil”.

### **2.1.1 Os anos 80 e a música popular em Manaus**

O calor dos festivais foi aos poucos perdendo temperatura no final dos anos 70, inclusive fazendo com que alguns deixassem de acontecer. O FUM foi um dos que não era mais apresentado.

Nos anos 80, há retomada e a abertura de outras iniciativas voltadas para produção musical, como podemos observar no artigo “A Importância do Projeto Nossa Música” de Candinho (1990), cantor e compositor amazonense, que descreve a referida década a respeito da produção musical na cidade de Manaus.

A década de 80 surgia derramando a brisa e o clarão da liberdade sobre o vendaval e as trevas em que mergulhavam o nosso país. Das velhas cinzas ressurgiam os movimentos, renasciam as manifestações estudantis, reapareciam os projetos culturais ainda que mal acabados, mas todos eles prenhes de vontade de retomar o que havia sido deixado para trás, por motivo de “força maior”. O fazer artístico em nossa terra ganharia impulso; a música ganharia, senão, destaque, mas pelo menos sairia do casulo em que se encerrava, começando assim uma nova fase que viria tirá-la dos bares e dos pátios da Universidade, para levá-la aos teatros, às praças públicas, aos ginásios, aos palcos e ainda que timidamente, às rádios.

Na descrição, Candinho nos sugere que as manifestações artísticas em geral, nos anos 80, estavam associadas aos movimentos organizados de vários segmentos artísticos, profissionais e estudantis. Esses movimentos coordenavam projetos que possibilitavam a volta ou o começo da circulação da arte na cidade nos vários lugares voltados para essas práticas como bares, teatros, praças públicas, ginásios, palcos diversos e até mesmo o rádio.

O primeiro evento musical a voltar à cena, segundo Candinho, foi o Festival Universitário de Música- FUM. Em 1982 organizado por alguns Centros Acadêmicos da Universidade do Amazonas como CAC- Centro Acadêmico de Comunicação, CECLA- Centro Acadêmico de Letras juntamente com DCE- Diretório Central dos Estudantes. O FUM volta a ser realizado, mas dessa vez se tornava acentuadamente também palco das manifestações políticas oriundas dos grupos que o organizava.

Candinho em depoimento prestado em entrevista para essa pesquisa em 2009, lembra que era estudante da Universidade na época e fazia parte dos movimentos estudantis: “*A Universidade de 79 a 84 era um lugar extremamente importante para produção cultural. As nossas Sextas Culturais, as nossas festas, as manifestações em praça pública eram sempre recheados de apresentações de música, teatro, dança e etc..*”

Candinho se recorda da expressão desse movimento na cidade quando, nos anos 80, organizou um show que contou com uma plateia de três mil pessoas no Ginásio do Clube Rio Negro. O show era re-estreia do cantor e compositor Taiguara, após exílio, no cenário nacional: “*Nós- Eu e Inês (cantora e esposa de Candinho) abrimos o show.*”

Em 1982, por iniciativa da Superintendência Cultural, órgão criado para incentivar projetos culturais no Amazonas no Governo de Gilberto Mestrinho e da AIRMA- Associação dos Itacoatiarenses residentes em Manaus organizaram o primeiro Festival da Canção de Itacoatiara- FECANI.

O município de Itacoatiara fica a 266 KM da cidade de Manaus. Sua ligação a Manaus se dá pela rodovia AM- 010, fato que possibilitava maior divulgação e mobilização dos artistas da capital. Eder Gama (2007), em seu artigo Festival da Canção de Itacoatiara (FECANI-AM): Descrição Etnográfica e Análise de um Evento Musical no Amazonas, baseado em depoimento colhido de Sylvia Ribeiro, membro da Associação dos Itacoatiarenses Residentes em Manaus- AIRMA, verifica que este festival teve inspiração no Festival de Música Cristã da Prelazia de Itacoatiara já recorrente no município, o que nos sugere que, na medida em que este festival foi ganhando maiores proporções em termos de organização e envolvimento com artistas da capital e de outras localidades, passou a ter uma proposta diferenciada do que a inicial. Gerando outra vitrine e outro palco para os artistas locais. O Fecani ainda continua sendo realizado e celebrou no ano de 2009 vinte cinco anos de existência.

### 2.1.2 Candinho e Inês



Maria Inês de Oliveira Pacheco, é amazonense, nascida em Manaus, no dia 06 de janeiro de 1961. Parte de sua infância foi vivida em Terra Nova, interior do município do Careiro. Em 1970, veio para Manaus. Estudou Letras na Universidade Federal do Amazonas em 1984.

Seu envolvimento com a música esteve sempre ligado aos movimentos da Igreja Católica. Inês, em entrevista (2009), lembra que iniciou, nos anos 80, um trabalho musical voltado para a Educação, com intuito de propagar mensagens sobre cidadania, preservação e

esperança no Projeto “Canto Amazônico”. Conheceu Candinho nesse período de universidade. Os dois casaram e passaram a fazer uma dupla musical.

João Cândido dos Santos Rodrigues, o Candinho, nascido em Manaus a 25 de agosto de 1958, é formado em Letras e Ciências Contábeis, pela Universidade Federal do Amazonas. Desde a época de secundarista, Candinho contou em entrevista (2009) que sentia gosto pela poesia e pela música, destacando-se nos concursos promovidos pela Escola. Na Universidade, Candinho em 1982, pela primeira vez, participa do Festival Universitário de Música, classificando-se em 1.º e 2.º lugares ao lado da intérprete Inês Oliveira, marcando assim o início de sua trajetória de destaque no cenário local.

Inês (2009) descreve os anos 80, analisando e situando as fases da música no Amazonas. Segundo a cantora, aconteceram três fases da música em Manaus ou no Amazonas: a primeira seria a fase que compreenderia os anos 30 e 50, dos cantores do rádio como Salim Gonçalves, Kátia Maria, Domingos Lima. Conhecida como Romantismo Musical. A segunda fase, era a do Compositor nos 60 e 70, na qual saía de cena a importância do artista e entrava o brilhantismo de suas obras. Artistas como: Aníbal Beça, Celito Chaves, Augusto Toscano, Torrinho, Aldísio Filgueiras entre outros representariam este período. Por fim, a terceira seria a fase do Produtor nos anos 80, que nas outras cidades do país pode ser considerada como a fase da Indústria Cultural. Em Manaus, segundo Inês, não aconteceria, e o produtor nestes termos estaria nas iniciativas das Instituições Públicas e Secretarias de Governo.

A exemplo do incentivo de instituições governamentais em relação à produção musical em Manaus, podemos, nesse período dos anos 80, citar o “Projeto Nossa Música” organizado pela Superintendência Cultural do Amazonas na gestão do músico e compositor José Augusto Rodrigues. O projeto tinha objetivo de tornar conhecida a música e os artistas locais. Foram realizados vários shows no Teatro Amazonas, o que, para Candinho (2009), foi

responsável por formar um público apreciador da música feita por artistas da cidade. Foi a partir deste projeto que se tornaram conhecidos os seguintes artistas: Candinho e Inês, Célio Cruz, Pereira, Cileno, Eliana Printes, Lucinha Cabral, Lúcio Bahia, Raulney, Renier, Nathan Jr., Peppê Fonna, Roberto Dibbo, Zezinho Correa, Torrinho, Afonso Toscano, Celito Chaves, Carlos Castro, Fred Góis, Pedrinho Ribeiro além das bandas e grupos como Impacto, Expresson, Transcendental, Carrapicho, Tariri e outras. O projeto também promovia atração de artistas de outras localidades do país.

Candinho e Inês consideram que este projeto promoveu um marco na história da música em Manaus, *Um divisor de águas*, pois, além de abrir espaços para difusão dessa música através de shows, condicionou ainda a gravação de um disco álbum com a participação dos vários artistas inseridos no projeto em 1986.

O disco LP seria a primeira produção profissional dos artistas locais e proporcionou inserção das músicas nos programas de rádio e despertou o interesse e curiosidade de um público ainda maior por esses artistas e suas músicas.

A música nos anos 80 em Manaus começava a ganhar com mais frequência outros palcos, sobretudo os bares espalhados na cidade. As músicas feitas para os festivais faziam parte agora do repertório dos mesmos artistas nos bares. A vida noturna passava a ludibriar o passeio de bar a bar entre as ruas e os bairros de Manaus. Uma informante, Suzana, produtora de eventos amazonense, lembra, em entrevista cedida a esta pesquisa, como foi sua juventude e a boêmia dos anos 80 em Manaus:

Nós éramos muito jovens e a nossa curtição era ir de bar em bar, onde nós já sabíamos qual artista se apresentava. Ao poucos nosso grupo ia aumentando, pois em cada um conhecíamos desde o dono. Os artistas também faziam parte da nossa turma como Pereira, Torrinho, Candinho e Inês entre outros. Bares como : Noturno, Consciente, Galvez , Cigana, Chereta, Bar do Armando, Paulo's bar eram os mais famosos da época.

Na descrição de Suzana, o bar era lugar de encontros, das conversas, de fazer amizades, e onde se assistia às apresentações dos artistas da música local.

Esse relato nos sugere a possibilidade de que nos anos seguintes aos festivais a cidade começava a oferecer outros espaços para música. O que outrora era reduzido aos efêmeros festivais e bailes, nos anos 80, começaram a surgir outros locais de interesse pela música como produto a ser oferecido e consumido nos estabelecimentos comerciais da noite na cidade. Os bares começavam a fazer parte das opções de lazer.

José Magnani (1996) em seu texto “Quando o campo é a cidade” no qual desfine como objetivo de seu estudo a metrópole de São Paulo, focalizando o tema do lazer, entende que lazer é uma dinâmica que vai muito além da mera necessidade de reposição das forças desperdiçadas durante a jornada de trabalho: *representa, antes, uma oportunidade, através de antigas e novas formas de entretenimento e encontro, de estabelecer, revigorar e exercitar aquelas regras de reconhecimento e lealdade que garantem a rede básica de sociabilidade*(1996:31).

Os bares em Manaus proporcionavam esta possibilidade de se estabelecer as redes de sociabilidade permanentes. Os encontros geravam relações até mesmo *além bar* e eram tomadas por laços de afetividade. Como podemos notar no que acrescenta Suzana:

Começamos a perceber que esses encontros no bar não eram suficientes pela necessidade que tínhamos de ficar juntos. Foi quando começamos a celebrar aniversário em nossas casas, quartas culturais normalmente para assistir jogo de futebol, começávamos a ter mais contato, mas todos esses encontros eram animados com rodadas de música ao vivo. Nosso grupo ia aumentando e aos poucos os artistas que conhecíamos nos bares faziam show pra gente.

José Magnani (2006), tomando como ponto de partida os espaços onde são praticadas as atividades de lazer na cidade, elabora duas categorias ou termos para compreender os contextos e o tipos de relacionamentos entre pessoas que frequentavam os lugares e destas

com os próprios espaços de entretenimento. Em outras palavras, buscou entender o que motivava as pessoas a ir por exemplo em um determinado bar. Os primeiros termos são “em casa” versus “fora de casa”.

Segundo o autor, na primeira categoria, “em casa”, estavam aquelas formas de lazer associadas a ritos que celebram as mudanças significativas no ciclo vital e têm como referência a família, ou seja, festas de batizado, aniversário, casamento, etc. O segundo termo da oposição, “fora de casa”, subdividia-se, por sua vez, em “na vizinhança” e “fora da vizinhança”. O primeiro engloba locais de encontro e lazer – os bares, lanchonetes, salões de baile, salões paroquiais e terreiros de candomblé ou umbanda, campos de futebol de várzea, o circo, etc. – que se situam nos limites da vizinhança. Estão, portanto, sujeitos a uma determinada forma de controle, do tipo exercido por gente que se conhece de alguma maneira – seja por morar perto ou por utilizar os mesmos equipamentos como ponto de ônibus, telefone público, armazém, farmácia, centro de saúde, quadra de esportes.

O espaço, quando demarcado ou preferencialmente freqüentado, torna-se ponto de referência para distinguir determinado grupo que participa, estabelecendo uma rede de relacionamento, para Magnani estes lugares recebem o nome de pedaço.

O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolvem as relações de afinidades mais amplas, porém mais densas, significativas e estáveis que relações formais e individualizadas impostas pela sociedade.

É nesses espaços, na análise de Magnani, em que se tece a trama do cotidiano: a vida do dia a dia, a prática da devoção, a troca de informações e pequenos serviços, os inevitáveis conflitos, a participação em atividades vicinais. É também o espaço privilegiado para prática do lazer nos fins de semana nos bairros populares. Dessa forma, o pedaço é ao mesmo tempo resultado de práticas coletivas (entre as quais, as de lazer) e condição para seu exercício e fruição.

Os bares segundo os depoimentos tinham vida útil muito pequena, *mas bastava fechar um abria outro em uma esquina mais próxima*. Este processo de abertura e fechamento de bares provocava circulação de pessoas entre os bairros de Manaus. O que, nos termos de Magnani, seria denominado de trajeto. Termo utilizado pelo autor, para se referir aos fluxos entre os espaços mais abrangentes da cidade e no interior dos bairros.

Segundo Inês, de fato, nos anos 80, o circuito musical se voltou para os bares. Segundo a cantora, no início de sua carreira percebia que o contexto do bar era diferente do festival. A música no bar parecia ser mais um elemento, música ambiente. Música ambiente, jargão que até os dias de hoje caracteriza o tipo de bar, nem sempre compreende um público que escuta. Ela é para o bar, o que as luzes coloridas, a estrutura do prédio, as pessoas são. Sobre essas impressões, Candinho e Inês tratam em um tom de desabafo na música “Cantores da Noite”.

### **Cantores da noite**

A noite te encontro com minha canção nos bares  
 por onde andas me tomas na tua cerveja nem te importas  
 com que eu canto sou parte, sou luz do lugar,  
 o pano da tua mesa, me tens como único desejo de ti agradar.  
 Não vês que eu canto minha e a tua vida voa pelo teu olhar.  
 Por um motivo o rio que banha o meu caminho leva o teu pro mesmo mar.  
 Mas se hoje o meu canto te insulta peço mil desculpas  
 não dá pra agüentar é que lá do fundo igual a todo mundo o cantor vem desabafar.

Na música *Cantores da Noite* podemos observar que Candinho e Inês caracterizavam a realidade do bar como lugar de apresentação desconfortável em que eles não se sentiam prestigiados pela plateia e como forma de alerta fizeram esta canção.

Por outro lado, lembremos que a década de 1980 foi marcada por um processo de reabertura política e volta à democracia. A economia não apresentava indicadores animadores porém o país amadurecia sua organização política. Diversos movimentos e partidos se organizavam em torno da elaboração de projetos para o país.

O movimento das “Diretas já” em 1983 e 1984, por exemplo, revelou uma juventude engajada, empolgando o país com a campanha pela eleição direta para presidente da República. Fato que não ocorreu imediatamente, mas aconteceu no ano seguinte.

Renovação é música de Candinho que demonstra bem essa realidade política por que passava o país.

### **Renovação- Candinho e Inês**

É hora de jogar as coisas velhas fora  
desse quarto tomar nas mãos o leme desse barco,  
sair da tempestade por ordem no tempo,  
sair de contra o vento cheio de vontade.  
Sair desses porões e cantar ao céu de novo  
a voz já agüenta o peito já não cabe mais.  
É hora de tomar nas mãos a nossa geografia  
pintar de liberdade o verde desse mapa.  
Tocar de novo a história como há muito tempo  
já não se ouve mais nem se contou verdade,  
bater na mesma nota e na mesma canção,  
cantar de braços dados levantar as mãos.  
*Canta coração por essa voz que canta em mim  
esse desejo sem medida impaciência  
quase já desesperado de esperar todo esse tempo  
e esse grito sufocando na garganta sem parar, sem sair.*

### 2.1.3 Música e projetos

A partir do fim dos anos 80, tornou-se mais frequente nas gestões da prefeitura de Manaus e do governo do Amazonas a implementação de projetos voltados para incentivar produções artísticas locais.

Em 1987 foi criada, em Manaus, a Fundação Villa-Lobos (FVL) pelo Decreto nº. 5.963 com a finalidade de amparar e estimular as produções artísticas locais. A proposta, segundo Rila Arruda (2008), era promover os diversos segmentos artístico-culturais da cidade de modo a descobrir, resgatar, produzir e divulgar o trabalho artístico.

A pesquisadora analisa que, durante o período compreendido entre 1987 e 2006, a responsabilidade em torno da implementação das principais políticas culturais para a cidade de Manaus foi da FVL. Segundo dados colhidos pela autora, foram apoiados mais de 1.500 (um mil e quinhentos) projetos culturais; apoio ao calendário de festas nos bairros; apoio a eventos específicos; publicação de livros; criou-se o programa “Pequenos Projetos, Grandes Ideias” (PPGI), fomentando a produção cultural em diversos seguimentos como teatro, dança, música, cinema, vídeo, literatura, pintura e escultura; além da criação da Orquestra Sinfônica de Manaus<sup>1</sup>.

Em 2001, a FVL lançou o projeto “Valores da Terra” que visava garantir oportunidade aos artistas para a concretização de seus projetos na música, no teatro, na dança e na literatura. Na música, na primeira versão do projeto, segundo Rila Arruda (2008), foram feitas gravações de CD’s e shows com os artistas que participavam de uma seleção e passavam a ter o benefício. A tiragem de CD’s, na primeira versão, foi de 150 mil cópias de 53 CD’s, em sua maioria de temáticas regionais. Na segunda versão, em 2002, o projeto já totalizava cento e trinta shows musicais de artistas inscritos no Projeto em diversos estilos: MPB, Forró, Brega,

---

<sup>1</sup> Dados obtidos através do site da Prefeitura Municipal de Manaus: [www.manaus.am.gov.br/cultura](http://www.manaus.am.gov.br/cultura)

Boi-Bumbá, etc.. Três mil cópias eram fornecidas para cada um dos artistas, sendo uma parte distribuída no comércio local e de outros centros urbanos. Vinte por cento do arrecadado na vendagem dos CD's e nos shows era destinado a instituições que desenvolviam atividades relacionadas com assistência social e filantropia. O projeto ainda visava intermediar a divulgação dos artistas na mídia local, e investir em várias ferramentas de marketing como outdoor, clipes, cartazes, busdoor, entre outros.

Alfredo Nascimento (2002), prefeito de Manaus na época, em entrevista oferecida no lançamento e divulgação da segunda edição do projeto, atribuiu ao Valores da Terra a capacidade de criar mercado para os músicos, pois deixavam de ter como única fonte de recursos a apresentação de shows e passaram a ter nos CD's uma possibilidade real de aumentar seus rendimentos. *Os investimentos no talento musical de Manaus resultou nestes dois anos uma mudança de comportamento do público, que passou a prestigiar mais os artistas da terra, inclusive comprando os seus CD's com maior frequência.* (Alfredo Nascimento-2002)

A reforma administrativa implementada pela prefeitura de Manaus em 2006, segundo Rila Arruda (2008), extinguiu a Fundação Villa-Lobos e sancionou a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMC), com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos pela FVL e ampliar os projetos culturais com o orçamento do poder executivo municipal e em parceria com empresas privadas.

Um outro projeto foi criado e também incentivou a produção musical em Manaus. O Regatão Cultural, inserido ao plano de cultura para cidade de Manaus na gestão do prefeito Serafim Corrêa, visava dar continuidade ao que já acontecia no Valores da Terra, porém numa visão que pretendia descentralizar as ações de certas áreas da cidade de uma maneira itinerante e aproximar as produções artísticas dos bairros populares de Manaus. Uma outra vertente deste projeto era o festival de calouros ou de novos talentos nas várias áreas

literatura, artes plásticas, teatro e música que pretendia estimular novos artistas locais. Na música, o vencedor também tinha a possibilidade de gravar um CD.

É interessante observar que estes CD's quando expostos nas prateleiras das lojas são também apresentados sob o rótulo de MPA ou música regional, ainda que os artistas rejeitem esta denominação para seus trabalhos.

Podemos também citar um outro projeto voltado para produção musical organizado pelo Governo do Estado, o “Segundas no Palco”. Era um programa de shows de vários artistas de Manaus em temporadas anuais realizadas no Teatro Amazonas sempre nas segundas-feiras. Os shows eram gravados e, no final da temporada, eram selecionadas as músicas, criando, assim, uma espécie de coletânea ao vivo em CD's. O projeto visava ampliar o mercado fonográfico amazonense, estimulando assim a produção da música popular no Amazonas, bem como criar mais um espaço para apresentação dos artistas.

O projeto “Tacacá na Bossa” é um outro projeto de incentivo aos artistas da música em Manaus. Criado pelo empresário e historiador Joaquim dono do estabelecimento Tacacá da Gizela e Livraria do Largo no Largo de São Sebastião. Em meio ao Largo São Sebastião, artistas de vários gêneros musicais se apresentam e atraem um público cativo. Segundo Joaquim, o projeto é de iniciativa própria com parcerias. Ele revela ter uma relação muito próxima e admirar seus talentos proporcionando um espaço para apresentação dos seus trabalhos. Ele também avalia que o evento aquece a venda dos produtos do estabelecimento.

É interessante observar que o evento já tem um público local que frequenta e que lota os arredores da barraca de Tacacá, sem contar com turistas que circulam no local, por ser ali o centro histórico da cidade. Um outro fato interessante e que problematizaremos no terceiro capítulo, é que este evento poderia ser considerado um dos pontos de encontro dos artistas locais, haja vista a presença dos mesmos na plateia ou em mesas dos bares mais próximos independente de quem esteja cantando. Outras vezes, esses participam dos shows em alguns

momentos mediante o convite do colega da vez. O que torna o show cheio de improvisos e surpresas, fazendo circular mais de um artista na mesma apresentação.

Um outro projeto que envolve a produção musical local é “Cultura pela vida”. É um projeto beneficente organizado por artistas como Candinho e Inês, Pereira, Torrinho, entre outros, com objetivo de ajudar um artista doente, ou mesmo parente de um deles. Inês (2009) conta que essa iniciativa surgiu em decorrência da falta de assistência aos artistas locais em termos de seguridade na saúde e outros benefícios que não existem. O “Cultura pela Vida” acontece desde sua primeira edição no Clube da Assinpa- Clube dos Associados do Inpa do Amazonas- e une sociedade e artistas por uma causa solidária.

Não podemos deixar de comentar os projetos que acontecem e resultam em produções independentes de artistas locais como por exemplo o projeto “Em Cada Palmo desse Chão” de autoria de Candinho e Inês. Segundo os artistas, o projeto tem a finalidade de resgatar e difundir valores históricos e culturais da música popular brasileira e a preservação da identidade amazônica através da produção musical de vinte e cinco anos de carreira dos dois artistas. Segundo Inês, se no Amazonas ainda não se consolidou ou não foi implantada uma indústria fonográfica, os artistas que desejam gravar seus trabalhos precisam arranjar meios diversos que não dizem respeito apenas a incentivos de políticas culturais no Estado, mas que estão no âmbito das iniciativas privadas que praticam imperativos de apoio a cultura como a Lei Rouanet. Segundo ela, os artistas precisam estar familiarizados com as ferramentas exigidas por editais de várias empresas, inclusive internacionais, para operar e concorrer a incentivos financeiros para realização de seus trabalhos. O que no caso dos dois já resultou em gravação de um DVD.

### 2.2.1 Eu canto para falar do Amazonas

Segundo Alison Silva (2000:43), quando se fala em música, literatura, artes plásticas amazonenses, a projeção da floresta, dos rios, da natureza é quase que instantânea. Segundo o autor, isso faz parte da história da cultura amazônica, onde o homem esteve, na maior parte das vezes subjugado a seu meio natural, tido como elemento meramente natural, como são os macacos, as onças ou os papagaios. Esta tendência estaria, também, associada aos primeiros relatos dos viajantes na Amazônia que se impressionavam mais com a natureza amazônica. Ver o homem como ser natural antes de ser cultural gerou no pensamento social cultural e artístico essa tendência em expressar em trabalhos artísticos a Amazônia paradisíaca.

Mário Ypiranga Monteiro (apud Alison Siva, 2000, p. 43) aponta como uma das razões para preferência dos escritores amazonenses, por exemplo, pela temática ruralista ou do interior ao invés de urbanista, pelo fato de que a floresta suscita as possibilidades mais invulgares e possibilita ao escritor um ambiente onde a imaginação pode correr solta, onde as amarras racionais não o alcançam. Desta forma, segundo Alison Silva, a floresta, estando ligada à ideia de gigantismo, assustadora, e de tantas outras imaginações geraria para a arte literária infinitos caminhos e desfechos. Em suma, nas palavras do autor, a floresta é o lugar onde a poesia é entendida como incomum, diferente e se realiza com muito mais eficácia, pois *a floresta seria a própria materialização da poesia, a cidade é prosa. A natureza é poesia.* Embora o discurso permaneça urbano, o tema favorito é aquele que faz referência aos elementos naturais.

Segundo Alison Marcos Silva, há dois momentos que contribuem para esse pensamento: o primeiro a implantação da Zona Franca de Manaus, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, e o segundo correspondente aos processos de globalização vigentes no Amazonas desde a década de 1980. Em ambos os períodos, as artes tiveram este olhar urbano que enxerga a Amazônia de fora para dentro e de cima para baixo, sendo que, na primeira

fase, a literatura e as artes plásticas foram as grandes representantes de tal tendência, e, na segunda, a música deu continuidade a tal processo. Assim, o autor coloca a seguinte questão: por que nos momentos de pico urbano, nossas artes, de forma geral, viraram as costas para a cidade e tematizaram um interior completamente esvaziado dos conflitos humanos e urbanos, conflitos estes que já chegaram ao interior?

### 2.2.2. Antonio Pereira



Antonio Pereira é compositor e, como ele mesmo auto-define, *cantador*. Nasceu em Fortaleza do Ituxi, Lábrea, interior do Amazonas. Antonio Pereira (2008), ao falar de sua inserção na música, lembra como tomou a decisão de fazer aquilo que mais sonhava em fazer. Em 1981, após sair de uma empresa do Distrito Industrial, comprou uma pequena caixa de som e resolveu fazer aquilo de que gostava: ser cantador. O público que lotava as casas noturnas acompanhavam as interpretações de Pereira das músicas de Zé Ramalho, Elomar, Milton Nascimento e outros.

Após 4 anos, começou com outros músicos a realizar shows, para grandes plateias. Em 1985, participou no CD do projeto “NOSSA GENTE”, Projeto de incentivo à produção musical da Secretaria de Estado da Cultura com músicas de sua autoria. Antonio Pereira foi vencedor do V Festival Universitário de Música (FUM/86), com a música de sua autoria “Pássaro Canto e cativoiro”

Numa terra bem distante  
Viveu um cantador  
Era o único da terra, um só cantador  
Vivia errante a esmo, em noites de lua  
Ele pela rua sozinho a cantar  
Sina que Deus lhe deu  
Numa tardezinha de fim de abril  
Cantando na feira pro povo escutar  
A charrete da princesa  
Com tanta beleza  
Trouxe sua alteza que quis lhe levar  
E o cantador se foi  
Era a dor do passarinho  
Preso na gaiola só para cantar  
Pouco a pouco o cantador  
Foi-se então calando  
Até de vez calar  
Acabou-se o cantador  
Endoidando a princesa  
Que com tal tristeza  
Se pôs a cantar e nunca mais parou

Antonio Pereira (2008), em entrevista, declara que tomou a decisão de cantar aquilo que ele compreendia como mais belo. Segundo ele, suas músicas representam a celebração à natureza, às lendas, a mitos e à vida simples do homem do interior. Na música “Pássaro Canto e cativo”, observamos uma tentativa de apresentar que papel ele pretende executar com seu fazer musical quando comparamos com sua história de vida. Sua autodefinição como: *“cantador que segue o sonho e que se pôs a cantar”*, trecho da música que reforça o interesse das composições de Pereira, contar histórias.

Marlene dos Anjos (2009), jornalista ao apresentar o cantor em seu blog, descreve-o da seguinte forma:

Antonio Pereira pode ser considerado um dos pioneiros na resistência dos ritmos amazônicos frente à cultura globalizada. “Remando pelas águas” da autêntica MPA (Música Popular Amazonense), a tendência regionalista de Antonio Pereira transmuta-se em uma busca de universalização da música nacional. A versatilidade do artista faz com que não se restrinja aos limites geográficos amazonenses, ainda que de lá extraia a matéria-prima de seu trabalho. As composições de Antonio Pereira são uma forma de aprendizado sobre a existência, não apenas do manauara, mas do ser humano, unindo o lirismo de sua poesia e os acordes de belíssimo timbre. Encanta-se quem o ouve. Modifica-se quem o escuta.

A música *Índia Lua* que compõe o CD *Afluentes* lançado no ano de 2007 reforça preferência de Antonio Pereira por tematizar narrativas da memória histórica da região em relação aos povos indígenas, caboclos, lendas e entre outros temas.

### **Índia Lua**

Contam que tua gente se perdeu,  
no clarão do dia que uma nuvem escureceu.  
E então tua sina índia minha vem na mão de Deus.  
Tua sina em na mão de Deus, muito acima dos verdes lençóis.  
Destas matas teus olhos vigiam sem cessar e  
estas matas guardam teus segredos.  
Índia minha irmã guarda teus segredos.  
Minha irmã teu pranto é lunar. Teu olhar, lunar.

Antonio Pereira (2008) descreve que, nesta música, ele apresenta uma mulher caracterizada pela *pureza*. *Viu seu povo desaparecer. Mas ela está voltando*. Ele se refere que existe um espírito feminino indígena que toda amazonense tem, de força e coragem para lidar com adversidades do dia a dia.

### 2.2.3 Torrinho



José Evangelista Torres Filho, Torrinho, é filho de músico, compositor e regente de banda de música. Nascido em Belo Horizonte, mas logo se mudou para o estado do Rio de Janeiro. Veio para Manaus no ano de 1968. Seu pai havia falecido. Como a família de sua mãe era toda do Amazonas, resolveram vir para Manaus.

Começou a compor no início dos anos 70. Participou de vários festivais. Torrinho, em sua canção *Dia de festa*, narra a importância do dia de Santo. Esse evento aglutina uma série de outras práticas culturais vividas na cidade, os jogos, a dança, as vestimentas, comidas típicas, a paquera, elementos da natureza, lendas e folclore.

#### **Dia de festa (Torrinho)**

Borimbora, maninha  
 Hoje é dia da Padroeira  
 Vai ter bingo de frango assado  
 E forró de dar olheira  
 Vai ter caboca assim  
 Arrequebrando as cadeiras  
 Que eu tenho até dó de mim  
 Quando acabar a zoeira

Borimbora, maninha  
 Que o recreio ta aí na beira  
 Bota o vestido rendado  
 Cordão, anel e pulseira  
 Que é pra ver se um moço bom  
 Pra tua ilharga se esgueira  
 Mas se acaso, maninha  
 O moço te abordar  
 Te levar da cumeeira  
 Pra ouvir sapo coaxá  
 Se aveche, maninhazinha  
 Em logo fugir de lá  
 Que ele pode ser o boto  
 Que veio te encantar

Borimbora, maninha  
 Que a vila tá enfeitada  
 Tem bumbá de todo lado  
 Animando a garotada  
 E muita mangarataia  
 Pra agüentar a virada

#### **2.2.4 Quando o urbano é tematizado**

Quando o urbano é tematizado pela música, está no plano da ironia e da crítica às transformações ou um tipo saudosismo e resistência à mudança. Segundo Jorge Luiz Barboza (2002), os lugares das cidades estão cada vez mais fragmentados, os espaços públicos vão, com o passar do tempo, tornando-se privados. A praça, lugar de socialização por excelência na cidade tradicional, converteu-se em sede de comércio ambulante. As ruas, palco de conflitos, tornaram-se lugares de passagem, de movimento. A cidade não é mais o lugar para morar, mas sim o lugar onde chegar, realizar a atividade pertinente e partir. O automóvel tirou

da cidade sua função original, a de residir. Os espaços transformaram em meras distâncias para cumprir uma rápida função. Essa reflexão pode ser observada na letra da música *Vá morar noutro lugar*, de Nicolás Jr., na qual o artista apresenta questionamentos desde a qualidade da política à requalificação dos lugares da cidade e gostos e costumes que foram transformados com a urbanização.

“Doaram nossa água encanada para França comandar,  
 pagaram toda dívida externa com a flora amazônica,  
 compraram laptops para os nossos Waimiris conectar,  
 trocaram o teatro Amazonas pela lei informática.  
 Agora a gente só come farinha quando falta farrinhé..  
 senão tiver o gatorade, talvez eu beba um guaraná,  
 não comemos mais o jaraqui porque já temos big Mac, chega dessas coisas do Amazonas  
 quero o que vem lá de fora.

**Refrão:** Chega dessa pouca vergonha de esquecer nossa cultura patrimônio secular, vamos acabar com essa frescura de querer outra cultura e quem quiser que vá morar noutro lugar....

Tão vendendo o boi-bumbá pra ornamentar o planalto central,  
 a ponta negra virou parque pago para inglês fotografar,  
 não queremos mais essa feiçura de caboclo manaó não ...  
 eu quero ver o lindo rio Tietê e favela do Borel pra variar...

Revitalizaram nosso centro numa feira linear para passear, mas cuidado com os índios da Eduardo Ribeiro e as onças pelo amor de Deus não vá para lá, lotearam nosso rio barrento para Guiné Baguidá tem tracajá, tem jacaré, tem jaraqui e quem quiser pode pegar”.

O espaço urbano é um reflexo tanto de ações que se realizam no presente quanto também daquelas que se praticaram no passado e que deixaram suas marcas impressas nas formas espaciais do presente. Por isso, na música de Nicolás Jr. E tantas outras que poderemos comentar no desenvolvimento deste capítulo, reivindicam-se marcas ou histórias

que estão associadas aos lugares da cidade e práticas sociais realizadas neles que não mais acontecem.

Candinho e Inês também dedicam em suas composições descrever belezas naturais e problemas sociais inerentes ao processo de crescimento urbano da cidade de Manaus.

### **Manaus – A canção (Candinho e Inês)**

Manaus, a barra deu lugar a inspirações,  
o negro abraçando o Solimões Me encheu os olhos,  
Me deixou feliz. Esta canção eu fiz pra te dizer  
que enquanto o sol rasgar as matas pra nascer  
há de florir o rio do meu destino, incendiar meu peito de menino  
nascido nesse chão, Santa Conceição me ensina novamente  
a oração que eu aprendi quando criança alegre, feliz, indo à matriz.  
Manaus, ponta negra hoje é linda menina  
da cara de índia e negro nos cabelos  
a se banhar a lua toda nua. Manaus, do cais do porto,  
do mindu do tarumã, hoje eu me vi com saudades de ontem.  
Hoje eu te vejo com a cor de amanhã

A música “Manaus- A canção” expressa um tipo de exaltação, saudosismo ou memória da cidade através das belezas naturais (*o negro abraçando o Solimões. Me encheu os olhos, Me deixou feliz. Esta canção eu fiz pra te dizer que enquanto o sol rasgar as matas pra nascer há de florir o rio do meu destino*), a religiosidade (*Santa Conceição me ensina novamente a oração*), a diversidade cultural (*da cara de índia e negro nos cabelos*), lugares e pontos turísticos (*Manaus, ponta negra hoje é linda menina, Manaus, do cais do porto, do mindu do tarumã*) e da saudade de uma cidade que se transformou muito rapidamente (hoje eu me vi com saudades de ontem).

Segundo Lefebvre (2001), o espaço urbano assume uma dimensão simbólica que, entretanto, é variável segundo os grupos sociais, etc. O espaço da cidade é o espaço da reivindicação do direito a ela. O direito à cidade, segundo Lefebvre (2001), se afirma como um apelo, ou exigência, através de surpreendentes desvios- a nostalgia, o turismo, o retorno para o coração da cidade tradicional, o apelo das centralidades existentes ou recentemente elaboradas, esse direito caminha lentamente. A reivindicação da natureza, o desejo de se aproveitar dela são desvios do direito à cidade. Esta última reivindicação se anuncia indiretamente, como tendência de fugir à cidade deteriorada e não renovada, a vida urbana alienada antes de existir realmente.

***“Nas entrelinhas”, de Nicolas Jr***

*Eu quero falar “ulha já”/não quero falar “goodbye”/ eu quero comer tambaqui/ não quero fast food não/ eu quero andar pela rua sem sacar do passaporte/ eu sou quase do Brasil/ e meu sobrenome é Norte.*

Estes e outros exemplos, demonstram a inversão de termos que a música popular feita em Manaus propõe em seu discurso musical, acentuando a paródia, o riso, as estórias e lendas, e a contestação contra influências extrarregionais.

O extrarregional, aqui, identifica-se com o emprego de termos da linha inglesa, ao neo-colonialismo britânico que, em fins do século XIX, dominava o mercado de capitais e investimentos de infraestrutura na Manaus da “Belle Époque” e da borracha, mas também as migrações internas, de outras partes da Amazônia e inclusive de outros estados brasileiros, verificadas sobretudo à época de implantação da Zona Franca de Manaus

A música popular feita em Manaus colocaria no plano artístico e poético, um discurso de contraposição às transformações urbanas e tecnológicas, e influências extra-regionais.

Num aspecto saudosista, os compositores expressam na poesia o desaparecimento de uma cidade antiga, de poucos habitantes e marcada por lentas transformações, ao mesmo tempo que se deixam influenciar por impressões “extrarregionais” em uma cidade urbano-industrial, em meio à floresta amazônica, que cresceu muito nas últimas décadas.

Podemos, desta forma, dizer que o discurso das letras da música popular produzida em Manaus manifesta um posicionamento político, um discurso regional que estaria orientado para produzir um debate histórico-social da Amazônia, inclusive a respeito de processos socioculturais da cidade de Manaus. Não é à toa que esse debate é marcado pelo uso de uma linguagem peculiar à região amazônica.

### CAPÍTULO III:

#### O *habitus* musical em Manaus

Para compreensão do sentido de uma expressão artística, segundo Pierre Bourdieu (2005), é necessário indagar *como determinada obra de arte chegou a ser o que é?*. Ou seja, é importante, segundo ele, identificar o seu processo de produção.

Nestes termos, a trajetória de vida, posicionamentos e escolhas sociais historicamente construídos pelo artista devem ser levados em consideração quando nos dispomos entender o processo de produção e o sentido de uma obra de arte.

Com esta finalidade, Bourdieu atualizou o conceito de *habitus*. A palavra *habitus*, também utilizada por outros pensadores como Aristóteles, designa um processo de aprendizagem. Bourdieu, ao tratar deste conceito, se refere ao conjunto de valores, crenças, gostos e posições sociais transferidos pelos mais antigos e assumidos desde os primeiros passos de socialização de um indivíduo, seu relacionamento familiar, sua primeira educação, passando pela escola, religião, trabalho, etc..

O indivíduo que adquire, em sua trajetória de vida, um determinado *habitus* desenvolverá saberes, estilos, gostos pertinentes a um determinado universo cultural no qual se encontra.

Desta forma, Bourdieu (1992) compreende que *habitus* é o processo de construção da subjetividade socializada, ou seja, inevitavelmente identificaremos a partir do *habitus* características do meio social ou grupo do qual o indivíduo está envolvido. Por isso, podemos entender o *habitus* como fundamento mais sólido da integração dos indivíduos em grupos.

O *habitus* funciona como dispositivo social que integra todas as experiências passadas e *como unificador das práticas, porém que possibilita improvisações reguladas* Habitus é um sistema

de posições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, enquanto princípio de geração e estruturação de práticas e de representações que podem objetivamente serem reguladas e regulares (BOURDIEU, 1992)

Pierre Bourdieu denomina o acúmulo das disposições sociais (saberes, estilo, gosto e etc.), por uma analogia ao processo econômico capitalista, como *capital cultural*. Baseados nessa idéia, os indivíduos também acumulam bens simbólicos ora herdados de família, ora adquiridos através das relações de *trocas imateriais* (costumes e práticas) que travam com os outros ao longo da vida.

Segundo Bourdieu (1998), o capital cultural pode ser adquirido de três formas:

**Estado incorporado:** como um patrimônio adquirido e interiorizado no organismo, que, portanto, exige tempo e submissão a um processo de assimilação (ou cultivo) e interiorização por parte do indivíduo – aprendizagem. No caso da música, o indivíduo é incitado ao estudo dessa arte e à prática de algum instrumento. Tal forma de capital cultural passa, então, a ser indissociável da pessoa, a constituir uma habilidade que a valoriza. **Estado objetivado:** como bens de consumo duráveis – livros, instrumentos, máquinas, quadros, CDs, DVDs, esculturas, etc. Portanto, é tributário da aquisição de bens materiais e dependente diretamente do capital econômico. Para ser ativo, material e simbolicamente, deve ser utilizado, apreciado e estudado, transformando-se em **estado incorporado**. **Estado institucionalizado:** como uma forma objetivada, caso de um certificado emitido por uma escola de artes, por um conservatório. Tal certidão de “competência cultural” indica o reconhecimento oficial do processo de acúmulo de capital cultural (o qual culmina no **estado incorporado**). O valor do certificado depende de sua raridade, e este permite melhor convertibilidade do capital cultural em capital econômico.

Bourdieu classifica as diversas formas de aquisição de capital cultural. A primeira maneira (Estado incorporado), aquela que normalmente poderia ser herdada pela família

através dos estímulos elaborados pelos pais aos filhos ou por membros do mesmo ciclo familiar. A segunda maneira (Estado Objetivado) seria adquirido pelo acesso aos meios materiais da cultura, livros, CD's, computadores, equipamentos, etc, e última maneira (Estado Institucionalizado) através de um processo de ensino-aprendizagem mais formal, que trata do conhecimento mais sistematizado.

Nestes termos, Bourdieu desmistifica a ideia de dom ou talento inato. Ele considera que o que existe de fato é um *dom social*. Ou seja, todo e qualquer predisposição do indivíduo para arte, por exemplo, é fruto da interação entre sociedade e indivíduo, do acesso às formas materiais de cultura como ouvir músicas via discos, rádio, ou por meio de interpretação de pessoas que compõem o círculo familiar, estímulos a aprender a tocar um instrumento musical, despertar gosto por determinado tipo de música são condições sociais que podem influenciar decisivamente na formação do indivíduo.

### **3.1-Relatos biográficos e o capital cultural**

Ao analisar as biografias colhidas nos depoimentos dos artistas que produzem música popular em Manaus, selecionados para este trabalho de pesquisa, podemos observar a importância do papel da família na sua formação cultural, sugerindo, nesses dados, a perspectiva da teoria **bourdieuniana** do capital cultural. Vejamos a seguir alguns trechos biográficos que já fizeram parte do capítulo anterior, mas que aqui reforçam argumentação teórica a respeito fazer música.

Aníbal Beça, compositor, cantor e poeta amazonense, em entrevista cedida em 2006, descreve a respeito de sua infância: “Tive uma infância comum, de menino de classe média”. Ele relatou que seu pai o estimulava muito para leitura. As leituras provocavam nele

inspirações para as brincadeiras com seus irmãos. Nessas brincadeiras, os textos lidos eram reinventados e dramatizados normalmente na garagem da casa. *A turma da vizinhança já sabia que no fim de semana tinha teatro na nossa garagem.*

Aníbal Beça estudou colegial no Rio de Janeiro e em 1963, quando regressou para Manaus, juntamente com mais três companheiros – o poeta Alexandre Oto, o músico Milson Sado e o Lúcio, com os quais criou um quarteto musical.. O grupo de Aníbal, segundo ele, tinha uma proposta nova influenciado pela Tropicália. *Tocávamos marchas de carnaval com guitarra elétrica e contrabaixo.*

João Cândido dos Santos Rodrigues, o Candinho, nascido em Manaus a 25 de agosto de 1958, compositor e cantor amazonense, descreveu em depoimento prestado em 2009 que, desde sua infância, sentia-se estimulado a gostar de música. Seu pai era músico tocava cavaquinho. Ele se recorda que cresceu acostumado a viver num ambiente das rodas de viola no final de semana em sua casa. Ele lembra ainda que um de seus primeiros brinquedos quando tinha entre 3 a 4 anos de idade dado por sua tia Doralice foi um violão de cordas de nylon. Desde este dia, começou então a tocar e compor suas primeiras músicas.

Candinho é formado em Letras, e Ciências Contábeis, pela Universidade do Amazonas. Desde a época de secundarista, seu gosto pela poesia e pela música era destacado nos concursos promovidos pela Escola e Universidade Federal do Amazonas.

Maria Inês de Oliveira Pacheco, é amazonense, nascida em Manaus, no dia 06 de janeiro de 1961. Ela destaca que, parte de sua infância, foi vivida em Terra Nova, interior do município do Careiro. Em 1970 veio para Manaus. Estudou Letras pela Universidade do Amazonas em 1984.

Inês, em entrevista realizada em 2009, relata que seu envolvimento com a música esteve sempre ligado aos movimentos da Igreja Católica. Inês, lembra que iniciou, nos anos

80, um trabalho musical voltado para a Educação, com intuito de propagar mensagens sobre cidadania, preservação e esperança no Projeto “Canto Amazônico”. Conheceu Candinho nesse período de universidade. Os dois se casaram e passaram a fazer uma dupla musical.

José Evangelista Torres Filho, o Torrinho é filho de músico, compositor e regente de banda de música. Nascido em Belo Horizonte, mas logo se mudou para o estado do Rio de Janeiro. Veio para Manaus no ano de 1968. Relata, em entrevista realizada em 2006, que, desde sua juventude, teve acesso aos discos de música brasileira.

Lucinha Cabral cantora e compositora amazonense em entrevista realizada em 2008, conta que sua infância foi vivida no interior de Barcelos, cidade do interior do estado Amazonas. Seu pai era Juiz de Direito, e sua mãe era escritora. Ela lembra que os dois eram muito envolvidos com arte e foi com eles que despertou o gosto pela música.

Podemos observar, nesses breves relatos biográficos dos artistas selecionados para nossa pesquisa, que, a partir da convivência familiar, adquiriram um capital cultural em comum. O gosto pela música foi um dos bens adquiridos nas *trocas simbólicas* tratadas nas diferentes trajetórias de vida.

A respeito do gosto, Bourdieu compreende que este não é expressão de nossa subjetividade “pura”, mas fruto da interação social. As condições para determinar o gosto por algum tipo de música, por exemplo, é resultado de uma disputa pela fixação de determinados paradigmas de gosto de maior prestígio e assumido por certo grupo do qual se pertence.

Desta forma, fazendo uma leitura **bourdieuniana** das biografias de alguns dos artistas da música popular feita em Manaus, podemos considerar relevante que a inserção do indivíduo no universo musical iniciada a partir do ambiente cultural da família pode tomar a linha diretriz de sua vida.

### 3.2- O campo artístico

O dom social (aproveitando o termo de Bourdieu) de fazer música e/ou cantar entendemos que pode ser proveniente da estrutura familiar ou do *campo social*. A ideia de campo sugere o que Bourdieu classifica como a condição para integração dos indivíduos. O indivíduo ao interagir com outros, segundo Bourdieu, executa um jogo, onde indivíduos (jogadores) lutam por reproduzir sua visão de mundo ou seu capital cultural.

Essa necessidade social de interagir com outros atores sociais caracteriza a formação de um campo. Bourdieu destaca que, nesse processo, indivíduo tende a unir-se com agentes dotados de um mesmo *habitus*, pois a interação indivíduo e sociedade é marcada por uma dialética da distinção cultural o que leva os indivíduos se unirem de acordo com suas singularidades, e o que caracteriza que o campo social não está limitado a família de consangüinidade mas uma espécie de *família social* onde seus membros desfrutam de uma certa homogeneidade na construção de suas trajetórias e experiências de vida.

Quando observamos o fazer música popular em Manaus, notamos, a partir dos depoimentos, as parcerias de composição das músicas ou mesmo afinidades adquiridas ao longo do tempo sobretudo na trajetória de vida, gostos musicais e temas tratados nas músicas foram construídas a partir destes relacionamentos entre os artistas.

Segundo Candinho e Inês, é muito comum os finais de semana serem festivos na casa deles. Às vezes, sem uma razão própria existente como aniversários, ou datas celebrativas. Os encontros acontecem regados a um almoço, roda de música, bebida e muita conversa de histórias e fatos que normalmente ocorrem entre eles.

A garagem dos cantores se tornou ponto de encontro entre artistas que, às vezes, nem precisam de convites e frequentam a casa para fazer a festa. Candinho revela que a casa já tem toda a aparelhagem *para fazer o som que não tem hora para acabar*.

Outros grupos, também, realizam encontros como os que aconteciam sempre aos sábados na casa de Aníbal Beça – intitulado por eles de Sanibal, antes de seu falecimento, na casa de Guto Rodrigues conhecido como Quarta Cultural e em sítios de amigos e familiares.

Simão Pessoa, escritor amazonense, lembra desses encontros “Sabanibal”, em seu texto História da música local apresentado em seu blog pessoal. O encontro de compositores, poetas, escritores e artistas plásticos no entorno da piscina da casa de Aníbal Beça, no Jardim Yolanda, no Parque Dez, a partir do meio-dia de sábado até a madrugada de domingo.

O cardápio básico consistia em conversas informais sobre uma maior participação militante no cenário cultural da cidade, com direito a recitais de poesia e música, muita música. Uma das pautas era a produção do primeiro disco do Roberto Dibbo, pelo Coletivo Gens da Selva. As discussões eram do tipo “papo-cabeça”, o que afugentava os não-iniciados.

Eugênia Turenko e Aníbal Beça forneciam, religiosamente, o almoço – quase sempre um prato deslumbrante, de strogonoff à moda piemontesa a tartarugada regional, passando por cordeiro na chapa, tambaqui na brasa, pirarucu de casaca, picanha maturada e maniçoba paraense – e parte da biritá (duas ou três garrafas de uísque, meia dúzia de garrafas de vinho e uma grade de cerveja).

O resto da turma (eu, Antonio Paulo Graça, João Rodrigues, Almir Graça, Marco Gomes, Narciso Lobo, Célio Cruz, Roberto Dibbo, Torrinho, Aldisio Filgueiras, Pereira, Ely Bacellar, Davi Almeida, Chico Cardoso, Rogelio Casado, Guto Rodrigues, Dori Carvalho, Arnaldo Garcez, Jorge Machado, Carlos Castro, Inácio Oliveira, Zemaria Pinto, Otony Mesquita, Sergio Cardoso, Jair Jackmont, Carlos Araújo, Macca, Armando de Paula, Gonzaga Blantes, Paulo Pêruca, Carlos Dias, etc) se cotizava para garantir o restante da cerveja – nunca menos de cinco grades. O mulhêrio não entrava na “vaquinha”.

Estes encontros sugerem, a partir do conceito de Bourdieu, a constituição de um campo social da música popular em Manaus, forjado a partir das trocas de conhecimentos e informações, os laços de amizade que podem ter nascido a partir do ofício artístico (composições das músicas) e que ganharam natureza permanentes de trocas, de reconhecimento, gentilezas, elogios, afinidades como gosto musical, comportamentos e histórias de vida.

A respeito do entendimento da constituição de um campo social, Bourdieu define:

A constituição do campo enquanto tal é correlato ao processo de fechamento em si mesmo. A eficácia da organização interna do campo social reside justamente na possibilidade de ordenar o mundo natural e social. (BOURDIEU, 2005)

Um aspecto que enriquece e cimenta a vitalidade de um campo social é a reprodução de discursos, mensagens, ideais e visões de mundo. No campo social da música, esse exercício de reprodução pode ser percebido através das letras das músicas.

Em nosso trabalho de monografia, chegamos até a definir o que poderia caracterizar, em termos de temáticas, a música popular feita em Manaus e as mensagens trabalhadas por ela:

Música popular amazonense (MPA), produzida em Manaus desde meados da década de sessenta do século passado, é caracterizada pela presença em suas letras de temas característicos do cotidiano do homem amazonense, a natureza, a mestiçagem, a vida na cidade e outros motivos que inspiram músicos e compositores a produzirem. Uma característica peculiar desta música é o uso de múltiplas expressões e termos regionais, presentes tanto no meio urbano como no interior, entre os quais: "banzeiro", "curumim", "leseira", e etc. Observa-se também que a MPA se apropria de temas associados às manifestações folclóricas locais e regionais. A fim de fixar aspectos característicos dessas práticas folclóricas, muitas vezes vivenciadas pelos próprios compositores e músicos, mas também na exaltação das festas folclóricas correspondentes ao mês de junho, como bois-bumbás, entre outras, com propósitos de conferir a tais composições uma suposta "autenticidade" cultural amazônica.

Podemos observar que a preferência por temas que perpassam a maioria das composições poderia caracterizar também a constituição de campo artístico, segundo o conceito de Bourdieu. Ao tratar de temas comuns, os artistas afirmam valores, gostos,

posicionamentos frente a situações políticas e sociais da cidade ou região criando um perfil próprio de elaborar as letras das músicas.

Pierre Bourdieu (1989: 113) reconhece que a “região” implica “di-visão, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural”, ou seja, “a região é o que está em jogo como objeto de lutas entre cientistas”, por exemplo, ou desde que exista “uma política de regionalização”, “movimentos regionalistas”. A constituição de regiões estaria revelando uma luta simbólica de resistência à estrutura do Estado-nação pelo poder do espaço territorial que vai além de questões econômicas, políticas, mas se apoia em questões de autoafirmação de identidade, dadas as especificidades culturais de cada região.

Dessa forma, a luta simbólica à qual Bourdieu (1989) se refere entre as regiões não se daria apenas nas relações políticas e econômicas, mas também no plano simbólico e, no caso, no “campo” da arte, quando esta elege como sentido do seu fazer temas regionais.

Na medida em que este campo assegura sua autonomia, ou seja, é capaz de elaborar suas características próprias, Bourdieu explica que os artistas tendem a reivindicar o direito de legitimação. Uma vez dado o reconhecimento ao campo artístico, esse se vê em condições de legislar por questões relacionadas a si mesmo e quanto as questões mais universais da sociedade onde está inserido.

Clifford Geertz (1997), em seu livro *Saber Local*, considera que a compreensão que se deseja ter a respeito delas não deve ser mediada por uma interpretação desconectada com a realidade, posto que tem como origem um contexto de relações humanas. Assim, os símbolos e por analogia, os termos e expressões utilizados nas letras das músicas, por exemplo, devem ser entendidos não só nas combinações poéticas e na rima musical ou nas partituras, mas também nos remetem a um universo sócio-cultural de onde se originam

As letras das músicas, desta forma, podem constituir-se em uma *tática* (utilizando a metáfora de Michel de Certeau (1994)) que coloca em debate questões que envolvem a realidade social e chama para si o reconhecimento do campo artístico.

A afirmação de valores, presentes na música se expressa em uma mensagem que apresenta um modelo de vida reivindicado como próprio da região, que, no discurso dos compositores, estaria em processo de desaparecimento, mas que ao mesmo tempo é motivo de sensação positiva de pertencer a um lugar natural, rico e exuberante, que nunca foi tão desejado e divulgado em relação às últimas décadas. Tal sentido, pode ser comprovado se observarmos o que disse Celdo Braga, do grupo Raízes Caboclas em entrevista concedida em 2007:

“Nosso trabalho passa pelo viés que, ao meu ver, pode mudar comportamento, antes você tinha muita restrição a palavra caboclo , quando se fala de caboclo se refere ao homem que mora na beira do rio nunca a gente assume ser caboclo, então o fato do Raízes ocorrer de forma bem interessante diante da opinião pública, é você ta concorrendo pra que essa imagem, distorcida do homem da região, seja também valorizado, a partir do momento que o raízes que luta o teatro Amazonas que faz uma viagem internacional poxa esse é o Raízes Caboclas e tal...Você começa a otimizar o significado da palavra caboclo como uma coisa boa, o caboclo é mistura de todo povo brasileiro é nossa etnia.O que interessa é passar uma letra que tem conformidade, uma poesia que fale bem das coisas daqui ou que de alguma forma mostre alguns aspectos que podem ser considerados preocupantes e que seja uma espécie de alerta algumas vezes, o nosso repertório é um leque da afirmação dos nossos valores”.

A veiculação da música popular produzida em Manaus nos anos 80 pode estar associada ao reconhecimento da popularidade dos artistas nos bares da cidade e de sua produção musical. Ney Amazonas teve a ideia, em meados de 1980, de apresentar uma proposta de programa de rádio voltado para veicular o que mais tocava nos bares de Manaus e com a finalidade de promover o nome dos artistas bem como a produção musical da cidade. O

programa “Toque de Bar” começava ir ao ar, no mesmo período, pela Rádio Novidade FM, atual rádio MIX.

A intenção era colocar em mesmo nível o artista local aos artistas nacionais, pois não tinha espaço na mídia para divulgar o artista, para tocar o pessoal daqui, nossa música, entre eles Torrinho, Pereira, Candinho. O engraçado, quando eu colocava as músicas, ligavam perguntando quem estava tocando aquela música e começavam a pedir. As mais eram Porto de Lenha e Renovação. Os artistas começaram a mandar fitas cassetes e eu colocava no ar.

Interessante constatar que a veiculação no rádio colocou em questão a definição desta música e destes artistas, pois de fato o que faziam chamava atenção e os distinguiam das demais produções musicais. A questão não provocava os artistas, mas sim os profissionais de comunicação de rádio preocupados em usar uma linguagem que chamasse atenção e aclamasse novidade para os ouvintes. Como denominar então esta música, que saía do anonimato começava a ser veiculada na rádio. Ney Amazonas se considera o primeiro a divulgar a música dos artistas de Manaus e também o primeiro radialista a rotular esta música.

O rótulo MPA, que eu comecei a usar não foi intencional. Surgiu numa conversa descontraída com o jornalista Fábio Marques, que escrevia uma coluna no Jornal A Crítica. Um dia conversávamos sobre a música dos artista da cidade e de meu programa no rádio e ele disse MPA, eu achei interessante e tornei público na Rádio Novidade. O rótulo supostamente dizia a respeito de uma música feita em Manaus ou no Amazonas e que dizia das coisas daqui por isso MPA (Música Popular Amazonense). Porém eu me arrependo muito, porque o que existe é MPB, mas feita aqui.

O rótulo MPA passava a definir a música que era feita pelos compositores locais que hora era veiculada no rádio. Alguns artistas assimilaram esta designação como algo positivo para divulgação de suas composições, pois via até mesmo que o público-ouvinte entendia, apreciava e as músicas faziam sucesso.

Jeder Janotti Júnior (2006) entende que as práticas musicais no contexto urbano se envolvem ou pretendem se envolver com os meios de comunicação. Estes, por outro lado, precisam dela para desenvolver dispositivos tecnológicos de mensagens.

Segundo Jeder Janotti Junior (2006) o gênero musical ou rótulo é definido por elementos textuais sociológicos e ideológicos que se expressam nas letras das músicas. Na rotulação, está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento.

O rótulo reforça o entendimento de Bourdieu (2005) a respeito de campo social que, nestes termos, é reconhecido pela mídia ou por outros campos diferentes.

O reconhecimento da produção da música popular feita em Manaus é tratado por outros campos como da política. No ano de 2008, foi elaborada a lei 3.247, que obriga a destinação de 10 por cento da programação das emissoras de rádio do estado do Amazonas para veiculação dos trabalhos dos artistas amazonenses. (Jornal Diário do Amazonas- 19 de abril de 2008)

O reconhecimento e consumo da arte passa necessariamente por uma definição de quem fez e o que fez.

Em um processo de circulação e de consumo dominado pelas relações objetivas entre as instancias e os agentes que nele estão envolvidos constitui-se o sentido publico da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado definir-se (BOURDIEU, 2005)

Pierre Bourdieu (1979), ao tratar do consumo de bens culturais e de mercadorias na França, identificou que este está associado às características dos campos sociais. Isto explicaria porque pessoas pertencentes a um determinado grupo valorizam determinado tipo de mercadoria em detrimento de outro.

Interessante constatar que há um consumo da produção da música popular feita em Manaus em relação aos CD's como podemos avaliar .

Artistas	Cd's Vendidos/Quantidade
Candinho e Inês	Cd Ave Ventania- 2000 cópias, Faróis- 4000 cópias, DVD Em cada Palmo desse Chão- 1500 cópias .
Lucinha Cabral e Cleber Cruz	Cd Lucinha Cabral e Cleber Cruz- 2000 cópias
Nicolas Jr	Comédia Cabocla 1- 2000, Total de carreira 7000 cópias

A respeito da circulação e consumo de Cd's, apesar da rejeição do rótulo MPA pela maioria dos artistas entrevistados para essa pesquisa, observamos que eles ficam expostos nas prateleiras de algumas das lojas de Cd de Manaus como Disco Laser e Lojas Bemol sob esta definição ou de Música regional.

Adelson Santos (2009), músico e professor da Universidade Federal do Amazonas, em seu texto *Nossa Música de cada dia*, elabora um debate sobre a pertinência do rótulo MPA. Adelson Santos entende que rótulo expressa um tipo de música que não se remete apenas ao texto. Ele faz a seguinte pergunta: *E se existe a tal música amazonense, por que até hoje não atingiu o status de música nacionalizada, ou seja, difundida em todo o território nacional como é o Axé Music, o Samba, o Baião, etc.?*

Na visão de Adelson, a música popular feita em Manaus não pode receber o rótulo de MPA porque

faltam raízes culturais que possam imprimir à nossa música a marca da originalidade, condição essencial para que possa receber o rótulo de música amazonense. A verdade é que no cenário da MPB a lacuna da música popular amazonense continua vazia. Entretanto, isso não tem nada a ver com música representativa. Isso tem tudo a ver com música autoral, de compositor conhecido, estruturando obra com formas popularizadas no mercado musical. Para atingir o status de gênero de MPB tem que permanecer no mercado e ser divulgada por todo o país. (SANTOS, Adelson. 2009)

A questão abordada pelo professor e músico Adelson Santos sobre suas impressões a respeito da produção musical em Manaus, quando a considera música autoral, pode reforçar a ideia de um *habitus* musical, tanto do ponto de vista da sua produção, quanto seu consumo.

Bourdieu (2006) em seu livro *A Reprodução da Crença*, considera produção artística, como reprodução de uma espécie de crença cultural. Ou seja, a arte só tem sentido e pode ser socialmente consumida se dotada de áurea mágica cujos códigos e mensagens inerentes a ela têm a ver com o valor reconhecido socialmente (*habitus-campo social*) a respeito primeiramente de quem a cria e conseqüentemente do objeto criado.

A eficácia quase mágica da assinatura não é outra coisa senão o poder, reconhecido a alguns, de mobilizar a energia simbólica produzida pelo funcionamento de todo o campo, ou seja a fé no jogo e lances produzidos pelo próprio jogo. (BOURDIEU, 2006)

Neste sentido, para que o nome do artista alcance o status de mobilizar o valor cultural de sua obra é necessário o acúmulo de capital simbólico reconhecido socialmente. O capital simbólico *é a única acumulação legítima que consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar e dar valor objetos.* (BOURDIEU, 2006)

Desta maneira, quando Adelson Santos se refere à música produzida em Manaus como música autoral, de compositor conhecido, nos remete à leitura de Bourdieu sobre o valor e o reconhecimento de uma obra de arte, quando se refere que esses atributos somente são possíveis quando o artista é reconhecido por sua trajetória (acúmulo de capital) e seus argumentos que no caso da música estão vinculados às letras que convencem e exercem um poder simbólico aceito diante de um campo social

Os artistas produtores desse tipo de música em Manaus são reconhecidos por um grupo social e utilizam a música como instrumento para manifestar valores, posicionamento

político e social, sentimentos, conhecimentos que dialogam com *habitus* de outros artistas e de apreciadores.

### **3.3- Autossegregação dos artistas**

Ao nos ocuparmos da constituição de um campo cultural, podemos notar que este se desenrola por um processo de conflitos quando observamos os relacionamentos entre artistas bem como destes com o público que frequenta os lugares onde se apresentam.

Howard Becker (2008), em seu livro *Outsiders: Estudo de sociologia do desvio*, busca compreender como se dá a formação de grupos cujas práticas são entendidas como desviantes diante das regras sociais de uma dada sociedade. Segundo o autor, o desvio procede como resposta a um problema.

Problema, nestes termos, refere-se à rejeição que um indivíduo sofre por uma escolha, opção, preferência ou uma conduta tomada por ele. O ato de assegurar seu posicionamento segundo Howard Becker, condiciona a autossegregação e o isolamento deste indivíduo e conseqüentemente a prática do desvio. Não raro pessoas que desfrutam de problemas em comum tendem a unir-se constituindo um grupo.

Howard Becker observa que o desvio pode estar em qualquer das práticas sociais existentes e que sua frequência sugere em uma sociedade moderna, marcada pela diversidade e complexidade das relações humanas, o entendimento de uma cultura. Para isso, o autor trabalha o conceito de cultura de Everet Hughes.

Sempre que um grupo de pessoas tem parcialmente uma vida comum com um pequeno grau de isolamento em relação a outras pessoas, uma mesma posição na sociedade, problemas comuns e talvez alguns inimigos comuns ali se constitui uma cultura. Pode ser a cultura fantástica dos infelizes que, tendo se tornado viciados em heroína, partilham um prazer proibido, uma tragédia e uma batalha contra o mundo convencional. Pode ser a cultura de um par de crianças que, enfrentando os mesmos

pais poderosos e arbitrários, criam uma linguagem e um conjunto de costumes próprios que persiste mesmo quando elas se tornam grandes e poderosas como os pais. Pode ser a cultura de um grupo de estudantes que desejosos de se tornar médicos, vêm-se diante dos mesmos cadáveres, testes, pacientes complicados, professores e orientadores. (HUGHES, Everet-1937- Apud.)

Howard Becker (2008), ao observar um grupo de músicos de casa noturna na cidade de Chicago nos Estados Unidos, compreende que estes desenvolviam uma prática desviante na medida em que persistiam no tipo de música que tocavam. A música que tocavam, às vezes rotulada como jazz, era pouco apreciada na cidade, mas mantinham essa preferência como uma maneira de ser diferente e até mesmo de colocar em debate o gosto musical da maioria da população. Ao diferenciar-se, o grupo elaborava uma série de códigos e elementos culturais próprios presentes na forma de pensar, de cantar e mesmo de compor as letras das músicas.

Aldísio Filgueiras, compositor amazonense em entrevista dada em 2006, ao descrever como se dá o processo de composição de sua música ele revela como entende a proposta de suas letras.

Nós entendíamos que o pessoal de Manaus era ignorante a respeito do que existe no Amazonas. Ao mesmo tempo, que, ao tratarmos desse tema revelávamos um ideal de homem.

Podemos observar que, ao elaborar o tema da música, Aldísio Filgueiras trata como forma de expressar um valor que para muitos não era reconhecido. Vale ressaltar aqui o que descrevemos no primeiro capítulo, essa música surge em meio a uma cidade em transformação nos anos 60 e 70. Os artistas, através das letras, parecem reivindicar uma cidade que eles conheceram e os costumes considerados por eles próprios dela pareciam estar sujeitos à extinção.

Esse perfil pode, ainda, ser notado em músicas mais atuais como podemos observar no trecho da música de Nicolas Jr.

### **Vá morar em outro lugar- Nicolas Jr**

Agora a gente só come farinha quando falta *farine*, se não tiver um gatoré ai quem sabe eu beba um guaraná/ não comemos mais o jaraqui porque já temos big Mac chega dessas coisas do Amazonas quero o que vem lá de fora

Refrão: Chega dessa pouca vergonha de esquecer nossa cultura, patrimônio secular. Vamos acabar com essa frescura de querer outra cultura e quem quiser que vá morar em outro lugar

Estão vendendo boi bumbá para ornamentar o planalto central, a Ponta Negra virou parque pago para inglês fotografar, não queremos mais essa fissura de caboclo manaó eu quero ver o lindo rio Tiete e favela do Borel para variar/ revitalizaram nosso centro numa feira linear pra passear/Mas cuidado com índios da Eduardo Ribeiro e as onças da matriz pelo amor de Deus não vá para lá

Um outro aspecto é a forma como os artistas, também, através das letras, discutem as preferências musicais. Ao se tratar de música do Amazonas, o boi-bumbá é o mais referenciado tanto pela mídia local quanto nacional. É possível notar que a música de boi-bumbá em Manaus, por exemplo, faz parte da maioria dos eventos dos governos municipais e estaduais e frequentemente é tratada como ritmo legítimo do Norte. Isso parece ser um problema para os artistas que seguem um outro gosto musical como desses que estamos tratando neste trabalho. A música *Todo mundo botou, eu também vou botar* de Nicolas Jr. apresenta essa perspectiva. A música reivindica, segundo Nicolas Jr., um espaço para música que ele produz- *Manaus tem outras manifestações musicais*.

### **Todo Mundo Botou, Eu Também Vou Botar**

Quê mania é essa de pôr Boi-Bumbá em tudo que é lugar  
 Quê mania é essa de pôr Boi-Bumbá em tudo que é lugar

É carnaval tem que ter Boi-Bumbá  
 É show de rock tome Boi-Bumbá  
 Missa campal tem que ter Boi-Bumbá  
 Todo mundo na ginga pra lá e pra cá.  
 Se vem um rei tem que ter Boi-Bumbá  
 Um presidente tome Boi-Bumbá  
 Até a opera no teatro tem canto lirico tanga e cocá.

Boi boi boi boi boi boi boi Boi-Bumbá  
 Boi boi boi boi boi boi boi Boi-Bumbá  
 Nessa mania de boi Todo mundo botou eu também vou botar

Quê mania é essa de pôr Boi-Bumbá em tudo que é lugar  
 Quê mania é essa de pôr Boi-Bumbá em tudo que é lugar

É Reveillon tem que ter Boi-Bumbá  
 É funeral tem que ter Boi-Bumbá  
 É tanto boi balançando essa massa que até Parintins vai querer lhe importar

Howard Becker (2008) observa, nas músicas dos artistas de Chicago, que, para reforçar diferenças do jeito de fazer música, utilizam expressões e termos próprios cultivados pelo grupo de artistas.

Em Manaus, ao preferir tratar de temas a respeito da cidade de Manaus e por analogia do estado do Amazonas e região amazônica, os artistas recorrem ao uso de expressões e termos mais antigos, porém ainda utilizadas pelas pessoas da cidade.

A música *amazonês* de Níscolas Jr. é um dos exemplos entre muitos que já tratamos neste trabalho que busca reunir em uma só música várias dessas expressões e termos. Nicolas Jr. se refere, quando apresenta esta música em seus shows, a esses termos como pertencentes a uma língua própria do Amazonas, o *amazonês*.

### **Amazonês – Níscolas Jr**

Espia maninho/Eu sou dessas paragens/ Das 'banda' de cima/

Do lado de cá/Eu não sou leso/Nem tico bodó/  
 Mas boto no toco/Se tu me 'triscá' (marrapá)/Eu não vim no guaramiranga/  
 Sou moleque doido não venha 'frescá'/  
 Pegue logo o beco e saia vazando  
 Senão numa tapa tu vai 'emborcá'/  
 Me criei na beira ali pelo 'ródo'/Eu me embiocava lá pelos 'motô'/  
 Mamãe me ralhava e eu nas 'carrera', zimpado/  
 Era galho de cuia, lambada e o escambal/  
 Saía vazado pro bodozal, menino vai se 'assiá'/  
 Tira a tuíra do 'côro', que agora é dos vera/  
 Vou te malinar/Sou amazônes,  
 não nado com boto,  
 nem chupo 'piqui'  
 Sou do mesmo saco da farinha/  
 Aquela da ovinha ali do uarini/  
 Sou amazônes, num é 'fuleragi'/  
 Eu sou bem dali e dou de 'cum força' na farinha/E sou 'inxirido até o tucupi.  
 Eu era escarrado e cuspidor uma osga/Mas meu apelido era carapanã/  
 Muito apresentado, passando na casca do alho/  
 Era chato no balde, um cuirão pitiú/  
 Mais 'intojado' que 'dismintidura'/  
 Numa gabolice pai d'égua que só, pois num é?!/  
 Man eu era chibata, parente, de rocha/  
 Era o rei do 'migué'(sou amazonês...)/Na ilhargá das balsas  
 Brincava de pira/E ali de 'bubua', ficava até 'ingilhá'/  
 Mangava 'dusôtro' na esculhambação/  
 E na hora da broca mandava dindin com kikão/  
 Era bom 'qui só'  
 Eu pegava um boi, que era massa demais/  
 Égua 'su mano', eu cresci à pulso  
 E hoje vivo dos bicos na rampa dos cais (sou amazonês...)

Na edição de 13 de setembro de 2009, o jornal *Em tempo* apresentou uma matéria em seu caderno *Plateia* a respeito do repertório das músicas tocadas nos barzinhos. Os artistas, nessa matéria, oferecem depoimentos a respeito de suas apresentações nos bares. Eles observam que normalmente precisam seguir aquilo que é preferência dos donos dos bares ou do público. Interessante notar que nesses espaços, segundo o que eles declararam ao jornal, dificilmente apresentam suas próprias músicas.

Lucilene Castro: Na verdade, são os clientes que gostam de ouvir e pedem e a gente acaba atendendo. O interesse maior é fazer parte do contexto da casa. Quando é um show autoral, as pessoas tendem a ser mais receptivas do que em barzinhos.

Lucilene Castro, intérprete e compositora amazonense, ao se referir a sua relação com o público frequentador dos bares, mostra que este não reconhece as músicas produzidas pelos artistas locais como parte do repertório do gosto musical. Em contrapartida, ela afirma que, em momentos mais específicos, como os de shows, a música autoral pode ser apresentada.

Inês, em entrevista prestada em 2009, como já fizemos referência, reforça a dificuldade que encontrava quando se apresentava em bares. As músicas cantadas por ela no bar, passava acompanhar apenas as conversas das pessoas, como pano de fundo.

Porém é importante destacar que alguns bares em Manaus continuam recebendo em dias específicos esse tipo de música como Tom Biz (Sexta da MPB), Fino da Bossa (aos sábados), Açai e Botequimbar. Alguns projetos também abrem portas para esses artistas como Tacacá na Bossa realizado pela barraca de Tacacá da Gisela da Praça de São Sebastião no centro da cidade, Canção da Mata realizado pelo SESC-Amazonas, e outros governamentais como salientamos no capítulo anterior. Constata-se a veiculação dessas músicas também em dois programas de rádio, Palco Brasil da rádio Tiradentes FM e Mesa de Bar da rádio Amazonas FM. Todavia, notamos que os outros segmentos musicais têm muito mais espaços

como é o caso do Forró, por exemplo, mas não nos ocuparemos dessa comparação nesse momento.

Cabe à produção da música em Manaus, cujo perfil estamos tratando neste trabalho, elementos que estão associados às visões, comportamentos, linguagens que identificam um grupo de artistas. Podemos observar esses elementos através das letras e na forma como os artistas pensam a respeito do que fazem. A frequência e reprodução destas características na música possibilitam entendermos a necessidade de auto-segregação destes artistas indicando atitude artística que também rejeita a sociedade convencional, sobretudo quando destacam aspectos culturais normalmente dispensados no cotidiano contemporâneo da cidade e até mesmo nas novas expressões musicais produzidas em Manaus

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As agruras de uma sociedade que passou a ter processos de transformações mais dinâmicos inspirou e inspira a produção musical a interpretar as modificações do modelo de vida das pessoas e da cidade. Essa tarefa tomada pelos artistas da música de Manaus, seguiu uma tendência da música popular brasileira a partir dos anos 60.

O movimento tropicalista, importante tendência musical evidenciada por vários músicos e compositores da música popular produzida em Manaus influenciaria na maneira de fazer música. Tendo em vista a preocupação da música tropicalista em tematizar a realidade brasileira através das letras.

A música produzida em Manaus passou a expressar o comportamento e pensamento de uma geração de jovens que encontraram através da música uma maneira de serem ouvidos e reconhecidos por seus posicionamentos e opiniões sobre a sociedade eminente.

No primeiro capítulo, pudemos compreender que esta música imprime um jeito de fazer arte se reapropriando ou reinventando as tradições, na medida em que trata da realidade a partir de uma linguagem, contraposição de costumes e valores reconhecidos socialmente como tradicionais através das letras das músicas ao contrário da tendência natural dos fatos vividos pela sociedade que parece cada vez mais associar-se, segundo os artistas, aos valores culturais emprestados de outras sociedades . A autonomia dos indivíduos em recriar conceitos e o criticar a realidade, é o que denominamos *a arte de fazer arte, ou arte de fazer música*.(Certa, 1994)

Nesse sentido, quando observamos o contexto social refletido no modo de fazer música tomando como referencial as letras, entendemos que *a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas onde são produzidas quanto a comida, a roupa e até a linguagem*.( SEEGER, Anthony – 2004).

No segundo capítulo, observamos que essa arte de fazer música está intrinsecamente associada a arte de narrar. O compositor da música produzida em Manaus assume papel de narrador ou cantadô, quando nas letras das músicas observa-se a intenção de transmitir mensagens a partir de lembranças, experiências vividas ou ouvidas durante a trajetória de vida. As narrativas musicais contruídas a partir da memória individual dos artistas, podem ser entendidas como memória coletiva, pois segundo Maurice Halbwachs (2004) toda memória individual nasce de uma memória coletiva. Portanto, ao estudarmos a produção da música podemos ousar desvelar a memória de uma geração de músicos e por que não da cidade de Manaus.

Na medida em que observamos que a vontade de fazer música dos artistas é mediada pelas trocas simbólicas desenvolvidas na família, nos grupos sociais que frequentaram, e no acesso a determinados tipos de músicas ao longo de suas trajetórias, podemos compreender que ela é constituída de um habitus (BOURDIEU, 2005).

No terceiro capítulo, entendemos que há semelhanças entre as trajetórias de vida dos artistas e reconhecemos que este é um fator condicionante para sociabilidade em torno desse estilo de fazer música, observados em eventos musicais, em reuniões de casas desses artistas e nas características comuns das músicas.

Portanto, o sentido da produção da música popular em Manaus, pode ser compreendido no nosso entendimento, a partir de aspectos associados aos indivíduos que a fazem e ao lugar onde fazem. Nestas duas dimensões podemos encontrar não só o sentido da produção dessa música, mas identificar sua autenticidade.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. (1996) *Macunaíma*; edición crítica, Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX.
- APPADURAI, Arjun. (2004). *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Editora Teorema, Lisboa-Portugal.
- ARANTES, Antonio Augusto. (1981) *O que é cultura popular*. São Paulo, Editora brasiliense.
- ASSIS, Rosa Maria Coelho de. (1992) *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém, UFPA.
- BAHIANA, Ana Maria (1970). *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Editora Europa.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. (1993) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; São Paulo: HUCITEC.
- BECKER, Howard Saul (2008). *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: ZAHAR
- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia técnica, arte e política*. São Paulo- Brasiliense.
- BROWDER, John O. & GODFREY, Brian J.(2006). *Cidades da Floresta- Urbanização, Desenvolvimento e Globalização na Amazônia Brasileira*. Amazonas: EDUA
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa- Editora Difel.
- \_\_\_\_\_, Pierre (2005). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo- Perspectiva.
- \_\_\_\_\_, Pierre (2006). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre- Zouk.
- CALADO, Carlos. (1997) *Tropicália: História de uma revolução mundial*; São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_, Carlos. ( 1995) *O Jazz como espetáculo*; São Paulo:
- CAMPOS, Augusto de. (1980) *Balanço da bossa e outras bossas*; São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, Néstor García. (1997) *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1999) *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (2002) *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP.
- CERTAU, Michel de (1994). *A invenção do cotidiano: 1- artes de fazer*. Rio de Janeiro-Vozes.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. (1999) *Dicionário Histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Brasília: Universidade de Brasília.
- CAVALCANTE, Elizabeth Duarte. *Indústria Fonográfica no Amazonas: Subjugação aos padrões globalizadores e realização da liberdade possível*. Dissertação de mestrado- UFAM, 2005.
- DICIONÁRIO DE MÚSICA*. (1985) Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- GALVÃO, Eduardo (1955) *Santos e visagens*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- \_\_\_\_\_, Clifford. *Saber Local*. Rio de Janeiro -Vozes.
- GINZBURG, Carlo. (1987) *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*; São Paulo: Companhia das Letras.
- GRENAND, François & FERREIRA, Epaminondas Henrique. (1989) *Pequeno dicionário da Língua geral*. Manaus, SEDUC/Núcleo de Recursos Tecnológicos.
- HALL, Stuart (2003). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro- RJ.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1994) *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- FAVARETTO, Celso (1995). *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Editora Ateliê Editorial
- LEITE, Dante Moreira (1976) *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, Pioneira, pp. 1-339.
- LIMA, Débora (1999) *A construção histórica do termo caboclo. Sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico*. *Novos cadernos do Naea*, vol. 2, nº 2, Belém, mimeo, pp. 1-17.
- MARIZ, Vasco. (1977) *A canção brasileira: erudito, folclórica, popular*; Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- MELO, Mário Lacerda de & MOURA, Hélio A. de (1990). *Migrações para Manaus*. Manaus: Editora Massangana.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor & TORRES, Lilian de Lucca. (organizadores). (1996) *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp.

- MATTA, Roberto da (1978) *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis, Vozes.
- MORELLI, Rita C. L. (1991). *Indústria Fonográfica: Um estudo Antropológico*. Editora Unicamp, São Paulo-SP.
- NAVES, Santuza Cambraia (1998). *O Violão Azul*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- OLIVEIRA, José Aldemir de. (1999). *Manaus de 1967 a 1970*; Manaus: Edua.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (1979) *O caboclo e o brabo; notas sobre duas modalidades de força-de-trabalho na expansão da fronteira amazônica no século XIX*. In: *Encontros com a civilização brasileira*. Volume 11. Rio de Janeiro, pp. 101-140.
- OLIVEN, Ruben George (2000) *Nação e região na identidade brasileira*. In: *Região e nação na América Latina/* George de Cerqueira Leite Zarur (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, pp. 65-80.
- \_\_\_\_\_, (2004). *O Imaginário na Música Popular Brasileira*. In: *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Coordenação: José Machado Paz, Joaquim Pais de Brito, Mario Vieira de Carvalho. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- ORTIZ, Renato (1985) *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Editora brasiliense, pp. 1-148.
- PEREIRA, Nunes. (1980) *Moronguetá: um decameron indígena*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PRYSTON, Ângela (org) (2006). *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea*. Porto Alegre- Sulina.
- REIS, Arthur César Ferreira (1997) *O seringal e o seringueiro*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas: Governo do Estado do Amazonas, pp. 1-297.
- SEMC (Secretaria Municipal de Cultura). (2000) Folheto de divulgação do projeto Valores da Terra. Manaus.mimeo.
- SAMPAIO, Teodoro. (1987) *O tupi na geografia nacional*. São Paulo: Editora Nacional.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. (1980) *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes.
- SODRÉ, Muniz (1985) *A comunicação do grotesco*. Petrópolis, Vozes.
- SOUZA, Márcio (1946) *A expressão Amazonense*. São Paulo- Alfa- Omega
- TINHORÃO, José Ramos. (1981) *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.

VIANNA, Hermano. (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

WISNIK, José Miguel. (1979) *Anos 70: Música Popular*; Rio de Janeiro: Europa.