

# “Origem”, “localismo” e “autenticidade” na “música de Beiradão” amazonense: reflexões a partir do campo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rafael Branquinho Abdala Norberto  
UFRGS – rbanviolao@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho faço um recorte de algumas reflexões feitas a partir de demandas que surgiram nas minhas observações e experiências vivenciadas no campo. Uma das questões que preocupam alguns músicos que colaboram com esta pesquisa diz respeito à “origem” e “autenticidade” na “música de Beiradão” amazonense. Pretendo problematizar os conceitos de origem, localismo e autenticidade a partir da etnografia em andamento e do diálogo com os trabalhos etnomusicológicos de Feld (1994), Bohlman; Radano (2000) e Ochoa (2003).

**Palavras-chave:** “Beiradão”. Música amazonense. Localismo e globalização. Autenticidade musical. Etnomusicologia.

**“Origin”, “Localism” and “Authenticity” in “Music of Beiradão” from Amazon State: Reflections from the Field**

**Abstract:** In this work I do a cutting of some reflections from demands that arose in my observations and experiences in the fieldwork. One of the issues of concern some musicians who collaborate with this research refers to the "origin" and "authenticity" in "music of Beiradão" from Amazon state (Brazil). I intend to problematize the concepts of origin, localism and authenticity from the ethnography in progress and from dialogue with ethnomusicological works of Feld (1994), Radano; Bohlman (2000) and Ochoa (2003).

**Keywords:** “Beiradão”. Music from Amazon state (Brazil). Localism and globalization. Musical authenticity. Ethnomusicology.

Viso, neste trabalho, refletir acerca de questões que envolvem conflitos ideológicos e geracionais entre os colaboradores da pesquisa que residem em Manaus. Busco, ainda, interpretar esses conflitos a partir de um olhar etnomusicológico reiterando a problematização dos conceitos de origem, localismo e autenticidade a partir do diálogo com os trabalhos de Feld (1994), Bohlman; Radano (2000) e Ochoa (2003).

Em relação à etnografia em andamento, realizei dois períodos de trabalho de campo, totalizando 63 dias. Nesses dois períodos tive a oportunidade de dialogar com cerca de trinta músicos e acompanhar algumas *performances* musicais nos diversos espaços e contextos socioculturais em que a “música de Beiradão”<sup>1</sup> está inserida, tanto nos “festejos de santo” (terminologia nativa) que ocorrem em localidades rurais situadas em municípios nos interiores do Amazonas, também conhecidas no Amazonas como “beiradões”, quanto na capital Manaus. Para uma melhor compreensão acerca dos usos da terminologia “beiradão” no Estado do Amazonas, bem como seus usos na música, ver Norberto (2015).

Ainda no pré-campo, totalmente confuso quanto ao entendimento dos diversos usos da terminologia “beiradão” no Estado do Amazonas e de seus respectivos usos na música, eu tive a oportunidade de entrar em contato com o artista plástico, poeta, compositor e percussionista Eliberto Barroncas (57 anos), que, naquele momento, parecia ter resolvido todos os meus “problemas”. Inicialmente, não tinha me dado conta o quanto as palavras do Eliberto demonstravam claramente diversos conflitos ideológicos e geracionais entre os músicos envolvidos com o universo musical do “Beiradão” em Manaus. Nosso diálogo começou assim:

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

Essas são apenas as primeiras palavras de uma longa conversa (em torno de quatro horas) que tive com Eliberto no dia em que o conheci pessoalmente. Antes disso, nós já havíamos nos falado por e-mail e por telefone. Ressalto que, nesta ocasião, Eliberto estava tão preocupado com a questão das “invenções” que estavam/estão ocorrendo em Manaus, que essas foram realmente às primeiras palavras dele. Eu não tinha feito nenhuma colocação antes, simplesmente perguntei se poderia registrar o diálogo, ele me perguntou se eu já estava gravando e, enfim, discorreu as palavras transcritas acima. Por que estou contextualizando isso? Para mostrar que, naquele momento, o essencial para o Eliberto era evidenciar que ele não concordava/concorda com certas questões ideológicas e discursos que estão envolvendo a “música de Beiradão” na cidade de Manaus por parte de uma geração musical mais “jovem”. Como ele sabia que a minha entrada em campo tinha se dado por meio do contato com essa geração de músicos mais “jovens”, ele rapidamente me repreendeu dizendo que o “Beiradão”

de fato, ou seja, o “autêntico” ou “verdadeiro” “Beiradão” era o que ele iria me relatar naquele momento e não o que esses outros músicos tinham me falado.

Eliberto não é o único músico que atualmente reside em Manaus, teve uma longa experiência de vivência nos “beiradões” e tenta há alguns anos incluir no *mainstream* musical desta cidade a geração mais antiga de músicos que se inseriam (alguns ainda estão inseridos) no contexto de animar os “festejos” nos “beiradões” amazonenses. Adalberto Holanda (55 anos) é outro músico que faz parte do grupo Raízes Caboclas e, juntamente com Eliberto tenta, desde 1989 (data que o Eliberto citou como marco da sua entrada no grupo e início da participação de músicos do “Beiradão” nos shows do mesmo), trazer a experiência desses músicos dos “beiradões” para o público da capital. De forma muito semelhante com o que ocorreu no meu diálogo com o Eliberto, assim que começamos a conversar, Adalberto já me perguntou se eu queria que ele falasse do “Beiradão”. Eu disse que ele poderia ficar a vontade, poderia falar sobre o “Beiradão”, sobre a sua trajetória musical, mas o mais importante seria que ele realmente dissesse o que sentia necessidade de dizer. Após esse primeiro momento, Adalberto discorreu o seguinte:

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

A partir dessa fala, e ao longo do diálogo com Adalberto, percebo que ele foi/é bastante crítico em relação a essa “turma mais jovem” que está “inventando moda” se aproveitando das políticas públicas de incentivo e valorização da “cultura amazonense”.

Se pensarmos nas diversas construções que perpassam a “música de Beiradão” e que estou tendo contato, em resumo, teremos uma “música de ou do Beiradão” entendida pela geração mais antiga (entre 59 e 82 anos) como qualquer música tocada nos “beiradões”, principalmente o que eles chamam de “Lacapaca” e/ou “Pau e Corda”, duas categorias nativas que remetem a formação instrumental mais comum nos “beiradões” entre as décadas de 1950 e 1970. A “música do Beiradão” é entendida pela geração de Eliberto e Adalberto como as músicas que eram tocadas nos “festejos”, bailes e festas nos “beiradões” desde a migração dos nordestinos no final do século XIX no que é conhecido como 1º Ciclo da Borracha. Os

“caboclos” teriam dado prosseguimento a esses fenômenos socioculturais, porém, essas músicas teriam se “transformando” com o passar do tempo, adquirindo então “sotaques amazonenses”. Essas transformações teriam sido reiteradas nas gravações, durante a década de 1980-90 principalmente, de músicos envolvidos com essa realidade sociocultural (musical) dos “festejos de santo”. As músicas dessas gravações tornaram-se um produto específico advindo da indústria musical. Esse produto foi criado a partir da vivência desses músicos nos “beiradões” em junção às propostas da gravadora Copacabana (ressaltar os diversos “regionalismos” musicais brasileiros) e da Gravasom (ressaltar os “regionalismos” musicais da região norte do Brasil). São nas gravações do Teixeira de Manaus (gravou nas duas gravadoras citadas) que a “turma mais jovem” (entre 20 e 50 anos de idade) do Cordão do Marambaia e da Orquestra de Beiradão do Amazonas (OBA), que dizem estar “resgatando o Beiradão, a memória e a identidade do povo amazonense”, se inspiram para realizar as suas *performances* de “Beiradão” na cidade de Manaus, passando a entender então o “Beiradão” como gênero musical.

Após essa contextualização das divergências e dos conflitos ideológicos entre as diferentes gerações de músicos que colaboram com esta pesquisa, inicio as discussões, problematizações e interpretações em relação às questões de “origem”, “localismo” e “autenticidade” na “música de Beiradão”.

Ao longo dos nossos diálogos e da interação continuada que estou tendo (mesmo distante fisicamente do campo), principalmente com o Eliberto, tomei contato com o esforço e trabalho que ele, o Adalberto e todo o grupo Raízes Caboclas vêm tendo em relação a demonstrar para o restante do Brasil e para o mundo uma “cultura amazonense” que não seja essa “cultura inventada” que normalmente é demonstrada em Manaus por outros “grupos regionais”. Entretanto, creio que há alguns perigos e contradições que também circundam esses discursos.

Feld (1994: 270-3) problematiza as questões relativas a alguns discursos de autenticidade nos universos da *World Music* e da *World Beat* que vai ao encontro do que problematizo nesta comunicação acerca das discussões ideológicas que perpassam o universo da “música de Beiradão” em Manaus:

As práticas e discursos da/na world music e world beat estão, cada vez mais, politizados, em uma zona polemizada na qual as lutas chave estão em torno das questões de autenticidade – os direitos e meios de verificar o que Frith denominou “a verdade da música” – e as dinâmicas de apropriação, particularmente os direitos e meios para reivindicar propriedade musical<sup>2</sup> (FELD, 1994: 270, tradução minha).

O que ocorre no universo da “música de Beiradão” em Manaus é algo muito semelhante ao que foi explanado acima por Feld. Entretanto, nessa realidade, muitas práticas não condizem com os discursos. Esse é o caso do Cordão do Marambaia e da OBA, que utilizam certos discursos envolvendo o termo “Beiradão” para promoverem-se politicamente. Envolvendo-se com esse “[...] show tão peculiar na nossa região, tão nosso, que é o Beiradão, música do norte [...]”, como o líder da OBA (Ênio Prieto) explanou na *performance*<sup>3</sup> de inauguração da Galeria Espírito Santo em Manaus (01.08.2014) que tive a oportunidade de observar, esses grupos estão conseguindo apoio das políticas públicas e aprovações em editais para fazerem shows, gravarem CDs e participarem de festivais. Portanto, compreendo a preocupação e as críticas por parte de músicos, como Eliberto e Adalberto, que tiveram a vivência nos “beiradões” de fato e não estão satisfeitos por presenciarem uma politização envolvendo o “Beiradão”, principalmente pelo fato da prática ser contrária aos discursos. Na prática, eu observei nas *performances* da OBA e do Cordão do Marambaia dois grupos musicais que se apropriam do termo “Beiradão” por executarem três ou quatro músicas de autoria do saxofonista Teixeira de Manaus e que no restante de suas *performances* tendem para as composições autorais que, na maioria das vezes, nem ao menos dialogam com as especificidades musicais e ideológicas presentes nas diversas músicas *de e/ou do/nos* “beiradões”. Quando o fazem, referem-se unicamente a um músico desse universo musical (Teixeira de Manaus), desconsiderando assim, tantos outros que possuem seus próprios estilos de tocar e animar os “festejos” *nos* “beiradões” afora. Portanto, por que e o que os levam a se autodenominarem músicos de “Beiradão” e a assumirem o discurso que assumem?

Entretanto, também problematizo os discursos em direção ao “Beiradão” “autêntico” interpretando-os como contraditórios. Há politização e polemização em todos os discursos e práticas envolvendo o “Beiradão” em Manaus. Os discursos militantes de Eliberto e Adalberto são a favor de uma “música do Beiradão” compreendendo esta como qualquer música tocada *nos* “beiradões”, porém, que, ao longo do tempo, adquiriram “sotaques amazonenses” que passaram a ser representados nas gravações da década de 1980. Esse seria o “verdadeiro” ou “autêntico” “Beiradão” como sugerem as falas de Eliberto e Adalberto citadas no início deste trabalho? Será que não seria outro tipo de equívoco considerar um “Beiradão” “autêntico” as gravações que passaram por um momento de manipulação sonora e ideológica através da busca incessante da indústria musical/cultural por uma “música regional” (“amazonense”)? A “música de Beiradão” só é “autêntica” quando ocorre *nos* “beiradões”, por esses serem seus lugares de “origem”? Não seria outro equívoco afirmar que a “origem” da “música de Beiradão” é nos “beiradões” amazonenses, sabendo que em outros

estados da região norte e nordeste do Brasil ocorrem práticas musicais com especificidades muito semelhantes ao que ocorre nos “beiradões” amazonenses? Existe música “autêntica” ou “verdadeira” em um mundo globalizado? Será que todas as “músicas *de/do* Beiradão” não são algum tipo de construção político-ideológica?

Bohlman; Radano (2000: 28-34) problematizam as construções raciais no universo musical a partir de questões que perpassam origens, autenticidade, migrações e hibridismos culturais nas circunstâncias globais do mundo:

O poder da propriedade musical que é tão essencial à imaginação racial tem uma presença extraordinariamente global. Na maioria do senso universal, a condição cuja presença é mais global é da autenticidade, a afirmação de que uma música em particular é inelutavelmente ligada a um determinado grupo ou a um determinado lugar. Nas diversas historiografias da música, música autêntica é a que dá testemunho às “origens” – geográficas, históricas e culturais - da música<sup>4</sup> (BOHLMAN; RADANO, 2000: 28, tradução minha).

Bohlman e Radano também estão problematizando essa ligação que é feita por um senso comum global referente às concepções de autenticidade musical, porém, eles adicionam a essa problematização o elemento racial, que ainda não tinha aparecido no diálogo com Feld. A partir disso, pergunto, seria possível afirmar que o “Beiradão” possui especificidades sonoro-étnicas que o diferencia de outras músicas e, conseqüentemente, contribuem para uma construção identitária “amazonense”? Os músicos ligados ao “Beiradão” em Manaus afirmam que sim, entretanto, os únicos que dialogaram comigo acerca deste assunto foram o Eliberto e o seu Esomar Pacheco (71 anos) em um diálogo que registrei uma parte em vídeo e disponibilizei, com a devida autorização, no *YouTube*<sup>5</sup>. Apesar disso, reitero, será que outros músicos que viveram/vivem no universo dos “beiradões”, gravaram seus LPs/CDs e, atualmente, são conhecidos em Manaus por serem músicos de “Beiradão” também reconhecem esses “sotaques amazonenses” presentes nos xotes, boleros, sambas, frevos, lambadas, entre outras músicas, quando tocadas por eles nos “beiradões”, ou esses músicos pensam que tocam simplesmente música, sem essa carga identitária “amazonense”?

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

a ideia de classificação está estreitamente associada ao pensamento sobre os gêneros artísticos derivados, em parte, do projeto classificatório biológico a nível global no século XIX e a ideia de homogeneização que acompanhou o desenvolvimento histórico do estado-nação<sup>6</sup> (OCHOA, 2003: 83-4, tradução minha).

Se partirmos da concepção de Ochoa que os gêneros de música popular estão sempre ligados a algum tipo de construção, seja essa construção cultural, social, política, ideológica ou histórica, entenderemos o porquê alguns músicos reivindicam o “Beiradão” entendido como gênero musical e problematizaremos essa questão, não com a busca de responder se o “Beiradão” realmente é ou não um gênero, mas de demonstrar as diversas construções que foram e continuam sendo feitas em relação a essas músicas (*dos/nos* diversos “beiradões” e atualmente em Manaus). Seguindo o raciocínio de Ochoa que a ideia de gênero musical está estreitamente associada ao projeto classificatório biológico a nível global no século XIX, reitero que classificar o “Beiradão” como gênero musical reduziria diversos contextos socioculturais e sociabilidades musicais a um produto musical específico produzido por um momento específico da indústria musical brasileira.

O “Beiradão” que mais se aproxima de um gênero musical como os livros de historiografia da música compreendem são as gravações da década de 1980-90. Entretanto, continuo reiterando que essa classificação reduziria todo um complexo envolvendo espaços, trânsitos, sociabilidades, culturas populares, entre outras questões socioculturais, a um produto musical específico, que parece não ser o caso. Prefiro reconhecer o “Beiradão” pensado como fenômeno sociocultural marcado por encontros de sociabilidades nos eventos musicais (*performances*) que dão vida a essa(s) música(s). Parece-me que é assim que os colaboradores desta pesquisa advindos de classes populares e pertencentes à geração mais antiga de músicos ainda em atividade, como por exemplo, Chico Cajú, João Simões, Souza Caxias, entre outros, também enxergam.

Não pretendo responder a nenhum dos questionamentos e problematizações que fiz ao longo deste trabalho afirmando o que é ou não o “Beiradão”, pois acredito que qualquer afirmação deste tipo vai de encontro à proposta do mesmo. Outra questão é o fato deste trabalho ser um recorte da etnografia em andamento que visa, assim como esta comunicação, a crítica ao projeto classificatório de gêneros musicais, sendo que este valida a crença em supostas músicas autênticas ou verdadeiras (“autenticidade”) surgidas (“origem”) em *um* lugar específico (“localismo”) na realidade global do mundo atual. Na minha dissertação, para evitar esses tipos de engessamentos, pretendo partir da teoria da *performance*, dialogando principalmente com Béhague (1984) e Seeger (2015), para compreender o “Beiradão” a partir

das análises das *performances* musicais entendidas como evento e processo em que se relacionam conteúdo (som) e contexto (sociocultural) em que os atores sociais (músicos, públicos, organizadores dos eventos, entre outros) são os principais agentes do que passa a ser compreendido, então, após as diversas interações entre os mesmos, por “Beiradão”.

## Referências

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Utilizo no decorrer deste trabalho o termo “Beiradão” (com a inicial maiúscula) quando tratar de qualquer contexto em que esta terminologia é empregada no meio musical e “beiradão” (com a inicial minúscula) quando tratar das localidades situadas nas beiras de rios, igarapés e paranás onde habitam diversas populações ribeirinhas. Utilizo ambas as terminologias (“Beiradão” e “beiradão”) entre aspas por tratarem-se de categorias êmicas.

<sup>2</sup> “The practices of and discourses on world music and world beat are in an increasingly politicized, polemicized zone in which the key struggles are over questions of authenticity – the rights and means to verify what Frith called ‘the truth of music’ – and the dynamics of appropriation, particularly the rights and means to claim musical ownership” (FELD, 1994: 270).

<sup>3</sup> Esta e outras *performances* registradas por mim em campo estão disponíveis no meu canal do *YouTube*.

<sup>4</sup> “The power of musical ownership that is so essential to the racial imagination has an extraordinarily global presence. In the most universal sense, the condition whose presence is most global is that of authenticity, the assertion that a particular music is ineluctably bound to a given group or a given place. In the diverse historiographies of music, authentic music is that which bears witness to the ‘origins’ of music – geographical, historical, and cultural” (BOHLMAN; RADANO, 2000: 28).

<sup>5</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=-SY6bVM\\_YEI](https://www.youtube.com/watch?v=-SY6bVM_YEI)> Acesso em: 03 maio. 2015.

<sup>6</sup> “La idea de clasificación está estrechamente asociada al pensamiento sobre los géneros artísticos derivado en parte del proyecto clasificatorio biológico a nivel global en el siglo XIX y a la idea de homogeneización que acompañó el desarrollo histórico del estado-nación” (OCHOA, 2003: 83-4).