A guitarrada amazonense: diálogos culturais e invenções

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PROCESSOS CRIATIVOS EM MÚSICA POPULAR

Rafael Angelo dos Santos Lima
UFAM – PPGSCA - CAPES – rafaelangelolima@gmail.com

Rosemara Staub de Barros
UFAM –PPGSCA – FAARTES – rosemarastaub@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa em andamento tem como objetivo compreender as relações musicais e socioculturais existentes na guitarrada do Beiradão. As múltiplas dimensões envoltas a esta manifestação musical, busca-se através dos conhecimentos de áreas, como a antropologia, musicologia, sociologia e filosofia, tendo em vista a interdisciplinaridade como chave para a melhor compreensão das relações existentes nesta manifestação musical. Concluímos que o hibridismo, a capacidade de transformação e a invenção são os principais traços distintivos desta trama musical.

Palavras-chave: Beiradão. Música Popular. Cultura.

The Guitarrada Amazonense: Culture Dialogs and Inventions.

Abstract: This ongoing research aims to understand the musical and socio-cultural relationships existing in Beiradão's guitar, and in view of the multiple dimensions involved in this musical manifestation, it is sought through the knowledge of areas such as anthropology, musicology, sociology and philosophy , in view of interdisciplinarity as key to a better understanding of the relationships existing in this musical manifestation. So far we have concluded that hybridism, the capacity for transformation and invention are the main distinctive features of this musical manifestation.

Keywords: Beiradão. Popular Music. Culture.

1. Introdução

No Amazonas, há uma intensa produção musical com características próprias, moldada por trocas culturais e diálogos musicais com os demais países da América próximos à região, o que revela uma Amazônia de fronteiras amplas, que potencializam o caráter multicultural da região.

Neste cenário espraiado por uma diversidade de gêneros musicais, esta pesquisa visa investigar a guitarrada presente no contexto do Beiradão, afim de (re)conhecer fluxos e trocas culturais, sobretudo musicais - este gênero musical que surgiu no final da década de 1960, possui diferentes mitos fundantes de acordo com os contextos sociais em que está inserido. Algo que pode ser desenha da seguinte forma: no Pará emergiu como uma subdivisão da lambada, no Amazonas está dentro do contexto do Beiradão em outro país como o Peru, surge como uma dissidência da tradicional música andina.

A guitarrada dentro do contexto da lambada ganhou projeção nacional na década de 1980 através dos lançamentos realizados pela Gravasom, selo musical, gravadora e distribuidora de Belém do Pará, que tornou-se uma espécie de local referencia para o registro

deste tipo de música no norte do país. Seus produtos fonográficos alcançavam as demais regiões por meio de outras gravadoras como a Continental.

No inicios dos anos 2000, a guitarrada ganhou novamente projeção nacional, assim como nos anos 1980. O pesquisador Darien Lamen, em seu artigo publicado em 2011, discorre sobre o retorno deste gênero musical ressaltando o apoio do governo ao forjar uma política de desenvolvimento cultural e turístico para o estado. O pesquisador destaca outro ponto de discussão atrelado a este gênero e que vem ao encontro ao que propõe esta pesquisa: trata-se de uma música traz consigo características de uma Amazônia cosmopolita, em constante diálogo com os países do caribe.

> A partir de 2001, o ressurgimento da lambada sob o rótulo de "guitarrada," com apoio e reconhecimento oficial de órgãos do Estado (sobretudo a Fundação de Telecomunicações do Pará, a FUNTELPA), contribuiu para o resgate de uma história local, submersa, e aparentemente marginal à história hegemônica nacional do Brasil. Essa história local retrata uma Amazônia bem diferente daquela normalmente representada pela mídia e pela literatura desenvolvimentista como vazia, isolada e impenetrável.(LAMEN, 2011, p.148)

Assim como no Pará, a guitarrada está presente no Amazonas e encontra-se inserida no contexto do Beiradão, termo que compreende um conjunto de obras autorais executadas em festas, por meio das rádios ou executadas pelos músicos ao vivo nas sedes dos municípios do interior do estado. O pesquisador Rafael Norberto resume a trajetória do termo.

> Os programas de rádio constituíram outro ponto de importante interação. Entre as décadas de 1950 e 1970, as músicas mais tocadas nas rádios, entre outras, eram os "forrós" (xotes e baiões), as valsas, os boleros, sambas, choros, frevos e, já na década de 1970, os carimbós. Na década de 1980, houve um boom das lambadas, e foi a partir de uma série de gravações realizadas nesta década que, músicas autorais, fruto das interações discorridas acima, passaram a ser reconhecidas como "músicas do beiradão" pelos radialistas manauaras que transmitiam seus programas para o público alvo dos "beiradões" amazonenses. (NORBERTO, 2016, p. 16).

Dentre os compositores amazonenses há exemplos de músicos que adentraram no cenário fonográfico nacional e registraram suas composições em LPs, incentivados por produtores como Wilson Soto, Manuel Cordeiro, Pinduca, dentre outros. Nessa perspectiva, destacam-se Oseas da guitarra, André Amazonas, e Magalhães da Guitarra (estes três primeiros guitarristas), Teixeira de Manaus, Mestre Caju, (ambos saxofonistas). Vale ressaltar que a linguagem musical utilizada por guitarristas e saxofonistas possui grande proximidade, algo comumente relatado por outros músicos pertencentes ao campo da música popular.

As praticas culturais na Amazônia podem ser interpretadas à luz do que diz o

estudioso sobre cultura Homi Bhabha, como "processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais" (BHABHA, 1998, p. 20). Esta é uma chave de leitura para a compreensão da guitarrada no contexto do Beiradão em que podemos nos aproximar de um entendimento sobre a construção de sua poética - uma música que possui elementos rítmicos e melódicos de outros gêneros musicais, inseridos em contextos culturalmente diferentes no âmbito da américa latina.

De acordo com (BHABHA, 1998, p. 20) "Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade." Stuart Hall também comenta sobre a receptividade de outras sociedades para com os valores culturais ocidentais. "Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influencias culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca." (HALL, p.79)

Ampliando as fronteiras disciplinares relacionadas a esta organização musical, e considerando-a como reflexo do encontro de diferentes dimensões do saber, citamos o pensamento de Néstor Canclini, que afirma ser necessário a utilização de todas as ferramentas possíveis para o entendimento desta manifestação musical, ferramentas que se encontram separadas, para assim demolir as divisões entre o que seria uma arte culta, folclórica, popular e massiva.

1.1 Pelas beiradas dos rios, a construção de uma poética

Há tempos, estudiosos de diversas áreas investem em reflexões sobre o fazer musical, se utilizarmos a premissa de conhecimento compartimentado. Em uma retrospectiva histórica os primeiros tratados sobre música que o mundo ocidental conhece foram redigidos pelos gregos, haja vista o papel desta arte na estrutura daquela sociedade e o seu papel norteador do pensamento ocidental. Ao levarmos em consideração a maneira pela qual tratavam a busca pelo conhecimento, no contexto atual, de modo semelhante, o estudo da música pode ser visto como um fazer interdisciplinar, uma vez que suas características elementares podem ser analisadas pela perspectiva de diferentes áreas do conhecimento como a sociologia, psicologia, economia, história, linguística dentre outras. Uma rápida pesquisa nos bancos de teses comprova tal cenário.

Logo, busca-se desvelar, a partir da música e seus índices, partes das relações intrínsecas e extrínsecas a este fenômeno, tendo em vista a sua complexidade, é praticamente

impossível discorrer sobre sua totalidade. Esta construção teórica construída a partir de determinados dados, por ventura, deixa escapar informações que poderiam ser apreendidas por outra construção de fatos, a exemplo do que afirma Bourdieu.

Estes índices são elementos estruturantes da linguagem musical ocidental e estão articulados na construção da música dos beiradões. Weber comenta sobre um dos componentes desta estrutura:

> A harmonia de acordes rigorosa só conhece uma conclusão regular de determinada composição musical ou de um de seus segmentos por meio de uma sucessão de acordes (cadência) que caracteriza inequivocamente a tonalidade (WEBER, 1995, p.56).

Precisamente, essa harmonia de acordes rigorosa juntamente com a melodia são elementos estruturantes presentes em toda música tonal executada no mundo ocidental, sendo esta predominante nos campos de produção musical, tal tradição só mudaria no século XX com as vanguardas que ficaram restritas ao campo da música erudita. Como o próprio Weber afirma, somente a cultura ocidental tem a pretensão de caracterizar-se como universal.

De fato, o que difere a produção musical de cada local, seja qual for o gênero ou estilo musical no ocidente, é a forma pela qual os elementos que compõem a linguagem são organizados. Além da harmonia de acordes e melodias citadas anteriormente, o elemento *rítmico* possui lugar de destaque. Esta arte de organizar o sons revela a capacidade inventiva dos grupos que a produzem, sua trajetória, trocas de saberes, empréstimos, apropriações, hibridismos em um número infinito de possibilidades.

Os músicos que circulavam pelas cidades da rede urbana Amazônica, animando as festas dos beiradões, ao registrarem suas composições em LPS na década de 1980 cristalizaram um fazer musical oriundo de experimentações e trocas de saberes culturais (ativados pela memória cultural) inerentes ao trabalho que realizavam, sobre este regime de pensamento, criação musical, suscitamos o conceito do *Bricoleur*[1], "(...) o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento". (LEVI-STRAUSS, 1989, p.39).

Os artistas do beiradão, organizaram o material sonoro existente de forma empírica, aparentemente sem um projeto pré-determinado, criando um tipo de música que se distingue dos demais gêneros pela organização interna dos elementos da linguagem musical. Retomando a comparação feita por Lévi-Strauss, o engenheiro também interroga seu conjunto de conhecimentos em qualquer construção, para o autor, ambos possuem a mesma capacidade criadora. O que diferencia os tipos de conhecimento, é a hierarquia imposta pela construção

social em que nos encontramos, na qual a ciência e seus paradigmas possuem a preponderância.

> Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia "significar", contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. (LEVI-STRAUSS, 1989, p.34)

Como exemplo[2] do processo de reorganização interna dos elementos musicais, separamos a célula rítmica executada pela bateria da música São Gabriel da Cachoeira (Fig.1), composta por Oseas Santos. A origem rítmica é a do gênero Cumbia, (Fig.2), no entanto a sua execução em andamento veloz e o acréscimo de batidas de tambor no contratempo do primeiro tempo, transformam o conjunto tornando-o distinto de sua origem pela disposição/execução das partes que o integram.

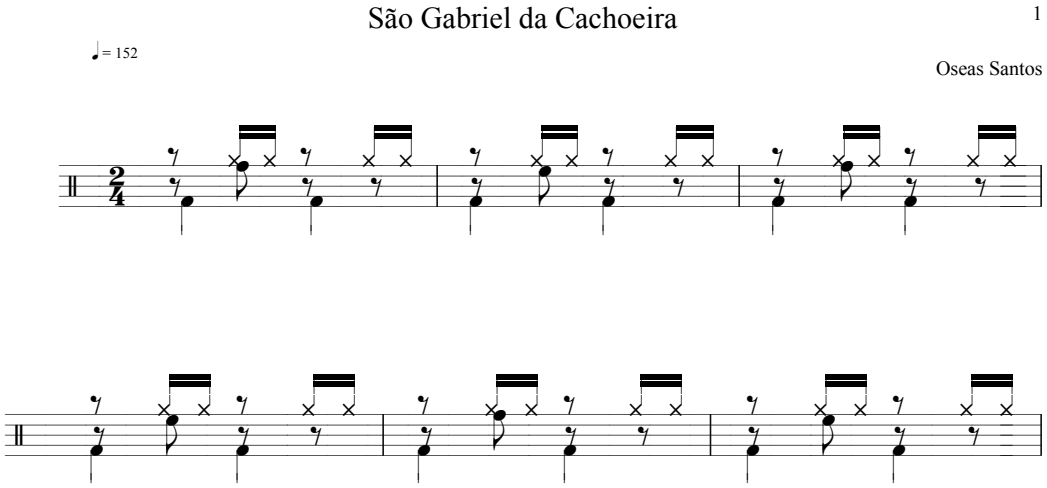

Figura 1: Fragmento transcrito da música São Gabriel da Cachoeira do compositor Oseas Santos
Fonte: Acervo pessoal.

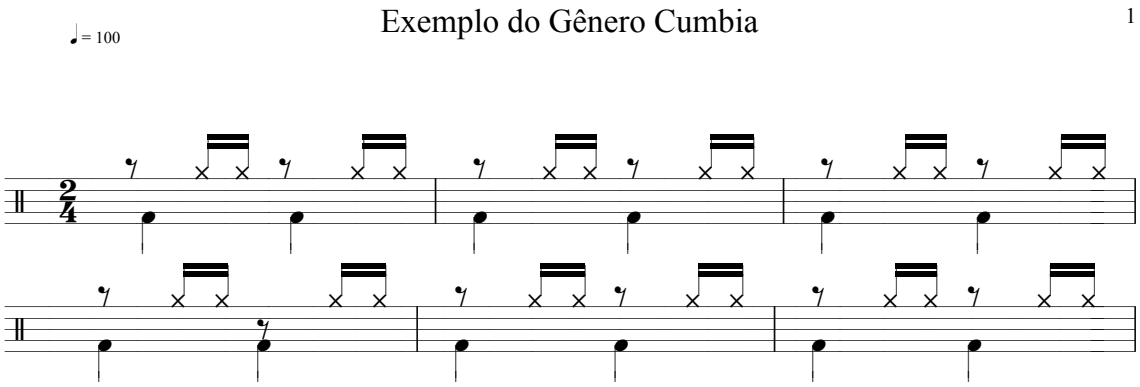

Figura 2: Transcrição da execução da bateria do gênero Cumbia.
Fonte: Acervo pessoal.

Esses processos de construção (Fig.2): reorganização interna do elementos com a aceleração do ritmo e acréscimo de toque no contratempo, tem sua origem em um cabedal de possibilidades sonoras oriundas de diversas fontes: transmissão oral, contrabando (distribuição) de LPS e fitas latinos, escuta de rádios de ondas curtas.

Outras fontes do tesouro dos compositores são: a poética musical de outras regiões trazidas por seus migrantes, experimentações e audições em viagens pelos rios das bacias hidrográficas, contato com bandas militares e outras fontes diversas. Um emaranhado de fontes que contribuiu para o desenvolvimento de uma música de caráter predominantemente instrumental, que caminhava na contramão do cenário nacional, no qual o cancioneiro imperava soberano.

Encontramos neste contexto, índices de uma relação não regida pelas questões mercadológicas da indústria cultural do contexto urbano e industrial. Nesta criação musical a absorção e transformação de elementos internos vão para além de menções de elementos regionais nas letras, que não são a prioridade desta poética. Esta música faz parte do mundo rural ribeirinho, reconhecido pelo pesquisador João Jesus de Paes Loureiro como representante da cultura Amazônica. "A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes." (LOUREIRO, 2015, p.77).

A materialização dessa criatividade, refletida na organização dos sons a partir dos meios possíveis e disponíveis aos artistas, mostra-se em musicas com melodias baseadas geralmente em dois temas, e em alguns casos encontram-se versos curtos. Estrutura presente nos gêneros latinos em que há destaque à música instrumental. Porém, não se trata de uma cópia ou tradução da música latina/caribenha ou brasileira, trata-se da soma/hibridização de elementos estruturantes de gêneros latinos a gêneros brasileiros como o forró, carimbó, lundu e vice-versa, ou seja, encontramos uma estrutura melódica/rítmica latina e caribenha em uma estrutura melódica/rítmica brasileira. Em um contexto amplo, a música e dança latina/caribenha caracterizam-se pela síntese do encontro entre o fazer musical europeu, ameríndio e africano.

Se pudermos aproximar esse entendimento à ressonância e a repercussão que a música possui em nossa existência, poderíamos afirmar que a poética destes artistas repercute em nós ao darmos vazão ao corpo poético, seja pela dança, seja pela execução do instrumento,

seja pelo canto. O ser do poeta torna-se nosso ser e o nosso ser torna-se o ser do poeta, uma vez que esta experiência artística não é uma via de mão única.

> As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. (BACHELARD, 1978, p.187).

Por ser de caráter predominantemente instrumental, é importante ressaltarmos o papel dos elementos da linguagem musical nessa trama, diferentemente de outros movimentos em que a mensagem principal é transmitida pela palavra cantada com seu conteúdo lexical e poético, em que a linguagem musical é subserviente à letra. No beiradão, as ressonâncias ocorrem pelas melodias e ritmos, meio pelo qual toda o trabalho de criação das disposições internas da linguagem musical é transmitido, e a repercussão dá-se pela dança, pelo corpo poético, por essa aglomeração de pessoas em torno de um propósito: a alegria que os festejos podem proporcionar. De modo que não é possível dissociar esta manifestação musical da cultura popular e o imaginário amazonense, haja vista a força que os festejos possuem na vida social desta região.

Existe uma relação não regida propriamente pela razão neste fenômeno, como afirma Tiger C. Roholt, (...) understanding a groove means to feel the coherence of its various rhythmic elements. (ROHOLT, 2014, p.4), a música também nos mostra que para compreendermos a sua totalidade de características e elementos, somente o uso da razão – baseada no binômio natureza x cultura – é incapaz de assim o faze-lo. De fato, as quebras dos paradigmas nas ciências durante o ultimo século, apontam para a busca de novos parâmetros para a busca do conhecimento.

A partir das reflexões sobre este cenário musical, ressaltamos a dicotomia entre o discurso construído desde a tomada de posse desta parte do mundo - que evidentemente possuía suas exceções - e a realidade amazônida, estes relatos que ajudaram a "justificar" o projeto de dominação do território, o massacre dos povos originários, a catequização dos sobreviventes ao contato com os colonizadores e outras ações. Ao mesmo tempo, tendo em vista a ambivalência dos fatos, as ideias de infernismo e exotismo, ainda presentes no imaginário, afastaram e afastam interesses e potenciais explorações da região, por considerarem um espaço atrasado diante do que é considerado civilizado e desenvolvido pela cultura ocidental.

De outro ponto de vista, sabe-se que milhares de anos há produção de conhecimento nestas terras com seus próprios paradigmas e categorias de pensamento. Ao serem incorporados os elementos da razão ocidental, naturalmente estes paradigmas foram e são transformados, cujos resultados estão presentes nos modos de vida existentes e suas manifestações culturais.

Ao lembrarmos das palavras de João de Jesus Paes Loureiro "Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui de bens, mas também os transfigura", compreendemos o caráter transformador das mentes criativas que habitam estas terras. Tendo em vista toda a cultura produzida pelos caboclos amazônidas, acreditamos que esta é a melhor forma de refutarmos os discursos que ainda teimam em falar sobre esquecimentos, atrasos, dificuldades climáticas ou ainda uma falta de civilização.

É dentro deste contexto da cultura amazônica que estão cravadas as criações musicais dos beiradões amazonenses, um dos exemplos da produção de conhecimento deste espaço, resultado direto das ações criadoras, ativas e inventivas dos sujeitos. Desta maneira, as relações existentes na música do beiradão são exemplos de como ocorrem os processos históricos de organização do pensamento cultural e social da região.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2012.

LAMEN, Darien, Pelo Mar do Caribe Eu Velejei: A Guitarrada, Mobilidade e a Poética da Beirada em Belém do Pará. In: ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 5, 2011, Belém/PA. Anais. Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011. 749 p. p. 148-157.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1989.

_____. *Olhar Escutar Ler*. trad. Beatriz Perrone-Moisés. são Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

NORBERTO, Rafael B.A. *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na "música do Beiradão": uma etnografia entre músicos amazonenses.*155p. Dissertação Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de pós-graduação em música, Porto Alegre. 2016.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música; tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort; prefácio de Gabriel Cohn*. São Paulo, EDUSP, 1995.

Notas

[1] Contribuição dada pelo professor Doutor Odenei de Souza Ribeiro, durante a disciplina Epistemologia e Metodologia das Ciências Humanas e Sociais em discussão sobre o estruturalismo e o caráter geral deste paradigma antropológico.

[2] Exemplo apontado pelo pesquisador Ygor Saunier em questionamento acerca da origem rítmica utilizada na música São Gabriel da Cachoeira, do compositor Oseas Santos. A presença deste ritmo é notada com certa frequência nas produções musicais de artistas nortistas da década de 1980.