



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

SAULO CHRIST CARAVEO

A NASCENTE DE UM RIO E OUTROS CURSOS: a guitarrada de Mestre Vieira

BELÉM - PARÁ
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

SAULO CHRIST CARAVEO

A NASCENTE DE UM RIO E OUTROS CURSOS: a guitarrada de Mestre Vieira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Chada

Linha de Pesquisa 2: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

BELÉM, PARÁ
2019

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

C257n Caraveo, Saulo Christ
A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira / Saulo Christ Caraveo. - 2019.
136 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Professora Dr^a. Sonia Chada
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Prática musical – Pará. 2. Guitarrada. 3. Mestre Vieira. I. Título.

CDD – 23 ed. 780.98115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de Fevereiro do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Saulo Christ Caraveo da Silva, intitulada: **A NASCENTE DE UM RIO E OUTROS CURSOS: A GUITARRADA DE MESTRE VIEIRA**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Sonia Maria Moraes Chada (Presidente), Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Membro interno), Bernardo Thiago Paiva Mesquita (Externo ao programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excellente

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 25 de Fevereiro de 2019.

Prof.^a Dr.^a. SONIA MARIA MORAES CHADA

Sonia Moraes Chada

Prof.^a Dr.^a. IVONE MARIA XAVIER ALMEIDA

pl parecer

Prof. Dr. BERNARDO THIAGO PAIVA MESQUITA

pl shype

SAULO CHRIST CARAVEO DA SILVA

Saulo Christ Caraveo da Silva

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

A Mestre Vieira, criador da guitarrada,
e seus familiares.

AGRADECIMENTOS

A Joaquim de Lima Vieira, um ser iluminado, de incrível história de vida e incansável em trajetos e percursos que o levaram a desbravar o imponente rio chamado guitarrada, de densidade inesgotável de memórias, história e práticas musicais. Guitarrista de grande humildade, inteligência e sabedoria musical que apenas os grandes mestres são capazes de manter ao longo da vida. Obrigado a toda a sua família que sempre me recebeu carinhosamente na cidade de Barcarena, em especial aos seus filhos Waldecir Vieira, Wilson Vieira, Joaquim Vieira, Waldir Vieira, José Vieira, Vanda Vieira, Natalina Vieira e Eleonora Vieira.

A toda minha família, em especial aos meus pais, Fernando e Maria Caraveo, e meus filhos, Pedro e Cecília Caraveo. Aos meus irmãos, George Christ Caraveo e Paula Chrsitiene Caraveo, por estarem sempre ao meu lado.

A Ana Paula, minha companheira, que esteve forte em todos os momentos em que precisei me ausentar para desenvolver este trabalho. A Dona Dalila Nascimento e Ana Lúcia por todo o apoio.

A Paulo Sérgio de Almeida Corrêa por me guiar quando a luz ainda fraca me impedia enxergar mais adiante e por toda a sua contribuição até o fim desta pesquisa.

A Sonia Chada por ser este ser humano incrível que me acolheu, aconselhou e orientou como um filho, muito obrigado.

Obrigado especial a Diego Barros por todo o apoio na captação e edição de áudio e vídeo na entrevista realizada com Mestre Vieira na cidade de Barcarena.

Agradeço ao apoio financeiro da CAPES, fundamental para o desenvolvimento e aprofundamento da pesquisa.

Aos meus alunos e amigos que de alguma forma contribuíram em todo este percurso.

A Pio Lobato por suas contribuições iniciais e por sua representatividade diante do gênero musical guitarrada.

A Antonio Barbedo, Iva Rothe-Neves, André Macleuri pelas informações e contatos preciosos.

A Félix Robatto, Luciana Medeiros, Kelci Albuquerque, Bruno Rabelo por seus percursos junto ao guitarrista do mundo e por suas contribuições ao longo deste trabalho.

A Darien Lamén pela excelente pesquisa de referência.

A Bernardo Mesquita, meu amigo, primeiramente pela contribuição científica sobre o assunto, pela entrevista concedida e pelas inúmeras vezes que me recebeu em sua casa em Manaus, na qual pudemos conversar muitas vezes sobre a minha pesquisa.

Pela receptividade e entrevistas concedidas, meus agradecimentos à Kelci Albuquerque, Dejacir Magno, por sua grande contribuição em revelar detalhes de sua trajetória junto a Vieira.

Aos professores das disciplinas as quais me deram suporte teórico necessário para a conclusão desta pesquisa: Maria dos Remédios, Cláudia Leão, João de Jesus Paes Loureiro, Rosângela Britto, Denis Bezerra, Fernando Lacerda, Líliam Barros, Orlando Maneschy, Ivone Xavier e Sônia Chada.

Aos meus amigos companheiros de turma: Alana Lima, Amanda Barros, Ana Gama Santos, Bernard Freire, Bianca Levy, Cássio Tavernard, Diego Quadros, Edilene Rosa, Felipe Cortez, Germana Camorim, Iam Vasconcelos, José Viana, Juan Silva, Juliana Bentes, Laura Paraense, Luciana Borgges, Lucian Costa, Marckson de Moraes, Marina Trindade, Maryori Cabrita, Pablo Mufarrej, Renan Delmontt, Renan Coelho, Renan Souza d'Oliveira, Renata Maués, Romulo Estevam e Tita Padilha.

Obrigado especial a Lia Barile pela carinhosa revisão ortográfica e Tainá Façanha pela formatação final.

*Eu morava aqui nessa rua que tem, lá no fim, dentro do igarapé; [...] Um ditado em geral aqui em Barcarena: quase os músicos “tudo” passaram pela minha mão
Mestre Vieira, 2017.*

RESUMO

CARAVEO, Saulo Christ. **A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira**. 2019. 136 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

A prática musical de Mestre Vieira é aqui investigada considerando a instauração de uma nova poética na musicalidade local que remodela novas perspectivas para a prática da guitarra elétrica na Amazônia. Como se enredou o trajeto antropológico de Joaquim de Lima Vieira na Música Popular Paraense? O ato de transcricionalidade de Mestre Vieira que resultou na invenção do gênero musical guitarrada constituiu um processo de hibridação cultural e de transacionalidade? Que tipo de análise musical pode ser realizada em obras de Mestre Vieira objetivando informações comparativas e particulares que nos permita justificar a guitarrada enquanto gênero musical? Além da leitura da produção bibliográfica sobre o assunto, fez-se uma descrição etnográfica do contexto local e global em que se produziu Mestre Vieira, assim como entrevistas semiestruturadas que auxiliaram na composição dos argumentos analíticos. O período de abrangência compreendeu os anos de 1934, ano de nascimento de Joaquim de Lima Vieira, e 2019, ano de conclusão da dissertação. Confirmou-se a hipótese/tese de que Vieira se produziu enquanto músico mediante ato criativo, e assim agindo, a partir de seu trajeto antropológico, concebeu uma nova poética na musicalidade que se projetou de Barcarena para Belém, para o Pará, para a Amazônia, para o Brasil e o Mundo, uma vez que, a partir do que chamo de convergências híbrido-transacionais entre contextos culturais, transcricionou o gênero musical guitarrada, embrionando novas perspectivas para a música, para a prática da guitarra elétrica e para o imaginário da cultura musical amazônica.

Palavras-chave: Mestre Vieira. Guitarrada. Transcricionalidade. Transacionalidade. Prática musical no Pará.

ABSTRACT

CARAVEO, Saulo Christ. **The source of a river and other courses - the guitarrada of Mestre Vieira**. 2019. 136 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

We investigated the musical practice of Mestre Vieira, considering the establishment of a new poetics in the local musicality that remodels new perspectives for the practice of electric guitar in the Amazon. How did the anthropological journey of Joaquim de Lima Vieira in Paraense Popular Music become entangled? The act of transcribability of Mestre Vieira that resulted in the invention of the guitar musical genre constituted a process of cultural hybridization and transcribability? What kind of musical analysis can be performed in Mestre Vieira's works aiming at comparative and particular information that allows us to justify guitar playing as a musical genre? In addition to reading the bibliographic production on the subject, an ethnographic description of the local and global context in which Mestre Vieira was produced was done, as well as semi-structured interviews that aided in the composition of the analytical arguments. The period covered the years 1934, year of birth of Joaquim de Lima Vieira and 2019, year of conclusion of the dissertation. It was confirmed the hypothesis / thesis that Vieira was produced as a musician through a creative act, and thus acting, from his anthropological path, he conceived a new poetics in the musicality that projected from Barcarena to Belém, to Pará, to the Amazon, for Brazil and the World, since, from what I call hybrid-transactional convergences between cultural contexts, it transcribed the guitar musical genre, embrionando new perspectives for music, for the practice of the electric guitar, for the imaginary and Amazonian musical culture.

Keywords: Mestre Vieira. Guitarrada. Creationality. Transcribability. Musical practice in Pará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa Localização da cidade de Barcarena em relação à Belém	27
Figura 2- Capa e contracapa do disco de Pinduca - No Embalo do Carimbó e Sirimbó – O Rei do Carimbó - Vol. 5.....	45
Figura 3 - Capa e contracapa do DVD – Mestre Vieira 50 anos de guitarrada.....	47
Figura 4 - Capa e contracapa do disco Lambadas das Quebradas – Vieira e seu Conjunto – Vol. 1.....	48
Figura 5 - Notícia do Jornal Liberal de 4 de agosto de 1974.....	49
Figura 6 - Foto de Dejacir Magno mostrando o repertório original tocado com Mestre Vieira.	52
Figura 7- Capa e contracapa do disco Lambadas das Quebradas – Vieira e seu Conjunto – Vol. 2.....	56
Figura 8 - Montagem realizada pela família de Vieira.....	58
Figura 9 - Primeira tentativa de identidade visual para o Projeto Mestres da Guitarrada - descartada.....	63
Figura 10 - Cartaz de divulgação de show dos Mestres da Guitarrada em Fortaleza.....	63
Figura 11 - Mestres da Guitarrada em Berlim – Alemanha - Copa da Cultura em 08.07.2016.	64
Figura 12 - Caderno Vida & Arte do Jornal O Povo de Fortaleza.....	66
Figura 13 - Diploma de admissão na Ordem do Mérito Cultural por contribuições à cultura brasileira.....	67
Figura 14 - Medalha de Ordem do Mérito Cultural.....	68
Figura 15 -: Diploma de Título Honorífico de Honra ao Mérito Cultural.....	69
Figura 16 - Montagem da estrutura de palco e Mestre Vieira em Barcarena.....	70
Figura 17 - Logotipo do Clube da Guitarrada.....	76
Figura 18 - Série de animação Os Dinâmicos.....	77
Figura 19 - Convite para o sarau comemorativo a Mestre Vieira.....	78
Figura 20 - Transcrição da obra Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira – parte 1.....	102
Figura 21 -Transcrição da obra Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira – parte 2.....	104
Figura 22 - Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1. Lados 1 e 2.....	109
Figura 23 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 1).....	110
Figura 24 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 2).....	111

Figura 25 - Transcrição do início da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira realizada por Darien Lamén (2011).....	112
Figura 26 - Transcrição do solo da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira.	114
Figura 27 - Compassos 9 e 10 do solo da obra Lambada da Baleia.	115
Figura 28 - Capa do livro Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes.	120
Figura 29 - Folha de rosto do livro Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes contendo a dedicatória de Leandro Souto Maior a Mestre Vieira.	121

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Discografia em Vinil e CD de Mestre Vieira – detalhamento de obras.....	72
------------------------------------------------------------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O TRAJETO: ENTRE OS RIOS MEMORIAIS DA DIVERSIDADE DIVERSA.....	26
1.1 O contexto amazônico	27
1.2 Trajetos e percursos	31
2. A CONVERGÊNCIA: A TRANSCRIACIONALIDADE DE MESTRE VIEIRA	79
2.1 Híbridação e transaccionalidade.....	83
2.2 A guitarra elétrica e o Mestre guitarrero da Amazônia.	95
3. A CRIA�O: A CONSTRU�O DE UMA NOVA EST�TICA.	98
3.1 Guitarrero do Mundo	101
3.2 Lambada da Baleia.....	109
CONSIDERA�OES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Nasci em uma das datas mais festivas do ano: primeiro de janeiro de 1976, em Belém do Pará. Desde muito pequeno apreciei a música por influência de meu pai, que não exercia a profissão de músico, mas trazia consigo uma musicalidade que transcendia ao ofício de tocar violão. Dentre os diversos discos que ele me presenteou recordo de alguns artistas - The Beatles, Chopin, J. S. Bach, Gipsy Kings, Chico Buarque, Elvis Presley, Rolling Stones, e as diversas histórias de sua juventude.

O bairro da Pedreira, onde cresci e resido até hoje, o bairro do samba e do amor como também é conhecido, tem grande relevância na construção de meu trajeto antropológico e no meu desenvolvimento musical. É um bairro com diversas manifestações culturais, festividades populares, aparelhagens, blocos de carnaval de rua e quadras juninas. Em minha memória guardo nomes como Juventus, Estrelinha, Ouro Negro, casas onde funcionavam as chamadas *Sedes* em que aconteciam as festas populares nas quais as aparelhagens tocavam. Lembro-me, ativando memórias de meus oito, dez anos, de adormecer ao som do repertório musical dessas festas, composto em sua grande maioria por Brega, Jovem Guarda, Rock, Carimbó e Guitarradas. Eu era criança e minha casa localizava-se a uns cem ou duzentos metros de uma dessas sedes, o Juventus.

Na sede do Juventus funcionava um clube de futebol de salão, o Iris Recreativo Clube, no qual joguei por alguns anos. Lembro que treinávamos no salão de dança e, por muitas vezes, entre as aparelhagens que tocavam nessas festas. Em algumas ocasiões os DJ's testavam os discos, músicas, mixagens e vinhetas durante nosso treino. Este foi parte de meu percurso neste período e, justamente diante deste e outros contextos, desenvolvi minha musicalidade e a paixão primeiramente pelo violão e, posteriormente, pela guitarra elétrica.

Os solos de guitarra foram meu objeto de interesse desde o início da minha trajetória musical. Iniciei meu percurso como guitarrista no ano de 1997. Neste período ainda estudava engenharia elétrica na Universidade Federal do Pará. Em 2000 ingressei no curso de Licenciatura em Educação Artística, Habilitação em Música, na Universidade do Estado do Pará. Como guitarrista fui autodidata até 2001, quando motivos pessoais me levaram a São Paulo, cidade na qual residi por quase três anos e onde aprofundi meus estudos em guitarra elétrica.

Neste período pude dar início também às minhas primeiras pesquisas sobre a música brasileira, mais especificamente sobre a música paraense. Lembro-me de nesta época ter pedido

a meu pai que me enviasse alguns CD's de música regional, e como já desenvolvia um trabalho na banda de heavy metal Soledad, iniciei meu processo de composição mesclando música regional paraense e Rock, uma espécie de *fusion amazônico*, presente em minha musicalidade até hoje.

Posteriormente, estudei no Instituto de Guitarra e Tecnologia (IG&T), que faz parte da Escola de Música e Tecnologia (EM&T), considerada a maior escola de música da América Latina. Nela concluí o curso de Linguagem e Estruturação Musical (LEM) e me graduei em guitarra elétrica na especialidade *Fusion*, gênero musical de origem norte americana, criado a partir da mistura entre os gêneros musicais Rock e Jazz.

Tive a felicidade de estudar com Mozart Mello, considerado um dos grandes guitarristas e professores na história da guitarra brasileira. Mozart abordava profundamente o Jazz, a Música Popular Brasileira (MPB) e a Bossa Nova, além de outros gêneros nacionais como o Frevo e o Baião. Esta formação musical me possibilitou dar ênfase a aspectos envolvendo a técnica e a harmonia, possibilitando análises profundas de diversos gêneros musicais - Música Erudita, Jazz, Bossa Nova, Choro e Música Popular Brasileira (MPB). Com o tempo ampliei minha percepção para os contextos que envolvem as práticas musicais, em especial na musicalidade desenvolvida em Belém do Pará.

Sabendo da complexidade em torno da formação da música popular paraense, no que se refere às origens do gênero musical Lambada – hoje conhecida como Guitarrada – e diante de trajetórias e percursos de Joaquim de Lima Vieira, considerado o criador do referido gênero musical, acredito que me é preciso julgar capaz para me lançar ao desafio de etnografar Vieira e sua obra em meio a tantos outros que dele estiveram bem mais próximos, desde a nascente sinfônica deste rio. Porém, ao sentar-me na popa desta canoa e seguir cursos que apenas a intuição sensível (ARNHEIM, 2004) de meu olhar seria capaz de alcançar, chegaria em terra firme ou afogar-me-ia em encantarias... posso dizer que a primeira remada a me lançar no percurso deste diverso rio chamado *guitarrada* é o meio. O meio de mim atravessado por outros meios de outros, aquele meio tom acima, que se afina em meio à pororoca de encantarias sonoras - eu como rio que também sou, o eu-meio como ponto de partida e de chegada.

As informações, análises, abordagens e reflexões realizadas ao longo desta densa etnografia foram expostas à luz da etnomusicologia. Autores como Blacking (2000), Seeger (2008), Nettl (2005), Merriam (1964) e Béhague (1992) abrem braços de rios rumo às margens seguras no que se refere à contextualização de teorias, suas implicações e aplicações. Assim, cheguei à problemática que norteia esta dissertação: seria a prática musical de Mestre Vieira tão pujante a ponto de instaurar uma nova poética na musicalidade local, um novo gênero

musical e uma nova forma de tocar guitarra na Amazônia e no Mundo, trazendo novos desdobramentos à memória, ao imaginário e à cultura musical amazônica?

Decorrente dessa problematização foram elaboradas três indagações: Como se enredou o trajeto antropológico de Joaquim de Lima Vieira na Música Popular Paraense? O ato de transcricionalidade de Mestre Vieira que resultou na invenção do gênero musical *guitarrada* constituiu um processo de hibridação cultural e de transcricionalidade? Que tipo de análise musical pode ser realizada em obras de Mestre Vieira objetivando informações comparativas e particulares que nos permitam justificar a *guitarrada* enquanto gênero musical?

Investigar a prática musical de Mestre Vieira, considerando a instauração de uma nova poética na musicalidade local que remodela novas perspectivas para a prática da guitarra elétrica na Amazônia foi o objetivo principal desta dissertação. Os objetivos específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre o trajeto antropológico de Mestre Vieira; verificar como ocorreu a criação do gênero musical *guitarrada*, considerando a convergência de contextos socioculturais e musicais; apontar características do processo criativo de Mestre Vieira considerando a análise das músicas Lambada da Baleia e Guitarreiro do Mundo de sua autoria.

Nesta dissertação assumo a hipótese/tese de que Vieira se produziu enquanto músico mediante ato criativo, e assim agindo, a partir de seu trajeto antropológico, concebeu uma nova poética na musicalidade que se projetou de Barcarena para Belém, para o Pará, para a Amazônia, para o Brasil e o Mundo, uma vez que, a partir do que chamo de convergências híbrido-transacionais entre contextos culturais, transcricionou o gênero musical *guitarrada*, embrionando novas perspectivas para a prática da guitarra elétrica, e para o imaginário da cultura musical amazônica.

Para investigar as perguntas propostas, optei pela etnografia:

A etnografia é uma descrição densa (...). É como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2017, p. 7).

O surgimento de tal gênero relaciona contextos onde, em uma percepção macro, o local e o global misturam aspectos culturais relevantes para a fomentação da musicalidade paraense, que por sua vez, em um recorte micro, miscigenam-se, embrionando novas composições culturais onde a concentração destas misturas assume resultados híbridos e transacionais, ou seja, relações heterogêneas ou homogêneas.

A pesquisa em música requer análises e abordagens sociológicas, além das musicais, em especial no que se refere aos contextos nos quais a criação artística encontra órbita, pois:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações (BLACKING¹, 2007, p. 201).

Levando em consideração o movimento das *guitarradas* no Pará, posso dizer que Mestre Vieira, um dos principais personagens da descrição aqui proposta, desenvolveu um fazer musical peculiar que trouxe conseqüências as quais demarcam novas inter-relações e perspectivas culturais para a região amazônica. Nesta direção, construo uma *etnografia densa*, em que história, cultura, memória, música e oralidade compõem perspectivas relevantes para os resultados deste trabalho.

Segundo Clifford Geertz (2008, p. 4):

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.

Por se tratar de uma pesquisa em música, além de estabelecer algumas dessas relações puramente etnográficas incido meu olhar e vislumbro análises sob conceitos da etnomusicologia, neste sentido vale destacar que:

A etnografia da música não deve compreender a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além dos registros escritos de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar relacionada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos eventos. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo (SEEGER, 2008, p. 239).

¹ Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 201-304, 2007.

Etnografar o movimento artístico das *guitarradas* não é simplesmente descrever historicamente fatos em si e, sim, observar contextos e estabelecer relações espaço-temporais entre a literatura existente sobre as guitarradas, depoimentos de atores destacando a relevância de suas memórias, no sentido em que os conceitos aqui propostos possam ser fundamentados adequadamente, considerando as observações como o início de processos analíticos e interpretativos de cunho pessoal.

Seguindo pistas obtidas em bibliografias, entrevistas e conversas informais, percebi que a origem da guitarrada está fortemente relacionada ao contexto da Amazônia de meados de 1960. Não que o gênero musical tenha se estabelecido de imediato neste período, mas sim como um *locus* no espaço-tempo no qual grandes acontecimentos históricos convergem e desembocam em fatores sociais peculiares que embrionaram na sensibilidade e musicalidade de Mestre Vieira, em um processo que o levou a construção de novas diretrizes estéticas e técnicas no que se refere à forma de tocar guitarra, gerando novas concepções e transformações culturais na Amazônia. Posso dizer que a convergência de fatos, trajetos e percursos locais e globais geram em Vieira uma espécie de sensibilidade cultural responsável pela originalidade de sua produção artística.

A região amazônica, arquetipo repleto de singularidades e de multiplicidades de contextos e saberes nos permite lançar olhares para fenômenos que diante das relações hierárquicas entre as múltiplas culturas na região revelam algumas composições instigantes, misturas e fusões que acabam por ocupar novos lugares diante do imaginário e da cultura local. Neste sentido, diante do avanço do movimento das guitarradas e das relações entre prática musical e sociedade e das possíveis interpretações destas relações, vale destacar que um dos prenúncios que reaqueceriam a prática musical da lambada instrumental está na área acadêmica - Guitarrada: um gênero do Pará (2001), trabalho de conclusão de curso de Pio Lobato, que além de ser pioneiro na área de pesquisa em torno dessa prática musical, resgata e consolida a nova nomenclatura atribuída à lambada - guitarrada.

Posteriormente, foi possível localizar a dissertação de mestrado de Bernardo Thiago Paiva Mesquita, A Guitarrada de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará (2009) e a tese de Darien V. Lamen, Mobilizing Regionalism at Land's end: popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon (2011). Em 2009 recebi Darien em minha casa, a convite de meu amigo Marco Aurélio². Na ocasião, Darien Lamen, pesquisador norte americano, buscava informações sobre a música produzida em Belém

² Músico e professor.

do Pará, e entrevistou meu pai, Fernando “Gigante” Gomes. A escolha por meu pai se deu pelo fato de ele trabalhar no Ver-O-Peso por muitos anos, por gostar e estar sempre em contato com a música produzida e divulgada na zona portuária de Belém. Até então, eu não imaginava os desdobramentos que aquela entrevista assumiria em minha vida.

Estes três trabalhos, além de similaridades, possuem também algumas abordagens que os diferenciam no que se refere ao mesmo objeto de pesquisa: o gênero musical lambada/guitarrada.

Lobato (2001), por ser pioneiro, conta uma história original, dando enfoque à importância e presença das rádios nacionais e transnacionais da época e que antecipa qualquer análise interpretativa relativa ao movimento das guitarradas, além das análises musicais. Mediante entrevistas realizadas com personagens importantes como os guitarristas Chimbinha, Aldo Sena e o próprio Mestre Vieira, Lobato foi fundamental para trabalhos posteriores.

Mesquita (2009) faz uma abordagem historiográfica da considerada Música Popular Paraense (MPP) moderna, na qual está inserida a prática das guitarradas e revela outros veículos importantes responsáveis pelos contextos nos quais repousa a origem do movimento das guitarradas. Além das rádios, pontua Belém como parte integrante da Rota de Contrabando Internacional, a Zona do Meretrício e ainda os torneios internacionais de futebol dos quais os clubes paraenses participavam como agentes de grande relevância, no que se refere à interferência de culturas externas na construção da identidade musical paraense. Também disponibiliza diversas entrevistas, incluindo as realizadas com Mestre Vieira.

Lamen (2011) faz levantamentos importantes em relação ao percurso artístico de Mestre Vieira, incluindo o fato de entrevistá-lo também. O trabalho de Lamen teria ainda Pio Lobato como um dos objetos de sua pesquisa, juntamente com Milton Almeida Nascimento³. Estes três trabalhos são importantes no que se refere à história de Vieira e contextualizam o tipo de música consumida e produzida em Belém do Pará nos anos de 1960 e 1970 que revelariam novas dimensões e transfigurações culturais e musicais na região amazônica. Mesquita (2009, p. 3) ainda diz que a influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará.

A construção da identidade musical no Pará, em especial em Belém, acontece em um período de grandes convergências culturais. Os anos de 1950 e 1960 são importantes para a formação da Música Popular Paraense (MPP), que impulsionados pela globalização, marcariam

³ Músico e compositor paraense.

uma fase de modernização da Amazônia onde a influência da música afro-latino-caribenha, segundo Mesquita (2009), assume grande relevância na fomentação dessa identidade.

Mesquita vislumbra pontos de grande relevância no que se refere à construção da identidade da MPP e de como a música oriunda de outros berços culturais afetaria significativamente o processo criativo de Mestre Vieira.

A natureza híbrida destas inter-relações culturais, segundo Mesquita (2009, p. 5), ganha nomenclatura peculiar: Rede Transatlântica de Difusão Cultural - RTDC. Essa rede é formada pelas rádios, sedes, clubes, bares e gafieiras onde aconteciam as festas populares das décadas de 1950, 1960, 1970 na cidade de Belém, além da área portuária, zona do meretrício, os espaços públicos de bairros como Campina, Guamá, Jurunas e Condor.

Um dos pontos levantados por Mesquita⁴ (2009, p. 15-16) é a rota de contrabando na qual Belém estava inserida desde os anos de 1950:

Pode-se afirmar que nas décadas de 50, 60 e talvez até meados de 70, a cidade de Belém fizesse parte da rota de contrabando de dimensão internacional. Durante este período, batizada como a capital brasileira do contrabando, a *cidade das mangueiras* foi palco de uma das atividades ilegais mais combatidas na época.

O diagnóstico realizado por Mesquita diante da RTDC é facilmente compreendido no sentido em que as relações estabelecidas diante dos contextos da época alimentam a ideia de que os espaços supracitados são geridos por pessoas que se inter-relacionam em uma atmosfera peculiarmente cotidiana e comum. A música afro-latino-caribenha chegou pela zona portuária e não tão somente pelas rádios clandestinas. Os discos advindos do Caribe, por exemplo, serviam como uma espécie de moeda de troca utilizada pelos marinheiros que frequentavam espaços como a zona do meretrício, sedes, clubes e gafieiras. O contrabando deste tipo de mercadoria aumenta na medida em que o consumo também aumenta. As aparelhagens iriam determinar a força desses cursos.

As leituras, observações e análises me levaram a interpretações pessoais no que se refere à abordagem dos conceitos propostos neste trabalho:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorados as utilizações provinciais), a cultura não é poder, algo ao qual podem ser

⁴ Não querendo assumir o risco de ser repetitivo em relação ao trabalho de Bernardo Mesquita, o qual considero de grande relevância e uma de minhas principais referências, não somente por ser a primeira pesquisa em nível de pós-graduação do gênero guitarrada, mas por levantar questões importantes que relacionam contextos culturais, musicais, políticos e históricos no que se refere à construção da identidade da música paraense, me proponho a citá-lo, quando necessário, no sentido de melhor referenciar os fatos que contornam e que demarcam o que acredito ser o ponto de convergência espaço-temporal destes contextos sociais geradores da atmosfera cultural necessária para que Mestre Vieira transfigurasse o gênero musical guitarrada.

atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 2008, p. 10).

Quando falamos da prática musical das guitarradas não há como excluí-la do contexto amazônico, em especial pelo fato de Mestre Vieira ter vivido períodos de grandes convergências e transformações culturais na região. Não obstante, Vieira nasce em Barcarena, cidade ribeirinha que reflete significativamente a realidade local e o crescimento urbano dos anos de 1960 no Mundo. Neste sentido, ao abordar a região amazônica, devemos situar alguns contextos fundamentais no que se refere ao espaço físico, político, simbólico e do imaginário local.

Ao me projetar em travessias entre Belém e Barcarena, onde rio e tempo transacionam-se levando-nos a estados de encantamento profundo, pude imergir em algumas dimensões da memória. Rememorar é viagem no tempo e tempo representa duração, significa levar e trazer matéria, numa espécie de transporte sensível do imaginário e da construção de identidade. Segundo Assmann (2008, p.116), memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal quanto no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo. Visitar memórias de antes nos impõe levar obrigatoriamente algo de hoje e trazê-las para o presente, traz também o afetamento em algo para o futuro.

Imaginar este trabalho no futuro é tão inspirador quanto desafiador. Penso agora no antes pré-projeto e percebo no durante existir um tempo flexível diante de nosso trajeto na pós-graduação: um tempo que se dilata e se comprime no sentido em que os atravessamentos decorrentes do envolvimento com o objeto e a teoria⁵ (aulas, campo e leituras), e da imersão no rio movente da pesquisa dilatam e comprimem nossa percepção para novos olhares, significações e ressignificações das questões⁶ que a orbitam.

A dilatação seria então uma espécie de aumento da amplitude do olhar sensível, enquanto a compressão um refinamento do olhar embrenhado na sensibilidade perceptiva. Esta inter-relação entre as dimensões do tempo passado, presente e futuro e seus desdobramentos costumam chamar de **tempo intelecto**.

Para execução dos desdobramentos deste trabalho, realizei o levantamento bibliográfico da literatura sobre o tema proposto e sobre o referencial teórico que fornece suporte e fundamentação para os conceitos abordados nesta pesquisa. Realizei entrevista semiestruturada com Mestre Vieira e outros atores que melhor pudessem contribuir para o desenvolvimento de

⁵ O que é memória social? Jô Gondar e Vera Dodebei (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005, p.29).

⁶ Ibid., p.29.

uma cronologia etnográfica satisfatória. Destaco ainda que além do olhar etnomusicológico e etnográfico, apresento este trabalho de uma forma em que minha intuição e percepção enquanto guitarrista de formação possa guiar o leitor para uma compreensão precisa no que se refere à prática da guitarra elétrica e aos atravessamentos decorrentes de minha imersão nestas vibrantes e melódicas ondas sonoras das guitarradas, das relações estabelecidas com Mestre Vieira, sua obra e família.

Entre os anos de 2017 e 2019, diante da imersão etnográfica realizada, pude entrevistar Mestre Vieira e por esta ocasião estabeleci relevante proximidade com seu filho Waldecir Vieira, o qual me convidou para participar da festa de aniversário de oitenta e três (83) anos do mestre. Visitei Barcarena algumas vezes depois disto. Averigui seu arquivo pessoal e o Centro Cultural de Barcarena onde trabalhou nos últimos anos. A convite de Luciana Medeiros, produtora de Vieira, toquei a música “Guitarreiro do Mundo” em homenagem póstuma ao Mestre na qual seus filhos lançaram o projeto “Os Filhos do Mestre”, evento ocorrido na Praça do Artista do Centur, na Feira Livre de Arte e Cultura, da Fundação Cultural do Pará, no dia dez de março de 2018.

As entrevistas realizadas com Dejacir Martins Magno, no dia trinta de maio de 2018, um dos primeiros cantores do conjunto de Vieira, revelaram fatos instigantes de seu percurso junto ao Mestre, realizada em Barcarena, assim como as entrevistas com Bernardo Mesquita, em Manaus, e Darien Lamen via e-mail. Os autores puderam revisitar memórias e peculiaridades de suas respectivas pesquisas. Kelci Albuquerque, ex-produtora de Vieira, também me concedeu entrevista reveladora. Este envolvimento, além de grande honra, trouxe-me o olhar não apenas para o Mestre Vieira, o Rei da Lambada, considerado o criador das Guitarradas do Pará, mas também do ser humano admirado por todos que o cercavam.

O caráter da pesquisa foi qualitativo e o período de abrangência compreendeu os anos de 1934, ano de nascimento de Joaquim de Lima Vieira, e 2019, ano de conclusão desta dissertação.

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro descreve o trajeto antropológico de Mestre Vieira, levando em consideração os contextos culturais, geográficos, imaginários e sociais que o envolvem entre os rios memoriais da diversidade diversa. Inserido neste ambiente etnográfico das guitarradas encontra-se o trajeto antropológico e percurso artístico de Joaquim de Lima Vieira, de uma forma em que não há como separá-los diante das abordagens aqui realizadas.

Para Gilbert Durand (2004, p. 90), o "trajeto antropológico" representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de "vaivém"

contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra "ponta", nas várias interpelações do meio cósmico e social. Podemos entender o trajeto antropológico como a apropriação das diversas interferências naturais e sociais que um indivíduo realiza ao longo de seu percurso pessoal, e este, por sua vez, transfigura-se fomentando saberes interconectados ao meio natural e social. Entendo que a densidade de um trajeto antropológico em sua dimensão convergente na ação humana está na relação entre a massa cultural envolvente e o volume das inter-relações dos indivíduos e suas memórias.

Seguindo a intuição para realizá-las, as entrevistas nortearam alguns percursos que nos revelaram detalhes importantes que demarcam a possível nascente do rio das guitarradas. Recorrer à história oral nos possibilitou construir novas memórias a partir de outras memórias subterrâneas. Para Halbwachs, fatos sociais constroem memórias individuais e coletivas:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (2006, p. 29).

A trajetória de Mestre Vieira orbita contextos socioculturais intrínsecos localizados no espaço-tempo onde o real e o imaginário miscigenam-se tornando possível a construção de uma rara atmosfera geradora de um fazer artístico incomum.

No segundo capítulo, busquei a convergência entre o processo criativo de Vieira e os conceitos de hibridação e transacionalidade. Para Canclini (1989, p. 263) essas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais.

Considerando a complexidade das relações que orbitam contextos locais e globais nos anos de 1950 e 1960, diante do que Canclini (1989) chama de hibridação entre as culturas, posso dizer que o advento do movimento das guitarradas é um fenômeno musical híbrido, um gênero musical que se origina da fusão entre características oriundas de outras culturas musicais e que se consolida a partir da inserção da guitarra elétrica, elemento estrangeiro que interfere e remodela as estruturas musicais estéticas a partir da obra de Mestre Vieira, demarcando, desta forma, importante convergência de fatos sociais que desembocam em resultados culturais e memórias intrinsecamente conectadas neste contexto espaço-temporal. Vale ressaltar que para Gerard Béhague (1992, p. 6), os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupo de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral.

No caso da construção da identidade musical do gênero musical guitarrada, no que se refere à influência da música afro-latino-caribenha e da absorção da guitarra elétrica e suas

características, podemos assumir a origem da guitarrada como um fenômeno musical híbrido. Porém, considerando que as convergências aqui expostas estão ligadas ao espaço-tempo, podemos dizer que além da hibridação que sugere desequilíbrio ou hierarquia no resultado final desta sobreposição cultural, encontramos diante do que temos hoje como identidade musical paraense uma espécie de homogeneização que resulta de uma relação que se equilibra ao longo da transfiguração dos contextos diante do espaço-tempo. A este resultado, considerando estas identidades moventes, chamamos de transacionalidade.

O conceito de transacionalidade, utilizado primeiramente pelo poeta Antônio Machado, que usava o pseudônimo Juan de Mairena, propunha relação equilibrada entre poesia e filosofia, em 1971 e, posteriormente, foi utilizado por Benedito Nunes⁷, em uma publicação no ano de 2000. Entendo a transacionalidade como uma relação justaposta das culturas envolvidas, em um vai e vem equilibrado entre culturas e práticas musicais, uma vez que a música produzida por Vieira estabelece relação transacional com a construção da identidade da Música Popular Paraense moderna. Assim, a origem das guitarradas, a partir da obra de Mestre Vieira, assume aspectos híbrido-transacionais.

Criar em arte é um ato processual. É necessário envolvimento, reflexões, indagações e contextos: cultura, tempo, espaço, memória, intuição, ideia e prática experimental. Nesta direção, levando em consideração a origem das guitarradas no Estado do Pará, posso dizer que Mestre Vieira em algum momento desenvolveu seu próprio processo de composição no que se refere à prática da guitarra elétrica na Amazônia:

A intuição e o intelecto se relacionam com a percepção e o pensamento de uma forma um tanto complexa. A intuição é bem mais definida como uma propriedade particular da percepção, isto é, a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação que ocorre num campo ou situação gestaltista. A intuição é também limitada à percepção, porque, na cognição, só a percepção atua por processo de campo. Desde que, porém, a percepção não está em parte alguma separada do pensamento, a intuição partilha de todo o ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio (ARNHEIM, 2004, p. 14).

Ainda sobre criação artística, Salles (2008, p. 12) diz que uma memória criadora em ação também deve ser vista nesta perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas como um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Para Bergson (2006, p. 34), Deleuze (1999, p. 3-4) e Duchamp (1957, p. 73), a intuição não é um ato único e a criação é algo necessário solitário e particular ao criador que passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas.

⁷ Heidegger e a poesia. *Natureza humana* 2(1): 103-207, 2000.

Em se tratando de criação musical, podemos refletir sobre possíveis fases do processo: ouvir, pensar, refletir, intuir, idealizar e experimentar. Entendendo também que em decorrência do trajeto antropológico de Mestre Vieira, fortemente ligado ao processo de formação cultural de sua região e da convergência de fatos histórico-sociais que resultaram em uma atmosfera na qual a sua percepção e intuição iriam orbitar, posso dizer que Vieira desenvolveu ideias particulares que iriam marcar a identidade da música popular paraense.

No terceiro e último capítulo apresento análises musicais das obras *Lambada da Baleia*, música “carro chefe” do primeiro LP – *Lambadas das Quebradas Vol.1* – gravado por Mestre Vieira, e *Guitarreiro do Mundo*, música que dá título ao último CD lançado pelo compositor. As análises musicais, no que se refere aos conceitos de harmonia funcional, foram referenciadas por obras de autores como Schoenberg (2001) e Koellreutter (1986), objetivando reconhecer estruturas e elementos que apontem particularidades na forma de compor do mestre guitarreiro.

O fenômeno das guitarradas assume contextos diversificados no que se refere ao ambiente social, político e cultural, determinando a fusão entre gêneros musicais locais, outros gêneros e contextos demarcados pela hibridação cultural e transacionalidade. Esta nova dimensão cultural da prática musical local, em especial na prática da guitarra elétrica na Região Amazônica, será responsável por experiências sociais que irão marcar definitivamente a identidade, memória, regar novos valores simbólicos e transformar o imaginário coletivo local.

1. O TRAJETO: ENTRE OS RIOS MEMORIAIS DA DIVERSIDADE DIVERSA

Na tentativa de encontrar a nascente do rio chamado guitarrada, busquei nas palavras de outros atores e autores indícios que me guiassem às margens seguras desta história. No mergulho profundo no campo teórico no qual me propus adentrar, entre idas e vindas à cidade de Barcarena, entrevistas e conversas informais, senti necessidade de recontar parte dessa história com o intuito de esclarecer, decifrar e resignificar pontos importantes que demarcam a origem do movimento das guitarradas na região amazônica.

Neste sentido, para responder a questão central deste capítulo: Como se enredou o trajeto antropológico de Joaquim de Lima Vieira na Música Popular Paraense, descrevo trajetos e percursos de Mestre Vieira enquanto cidadão ribeirinho, músico e artista compositor. Para tanto, busquei através de entrevistas uma forma de cruzar dados e informações, a literatura existente sobre o assunto e conceitos que melhor pudessem dialogar com esta proposta.

Escrever sobre música nos obriga necessariamente a entender o tempo de uma forma diferente. O fazer musical, sendo a música uma das atividades artísticas mais dinâmicas, é um fazer temporal comunicativo, está necessariamente ligado às práticas do passado, às práticas e/ou performances do presente que refletem e configuram novas perspectivas para o futuro. Quando relacionamos tempo e música surgem diversos contextos, e por música ser um fazer humano, neste sentido, não há como excluir os seres humanos de análises mais complexas desses contextos:

Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música (SEEGER, 2008, p. 239).

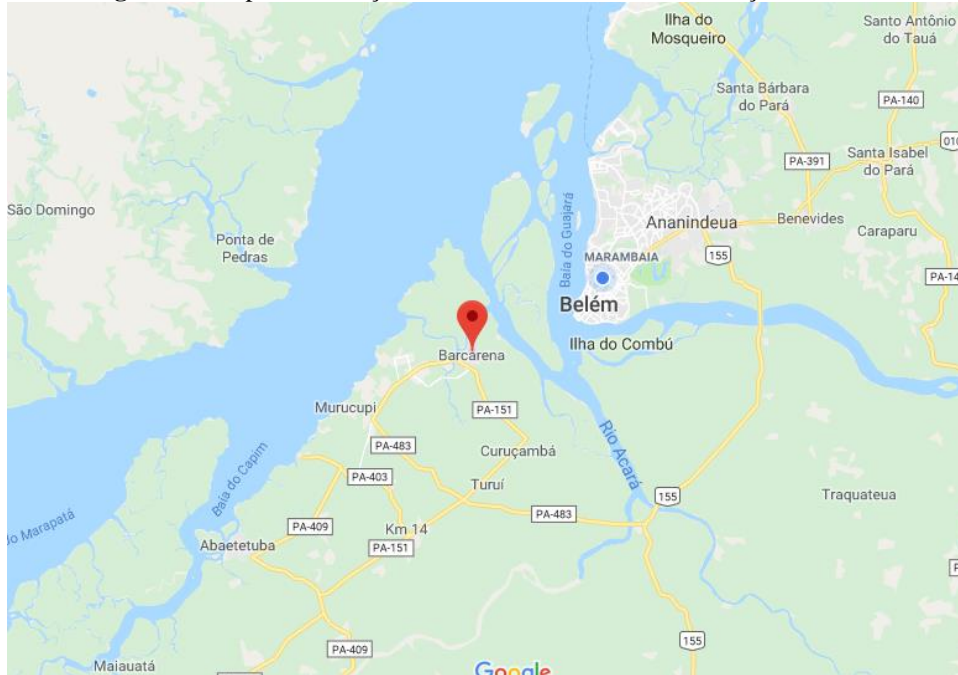
O ato de escrever sobre música nos revela questões intrinsecamente contextuais e comunicativas no que se refere aos sistemas sociais e as inter-relações que envolvem o tempo, o espaço, memória e, conseqüentemente, entre seres humanos.

Diante desta imersão etnográfica, musical, memorial, teórica e filosófica chego ao devaneio de que é possível viajar no tempo. Na verdade, esta é uma das atividades mais rotineiras do estudioso pesquisador, viajar no que chamo de **tempo intelecto**. Foi justamente em uma dessas viagens que encontrei o jovem Vieira.

1.1 O contexto amazônico

Joaquim de Lima Vieira nasce em 29 de outubro de 1934, na cidade ribeirinha de Barcarena, pertencente à mesorregião metropolitana de Belém, e um dos atuais 144 Municípios do Pará, Estado que compõe a vasta região da Amazônia Brasileira.

Figura 1 - Mapa Localização da cidade de Barcarena em relação à Belém



Fonte: Google Maps. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-1.4579772,-48.5117259,12z>>. Acesso em 04 de outubro de 2018.

Barcarena, com pouco mais de 1300 Km² de extensão territorial, e hoje com estimativa de 122.294 habitantes, segundo o site do IBGE⁸, proporciona a Vieira peculiaridades que iriam construir sua infância e se refletir em sua obra. A escassez de energia elétrica, a realidade e cultura ribeirinha, entre rios e florestas de uma cidade antes habitada pelos índios Aruans, demarcam uma Amazônia que segundo Eidorfe Moreira (1958, p. 11) é uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, porém, não muito fácil de definir ou delimitar, a começar pela pluralência do sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica quanto uma província botânica, um conjunto político ou um espaço econômico.

A dimensão de rios e florestas responsáveis pela construção do arquétipo que circunscreve a paisagem local é determinante não apenas para a concepção do cotidiano e construção do imaginário local, mas também para o desenvolvimento de Vieira:

⁸ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em 01.11.2018.

O homem não é um elemento acrescentado à paisagem, uma sorte de acessório destinado a orná-la ou completá-la, pois se assim fosse seria apenas uma expressão decorativa na superfície do planeta. Na realidade, ele é o fator geográfico por excelência, e isso tanto pelas atividades como pela sua condição, tanto pelo que realiza como pelo que é: no primeiro caso por ser um modelador de paisagens, no segundo por ser um elemento necessário à sua significação. Sem o homem, o espaço é uma noção física, não uma noção geográfica (MOREIRA, 1958, p. 12).

Se o homem é um fator geográfico, podemos dizer que Vieira posiciona-se com o mundo que o cerca, conectado com seu lugar e perceptivo em relação aos outros mundos em constante transformação. Vale destacar o relato desse músico a respeito de sua realidade e de sua interferência na vida social e musical em sua cidade:

Aí eu vim, eu morava aqui nessa rua que tem, lá no fim dentro do igarapé. Aí eu ensinei já um irmão a tocar violão, ensinei outro a tocar cavaquinho, pra me acompanhar e tinha um primo batendo pandeiro, eu também ensinei ele, eu ensinei todo ele. Um ditado geral aqui em Barcarena todos os músicos passaram pela minha mão⁹.

Nesta perspectiva, considerando o homem como um fator geográfico e sua produção artística, em especial aquela cujo resultado aponta para a dialética entre seu processo criativo e os meios que o atravessam, podemos entender o artista como um ser social. Sendo assim, o ser social na Amazônia, Mestre Vieira, por exemplo, é fruto das relações entre sua produção de bens de consumo e a vida material, em que o trabalho é categoria fundante para a compreensão das populações amazônicas. É relevante destacar ainda que algumas relações entre indivíduos e ambientes culturais e sonoros são estabelecidas na medida em que:

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras a alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado (CANCLINI, 2015, XXXI).

Destacam-se, desta forma, diante destes processos de hibridação e da formação da classe musical local na Amazônia, outros artistas tais como: Pinduca, Mestre Solano, Aldo Sena, Chimbinha, Teixeira de Manaus, Oséias da Guitarra, Magalhães da Guitarra, para citar alguns.

Mesmo considerando a importância destas relações como rede de interações coletivas, onde família, política, a igreja, festividades, a comunidade de maneira geral e todas essas atividades formadoras do modo de viver do ser social interferem significativamente em sua produção, podemos dizer que o processo criativo e de produção artística assume fatores

⁹ Todas as referências relativas à Mestre Vieira foram coletadas em entrevista realizada no dia 26 de agosto de 2017, em Barcarena.

individuais. Desta forma, considero que tanto Mestre Vieira quanto os outros artistas mencionados anteriormente estabelecem contribuição particulares diante de um contexto coletivo delineado ao longo do tempo.

Para Hall (2006, p. 14), outro aspecto desta questão da identidade está relacionado ao carácter de mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural. Podemos entender que este rico cenário, no que se refere ao patrimônio natural amazônico diante das redes de inter-relações estabelecidas entre a cultura local e outras interferências humanas ocorridas a partir da corrente mundial chamada globalização, tornará possível a construção do arquétipo fundador responsável por grandes transformações culturais e, conseqüentemente, gerador de novos desdobramentos sociais na região.

Tais desdobramentos teriam grande relevância na construção de uma nova estética artística na Amazônia, na qual é possível observar, a princípio, a introdução de elementos culturais externos que, posteriormente, iriam se misturar com aqueles já pertencentes à cultura local. Estes deslocamentos e apropriações de identidades entram em um processo de mistura constante ou permanente que determinam e caracterizam as sociedades modernas:

A partir dos anos 50 quando se institucionalizou a revolução e as correntes modernizadoras se impuseram na política governamental, o patrimônio foi organizado em museus diferenciados. O desenvolvimento industrial e turístico, a maior profissionalização de artistas e cientistas sociais contribuíram para separar o histórico do artístico, o tradicional do moderno, o culto do popular (CANCLINI, 2015, p. 172).

As novas diretrizes globais iriam transformar significativamente os contextos locais da região, permitindo novas perspectivas para a realidade e vida urbana na Amazônia brasileira e, desta forma, possibilitando a entrada de novos elementos culturais, musicais e tecnológicos que aguçariam olhares e outros sentidos para novas significações, interpretações sociais e seus desdobramentos.

Para Loureiro, a Amazônia saiu do isolamento por um movimento centrípeto e não centrífugo. Uma recorrente e paradoxal situação de fronteira, em que o alargamento se faz de fora para dentro, conflitando a cultura:

A partir da década de sessenta, no caso da Amazônia brasileira, a relação entre o novo e o antigo passa a se estabelecer com base na oposição um do outro, e não mais na simples convivência, como anteriormente. Aí, também, a concepção política foi fundamental. Antes, as políticas visavam preservar a Amazônia da cobiça internacional. A partir dos anos sessenta, o objetivo passou a ser o de explorá-la produtivamente, integrá-la ao contexto nacional e eliminar o seu carácter “primitivo”. Então, o novo procura esmagar e substituir o anterior. As relações entre ambos são agora antagônicas (2005, p. 7).

Diante de consequências de contextos mundiais, como o final da Segunda Guerra Mundial, aberturas políticas e econômicas entre Estados Unidos da América e países latinos como o Brasil, a ascendência do processo de globalização e as transfigurações ocorridas no âmbito local, podemos vislumbrar que as oposições entre o global e o local, o novo e o antigo, a vanguarda e o passado hibridizam-se em uma rede de conexões que convergem e embrionam novas relações culturais e memoriais, novas camadas sociais e políticas que estabelecem novas perspectivas artísticas na Amazônia.

No que se refere ao fazer musical, vale destacar que para Seeger (2008, p. 238) qualquer performance musical, apesar de suas diferenças, envolve músicos, um contexto no qual eles executam suas músicas e uma audiência. Neste sentido, no que envolve a prática musical no período de modernização da região amazônica, vislumbro que estas novas dimensões sociais estabelecidas pelo que chamo de **Convergências de Contextos Culturais** dariam a Vieira a chama candeeira que iria iluminar seus trajetos e percursos e que o levariam a prática, criação e performance musical da lambada, posteriormente estabelecida como guitarrada.

Em visitas à cidade de Barcarena pude perceber como Mestre Vieira era conhecido e reconhecido por seus conterrâneos: trabalhadores do porto, taxistas e moto taxistas, feirantes, pessoas comuns e de imensa simplicidade. Na primeira dessas visitas, no dia da entrevista de Vieira, também pude entrevistar um de seus filhos, Waldecir Vieira, que em um de seus relatos afirmou: “Papai não consegue ficar longe daqui. Ele vai e liga todos os dias pra saber daqui, da gente. Papai podia ter ficado rico, mas não quis morar fora daqui¹⁰”.

A relação com seu meio e com outros meios interferiram no fazer musical de Vieira, e tem grande relevância na construção de seu processo criativo. Seu cotidiano e vivência revelam alguns sistemas instigantes que nos permitem entender a temporalidade de sua obra.

Para Blacking, a “música” é tanto um produto observável da ação humana intencional como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída:

As formas de informações mais acessíveis sobre a natureza da “música” são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de *performances*. E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos “musicais”. Embora apresente um problema filosófico, esta terceira fonte é para os antropólogos a mais importante, porque reconhece que as “músicas” são fatos sociais e que a análise das composições e das *performances*

¹⁰ Todas as citações referentes à Waldecir Vieira são referentes à entrevista realizada em 26 de agosto de 2017, na cidade de Barcarena.

musicais deve, portanto, levar em conta o trabalho dos críticos e “leitores de textos” como dos *performers* e recriadores da “música” (2007, p. 202).

Em particular e justamente diante desta complexidade geográfica e da interferência humana e daquilo que Paes Loureiro (2005, p. 10) chama de “Diversidade Diversa”, a cultura amazônica representa uma rara reminiscência de cultura mítica marcada pela dominante poética do imaginário, no qual Joaquim de Lima Vieira inicia seu trajeto antropológico.

1.2 Trajetos e percursos

Compreendo que trajeto e percurso determinam uma mesma ação, uma vez que o conceito de cada uma das palavras encontra na outra uma reafirmação de si. De fato, na interpretação mais direta e na contextualização dessas palavras, podemos entendê-las como sinônimos, porém, meu objetivo nesta seção é diferenciá-las, não como oposição, mas como ações geradoras de potências peculiares e particulares.

Chamo de trajeto as ações geradoras de contextos gerais, mais amplos, que irão determinar ambientes particulares interferindo de maneira significativa na forma de se produzir culturas, saberes, memórias e artes. O percurso é exatamente o efeito da ação do trajeto, uma espécie de determinação da ação particular diante da potência do global.

Diante dos desdobramentos da pesquisa e daquilo que Gilbert Durand (2004) chama de “trajeto antropológico”, nesta seção, vislumbro os possíveis trajetos que determinaram alguns percursos de Joaquim de Lima Vieira no que envolve as origens do movimento da lambada/guitarrada. Mesmo que o objetivo primeiro não seja o aprofundamento da abordagem metodológica do campo teórico da história oral, podemos entender que ao recorrer a este recurso adentramos no **tempo intelecto** e em memórias particulares e coletivas através de entrevistas, com o objetivo de validar fatos e estabelecer cronologias espaço-temporais. Para Pollak, se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é, portanto, no que se refere à construção da memória:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos de 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 201).

Nas entrevistas realizadas e na literatura consultada, busco memórias que possam revelar diálogos entre história e a construção da identidade cultural musical no Pará. Desta

forma, contar a história de Joaquim de Lima Vieira torna-se necessário, no sentido de que não há como falar da origem do movimento da lambada/guitarrada sem que ele faça parte deste processo de construção, primeiramente, de um gênero musical, posteriormente na fomentação de novas estruturas estéticas no que se refere à Música Popular Paraense e, por fim, de um novo panorama diante da prática da guitarra elétrica na Amazônia, no que se refere à identidade cultural na região.

Mestre Vieira foi fundador de uma nova forma de se tocar guitarra no Mundo, a partir do que chamo de “Convergência de Contextos Culturais” (trajetos), e seu desenvolvimento enquanto indivíduo-músico-artista-compositor (percursos). Filho de Sophia de Lima e do Sr. Zacarias Pinto Vieira, de origem portuguesa, aos cinco anos de idade Vieira iniciou seu percurso musical através do violão e do banjo. Vale destacar que estamos falando dos anos de 1939-1940, diante de um contexto intrinsecamente ribeirinho e bucólico, em uma Barcarena que vivia a escassez de energia elétrica e de grandes adversidades geográficas.

Em minha primeira viagem à cidade de Barcarena, na ocasião da entrevista realizada com Mestre Vieira, pude perceber pela primeira vez o quanto Vieira era conhecido e reconhecido em sua cidade. Este reconhecimento não me pareceu algo que distanciasse Vieira de seus conterrâneos, pelo contrário, era como se todos estivessem intimamente ligados a ele. A entrevista aconteceu no dia 26 de agosto de 2017 por intermédio de seu filho Waldecir Vieira, logo pela manhã. Quando cheguei ao porto de Barcarena, na companhia de Diego Barros, que me ajudou na captação e edição de vídeo, a atendente da lanchonete onde paramos para tomar café, ao perceber que não éramos de lá nos perguntou: vieram para a praia¹¹? Disse que era pesquisador, que estávamos a trabalho e sua réplica foi imediata: Então vieram visitar Mestre Vieira! Sabem onde ele mora? Disse que não e ela apontando uma direção completou: ele mora aqui nessa rua direto, não tem como errar. Esta seria a primeira impressão que eu teria de Vieira e sua relação com seu lugar. Nesta entrevista Mestre Vieira revela fatos de sua infância e de como seus primeiros discos foram gravados, dos títulos que recebeu e de seus últimos trabalhos. Sob a perspectiva da memória, Candau (2012, p. 15) diz que ela nos dará a ilusão de que o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças às lembranças.

A entrevista torna-se relevante para que algumas informações obtidas na literatura visitada sejam cruzadas com os fatos relatados diante da oralidade dos entrevistados, objetivando precisão nas análises e interpretações diante da proposta deste trabalho. Penso,

¹¹ Localidade conhecida como Praia do Caripí, balneário da cidade de Barcarena.

assim como Pollak (1992), que a história de vida apareceu como um instrumento privilegiado para avaliar os momentos de mudança, os momentos de transformação. É justamente nesta direção para a qual direcionamos o manche que busco os trajetos e percursos de Joaquim de Lima Vieira.

Quando perguntado sobre o início de seu percurso musical, Vieira destaca que:

Bom, porque, eu, o meu irmão tava aprendendo violão com um senhor, eu, eu tava espiando, era banjo, aí eu comecei a espiar quando ele se espantou eu aprendi, ele não aprendeu. Banjo, a tocar, no banjo, aí depois eu acompanhava o pessoal cantando por aí, era pequeni... Eu tinha cinco anos de idade. Aí foi, foi, foi evoluindo, aí eu passei já a aprender tocar o violão, aí eu era convidado pra tocar nessas, negócio de festinha que faziam me levavam, quando não era no banjo, era violão, ou no cavaquinho. Aí eu fui embora. Fui tocando, fui, fui tocando aí.

O banjo é um instrumento musical muito comum nos grupos de carimbó no Estado do Pará e o violão sempre esteve presente nas camadas populares da sociedade, talvez pelo fato de ser financeiramente mais acessível quando comparado ao piano ou ao saxofone, instrumentos de grande evidência na música erudita, jazz e chorinho. Historicamente o violão é o instrumento musical gerador daquilo que hoje conhecemos como guitarra elétrica. Desenvolvida a partir da eletrificação do violão, a guitarra elétrica tem em sua origem forte ligação com as Big Bands de Jazz estadunidenses.

As festinhas mencionadas por Vieira eram comuns também em Belém do Pará. Configuravam-se em festividades populares onde aconteciam apresentações artísticas, muitas vezes ligadas à igreja e/ou transmitidas pela rádio, o principal veículo de comunicação da época.

Para melhor contextualizar a atmosfera cultural desta época, em Belém, capital do Pará, grande centro urbano de referência para cidades como Barcarena, destacamos que:

Nesses espaços de atuação profissional, músicos como Tó Teixeira poderiam ser recebidos por jornalistas e produtores de rádio como representantes da música folclórica ou como virtuosos da intuição. Ao mesmo tempo, experimentavam a troca de conhecimentos com músicos-folcloristas propriamente ditos e contribuía para a exibição artística de “música popular”. Exemplo disso foi a apresentação do programa musical “Hora do Pará”, transmitido pela rádio da Polícia Civil do Pará, PYA-2, e anunciado pelo jornal Folha do Norte em 29 de abril de 1940. A atração contou com a presença de Tó Teixeira com seu conjunto regional e Gentil Puget, ao piano (COSTA, 2016, p. 98).

Não se pode afirmar que estes espaços, artistas e exibições em rádios influenciaram Vieira em sua fase inicial da juventude, mas podemos julgar possível, diante dos contextos da época: o crescimento e desenvolvimento da Música Popular Brasileira (MPB) e da música folclórica de diversas regiões do país através da difusão das rádios.

Posteriormente Vieira aprendeu a tocar o bandolim, instrumento que lhe deu o título de melhor solista do Estado do Pará, aos quatorze anos de idade, em um concurso promovido pela Rádio Clube do Pará:

O banjo foi o primeiro instrumento que peguei, depois peguei o violão, né? Depois peguei o cavaquinho, né. Aí, do cavaquinho eu fiquei tocando já o violão, passei pro violão de novo. Aí o violão eu toquei, toquei, fui, fui, fui, formei um grupo e tocava violão. Aí que eu passei com 14 anos de idade eu aprendi tocar bandolim, fui tocar o bandolim, aí no bandolim eu fiquei tudinho... tocando choro. Aí com 14 anos eu fui convidado prum programa de calouro do... da Rádio Clube, que era uma rádio que fazia movimento de calouro pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei!

Nesta narrativa, podemos entender que Vieira demonstrava facilidade em aprender instrumentos de cordas dedilhadas como o violão e, com a utilização de palheta, o banjo, cavaquinho e bandolim. Vieira destaca ainda algo muito importante e de grande relevância para seu futuro enquanto guitarrista autodidata: ao iniciar, aos quatorze anos, seu percurso no bandolim, passa a tocar choro, gênero musical de grande versatilidade técnica e harmônica. Acredito que pelo fato de ter iniciado seu percurso no bandolim, conseqüentemente na prática do choro, Vieira desenvolveria um refinamento técnico com a utilização da palheta e grande experiência e versatilidade harmônica e de improvisação.

Quando perguntado em relação às rádios, Vieira relata algo muito interessante e que nos dá uma pequena ideia de seu empenho em relação ao aprendizado e prática musical:

É, tinha rádio em casa eu ouvia, gravava e ia ensinar pros pessoal depois. Eu aprendi primeiro e ia ensinar pra vocês. Igual como eu tocava bandolim, eu ia pra cidade, Belém, né? Aí, eu tinha uma irmã que gostava de música – Olha: passei em tal lugar eu vi tá tocando um choro bonito – Eu ia pra lá! A gente botava uma ficha pra ouvir, eu gravava música do Osvaldo de Azevedo, tocava muito, Jacó do Bandolim. Ainda toco algumas deles. Foi assim que eu comecei.

Mestre Vieira menciona a palavra gravar, mas esta palavra está relacionada à sua memória. Vieira memorizava as músicas para poder ensinar depois. Ainda sobre esta declaração, podemos encontrar alguns indícios da influência das rádios no percurso de Vieira enquanto músico de classes populares e de como provavelmente seria a atmosfera cultural na qual estava envolvido:

Diferentemente dos músicos da esfera do “piano”, os “tocadores de violão” do subúrbio não se encarregavam da missão folclorista dos primeiros. Apresentações em revistas e no rádio – além de bares, restaurantes, cinemas, hotéis, cassinos e no Arraial de Nazaré – eram oportunidades para a conquista do reconhecimento público de suas habilidades artísticas. Além disso, os ganhos obtidos com as apresentações eram complementações bem-vindas para o parco orçamento doméstico de músicos que desempenhavam profissões como encadernadores, tipógrafos, carpinteiros, carteiros, etc (COSTA, 2016, p. 98).

Vieira menciona que tocou em outras cidades vizinhas além das festividades realizadas em Barcarena, assim desenvolveu-se enquanto artista e músico-instrumentista. Conta-nos também que fez cursos à distância que lhe certificaram como técnico em construção de rádio e passou a trabalhar nesta área. Segundo seu filho Waldecir Vieira, seu pai trabalhou ainda como marceneiro em uma extinta serraria.

Dejacir Magno, primeiro cantor do conjunto de Vieira, relatou em entrevista que o Mestre fazia manutenção de relógios:

É, o Vieira eu conheci na faixa de... de, logo quando eu vim pra cá, ele tinha uma atividade que ele consertava relógios, esses relógios naquela época, depois ele passou a mexer com alguns rádios, mexia, consertava. E daquele momento pra frente a gente foi se entrosando, se entrosando, teve o conhecimento¹².

Dejacir Martins Magno nasceu em vinte e três (23) de abril de 1952, na Ilha das Onças, localidade situada próximo a Barcarena. Dejacir revela que chegou a Barcarena para trabalhar e estudar na altura de seus 14 anos de idade, possivelmente no ano de 1966. Desta forma, Vieira, com seus trinta e dois anos, exercia outras atividades além da música.

Mestre Vieira revela que estudou e se formou em técnico em construção de rádio em curso de longa distância, confirmando uma das atividades exercidas por ele:

Mas eu não fazia só isso, comecei a estudar uma revista, uma revista, revista, revista, mandava pra São Paulo, mandava vir, passava dois, três meses eles mandavam as respostas, ia na casa do meu irmão, pegando. Eles me caçoavam, porque, eles diziam: porque tu quer aprender isso? Aí, sabe o que aprendi? Aí, quando passou uns seis meses... dois anos, eles mandaram um certificado, me formei a técno (técnico) de rádio. Fazia rádio à pilha. Aí eu fazia rádio a pilha, comecei a fazer o rádio mesmo, fazia completo ele.

Vieira, diante de seus relatos, trabalharia com a construção de rádios a pilha e esta habilidade com equipamentos eletrônicos seria de grande importância no que se refere à prática da guitarra elétrica, como veremos mais adiante. É certo que o violão foi o instrumento com o qual Vieira mais se desenvolveu como músico ao longo do tempo. Em entrevista, além de confirmar este fato, declara:

Aí a minha vida foi, eu tinha um conjunto, que eu, ainda era violão, eu tocava violão, era toda família, era o cavaquinho, o violão, uma percussãozinha, nós tocava muito, bicho. Aí foi que eu formei já o grupo, já com bateria, fui formando. O contrabaixo a gente fez um de pau.

¹² Todas as referências referentes à Dejacir Martins Magno são relativas à entrevista realizada no dia 30 de maio de 2018, na cidade de Barcarena.

Não se pode afirmar exatamente em que período Vieira teria o conjunto nesse tipo de formação, sabe-se, diante de seus relatos, que ele sempre esteve envolvido com grupos musicais desde a infância. O trecho a seguir pode nos ajudar a traçar uma possível cronologia para este período. Quando perguntado como foi sua aproximação com Mestre Vieira, Dejacir Magno revela o seguinte:

E daquele momento pra frente a gente foi se entrosando, se entrosando, teve o conhecimento. Gostava de bola, que ele sempre ele gostou de bola, né? Eu andei jogando um pouco, mas como não deu pra ir pra seleção, eu fiquei por aqui mesmo [risos]. E foi assim, depois começou a fase da música, ele sempre teve a tendência pra tocar, naquele tempo chamava violão elétrico, nera? Tinha o violão e tinha um outro amigo nosso também (...) eles eram um pouco mais velho do que eu, Saulo, não era totalmente, uns vinte e poucos anos mais, mas a gente se entrosava bem, sabe? E quando ele descobriu que eu arranhava um pouquinho com a garganta, cantar um pouquinho, não era muito difícil naquela época, aí veio um entrosamento melhor, sabe?

Neste trecho, Dejacir releva outra grande paixão de Mestre Vieira: o futebol. Torcedor do Paysandu Sport Club, segundo seu filho Waldecir, Vieira fundaria o Clube Atlético Barcarenense no ano de 1979, na cidade de Barcarena. Dejacir teria grande relevância junto ao percurso de Vieira, e no que se refere a sua entrada no conjunto musical de Vieira, Dejacir revela que:

Olha, vou te contar rapidinho uma história. O Vieira tava formando, o Vieira, naquela época os Dinâmicos, né? Só que não tinha nome classificado pra banda. E aí, houve um concurso de calouros aqui, lá no salão paroquial. Sempre o Vieira foi ligado à igreja, essas coisas assim né? Tinha aquele apoio, né? Tinha um padre que dava muito apoio pra ele também, né? E aí, ele foi fazer... Montaram esse concurso lá. Eram trinta candidatos parece, escolheram aqueles que cantavam um pouquinho e fomos pra lá. A pessoa que fosse o primeiro colocado naquele momento, naquele concurso que eles tavam fazendo, tinha um corpo de jurados lá, né? Era o que iria ficar como crooner do grupo que ele queria montar, né? Crooner, que era como se chamava naquela época, né? Aí, todo mundo cantou, quando foi na hora da pontuação final, eu consegui a maior nota, só que eu não queria no começo assumir, aí, é, ganhei.

Com base neste depoimento podemos chegar a algumas afirmações no que se refere a uma parte da história ainda não contada em relação ao percurso de Mestre Vieira. O padre mencionado por Dejacir chamava-se Padre Augusto Cardin, xaveriano, que chegou a Belém no dia 1 de março de 1961 e ficou encarregado das cidades de Bujaru e Barcarena, segundo o *site* da Diocese de Abaetetuba¹³. Sabe-se que Vieira era muito ligado à igreja e que recebeu muita ajuda de Pe. Augusto Cardin.

¹³ Disponível em: <<http://www.semeando.org.br/portal/index.php/a-diocese.html>>. Acesso em: 15.9.2018, às 20:30hs.

O concurso mencionado na entrevista elegeria o crooner¹⁴ do conjunto que viria a se tornar Os Dinâmicos¹⁵, conjunto que acompanhou Vieira por muitos anos. Dejacir vence o concurso e passou a integrar o conjunto. Crooner era a denominação para o cantor de uma orquestra ou conjunto instrumental, o que nos leva a afirmar que o repertório de Vieira incluía músicas cantadas e temas instrumentais.

Sabe-se que já nas décadas de 1930 e 1940 a música caribenha e estadunidense já fazia parte da programação das rádios em muitas cidades do Brasil. No caso da música norte americana, as orquestras eram muito comuns, com instrumentos como bateria, piano e de sopro, também chamados de “metais” ou “metaleira”, e no repertório, o Jazz:

Neste cenário de influência da música latino-caribenha, as orquestras que se destacavam bastante eram de Glenn Muller, Tom Dorsey, Xavier Cugat, etc. Com o tempo as orquestras brasileiras passaram a utilizar instrumentos do Jazz tais como trombones, trompetes, clarinetas e conseqüentemente foram feitas adaptações aos arranjos modernos. Segundo Jota Efegê (1974), em 1930, as orquestras das gafieiras eram chamadas de jazz e tocavam diversos estilos musicais como sambas, maxixes, fox-blues, valsas, dentre outros (MESQUITA, 2009, p. 96).

Mesquita (2009) ressalta que por interferência deste ambiente norte americano e da adaptação da pronúncia do termo jazz, as orquestras no Brasil passaram a ser chamadas de “Jazzi” ou “Jaze”, e a impressionante semelhança entre o cenário musical de Belém e Salvador:

Definindo o que seriam esses grupos musicais, faço uso do conceito relativo à origem etimológica da palavra, trazido por Moura (2009) segundo quem, o nome “jaze”, expressão familiar, na segunda metade do século XX, na cidade de Salvador, é uma aliteração do termo estadunidense “jazz”, usado para designar orquestras com instrumentos correspondentes aos de uma orquestra de jazz tradicional, ou seja, instrumentos da família dos sopros, violão, violoncelo, percussão e bateria. Estes grupos musicais exerciam suas atividades em várias cidades do país (SILVA, 2013, p. 13).

Em Belém, grupos como os de carimbó, orquestras ou conjuntos de “jaze” eram comuns na época e o termo “Jazzi” ou “Jaze”, como pudemos verificar, não era uma exclusividade do Pará, e sim, uma forma aproximada de se falar Jazz em algumas regiões do Brasil.

Em entrevista realizada com Mestre Vieira não foi possível localizar precisamente os períodos relatados de seu percurso, porém, com o levantamento bibliográfico e outras entrevistas, pude chegar a fatos e contextos ainda não revelados no que se refere à construção da identidade referente à prática das guitarradas.

¹⁴ Cantor ou cantora de música popular que canta com orquestra ou conjunto instrumental.

¹⁵ Conjunto que acompanhou Mestre Vieira e que juntos lançaram 13 LPs.

Sabe-se que as rádios fazem parte da descrição histórica da origem das lambadas, a rota de contrabando, as aparelhagens e festas populares também tem grande relevância nessa construção, porém, diante do próprio percurso de Vieira, de sua discografia e das entrevistas concedidas ao longo das pesquisas já realizadas, não encontrei nenhum registro de quando ele iniciou seu percurso na prática da guitarra elétrica.

A relevância desta informação está no fato de a lambada desenvolvida em Barcarena e em Belém do Pará nos anos de 1960 e 1970, por interferência e apropriação de gêneros como o merengue, mambo, cadence-lypso e adaptados aos moldes já existentes no Pará como o Carimbó se transfigura ao longo do tempo, no sentido de que no ano de 1978, Vieira pode ter inaugurado uma nova modalidade musical já com a utilização da guitarra elétrica e a partir disto, diante de deslocamentos de identidades, hibridações e transfigurações simbólicas e culturais, hoje temos a guitarrada como gênero musical no Estado do Pará Neste sentido, acredito que a guitarra elétrica teve papel relevante nos contextos que navegam as proximidades da nascente deste rio chamado Guitarrada.

Vale destacar que a guitarra elétrica, assim como vários instrumentos de origem estrangeira, foi recebida com muita resistência por parte de músicos brasileiros, por representar principalmente uma “invasão” da cultura hegemônica estadunidense diante do processo de globalização marcada também pelo avanço da indústria fonográfica. Desta forma, a guitarra elétrica representou simbolicamente os valores estéticos do Rock. Neste aspecto:

O caráter cumulativo e adaptativo está presente nas mais variadas instituições humanas. Obviamente as mudanças acarretam resistência e sempre surgem vozes que se autoproclamam defensoras dos verdadeiros valores da tradição. Na história da música brasileira, por exemplo, movimentos nacionalistas estudantis atacaram os estrangeirismos, visto como ameaça à verdadeira brasilidade. As guitarras foram demonizadas, bem como todos os instrumentos “elétricos”. Essa visão do nacional hoje pode soar ingênua, mas, um longo período, foi hegemônica entre os apreciadores da “autêntica música popular brasileira” (STOIMENOFF, 2016, p.41).

No Pará, foi marcante a introdução de instrumentos elétricos em gêneros como o carimbó, por exemplo, demarcando a modernização das práticas musicais na região.

Destaca-se ainda que:

A produção musical desse período em Belém será fortemente influenciada pelo CPC criado em 1961, os artistas irão “beber” desse contexto e produzir desse viés, não copiando, mas reelaborando. Além de que, se produzia muitos estilos que eram brasileiros: Samba, Bossa-nova, Marcha, Chorinho, Jovem Guarda, entre outros. Neste sentido a produção musical em Belém seguirá um novo rumo que possui repercussões até os dias atuais, constituindo uma memória e uma tradição (SILVA, 2008, p. 4).

Segundo Silva (2008), era chamado de CPC o Centro Popular de Cultura do qual faziam partes artistas de diversas áreas: teatro, música, cinema, poesia, entre outros. Verifica-se também o ambiente musical dos anos de 1960 e o direcionamento que a produção musical em Belém iria assumir.

Diante das informações obtidas até o momento no que se refere ao percurso de Vieira em relação à formação de seu conjunto e de declarações de Dejacir, podemos afirmar que Vieira ainda tocava violão no início da década de 1970:

Aí nos primeiros meses, no segundo mês, eu não queria sinceramente, eu fiquei assim sem querer enfrentar, né? Era diferente pra mim, eu ainda era aquela... Aquela pessoa meia, um pouco, né? Diferenciada de hoje, né? Aí, depois com muita... Com muito incentivo do baterista, que era dele, né? Que é o pai de nosso baixista hoje, né? Aí eu fui entrando devagar, né? Então nós entramos e ficamos. Nós éramos, começamos assim: era o Vieira tocando violão, o Cassiano, que era o Pereira, tocando a bateria e tinha um outro senhor que tocava um banjo, seu Arlindo, Arlindo Cravo e mais eu. Então não era um negócio completo, eu já sentia assim vergonha de ver aquela coisa como era, né? Mas assim mesmo a gente foi enfrentando e deu no que chegou até a data de hoje. Olha, quando eu iniciei mesmo, foi nos anos setenta pra setenta e um... Setenta pra setenta e um. Era isso aí.

Se Vieira ainda tocava violão entre os anos de 1970 e 1971, quando teria iniciado sua prática e processo criativo na guitarra elétrica? Acredito que esta é uma questão importante no sentido de que Joaquim de Lima Vieira torna-se o emblemático guitarrista e mestre das guitarradas, considerado o fundador do referido gênero musical que se desenvolve a partir do lançamento do disco Lambadas das Quebradas Vol.1, no ano de 1978, trabalho que podemos considerar o marco zero para a história do gênero lambada/guitarrada no Estado do Pará.

A respeito da criação da lambada, temos algumas questões que julgo relevantes no que se refere à continuidade deste trabalho e assim poderemos navegar por rios tranquilos diante de toda a história já contada de Mestre Vieira e sua possível criação. De certo, Vieira bebeu da fonte nascente do rio lambada/guitarrada, mas quem mais bebeu? A criação da lambada/guitarrada foi um processo criativo individual ou coletivo? Para responder a estas questões precisamos localizar e interpretar outros marcos histórico-musicais e o que têm a dizer outros autores diante do contexto da música amazônica brasileira.

Já mencionei a importância dos trabalhos de Lobato (2001) e Mesquita (2009), autores brasileiros, profundamente ligados à cultura popular paraense. O primeiro demarca o pioneirismo acadêmico diante de um assunto em seu estado revelador inicial, o segundo, o primeiro trabalho em nível de pós-graduação, elucida pontos importantes de interferência na construção da identidade musical paraense além das rádios.

Outro trabalho de grande relevância no que se refere à música e cultura paraense é de autoria do pesquisador norte americano Darien Lamén (2011), que na ocasião de sua pesquisa entrevistou diversas pessoas que julgou importante para contextualizar sua tese, incluindo Mestre Vieira. Suas análises demonstram um olhar diferenciado em relação à música paraense, seu distanciamento cultural talvez sugira algumas interpretações interessantes diante do movimento da lambada/guitarrada.

Para Geertz a coerência não pode ser o principal teste de validade de uma descrição cultural e entendendo que a origem da lambada e de outros gêneros musicais no Pará está ligada a sistemas culturais simbólicos, estes necessitam sim, de um grau mínimo de coerência, caso contrário não seriam sistemas. No entanto (idem), a força de nossas interpretações não pode repousar como acontece hoje em dia com tanta frequência, na rigidez com que elas se mantêm ou na segurança com que são argumentadas. E ainda:

Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura de que acontece, então divorciá-la do que acontece – do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que elas fazem, o que é feito a elas, a partir de todo o vasto negócio do mundo – é divorciá-la das suas aplicações e torna-las vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que propomos interpretar. Quando isso não ocorre e nos conduz, ao contrário, outra coisa – a uma admiração da sua própria elegância, da inteligência do seu autor ou das belezas da ordem euclidiana –, isso pode ter encantos intrínsecos, mas é algo muito diferente do que a tarefa que temos – exige descobrir o que significa toda a trama (GEERTZ, 2017, p. 13).

Diante disto, acredito que Darien Lamén lança seu olhar sobre uma cultura ainda desconhecida para si, aguça sua percepção para além dessas fronteiras culturais e revela interpretações que transcendem sua relação com o local e suas referências. Vale destacar este olhar, percepção e interpretação dos contextos que demarcam às origens do gênero musical em questão:

A lambada foi criada principalmente pelos habitantes mestiços do interior rural Paraense que às vezes são chamados de caboclos, um termo altamente ambivalente que é frequentemente usado em um sentido negativo, provincializante. O caboclo é entendido como uma demográfica normativa “étnica” do estado do Pará, descendentes das populações ameríndias e colonizadores portugueses. Eles são frequentemente descritos como “neo-amazônicos” ou “Camponeses amazônicos”, no entanto, dada a complexidade da história colonial e capitalista na região, eles não são camponeses em qualquer sentido direto ou estereotipado¹⁶ (LAMÉN, 2011, p. 25).

É importante ressaltar a formulação do conceito de caboclo, primeiramente como uma categoria étnica:

¹⁶ Todas as referências referentes à Lamén (2011) foram traduzidas pelo autor.

Entretanto, a questão mais importante a ser considerada na análise da categoria *caboclo* é exatamente a de não-definição: o caboclo é aquele que está nas franjas, nas fronteiras da modernidade, o que é, de certo modo, *contra* a modernidade. No jogo do dentro e fora, do interior/exterior (Bhabha, 1998) o caboclo está nomeio da modernidade e – ao mesmo tempo – fora dela (RODRIGUES, 2006, p. 125-126).

Desta forma podemos entender que a determinação de caboclo assume características espaço-temporais particular cuja identidade se constrói de forma híbrida e transitória. No que se refere ao contexto amazônico e a possível origem da lambada enquanto gênero musical estes contextos nos revelam algumas pistas relativas às questões propostas neste trabalho. Desta forma, a lambada teria sido criada diante de uma pluralidade especificamente paraense?

Algumas informações que cercam o período no qual se originou a lambada são importantes para elucidar alguns pontos dessa história. Sobre a origem do termo lambada podemos verificar algumas vertentes. De um lado, o termo é utilizado para o ato de beber álcool e, por outro, traz a conotação de uma “música boa e rápida”, tocada na rádio:

O termo “lambada” é um regionalismo usado pelo “caboclo ribeirinho” (ou seja, o habitante rural mestiço que vive perto e muitas vezes do rio), para significar “uma amarração”. Roberto Ribeiro afirma que o termo é frequentemente usado figurativamente no contexto de beber álcool, geralmente cachaça do tipo que é feito na região nordeste do Pará (LAMEN, 2011, p. 33-34).

Em relação ao termo ribeirinho, vale ainda destacar que:

O termo ribeirinho, usado amplamente pela mídia local para falar das populações amazônicas, não aparece na literatura antropológica antes dos anos sessenta, quando Miller (1977) refere-se às “comunidades ribeirinhas tradicionais”, pequenas cidades localizadas ao longo do rio Amazonas, não muito próximas aos centros mais desenvolvidos, ainda não alcançadas pela malha rodoviária, e ignoradas pelos projetos desenvolvimentistas aplicados à região (RODRIGUES, 2006, p. 124-125).

O termo caboclo ribeirinho determinado pela conexão entre duas palavras de densas especificidades ganha maior relevância e autenticidade, não com conotação pejorativa, mas, sim, pelas particularidades e resistência.

Dejacir Magno explica também que: “Lambada, é o seguinte, naquela época – olha, fulano apanhou! Vou dar... quando era moleque, criança no interior, os pais: vou te dar umas lambada! Pegava um cipó, uma qualquer coisa, um cinto – Vou te dar umas lambada! Era isso! Veio disso aí”.

A utilização do termo lambada significa a apropriação de uma expressão usada no cotidiano ribeirinho e muito propagada nas emissoras de rádio na época. A origem do termo tem relevância no sentido de que o gênero iria se consolidar como identidade musical nacional nos anos de 1990. Podemos considerar que qualquer abordagem a respeito do gênero que

antecede esta prática musical nacional assume identidade transnacional. Neste sentido, o termo lambada, no Pará, esteve fortemente relacionado aos gêneros musicais do Caribe, como o merengue.

A música afro-latina ganhou destaque não apenas no Brasil, mas também em outros centros culturais:

Entender o *merengue* requer a compreensão da própria expansão que a música afro-latino-caribenha alcança em um período de sua história. Quando o famoso historiador Eric J. Hobsbawn, em seu livro *História Social do Jazz*, afirma: “A música afro-latino-americana é provavelmente a única linguagem musical moderna capaz de competir com o jazz em termos de capacidade de conquistar outras culturas” (HOBSBAWN, 1990, p. 53), percebemos com isso de que se trata de uma música grandiosa, possuidora de uma relevância sem a qual não se entende apenas parcialmente a indústria fonográfica, no período do pós-guerra. Continuando, Hobsbawn menciona que a música afro-espanhola influenciou bastante o *jazz* moderno, grande parte em decorrência da importação de percussionistas e outros músicos cubanos, como por exemplo, o singular Chano Pozo que já tocava com Dizzy Gillespie no álbum *Manteca* (1948) (MESQUITA, 2009, p. 88-89).

Já pudemos verificar que a interferência da música afro-latino-caribenha não é uma exclusividade de Belém, e demarca também novas diretrizes estético-musicais na cidade de Salvador. Agora podemos constatar uma relevante rede de relações e intercâmbios intercontinentais gerados pelo pós-guerra e, conseqüentemente, pela globalização, por volta dos anos de 1950.

Seguindo o curso que nos leva a incorporação do termo lambada ao gênero musical que se propagou a partir dos anos de 1970 no Brasil, vale destacar que:

Quando se trata da definição da lambada como gênero musical brasileiro, há muito pouco consenso sobre quem a criou, o que, quando e onde, como músicos rotineiramente clamam por "direitos de paternidade". No entanto, todos os indivíduos com quem eu falei concordaram que o termo “lambada” foi usado pela primeira vez em referência à música pelos amados apresentadores de uma Rádio Paraense, Haroldo Caraciolo e Paulo Ronaldo. O uso de um coloquialismo rural por estes dois urbanitas conhecidos por suas palhaçadas no ar, foi sem dúvida, destinado a provocar uma risada de auto-reconhecimento do público em Belém e arredores. Joaquim de Lima Vieira, um dos músicos com pretensão ao título de “criador da lambada brasileira”, lembrou, Haroldo Caraciolo, ele tinha um programa em Marajoara [Rádio]... err, Liberal [Rádio]... às 9, 10 da manhã. Ele dizia: "Aaaquiii vem uma lambada nas tuas costas!" E então ele colocava qualquer música, qualquer música rápida - forró, um merengue - e dizia: "lá vai uma lambada pra você!" (LAMEN, 2011, p. 34-35).

Podemos verificar que o termo “lambada” também foi utilizado para determinar uma ação. Lapada, cipoada e lambada são palavras sinônimas usadas no cotidiano ribeirinho para determinar o mesmo fim de aplicar uma surra em alguém. Nesta direção, podemos julgar sensato que lambada surge como um termo agregado a gêneros musicais tocados nas rádios e

que a exclusividade enquanto determinação do gênero musical está em território nacional brasileiro. Destaca-se ainda que:

O termo *lambada* correspondia a uma sonoridade *afro-latino-caribenha*, a qual em Belém era representada pelo *merengue* e pelo *bolero* desde a década de 60 e posteriormente pela *cúmbia*, *cadence-lypso* e pelo *zouk*. Por não significar um gênero musical específico e por ter um significado especial no Estado do Pará, o termo *lambada* cria uma dificuldade na sua conceituação (MESQUITA, 2009, p. 165).

Palavra usual no cotidiano local – e o que tudo indica marcante como bordão das rádios para anunciar uma música geralmente de origem latino-caribenha – *lambada* se configura como um ritmo dançante que iria se enraizar como gênero musical no Pará e no Brasil. A origem, apropriação do termo e sua utilização para determinar uma prática musical peculiar marcada por algumas incertezas, demarca também outra instigante corrida para apontar o seu criador. Alguns artistas, além de Vieira, reivindicam a paternidade da *lambada* enquanto gênero musical.

A década de 1970 foi de grande importância para a produção artística em Belém do Pará. Diante do intercâmbio cultural promovido pelas rádios e o intenso comércio transatlântico ocorrido nas décadas anteriores, a Música Popular Paraense parece caminhar para uma nova fase e de desdobramentos importantes no que se refere à identidade dessa música produzida na região:

Neste ambiente em que se cruzam vários gêneros musicais das mais diversas origens, com a predominância latina, é que cresceu a geração que durante as décadas de 70 e 80 modificou a face da produção musical em Belém. Geração esta que introduziu novas idéias musicais e projetou os gêneros paraenses, sendo representada principalmente por Pinduca e seu carimbó eletrificado (LOBATO, 2001, p. 25-26).

Pinduca¹⁷ lançaria seu primeiro disco em 1973. O LP intitulado “Carimbó e Sirimbó do Pinduca” demarca a introdução de instrumentos elétricos no carimbó, antes tocado como ainda hoje é conhecido: “pau e corda”. No LP “No Embalo do Carimbó e Sirimbó”, Vol. 5, lançado em 1976, Pinduca gravou a faixa *Lambada (Sambão)*, na qual seu irmão Mário Gonçalves executa o tema principal da música utilizando a guitarra elétrica:

Sabe-se o que o cantor de carimbó Pinduca, lançou, em 1976, uma música intitulada “Lambada (Sambão)”, faixa número 6 do LP *No embalo do carimbó e sirimbó*. Esta é a primeira gravação de uma música sob o rótulo de *lambada* na história da música popular brasileira. Entretanto, existe outra versão que aponta o guitarrista e compositor paraense Mestre Vieira como seu inventor e criador. Esta hipótese diz que Vieira já fazia experimentações antes de gravar seu primeiro disco oficial *Lambadas*

¹⁷ Laurindo Gonçalves, nascido em 4 de junho de 1937, na cidade de Igarapé-Mirí.

das Quebradas, gravado em 1976, mas lançado oficialmente dois anos depois, em 1978 (MESQUITA, 2009, p. 170).

Pinduca ganha destaque no processo que chamamos modernização do carimbó diante de toda essa atmosfera de convergente contexto-cultural que interfere em sua obra. A música Lambada (Sambão), sexta faixa do disco lançado em 1976, pela gravadora Beverly, parece ser o primeiro registro fonográfico que entrou em circulação com o termo lambada, já demarcando o estilo dançante que lhe era particular. No entanto, seguindo pistas que os próprios registros fonográficos proporcionam, entrevistas e análises mais profundas, a hipótese levantada por Bernardo Mesquita de que Vieira teria gravado seu primeiro disco oficial em 1976 ganha novos desdobramentos, levando-nos a crer que o termo lambada pode ter sido usado para determinar o gênero musical mesmo antes dos anos de gravação dos LPs: Pinduca no embalo do Carimbó, de 1976 e Sirimbó e Lambadas das Quebradas Vol.1, lançado em 1978. Ainda nesta direção, além do termo lambada já fazer referência às novas perspectivas estéticas composicionais envolvendo a mistura de gêneros musicais e culturas diversas, revela ainda os moldes nos quais a lambada instrumental, ou a guitarrada iria repousar.

A seguir podemos verificar a capa do disco de Pinduca, no qual a música Lambada (Sambão) foi gravada:

Figura 2- Capa e contracapa do disco de Pinduca - No Embalo do Carimbó e Sirimbó – O Rei do Carimbó - Vol. 5.



Fonte: Disponível em: <<https://www.discogs.com/Pinduca-No-Embalo-Do-Carimb%C3%B3-E-Sirimb%C3%B3-Vol-5/release/5296271>>. Acesso em: 4.10.2018.

Seguindo o curso do rio, retomamos coordenadas referentes a percursos traçados por Mestre Vieira, com o intuito de elucidar pontos de convergência e desta forma nos levem a reflexões mais embasadas a respeito da nascente das guitarradas.

Joaquim de Lima Vieira se desenvolveu enquanto músico-artista ao longo dos anos. Entre atividades não artísticas e sua aptidão musical, demoraria alguns anos para ter seu primeiro contato com o instrumento que mudaria definitivamente sua vida enquanto músico, artista e caboclo ribeirinho: a guitarra:

Aí fui um dia, eu vi a guitarra, tinha vontade de tocar a guitarra, não conhecia a guitarra (...) eu fui num cinema aí chamado... Era no largo do São João. Um cinema que tinha aí, eu fui ver negócio de luta, meu sobrinho me levou daqui pra lá pra mim ver que eu gosto de ver negócio de, de “firme” [filme], bacana, e eu vi aqueles três pedaços de pau o pessoal tocando, americano né? Acho que era! Era duas guitarras e um baixo, aí eu fiquei doido por aquilo. Até que consegui, mandaram pra mim uma toda desmontada, aprendi a guitarra.

Não foi possível localizar o período deste acontecimento, porém, o cinema mencionado chamava-se *Universal* e demoraria algum tempo para que Vieira ganhasse sua primeira guitarra elétrica de uma amiga. Sobre as dificuldades enfrentadas, em entrevista concebida a Mesquita (2009), Vieira conta que para chegar a Belém era preciso ir de canoa, parte do tempo de dia, parte nas noites de uma Amazônia que ainda aguardava pacientemente a modernidade:

Aí fui convidado pela Rádio Clube do Pará, que era no Jurunas. Aí no auditório tinha um concurso chamado “Os melhores solistas do Pará”. Nesse tempo aqui não tinha

motores, não existia nada, só mato. A gente morava aqui no mato. Fui de canoa mesmo, remando! Passei dois dias pra chegar a Belém, que era difícil. Pra ir daqui à Belém, a remo, a gente passava dia e meio pra chegar em Belém, (...) Um dia e uma noite pra chegar em Belém à remo, remando (MESQUITA, 2009, p. 150-151).

Podemos acreditar que estas dificuldades e a valorização de seu lugar deram a Vieira ambiente particular para seu processo criativo composicional, no sentido em que o lugar interfere no homem que devolve ao seu meio novas relações culturais.

Destacando o espaço de tempo entre as entrevistas concedidas a Lobato (2001), Mesquita (2009), Lamén (2011) e a mim, no ano de 2017, Vieira mantém relevante fidelidade em seus relatos ao rememorar muitos períodos de sua vida: “Aí a guitarra veio, era difícil porque não tinha corda pra guitarra na época. Eu morava aqui, a gente passava um dia e meio pra chegar em Belém”.

Neste relato podemos encontrar a base do cotidiano do caboclo ribeirinho amazônida e seu meio de transporte mais comum diante da complexidade geográfica da região. O rio, além de sua representatividade simbólica e econômica, torna-se um aliado no sentido de que é o meio pelo qual se chega à Belém, e um obstáculo na medida em que as distâncias a serem vencidas dariam mais pujança nas conquistas do jovem Vieira.

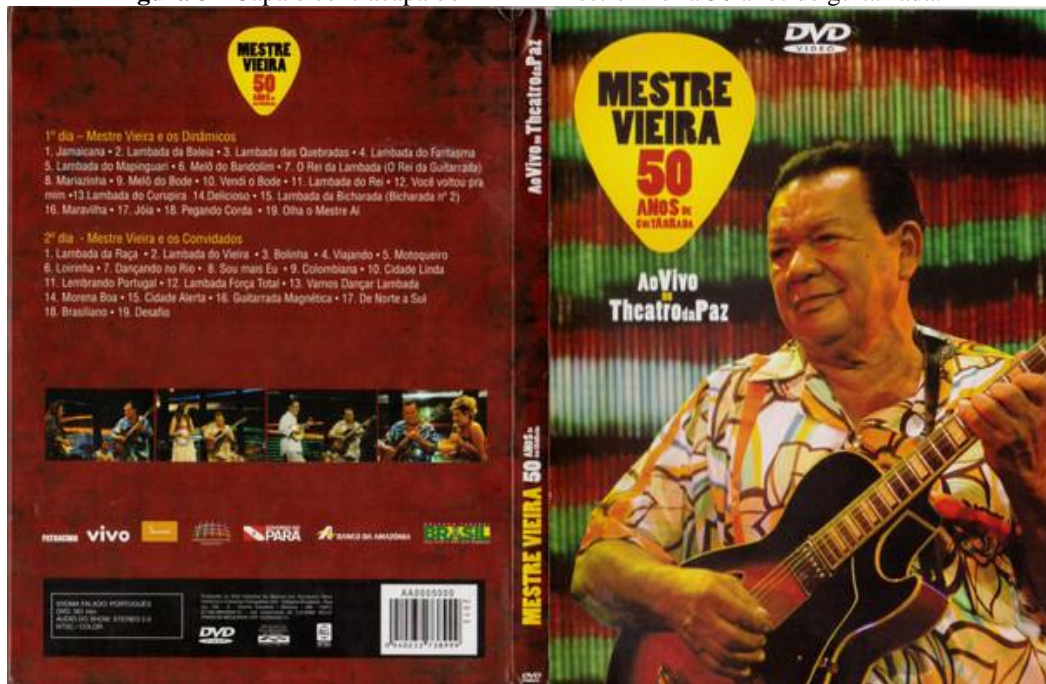
Depois de assistir ao filme que relevou a guitarra a Vieira, demoraria ainda algum tempo para ter contato com esse instrumento musical, como ele mesmo relata:

Ainda passou um bocado de tempo pra mim poder vir a guitarra. Aí uma colega do meu irmão, o irmão dela viajava pra Ale, pra Ale... pra lá, América né? Aí disse: ah vou trazer, lá tem guitarra muito, eles tocam lá, é só o que tocam lá. Trouxe uma toda desmontada, e mandou. Meu irmão trouxe, passou uns cinco meses, veio, olha: a mulher mandou a guitarra agora! Uns pedaço de pau tudo desmontado. Mas eu tinha um irmão que era curioso, ele era marceneiro, ele montou tudinho. Aí, comecei a tocar já e passei a guitarra. A primeira história da guitarra: não tinha corda. Eu usei de violão, eu usei as cordas de violão pra poder tocar, a afinação era a mesma né? Eu, eu não sabia a afinação dela, mas eu indaguei, indaguei até que eu consegui.

Neste relato, podemos verificar a falta de conhecimento de Vieira em relação ao instrumento musical que iria lhe consagrar. O mestre revela ainda as dificuldades que o cercavam na época. Vieira ganhou sua primeira guitarra, desmontada, sem ter qualquer conhecimento técnico sobre o instrumento, afinação, recursos para utilizá-la, de como tocar. Sobre o período de sua vida em que este fato aconteceu, ele não lembra exatamente, porém, faz referência ao show comemorativo “Mestre Vieira: 50 anos de guitarrada” gravado em 2011: “É! Acho que foi quando eu peguei que tá 50 anos foi quando eu comecei a guitarra mesmo. Aí eu fui estudar um pouquinho de, de música né? Fui estudar partitura, aí eu forçado eu ia daqui pra be (...) pra cidade grande”.

A seguir, a capa do DVD ao qual Vieira faz referência:

Figura 3 - Capa e contracapa do DVD – Mestre Vieira 50 anos de guitarrada.



Fonte: Disponível em <https://www.discogs.com/Vieira-E-Seu-Conjunto-50-Anos-de-Guitarrada/release/7716968>. Acesso em 1 de março de 2019.

O DVD foi gravado ao vivo em dois dias no Teatro da Paz em Belém e contou com a participação de vários artistas locais.

Mestre Vieira relata ainda que:

A primeira vez quando eu vi a guitarra já formei o grupo, já tocando ela, tocava com corda de violão, mas saía bem, aí não tinha som. Aí tinha um padre aqui de uma igreja que ele fez aqui, o padre era técnico, chamava Padre Augusto, ele era técnico. Aí ele disse, agora tem que ter um som, aí ele disse – vou mandar buscar um material na Itália pra fazer um som pra você - veio, aí me arrumou duas trombetas daquelas da igreja assim ó, botava pra cá, aí ligou, nós pegamos, eu peguei um rádio daquele, daqueles Cocker, Philips aí consegui o áudio, aí bicho deu alto, deu, aí eu comecei a tocar já com a guitarra, foi aqui mesmo em Barcarena mesmo, comecei a tocar nessas cidade pequena, mandavam me buscar para trocar o grupo, eu tinha um rapaz que cantava, aí a gente cantava, foi quando eu comecei, aí evoluir mesmo.

Aqui encontramos respostas para algumas das questões levantadas neste trabalho. Após montar sua primeira guitarra, Vieira recebe a ajuda de Padre Augusto Cardin, responsável pela construção de um amplificador, para que pudesse ligar sua guitarra elétrica. O fato de não possuir cordas específicas para o instrumento e de, à época, a cidade apresentar escassez no que se refere ao fornecimento de energia elétrica, demonstram algumas das dificuldades enfrentadas por Mestre Vieira. O rapaz que cantava, mencionado por ele, era o Senhor Dejagir Magno.

Na tentativa de estabelecer uma cronologia que nos guie ao ponto que originou o gênero musical lambada, diante deste relato, podemos dizer que por volta de 1961, diante da atmosfera cultural peculiar da época, Vieira já estaria desenvolvendo o que ficou conhecido como lambada e que hoje conhecemos como guitarrada.

Se analisarmos do ponto de vista processual, o resultado da produção artística se dá pela relação do seu autor com o tempo passado, o presente e o tempo futuro. No que se refere a um produto fonográfico, podemos entender esta relação entre pré-produção, produção e distribuição. O emblemático LP Lambadas das Quebradas, Vol.1, traz alguns enigmas neste sentido.

Lançado no ano de 1978, o LP traria em seu repertório composições autorais que dariam a guitarra elétrica protagonismo inédito, mas não exclusivo, para os moldes estéticos da época. A voz também se destaca trazendo letras que se entrelaçam em meio às bases e solos de guitarra, delineando ritmos dançantes marcados pela fusão entre gêneros musicais locais e de outros centros culturais.

Figura 4 - Capa e contracapa do disco Lambadas das Quebradas – Vieira e seu Conjunto – Vol. 1.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ>

A respeito deste LP, Vieira relata que: “Quando eu gravei na Continental, a Continental era famosa nesse tempo (...) aí eu fui e gravei o primeiro disco, foi Lambada das Quebradas”.

Retomando o percurso de Dejacir Magno, que passou a integrar o conjunto de Vieira entre os anos de 1970 e 1971, destacamos o seguinte relato:

Olha, eu, eu te falo o seguinte, era o sonho de qualquer um artista conseguir um bolachão naquela época, gravar um disco era um sonho, era uma realização. E o Vieira conseguiu um contrato com a Continental. Posso falar o nome da gravadora,

Continental da época, né? Ele conseguiu esse contrato. Então a gente ficou naquela expectativa, naquela ansiedade, aguardado, hora e vez pra poder fazer esse serviço. Era o sonho da gente, né? Aí foi demorando... Muita gente já não acreditava na gente. Não, mais o contrato ele assinou o contrato com eles! Vamos esperar! Até que chegou o dia marcado pra gente fazer a bendita gravação. Em 78 esse disco saiu. Justamente eu marco essa data, foi... Foi na época que eu me casei também, 78, foi quando saiu nosso primeiro disco.

Dejacir revela que quando entrou no conjunto de Vieira, através do concurso, o Mestre ainda tocava violão elétrico e que ainda demorou uns dois ou três anos para que sua primeira guitarra chegasse. Neste sentido, chegamos aqui em um espaço de tempo no qual Vieira tivesse de fato seu primeiro encontro com a guitarra elétrica. Entre 1971, ano em que Dejacir passa a integrar o conjunto de Vieira e 1976, ano da gravação do Lambadas das Quebradas. Corroborando com este episódio, Dejacir Magno destaca ainda que:

Praticamente, não! Foi gravado rápido. 76 por aí... 76, 77. Só saiu já depois, né? Que muita gente não acreditava mais. Quando a gente falava que tínhamos gravado aí o pessoal não acreditava, porque não via nada, né? Ninguém via nada, era difícil mesmo. Aí, quando saiu, pronto, comprovamos mesmo que realmente que tinha sido realizado esse sonho (...) Olha, nós, nós fomos gravar nesse estúdio que era da Rauland, nesse tempo era ERLA, né? Dois canais. E, como vieram... Parece que dois, não me lembro se foi dois ou três pessoas que vieram da gravadora pra produzir a gente, né? A gente não conhecia nada, não sabia nada, né? O que eles pediam pra fazer a gente fazia. Foi mais ou menos assim, eles produziam, quer dizer, o recurso que tinha aí, foi aquele que foi colocado. E tanto prova que esse disco, eu acredito, que custou mais a ser lançado esse disco, porque praticamente... Eu acho que eles não acreditavam, entendeu? Que fosse dar certo, pela qualidade como foi feito. Mas graças a Deus lançaram e essa foi a porta, né? Depois que desse lançamento.

Foram muitas as esperas, dificuldades e desconfiças em torno do primeiro trabalho de Mestre Vieira, gerando desta forma grande misticismo sobre a origem do movimento da lambada no Pará. Neste sentido, levando em consideração as condições do processo de gravação e os aspectos técnicos no que se refere à prática da guitarra elétrica aplicados às composições, Vieira demonstra grande versatilidade, segurança e virtuosismo na execução das obras. Destaco a música Lambada da Baleia, que inaugura o disco e conta uma história ocorrida em Barcarena em meados dos anos de 1970. A música traz como enredo o fato de uma baleia adentrar os rios de água doce que cercavam a cidade de Barcarena. O mamífero havia sido visto na noite anterior pelo senhor Genaro Apollaro, imigrante italiano que comandou sua captura.

Figura 5 - Notícia do Jornal Liberal de 4 de agosto de 1974.



Fonte: O Liberal. 1º Caderno. Disponível em: <http://liaapolaro.blogspot.com/2016/05/a-grande-noticia-genaro-e-o-heroi-dos.html>. Acesso em: 12.10.2018.

Não obstante de este fato inusitado ter ocorrido na cidade de Barcarena e de ele ter gerado a inspiração para a composição que inauguraria os trabalhos de Mestre Vieira, demarca ainda um melhor recorte de tempo relativo à chegada da guitarra elétrica em terras barcarenenses.

Dejacir relata que Mestre Vieira compôs a música Lambada da Baleia logo após o fato ter ocorrido e que passaram a tocá-la nos shows realizados em Barcarena e cidades vizinhas:

Olha! Sobre a baleia, nessa época eu já tava com o Vieira, mas eu tinha meu trabalho, como eu te falei, eu trabalhava no serviço de abastecimento de água, né? E quando ocorreu esse fato, eu era, nesse tempo, eu era operador de bomba (...) Era uma, aproximadamente umas nove horas da manhã, espalhou o boato, cidade do interior todo mundo vai sabendo das coisas logo, né? Que tinha aparecido uma baleia e que essa baleia tava vindo aqui pra cidade, para frente, lá pro... Porto lá, né? Aí, eu larguei o serviço nesse dia pra poder ver e participar. Eu vivenciei, presenciei, presenciei, vivenciei e cantei e sei contar a história, até dentro daquilo que eu vi, sabe? Foi interessante aquilo. Essa, essa baleia, ela tinha aproximadamente uns seis a oito mil quilos, era grande! E o Vieira, justamente fez a letra da música em cima do que aconteceu. Ali, o que ele tá contando foi verdade, ele aproveitava os fatos pra fazer as letras e eu cantava né? Do jeito que foi eu cantava.

O relato demonstra a ligação que Vieira estabelecia com seu meio, seu lugar, atento ao cotidiano e aos fatos sociais que serviam de inspiração para suas composições. Dejacir diz ainda que todo mundo queria ouvir a canção, pois se tratava de um fato verídico acontecido na cidade. O interessante é que quando perguntado a respeito da formação do conjunto e que instrumento Vieira tocava neste período, Dejacir revela que: “era o violão elétrico”.

A seguir a letra da música Lambada da Baleia:

Lambada da Baleia

Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
 Em Barcarena foi um grande feriado, tudo pra ver essa baleia falada
 Foi tanta gente pra pegar ela no mar, mas pra fora ela em terra um trator veio arrastar
 Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
 Tanta canoa, tanto barco e avião, tanto fotógrafo da rádio e televisão
 Vi tanta carne espalhada pelo chão, todos que saiam de lá com seu pedacinho na mão
 Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Eu vou, eu vou com minha turma esperar na areia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia
 Vamos todo mundo ver a chegada da baleia

Provavelmente, a música Lambada da Baleia, primeira faixa do LP Lambadas das Quebradas, Vol.1, demarca a primeira ou uma das primeiras composições de Mestre Vieira e nos releva ainda que a guitarra elétrica teria chegado a suas mãos em algum momento entre os anos de 1974 a 1976. Chego a estes resultados no sentido em que Dejacir afirma que Vieira compôs a referida música ainda no ano de 1974 e que ela passa a fazer parte do repertório do conjunto e que Vieira ainda tocava violão elétrico.

Este primeiro disco abre as portas para Vieira e seu conjunto, que os projetou para além da Baía do Guajará¹⁸. Belém era o grande centro urbano de referência, a quantidade de shows aumentou e uma grande jornada no mundo artístico teve seu início. Nessa época, as intensas atividades comerciais portuárias de turismo e importação aqueciam o mercado artístico em Belém. Bares, casas noturnas e prostíbulos eram os espaços onde aconteciam os shows de artistas populares.

¹⁸ Baía de água doce que banha e separa os municípios de Belém e Barcarena.

Dejacir lembra que nem Mestre Vieira tinha noção do que seriam no futuro. Também faz referência a outros fatos relativos a este período:

Gravamos, somos artistas agora! Tipo Luiz Gonzaga, né? Somo artistas! Mas, eu acho que sim, acho que deu pra corresponder. É! A gente tocava bastante em baile, festas no interior, em diversas localidades a gente ia tocar, era muito cansativo. E naquelas festas eu cantava diversas músicas e as nossas também, cantava, e o Vieira também tocava muito também, que era do disco. Não que a gente ficasse só naquelas músicas, não! Cantava outras, diversas músicas.

Dejacir destaca que mesmo com o lançamento do primeiro disco exclusivamente autoral, ainda apresentavam músicas de outros gêneros musicais e artistas em seu repertório.

Na figura a seguir, Dejacir Magno revela como o repertório do conjunto era direcionado durante os shows. Através de tiras de papelão, nas quais constavam o nome da música e sua respectiva tonalidade, as músicas eram repassadas pelo cantor para os demais integrantes.

Figura 6 - Foto de Dejacir Magno mostrando o repertório original tocado com Mestre Vieira.



Foto: Acervo pessoal do autor.

As fotos revelam também algo muito interessante relativo ao repertório. No início ele era constituído com músicas autorais e não autorais. Este fato pode confirmar as possíveis interferências de gêneros musicais variados nas composições de Mestre Vieira.

O guitarrista destaca também esta intensa atividade artística em Belém e pontua alguns desses lugares onde se apresentou:

Comecei a fazer aqui em Belém e comecei a fazer nas cidades do interior. (...) Primeiro show que eu fiz aqui em Belém foi na sede do Imperial, depois já fiz na sede do Guamaense, depois eu fiz na sede do Norte Brasileiro, depois eu fiz direto lá no Hakata, no Ver-o-peso. Depois eu já fiz no São Jorge, na Condor. Lá eu tocava dois três dias. Toquei... Toquei lá no Rancho [Não posso me amofiná], toquei na sede do Berabinha, muitas sedes que agora não têm mais. (...) Muito no São Jorge, eu toquei. O São Jorge era um era bar que freqüentava todo mundo, mulher de programa, tudo misturado, aí eu tocava três dias da semana pra eles. Aí comecei a fazer nesses

interiores: *Castanhal, Abaetetuba*. Toquei muito no *Marajó* (MESQUITA, 2009, p. 155).

Esta intensa atividade artística e segundo o contrato assinado perante a gravadora Continental, Vieira e seu conjunto gravaria ainda o *Lambadas das Quebradas, Vol. 2*, disco que o projetaria, desta vez, para além das fronteiras do Estado do Pará. Lançado em formato de vinil no ano de 1980, este LP foi decisivo para a projeção internacional da lambada e de Mestre Vieira. O Nordeste foi a primeira região a aderir à Lambada, em especial a cidade de Fortaleza, Ceará. A música responsável por esta ascensão foi o “Melô do Bode”:

Aí depois eu, foi, quando eu gravei o segundo, o segundo, aí eu estourei no Brasil tudinho. Nesse tempo o vinil era mais famoso nera? Hoje em dia tu não vê o vinil e pra vender disco é difícil. Não tem nem loja de vender disco. Aí eu comecei a fazer minhas músicas e estourei o “Melô do Bode”, no Ceará, aí eu fui pro Ceará fazer um show, “descobriro”, me levaram, aí eu estourei, aí eu já tinha meu conjunto formado com, com os componentes que tão aí nesse disco. Aí toquei no Ceará, aí eu fui pra, Ceará eu fiz trinta shows direto.

Mestre Vieira faz referência ao sucesso atingido através da divulgação de seu segundo disco, ainda no formato de vinil e de seus shows no Nordeste, em especial no Ceará. Os trinta shows mencionados por Vieira, nos permitem refletir sobre a aceitação e absorção da lambada diante do mercado musical e fonográfico no Brasil.

Sobre este disco, Dejacir revela particularidades que dizem respeito ao processo de gravação estabelecido junto à gravadora Continental, aos enredos abordados por Vieira em sua forma de compor e sobre a aceitação do segundo LP:

Depois do primeiro disco do Lambadas das Quebradas, Vol.1, o contrato dele era de dois ou quatro anos um disco por ano para gravar. Então nós tínhamos direito de gravar mais um disco né? Já tínhamos gravado o primeiro e saímos pro segundo. Mas com a graça de Deus o segundo foi bem aceito. Uma música simples, boba, que ele fez também a letra né? Que ele gostava de, de com se diz a palavra? Ele gostava de fazer as coisas sacaneando com as histórias que ele contava dentro do que ele era né? E ele fez um tal do Melô do Bode, Melô do Bode. Vê bem, essa música nos deu a margem para sair daqui do Estado do Pará.

Nesta época, o vinil era o principal formato no que se refere à distribuição fonográfica e as rádios exerciam grande interferência no repertório ouvido pelo público em geral. As ligações telefônicas por parte dos ouvintes para as emissoras eram comuns, fossem para pedir música ou para saber o nome do artista ou das músicas que faziam parte da programação.

Os shows realizados no Ceará aconteceram graças à contratação junto a um produtor que veio exclusivamente a Belém e Barcarena para este fim. *Lambadas das Quebradas, Vol.2*,

estaria fazendo um grande sucesso na cidade de Fortaleza e Dejacir esclarece como isso começou:

Quando foi um mês e pouco veio um, um produtor dono de um clube lá, diretamente aqui em Barcarena, através de informações, eu acho que essa história você, você já sabe. Ele veio exclusivamente encontrar a gente pra contratar, pra levar pra lá, pra fazer show lá, comprar o nosso show. A gente não sabia nem como era, nem o valor que tinha, tu entendeu? Tudo bem! Aí, chegou aqui, a primeira pessoa que contactou com ele, foi eu, ele chegou em Belém, de Belém informaram pra cá, ele veio pelo meio de transporte, procurando, se informando. Eu trabalhava na, nesse tempo já era Companhia de Saneamento do Pará, COSANPA né? Saiu de Serviço Autônomo de Água e passou pra COSANPA e eu trabalhava no escritório lá, né? Quando eu vejo, chegou aquele cidadão lá, aí uma senhora que tinha um comércio bem enfrente lá, foi lá e me apresentou – Olha esse cidadão tá procurando seu Vieira e eu falei que tu és o cantor do conjunto e – o Vieira tinha saído não tava na casa dele, a casa dele era bem defrente de onde eu trabalhava, né? Me apresentei pra ele – E aí? Ele contou a história – Eu tô vindo aqui, a minha viagem é essa, essa – contou tudinho.

Diante deste relato, verifica-se tanto o interesse de produtores em torno da produção artística de Mestre Vieira quanto o sucesso atingido além das fronteiras do Pará. O conjunto mencionado por Vieira é Os Dinâmicos, do qual Dejacir Magno faz parte até os dias de hoje. Dejacir revela alguns trajetos responsáveis pela contratação do conjunto de Vieira para tocar no Ceará. Sobre a música Melô do Bode, relata que:

Ela, quando ela chegou em Fortaleza, no Nordeste, Fortaleza né? Tinha um divulgador da Continental, Dioclin, trabalhava na Rádio Clube do Ceará AM, ele tinha um programa de manhã lá, programa assim movimentado, estilo, é, nordestino né? Você sabe que no Nordeste o bode, a buchada do bode o pessoal consome muito, aqui pra nós, aqui não é, mas para lá é bastante valorizada essas coisas né? Quando ele, de repente ele olhou aquele disco lá, Vieira e seu, já era Vieira e Seu Conjunto na época. Tava olhando as músicas: Melô do Bode! Aí ele pegou, botar pra ver o que tem isso aqui. Colocou! Ele era, ele era divulgador e operador da, da, da rádio, né? Fazia o programa né? Diz ele: rapaz! Ele contou pra nós, conversando: rapaz, não demorou muito telefonaram, o pessoal começou a chover telefonando – Quem é esse conjunto? Eles falavam conjunto. Dá onde é esse pessoal, esse negócio de bode? – [cantando] Esse bode dá bode, eu nem quero saber... [risos]. O bode que o Vieira falava era em outro aspecto outra situação né? E aí, rapaz, foi um estouro a música! E nós aqui, não tavamos sabendo de nada né? Foi a música que foi o carro-chefe do LP, esperávamos em outra né? Mas foi essa que estourou.

Estes relatos, tanto de Dejacir Magno quanto de Vieira, permitem-nos cruzar informações importantes no que tange ao desenvolvimento da Lambada no Brasil. Em primeiro lugar, percebe-se claramente o interesse da indústria fonográfica pela produção do artista e a ligação dessa indústria com os divulgadores das rádios e, por sua vez, a contratação por parte dos promotores de shows e gerentes de casas noturnas. A lambada de Vieira estaria na vitrine como uma das novidades musicais naquele momento. Esta simbiose musical mercadológica revela interesses e grandes movimentações financeiras na venda de discos, contratações para shows e direito autorais.

A música ganha grandes proporções que nem mesmo Vieira ou o seu conjunto poderiam prever ou imaginar tamanho sucesso fora do Pará. Ao buscar em suas lembranças parte da história de suas vidas, Vieira e Dejacir entram na dimensão da memória, nesse sentido, segundo Halbwachs (2006, p. 30) nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Podemos ressaltar a consonância entre os depoimentos de Vieira e Dejacir, demarcando a construção ou modelamento de uma memória cuja identidade vai igualmente se moldando:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAUI, 2012, p. 16).

Estas memórias envolvem relações humanas e no que se refere ao movimento da lambada, nos proporcionam olhares mais profundos diante da dimensão dos contextos estabelecidos no espaço-tempo. Estas narrativas podem sugerir novas perspectivas para a identidade musical no Estado do Pará a partir da trajetória de pessoas que navegaram intensamente turbulentas e turvas águas desse melódico rio.

A seguir a capa e contracapa do disco que projetou Vieira e seu Conjunto para outras águas, de dimensões continentais distantes daquela que trouxe a famosa baleia de Barcarena:

Figura 7- Capa e contracapa do disco Lambadas das Quebradas – Vieira e seu Conjunto – Vol. 2.



Fonte: Internet. Capa disponível em: <<https://www.discogs.com/Vieira-E-Seu-Conjunto-Lambada-das-Quebradas-Vol-2/release/10112714>>. Contracapa disponível em: <http://djalatino7.blogspot.com/2015/03/vieira-e-seu-conjunto-lambada-das_25.html> Acesso em: 13.10.2018 às 12:17.

Vieira acompanhou as transformações que ocorreram no mundo ao longo de sua vida e que de alguma maneira, direta ou indiretamente, lhe serviam de inspiração às suas composições. A música, por ser uma das artes mais dinâmicas e acessíveis aos seres humanos torna-se responsável por uma tradução ou interpretação mais imediata de contextos intrínsecos a qualquer sociedade. Vale destacar o depoimento de Vieira a respeito dos gêneros musicais que surgiram ao longo de seu percurso:

A música na atualidade, no começo, o forte era o Choro, aí, e o Samba, né? O Samba também era o forte mesmo. Aí quando veio o, o baião, aí ficou forte. Aí eu tocava muito porque eu cantava também, né? Tocava Rock, assim, nós tinha um grupo que tocava Rock, tocava tudo. O pessoal acompanhava.

Estes gêneros musicais exerceriam grandes interferências na identidade musical de Vieira. O seu conjunto tocou em muitas festas populares e para esse tipo de show era preciso tocar de tudo, como ele próprio relatou.

O Lambada das Quebradas, Vol. 2, levaria Vieira e Seu Conjunto para fora das fronteiras do Brasil. Inglaterra, Escócia e Portugal estariam entre os países onde a lambada deixou sua marca registrada. Com técnica peculiar, Mestre Vieira impressionaria o mercado estrangeiro com uma forma única de tocar guitarra, muito diferente dos moldes estabelecidos pelo blues e rock. A lambada teria além da música afro-latino-caribenha, grande interferência do choro e da jovem guarda. Vieira rememora este período e alguns acontecimentos que marcaram sua memória:

Aí eu fui, gravei o segundo me mandaram pra Inglaterra, que era pra divulgar, né? Ainda vendi uns quinze mil, quinze mil cópias, mas eles pagavam dois reais de cada disco pra gente. Os caras mandaram buscar, fui, fui, aí começou a chegar. Eu fui, eu fui reconhecido o melhor guitarrista do mundo, pelos escoceses, pros alemão, pelos portugueses. Aí, meu pai era português, aí os parente dele souberam que eu era... Mandei um disco pra eles, aí eles mandaram me buscar. Rapaz, eu tocava lá pros portugueses, eles gostavam de dançar. Aí foi assim que começou.

Vieira demonstrou algumas inquietações ao relatar alguns acontecimentos referentes a pagamento de cachê e realização de shows e gravação. Apesar do equívoco de Vieira em relação à moeda oficial do Brasil, nos anos de 1980, que era o Cruzeiro (1970-1986), podemos entender que o preço pago por cada disco ao artista era muito inferior ao que lucrava a gravadora.

De maneira geral, este tipo de relato nos possibilita vislumbrar as relações estabelecidas diante da indústria fonográfica: produtoras, gravadoras, circuitos noturnos e os artistas. A busca por modelos estéticos que ditariam as novas tendências musicais do mercado em várias regiões do Brasil era constante. Os gêneros populares, regionais ou considerados raiz ou tradicionais ganhavam novas perspectivas instrumentais propostos pela modernidade e algumas relações de poder se estabelecem diante dos novos cenários e contextos.

No caso de Belém, podemos citar o caso do Carimbó, que além do formato chamado “pau e corda” e assume características estéticas modernas no que se refere à introdução de instrumentos elétricos como a guitarra e o contrabaixo. Nesta direção:

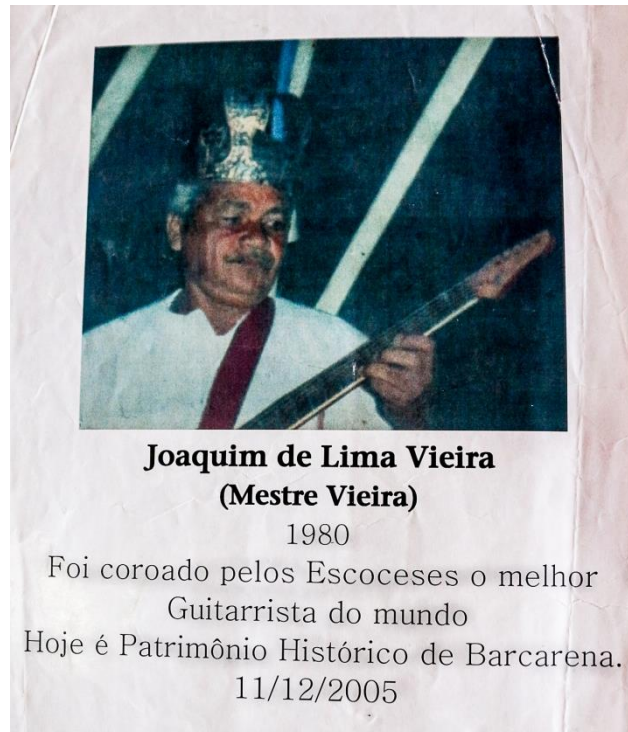
Logo, a música da cidade, se junta a uma discussão que intelectuais paraenses vêm travando: o que é a Amazônia? A própria busca por essa resposta, leva os compositores belenenses a incorporarem elementos estéticos que ainda não fazem parte do “circuito” urbano. Em outras palavras, compositores como Paulo André Barata buscam as “raízes” da cultura sonora, que seria segundo eles o carimbó, modalidade de batuque, inicialmente praticada no interior, com influências africanas e indígenas, com melodias características do homem que vive nas encostas dos rios, instrumentos de “pau e corda”, violão, banjo, curimbó (percussivo). Com a roupagem urbana foram incorporados outros instrumentos como a flauta, posteriormente foi “eletrizado”: guitarra, contrabaixo, entre outros. Uma discussão muito cara aos defensores da raiz é a defesa do formato original, sem instrumentos eletrônicos, luta muito semelhante travada contra o gênero tropicalista que também vinha, segundo defensores tradicionalistas da MPB, desvirtuar a cultura popular (SILVA, p. 5-6, 2018).

Nestes ambientes e contextos, além das discussões a respeito do que seria a Música Popular Brasileira, a Música Popular Paraense e os gêneros puros ou raiz, entra em jogo também a relação que a indústria fonográfica estabelecia com os artistas, que por muitas vezes sujeitavam-se à exploração das gravadoras.

Diante destas relações e perspectivas, Vieira segue seus percursos. A figura a seguir mostra uma montagem simbólica feita pela família de Vieira em menção ao possível título de melhor guitarrista do mundo atribuído pelos escoceses. Apesar dele mesmo contar esta história,

ainda não foi possível localizar qualquer documentação ou registro que comprove este fato. Vieira conquistaria outros títulos e receberia diversas homenagens como veremos adiante.

Figura 8 - Montagem realizada pela família de Vieira.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Corroborando a montagem, segue um trecho da entrevista concedida por Vieira, na qual ele relata que:

Ficavam admirados, ficavam patetando eu tocar. Tocava muito mesmo. Tocava tudo, fazia shows incríveis como eu fazia, tocando com... com objeto, fiz muita coisa. Aí foi por isso que eu fui... que os escoceses e os alemão, tudo me deram o título de melhor do mundo, que ninguém fazia tudo que eu fazia aquilo.

Mestre Vieira e Seu Conjunto lançariam uma extensa discografia ao longo dos anos de 1980. Foram mais de dez LPs no formato de vinil, entre muitas viagens, conquistas e reconhecimentos nacionais e internacionais diante de sua obra. Em meados desta década a lambada de Vieira perderia força, iniciou um período de estiagem e de baixa maré e, concomitantemente, ascenderia no mercado nacional a lambada envolvendo outros artistas e grupos.

Ainda em meados dos anos de 1980, surge no Brasil um novo movimento envolvendo a lambada, agora impulsionada por uma grande força midiática nacional. Esta vertente da lambada trouxe características que a diferenciava dos moldes inaugurados por Mestre Vieira. O protagonismo da voz e não mais a guitarra como instrumento de contraponto sustentador harmônico e melódico, a utilização de teclados sintetizadores e a ênfase das expressões

corporais através da dança são algumas dessas características. Beto Barbosa¹⁹ seria o grande nome dessa fase.

Nascido em Belém do Pará, Beto Barbosa, antes de precipitar as novas diretrizes da lambada já havia lançado trabalhos em outros gêneros musicais sem muito êxito. Segundo Guerreiro do Amaral et al (2015, p. 361), “A volta do Rock” e “Rock das Cocotinhas” são alguns deles:

Em 1985 Beto Barbosa gravou seu primeiro long player de lambada selado e distribuído nacionalmente pela mesma gravadora. Foi um sucesso de vendas no Norte e Nordeste brasileiros. Ganhou o prêmio Disco de Ouro com a faixa “Girando no Salão”. Seu segundo LP de lambada rendeu-lhe mais um Disco de Ouro, desta vez graças à venda de cento e oitenta mil cópias e ao sucesso da música “Me Exita”.

Beto Barbosa lançaria outros trabalhos que o manteriam em alta atividade no Brasil e no exterior durante os anos de 1990. Músicas como “Adocica”, “Preta” e “Dança Balance” são apenas alguns destes trabalhos.

Criado em 1989, o grupo Kaoma também ganhou relevância no cenário nacional e internacional com sucessos como “Lambamor”, “Dançando Lambada” e “Chorando se foi”, lançados ao longo dos anos de 1990. Sobre este período, Dejacir Magno relata que:

É, começou a entrar a compatibilidade de outros artistas no mesmo ramo, né? Que a gente tava, né? Porque pra te falar a verdade, Saulo, isso aí foi puxado por ele (Vieira) mesmo, todo mundo sabe e é conhecedor disso aí, né? Foi puxado por ele! Justamente, o Beto Barbosa pegou uma carona e teve a oportunidade daquela, de uma novela que passou na Globo, não foi? E aí, foi justamente deu a oportunidade pra outros. Aí nós ficamos um pouco mais relegados, né? Mas foi desse jeito aí e outros pegaram a carona e seguiram, né? Chegou até o ponto que está hoje, né? E depois veio as guitarradas, né?

Considerando sua discografia, podemos verificar que nos anos de 1990 a Lambada de Mestre Vieira esteve submersa diante do novo curso estabelecido pela grande mídia nacional. Neste novo cenário, Beto Barbosa e o grupo Kaoma assumem o posto protagonizante do sucesso nacional e internacional.

No ano de 1998, Vieira lançou o LP “A Volta” e, de fato, esse título faz muito sentido. Feito uma pororoca, que se origina do encontro das águas do rio e do mar, Vieira traz consigo toda sua historicidade original e encontra no mundo acadêmico a aliança igualmente original de Pio Lobato. Este encontro proporcionou novos cursos para o rio, agora não mais chamado de Lambada, mas sim, Guitarrada.

¹⁹ Raimundo Roberto Morhy Barbosa, cantor e compositor, nasceu em Belém do Pará em 27 de fevereiro de 1955.

No ano de 2001, Pio Lobato apresenta seu trabalho de Conclusão de Curso – Guitarrada: um gênero do Pará, pela Universidade Federal do Pará, o qual faz de maneira pioneira levantamentos importantes em torno da origem do movimento da lambada. Este é um período muito importante e demarca uma nova fase para o gênero musical. Uma fase de resgates, transformações e consolidação.

Segundo Lobato (2001), o termo guitarrada surgiu pela primeira vez em meados da década de 1980, em uma série de discos lançados pela Gravasom²⁰, pertencente a Carlos Santos²¹. Com músicas quase exclusivamente instrumentais, gravadas por Aldo Sena²², esses discos revelam outras inquietações por parte dos compositores em relação a pagamento de direitos autorais e cachê. Os direitos autorais das músicas eram atribuídos a Carlos Marajó:

Entretanto, Carlos Marajó nunca existiu realmente. Tratava-se de um personagem jurídico criado por Carlos Santos, a quem seriam atribuídos os créditos das composições e, com isso, caberia ao próprio Carlos Santos o dinheiro relativo aos direitos autorais de venda e da difusão radiofônica do disco (LOBATO, 2001, p. 35-36).

Lobato (2001) destaca ainda que apesar do termo guitarrada ter sido associado a Carlos Marajó, todas as músicas gravadas pertenciam a Aldo Sena.

Grande admirador de Mestre Vieira, Aldo Sena seria então o compositor da maioria das músicas gravadas por ele nestes discos intitulados “Guitarradas”. O primeiro disco dessa série teria sido lançado no ano de 1982, com o título de Guitarrada – Lambadas Ritmo Alucinante e, desta forma, é possível verificar que a nova nomenclatura guitarrada é utilizada paralelamente ao termo Lambada. Sobre sua utilização Vieira diz o seguinte: “Agora tá como gui... gui, agora como guitarrada agora, porque caiu. A Continental abriu falência, aí a influência foi caindo muito, aí eu fiz guitarrada. É o que tá hoje em dia, graças a Deus tá rolando aí”. O que tudo indica é que o termo *guitarrada* surge como uma estratégia mercadológica para driblar o desgaste da lambada diante do cenário nacional e local e/ou para demarcar um novo mercado onde a música instrumental ganharia mais evidência. Neste sentido, podemos dizer que agora seria possível demarcar algumas diferenças entre os termos lambada e aquilo que ficou conhecido de *lambada instrumental*, hoje conhecido como Guitarrada.

²⁰ Gravadora independente sediada em Belém do Pará entre as décadas de 1970 e 1990 comprada pela Waner Música Brasil no ano de 1993. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gravasom>>. Acesso em: 17.10.2018, às 8:55hs.

²¹ Carlos José Oliveira Santos, nascido em Salvaterra no Pará é comunicador, empresário, político, cantor e compositor brasileiro. Foi vice-governador do Estado entre 1991 e 1994. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Santos_\(empres%C3%A1rio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Santos_(empres%C3%A1rio))>. Acesso em 17.10.2018, às 9:00hs.

²² Outro grande expoente da guitarrada no Pará. Integrou o projeto Mestres das Guitarradas no ano de 2003 produzido por Pio Lobato e Kelci Albuquerque.

Retomando seu depoimento, Dejacir Magno revela que a música Lambada da Baleia foi composta no ano de 1974 e, mesmo que ainda no violão elétrico, podemos acreditar que os moldes instaurados por Mestre Vieira desde então, iriam inspirar novos compositores e interferir no surgimento de novas vertentes e gêneros musicais. Os dados coletados me levam a crer que o gênero musical lambada tem forte ligação com a composição inaugural do LP *Lambadas das Quebradas*, Vol. 1, de Mestre Vieira e seu conjunto. Acredito que este disco também delimitaria ainda uma nova forma de se tocar guitarra, já que o LP foi gravado exclusivamente com a guitarra elétrica por parte de Vieira, no ano de 1976. Podemos acreditar que o protagonismo da guitarra de Vieira em sua obra inaugural ganha certo grau de ineditismo levando em consideração depoimentos que revelam detalhes desta gravação.

Dejacir Magno relatou que as condições referentes à gravação do disco não foram as melhores. Vieira, em entrevista concedida a Pio Lobato, confessou situações ainda mais delicadas:

Vieira: Quem operava nessa época era um senhor de nome Zé Ferreira, não sei se tá vivo, ele é irmão do dono da Rauland. Uma brutidão, grosseria lá. Gravou e não deixou nem a gente ouvir o que a gente gravou (...). Quando eu cheguei lá, o cara olhou assim, eu toquei uma música. Ele disse:

- Mas como é que eu vou gravar uma coisa dessa? Cadê o instrumento de sopro? Cadê aquilo? Cadê aquilo?

O cara disse assim:

- Não, o cara faz tudo na guitarra.

- Eu nunca vi. Olha que eu moro em São Paulo, vejo tocarem guitarra em banda. Mas gravar uma música só guitarra, fazendo tudo... (LOBATO, 2001, p. 31-32).

Neste diálogo estabelecido entre os técnicos que produziram o LP, podemos verificar que o que soou como arrogância naquela ocasião, para nós hoje revela que Vieira estava no percurso que lhe consagraria como o criador do gênero musical Guitarrada. Além disso, percebe-se a tentativa de imposição por parte do produtor em gravar de acordo com os moldes da época, no qual os instrumentos de sopro faziam o papel solístico e protagonizante.

Como desdobramento do seu TCC, Pio Lobato desenvolve o projeto *Mestres da Guitarrada*, a partir do ano de 2003. Contando ainda com produção de Kelci Albuquerque²³, reuniu de maneira inédita três nomes da música popular paraense: Mestre Vieira, Aldo Sena e Mestre Curica.

Kelci Albuquerque²⁴ revela detalhes sobre o projeto:

Saulo: Como você conheceu a guitarrada em Belém?

²³ Kelcilene Cabral de Albuquerque, Produtora Executiva, graduada em Artes – Habilitação em Música pela UFPA. Nascida em Araguaatins – TO em 31.05.1970.

²⁴ Todas as citações relacionadas à Kelci Albuquerque são referentes à entrevista concedida via e-mail, enviada em 18.10.2018 e respondida em 24.10.2018.

Kelci: Conheci através do músico e pesquisador Pio Lobato. Fomos colegas de faculdade e em nossas conversas ele sempre foi um apaixonado pelo assunto me fazendo despertar também para a beleza desse Ritmo e o talento do Mestre Vieira.

Saulo: Como surge a ideia do projeto Mestres das Guitarradas?

Kelci: Mais uma vez é necessário citar Pio Lobato porque foi ele quem me convidou para participar do projeto por conta do nosso convívio na faculdade e da minha experiência como produtora executiva. Ele, por conta de seu trabalho de TCC sobre Guitarrada, aproximou-se de Mestre Vieira, Mestre Curica e Mestre Aldo Sena para a sua pesquisa iniciando assim os primeiros passos (ainda que embrionários) para o projeto Mestres da Guitarrada, pois resolveu unir esses três senhores para a gravação de um disco.

Saulo: Como se deu o processo de construção do projeto e a escolha dos Mestres?

Kelci: A escolha dos Mestres foi definida por Pio Lobato a partir das suas necessidades para elaboração do seu TCC e é claro sua sensibilidade como pesquisador identificando a singularidade musical de cada um dos escolhidos. Dito isso aceitei o convite de Pio (em janeiro de 2003) para assumir com ele a produção desses três senhores da Guitarrada. Pio faria a Produção Musical e eu a Produção Executiva, deixei claro que era necessário colocar as ideias no papel através de um projeto bem elaborado para que parcerias fossem agregadas. Pio já sabia que queria gravar um CD, mas não tinha nada (do ponto de vista prático) elaborado como, por exemplo, nome para o projeto e mesmo uma identidade visual do grupo. Foi aí que perguntei como ele costumava chamar esses senhores e como era o comportamento dos mesmos, ele me disse os chamo de “Mestres” e eles costumam ser alegres (muito brincalhões). Diante dessa descrição completei vamos chama-los então de “Mestres da Guitarrada” ele aceitou de imediato e assim definimos o nome do projeto e o objetivo principal que seria gravar um CD. Depois, ao longo da convivência com os mesmos, fomos ensaiando uma identidade visual para o grupo até que sugeri o uso de camisas alegres (floridas) e calças brancas (prontamente aceito pelos Mestres) dando início assim à identidade visual do grupo. Nesta época tanto a FUNTELPA quanto a produção do Festival REC BEAT em Recife (PE) já tinham sinalizado interesse na Guitarrada, daí comecei a escrever o projeto (já com um nome definido) tanto para buscar apoio formal da FUNTELPA quanto para participar de eventos musicais. Feito isso iniciamos as apresentações musicais do grupo em março de 2003 no festival REC-BEAT e conseguimos gravar o CD “Mestres da Guitarrada” lançado em fevereiro de 2004 pelo selo “Paraenssíssima” da Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA).

Podemos verificar que a convite do grande idealizador Pio Lobato, Kelci Albuquerque aceita integrar e produzir o projeto. Kelci foi fundamental em alguns direcionamentos que considero de grande relevância para o gênero musical, tema central de minha pesquisa. Primeiramente, neste trecho da entrevista, nos sugere que o termo “mestre” era empregado de maneira respeitosa e carinhosa aos já senhores Viera, Sena e Curica. Este termo se faz presente na cultural local para designar os compositores e tocadores de carimbó como Mestre Verequete, Mestre Cupijó e Mestre Lucindo, por exemplo. Desta forma, Kelci concebe o nome que marcaria parte dessa identidade musical no Estado do Pará – Mestres da Guitarrada. Outro fato importante é referente à identidade visual dos mestres – as camisas floridas – que verificando a discografia de Vieira não foi possível localizar nada semelhante antecedente a este projeto.

A imagem a seguir revela uma das tentativas de construção dessa identidade visual realizada por Kelci Albuquerque.

Figura 9 - Primeira tentativa de identidade visual para o Projeto Mestres da Guitarrada - descartada.



Fonte: Arquivo pessoal de Kelci Albuquerque.

A foto revela uma tentativa de aproximar a identidade visual dos mestres com a de bandas como os The Beatles, por exemplo. Um estereótipo eurocêntrico muito utilizado em décadas anteriores no Brasil e mundo. Considerando o clima amazônico e as temperaturas atingidas nos palcos no que se refere à emissão de luz e performance, podemos entender porque este figurino foi descartado.

Na imagem a seguir podemos verificar um dos cartazes de divulgação de shows já com a identidade visual estabelecida. Com o apoio da FUNTELPA e Beto Fares e, posteriormente, com patrocínio do Itaú Cultural, este projeto demarcaria novos cursos para o gênero musical e para os Mestres.

Figura 10 - Cartaz de divulgação de show dos Mestres da Guitarrada em Fortaleza.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Mestres da Guitarrada visita muitas cidades no Brasil, e entre os shows, o maior destaque foi para o primeiro, que aconteceu em Recife (PE) na programação do 8º Festival Rec-Beat, no dia 04 de março do ano de 2003. Na formação original, Mestres da Guitarrada, percorreram o Brasil entre os anos de 2003 e 2007. Segundo Kelci, o grupo fez em média três shows por mês ao longo de cinco anos, dentre shows em Belém, em outros municípios do Pará e nacionais. O único show internacional foi em Berlim (Alemanha) em julho de 2006. A produtora relata ainda que este último foi um dos shows mais importantes desta fase do projeto:

Considero o show na Alemanha (Berlim) no dia 08 de julho de 2006 um dos mais expressivos. O projeto esteve entre as grandes atrações da música brasileira na Alemanha. O grupo paraense foi convidado para o projeto de intercâmbio cultural Copa da Cultura, que o Governo Brasileiro realizou entre 25 de maio a 09 de julho de 2006 na cidade de Berlim. Com objetivo de levar ao país sede da Copa do Mundo um panorama da qualidade e diversidade da produção cultural brasileira, o evento Copa da Cultura aconteceu na Casa das Culturas do Mundo, com vasta programação de dança, cinema, música, artes plásticas, performances, debates e conferências. Apenas para os shows musicais foram dedicados seis dias de programação, com plateias de até mil pessoas por noite. A escolha dos músicos participantes da mostra brasileira foi baseada em originalidade e buscou abranger o maior número de estilos musicais e regiões geográficas do país.

Sem dúvida alguma, participar do maior evento esportivo do mundo, além de uma grande honraria traz muita significação no que se refere à valorização da guitarrada no âmbito local, nacional e internacional. A seguir, uma fotografia do show dos Mestres na Copa do Mundo da Alemanha:

Figura 11 - Mestres da Guitarrada em Berlim – Alemanha - Copa da Cultura em 08.07.2016.



Fonte: Arquivo pessoal de Kelci Albuquerque.

Kelci faz um apanhado geral das cidades e evento nos quais o projeto esteve presente e podemos constatar um enorme engajamento de sua parte como produtora e dos mestres diante de suas obras:

Saulo: Consegue fazer uma catalogação dos shows por data e cidade (país)?

Kelci: Segue um apanhado geral: O show dos Mestres da Guitarrada percorreu várias capitais brasileiras. Esteve em Recife (Festival Rec-Beat 2003), Salvador (2003, no Mercado Cultural, e em 2007, como parte de turnê pelo nordeste), além de Rio de Janeiro (2004), São Paulo (2004, 2005 e 2006), Belo Horizonte (2005), Brasília (2005), Fortaleza (2006 e 2007), Aracaju (FerroCaju 2007/2008), TIM FESTIVAL (RJ 2008), Brasil Rural Contemporâneo (Brasília DF 2010), VALE OPEN AIR (2009, Rio de Janeiro - RJ), Feira Música Brasil (2010, Belo Horizonte - MG), entre outros. Também é importante destacar registros relevantes sobre o Projeto Mestres da Guitarrada: O projeto paraense foi contemplado no Natura Musical (2006), incluído no mapeamento musical do antropólogo brasileiro Hermano Vianna para o documentário multimídia Música do Brasil (exibido em 2000 na MTV Brasil e Rede Cultura de Televisão), na coletânea Cartografia Musical do projeto Rumos Itaú Cultural Música - Tendências e Vertentes (2004), e também no DVD do programa CENTRAL DA PERIFERIA, da Rede Globo, além de ter sido destaque em revistas e jornais conceituados e de circulação nacional, como as revistas BRAVO e CARAS, os jornais impressos FOLHA DE SÃO PAULO e O GLOBO, e o JORNAL HOJE (TV Globo). Outro aspecto importante é o reconhecimento do trabalho dos Mestres da Guitarrada: No ano de 2008, o projeto (que teve como representante Mestre Vieira) foi reconhecido e homenageado pela ORDEM DO MÉRITO CULTURAL (que tem como finalidade premiar personalidades nacionais e estrangeiras que se distinguiram por suas relevantes contribuições prestadas à cultura). A solenidade aconteceu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Verifica-se desta forma, o relevante, intenso e produtivo itinerário dos Mestres das Guitarradas pelo Brasil e os veículos pelos quais o projeto foi amplamente divulgado. Estes trajetos e percursos deram suporte para a homenagem e honraria federal de mérito cultural aos referidos mestres.

Sobre o fim do projeto Mestres das Guitarradas, a produtora revela ainda que:

A formação original acaba no final do ano de 2007 por interesses divergentes do grupo resultando na sua dispersão. Após isso o projeto *Mestres da Guitarrada* seguiu por mais 02 anos com Mestre Vieira como protagonista dividindo o palco com eventuais convidados como Dona Onete e Mestre Pantoja do Pará que participaram de um show em Aracaju/SE. O próprio Pio Lobato dividiu o palco com Mestre Vieira divulgando a sua “Tecnoguitarrada” em Salvador/BA e São Paulo/SP. Em 2009, segundo os meus registros, o projeto findou oficialmente, mudei para Belo Horizonte/MG, mas Mestre Vieira e Pio Lobato seguiram fiéis ao Ritmo, porém não necessariamente divulgando o projeto *Mestres da Guitarrada*.

Sobre tais divergências do grupo sabe-se pouco e quem assumiria a carreira de Vieira seria a produtora Luciana Medeiros.

Em visita ao acervo familiar de Mestre Vieira pude verificar uma relevante quantidade de documentos que dialogam com sua história e memória e corroboram com as descrições de Kelci Albuquerque. São fotos, jornais, títulos e medalhas que reluzem esse brilhante percurso artístico. A seguir a manchete do Jornal O Povo de Fortaleza que anuncia o show dos Mestres da Guitarrada no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura:

Figura 12 - Caderno Vida & Arte do Jornal O Povo de Fortaleza.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Esta manchete do jornal O Povo, de Fortaleza, anuncia um dos shows realizados pelos Mestres das Guitarradas no ano de 2006, corroborando os relatos da produtora Kelci Albuquerque.

Sobre este período, vale destacar alguns relatos de Mestre Vieira:

Quando eu comecei a fazer show por aí. Toquei muito pro Governo. Me mandou pra Alemanha, mandou pra, pra África do Sul, eu fui no tempo da, da... eu fui em quatro, três copas do mundo. É! O Governo mandava só que eles não pagavam a gente.

Mandavam, davam a despesa tudinho, ia. A gente não tinha condição de sobreviver assim, nera?

Mais uma vez Vieira expressa sua indignação em relação a recebimento de cachê por parte dos contratantes. Esta situação nos parece uma constante ao longo de sua carreira artística. Além das muitas adversidades enfrentadas por ele no que se refere às questões geográficas, de classe social, a exploração sofrida por ele se manifesta por meio de sua oralidade.

No ano de 2008, Vieira receberia uma honraria de grande valia para a cultura do Estado do Pará:

Figura 13 - Diploma de admissão na Ordem do Mérito Cultural por contribuições à cultura brasileira.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Sem dúvida, este é um dos documentos mais importantes referentes ao seu percurso e de como, a partir de um saber e fazer musical, Vieira eleva a cultura local a um nível de reconhecimento nacional e eleva-se igualmente como Mestre dessa cultura. Vale ressaltar a assinatura do então Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva:

Aí, quando foi, agora, há cinco anos atrás, mandaram me busca lá pra, pra, foi do Rio de Janeiro. Eu fui receber a medalha de ouro no Palácio do Governo, no Rio de Janeiro, pelo Ministro da Cultura como melhor guitarrista do mundo e a medalha. Até, tá na casa do... Meu filho não tá aí se não ia mandar buscar pra você vê. É uma caixinha assim. Fui o único do Norte fui eu que ganhei.

Pude verificar, ao fazer o levantamento documental no acervo familiar de Vieira e nos depoimentos de Kelci e do mestre, além de confirmar os relatos obtidos em entrevistas, a importância da atribuição desta honraria à cultura local e seus representantes. Na ocasião da

entrevista, ao mencionar a caixinha, na verdade faz referência à medalha concedida pelo Ministério da Cultura.

Figura 14 - Medalha de Ordem do Mérito Cultural.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Mestre Vieira seguiu seu percurso fomentando cultura e conquistando honrarias. A lei de nº 7.499, promulgada em de 10 de março de 2011, sancionada pelo então Governador Simão Robson Oliveira Jatene, representa uma iniciativa para que a guitarrada se estabeleça como Patrimônio Cultural Artístico, de natureza imaterial, do Estado do Pará. Este é um grande passo na tentativa do reconhecimento da importância desse gênero musical para a identidade da cultura musical da Região Amazônica, possível através da trajetória e obra de Joaquim de Lima Vieira.

Em visita ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – IPHAN pude averiguar de fato a existência de processo em andamento para que a Guitarrada se torne Patrimônio Histórico de Natureza Imaterial do Estado do Pará e, através de sua secretaria, constatei que não há qualquer documento que trate a esse respeito. Segundo a secretaria, esse tipo de validação requer um cuidado muito grande em relação à salvaguarda de um bem cultural e que geralmente as leis veiculadas nas mídias não têm caráter nacional e são percebidas como manobras eleitoreiras e que não dão validação alguma perante o instituto.

Todavia, podemos considerar que esta lei de nível municipal pode ter sido motivada pela grande atividade artística dos Mestres ao longo da primeira década dos anos de 2000 e que o gênero musical *guitarrada* passou a ser entendido como uma prática musical e cultural no Estado do Pará.

Essa visibilidade dada aos mestres e ao gênero musical *guitarrada* a nível nacional proporcionaria grande valorização ao cenário local. A figura a seguir nos mostra mais um título atribuído a Mestre Vieira:

Figura 15 -: Diploma de Título Honorífico de Honra ao Mérito Cultural.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Além destes, outros documentos e objetos que demarcam e reconstróem seu percurso foram localizados em sua residência em Barcarena, alguns, segundo seu filho Waldecir Vieira, encontram-se em posse de terceiros.

Diante de seu percurso e de trajetões que atravessaram sua carreira artística, Joaquim de Lima Vieira, relevante notoriedade em Barcarena, em Belém, no Pará, no Brasil e no Mundo. A Lambada, atribuída a ele enquanto criação, ganha outras dimensões diante do cenário fonográfico nacional, se transfigura trazendo novos artistas e perspectivas culturais para a história da música paraense e o imaginário local. A Lambada instrumental como ficou conhecida, traz uma característica particular sempre abordada por Vieira em seus trabalhos. Este caráter instrumental talvez possa colocar a lambada instrumental como a fase inicial daquilo que chamamos hoje de *guitarrada*.

Em comemoração aos seus oitenta anos de idade, a prefeitura de Barcarena preparou uma grande festividade que contou com a participação de diversos artistas locais de Belém em

um show na Praça da Matriz. O ano era de 2014 e seria o início de uma tradição local na cidade. No ano seguinte, Vieira é diagnosticado com câncer e devido ao tratamento não foi possível dar continuidade às comemorações seguintes.

Em julho de 2017 Vieira foi submetido a um tratamento intensivo em Belém e seu estado de saúde melhora consideravelmente. Foi justamente o que possibilitou a realização da entrevista que norteou parte importante dessa pesquisa, em agosto do mesmo ano.

No dia 29 de outubro, data de seu aniversário, Barcarena retoma as comemorações e homenagens a Vieira. Outra grande festividade foi preparada agora por seus oitenta e três anos. Entre almoço, cortejo, shows e discursos emocionantes, foram mais de doze horas de atividades para o grande Mestre das guitarradas.

A figura a seguir mostra a montagem da estrutura de palco para o show realizado na Praça da Matriz e Mestre Vieira durante o show em Barcarena:

Figura 16 - Montagem da estrutura de palco e Mestre Vieira em Barcarena.



Fonte: Acervo do autor.

Após seu aniversário, Vieira ainda exibiria seus talentos musicais em alguns shows em Belém, Rio de Janeiro e participaria de programas de TV. Joaquim de Lima Vieira falece no dia dois de fevereiro de 2018, na cidade de Barcarena, aos oitenta e três anos de idade, e os prantos das lágrimas encheram de saudades os remanescentes desse rio.

Diante dos fatos relatados, Vieira demonstrou intensa conexão com seu meio, com o mundo que lhe cerca, a partir dos veículos que lhes eram acessíveis. Seu pensamento criativo funciona como uma espécie de antena receptiva, aberta aos fatos sociais, aos diversos gêneros e instrumentos musicais, sempre disposto a aprender, a apreender o novo e desta forma estabelecer relação entre o aprendizado e a prática musical.

Vieira sempre morou em Barcarena, estabelecendo relações peculiares com o seu meio e cotidiano. Nas palavras de Paes Loureiro (2005, p. 14) entendemos a cultura amazônica como patrimônio construído e construtor do homem e seu trajeto antropológico, não apenas figurante em um quadro geral das diversidades no mundo globalizado. No que se refere ao conceito de trajeto antropológico:

O objetivo inicial da tese de Gilbert Durand era o de estabelecer uma relação de imagens colhidas em culturas diversas. Para tanto, o autor faz um levantamento de imagens em grande número de culturas, nas mitologias, nas artes, seja na literatura ou nas artes plásticas: é para organizar o material obtido, que o autor parte da idéia da existência de um “trajeto Antropológico”, ou seja, uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre a sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio geográfico como histórico e social). O trajeto antropológico pode partir tanto da cultura como do natural psicológico, o essencial da representação e do símbolo estando contido entre estas duas dimensões (PITTA, 1995, p. 4).

Entendemos que Vieira dedilhou seu trajeto antropológico diante de relações culturais de múltiplas especificidades harmônicas, melódicas e rítmicas, de paisagem exuberante, de rico imaginário, das encantarias de inúmeros mitos e lendas, de contextos sociais, culturais e simbólicos que demarcam, caracterizam e consolidam a diversidade diversa brasileira, que por sua vez interferem significativamente na sensibilidade do indivíduo e em sua forma de composição poético-musical.

Sobre o aspecto criativo e de criação:

Imerso e sobre determinado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral (SALLES, 2008, p. 40).

Entendendo que o indivíduo é produto do meio coletivo e o meio por sua vez é transformado por intervenções coletivas, podemos dizer que Vieira tem sim participação individual e coletiva no processo de criação da Lambada, porém, levando em consideração as múltiplas relações, conexões, trocas e fusões estabelecidas em seu entorno, podemos dizer que o advento da Lambada tem aspectos não individuais.

Mestre Vieira gravou aproximadamente dezenove discos, entre os formatos de vinil e CD, e um DVD. Nestes discos constam em torno de cento e oitenta e sete obras nas quais é possível observar, além das particularidades envolvendo sua forma de tocar guitarra, nomes instigantes que afirmam sua relação com contextos diversos, com sua cidade, com a cultura amazônica, com sua realidade e com o imaginário local.

Na tabela a seguir podemos verificar esta extensa discografia.

QUADRO 1 - Discografia em Vinil e CD de Mestre Vieira – detalhamento de obras.

Discos – Vinil e CDs	Músicas – Obras
LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1. 1978	LAMBADA DA BALEIA LAMBADAS DAS QUEBRADAS VAMOS DANÇAR A LAMBADA LAMBADA DA PACHANGA VOCÊ VOLTOU PRA MIM BATE ESTACA LAMBADA DA CURUPIRA BOTANDO PRA QUEBRAR VOCÊ VAI CHORAR LAMBADA DA BICHARADA ELA FOI EMBORA SOM DO AMOR
LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2. 1980	LAMBADA DO REI BICHARADA Nº2 MARIAZINHA O SERESTEIRO DUAS LÍNGUAS LAMBADA DO MAPINGUARI JOIA VOCÊ SE AFASTOU DE MIM LAMBADA DO SINO MELÔ DO BODE SAMBISTA BRASILEIRO
LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 1981	LAMBADA DOS RADIALISTAS MELÔ DA CACHORRINHA LAMBADA DO CACHORRÃO SAIA DA PERDIÇÃO SERENATA LAMBADA DO FATASMA LAMBADA DO MESTRE GATO COM RATO (TOM E JERRY) PEGANDO CORDA VENDI O BODE O REI DA LAMBADA SOU EU DIAMANTE
MELÔ DA CABRA 1982	LAMBADA FORÇA TOTAL COCADA

	<p>MELÔ DO BANDOLIM LAMBADA DO PROFESSOR MELÔ DA CABRA VIVER COM DEUS É MELHOR LAMBADA JAMAICANA NORDESTINO NA DANÇA SÃO JORGE GUERREIRO LAMBADA DAS MALVINAS PEIXE NA MARÉ OURO E BRILHANTE</p>
<p>DESAFIANDO 1983</p>	<p>FÓRMULA 1 PARABÉNS MOEDA DE OURO NENE DE PROVETA SOM DAS DEBUTANTES LAMBADA DA AIANGA SURURU NO GALINHEIRO VELHO DITADO DESAFIANDO INFLAÇÃO ANGOLANA CHURRASCO DE SAPO</p>
<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO 1984</p>	<p>COLOMBIANA CHORA GLOBO DE OURO INIMITÁVEL COISA OFERECIDA NÃO TEM PREÇO AMOR SE PAGA COM AMOR MOTOQUEIRO CASAMENTO NO ESPAÇO BOA MORENA MELÔ DA ÉGUA VAI CHAMAR O VIEIRA CRIOLA</p>
<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO 1985</p>	<p>LOIRINHA VAMOS RIMAR LAMBADA DO POVÃO MEU BRASIL CRESCEU CUIDADO MENINA PASSAPORTE VAMOS DANÇAS A CUMBIA BODE DE IO-IO AGARRADINHO REVER MEUS PARENTES BOLINHA ROCK NO RIO</p>
<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO – BOTA FOGO NELA 1986</p>	<p>LAMBADA PORTUGUESA NÃO SEI QUAL A RAZÃO PRIMAVERA “B” COM “A” NÃO É NAMORAR SOLO DO AMOR GARIMPEIRO SÃO FRANCISCO DÊ A CÉZAR O QUE É DE CÉZAR BOTA FOGO NELA AMOR DE VERDADE BAILARINA TEM DÓ DE MIM</p>
<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO 1987</p>	<p>BANDOLIM NA CUMBIA CUMBIA DA SAUDADE</p>

	BOLA PRETA REGGAE DO GALO VELHO GUERREIRO VEM CÁ MEU BEM CUMBIA NACIONAL AFRICANA LAMBADA DOS CABANOS MOTORISTA AMIGO TEMPO DE AMAR QUERO MATAR A PAIXÃO
VIEIRA E SEU CONJUNTO – LAMBADA 1988	Lançado em LP e CD com músicas do disco Lambadas das Quebradas Vol.2
MELÔ DA POMBA 1989	MELÔ DA POMBA GUITARRA DE AÇO NÃO FAZ CAMBARÁ CARINHANDO PROGRAMADOR SÓ SEI AMAR BEIJINHO DOCE VAMOS DANÇAR O CAMBARÁ PESCADOR RAINHA É BOM DEMAIS NA GAFIEIRA
MESTRE VIEIRA E SEU CONJUNTO – LAMBADAS E CAMBARÁ 1990	REPITOTA MELÔ DO GAVIÃO SABIÁ DESONANTE VOU METRO PAU BAIANA REI DA LAMBADA PRA LÁ DE BOM CAMBARÁ PARA BAILAR MARAVILHA QUERO TEU CARINHO
VIEIRA 40 GRAUS 1991	AUSTRALIANA BOM BRASILEIRO DANÇARINA 40 GRAUS VAMOS BRILHAR MEU AMIGO SEGREDO MISTURA FESTEIRO MOÇA BONITA BOA JAPONESA XOTE DAS MORENAS
MESTRE VIEIRA – A VOLTA 1998	VEM DANÇAR MERENGUE CHEIA DE MORAL MENINA BONITA PASSAGEIRO DIZ QUE VAI DELICIOSO BALANCEANDO PIRIQUITO DELA IMPRESSIONANTE VAI QUE É MOLE ROSA LAMBADA DA RAÇA

<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO – GUITARRA MAGNÉTICA (CD) 2010</p>	<p>GUITARRA MAGNÉTICA BRASILIANO CIDADE ALERTA CUIDADO COM O MESTRE DE NORTE A SUL ESSA É BOA GUITARRA BRASIL MANGAL OLINDA SAI DA FRENTE VAI NESSA</p>
<p>VIEIRA E SEU CONJUNTO – GUITARREIRO DO MUNDO 2015</p>	<p>GUITARREIRO DO MUNDO BRASILEIRO NA DANÇA DEIXA FICAR RONDA NA CIDADE DANÇANDO ZOUK DONZELA VAMOS GUITARRAR DEIXA FICAR QUE É BOM DOCE AMOR MARIA DE NAZARÉ GUITARRA TAMBÉM CHORA BRASILEIRÃO</p>
<p>MESTRE VIEIRA E OS DINÂMICOS 2015</p>	<p>CUMBIA DINÂMICA CUMBIA MODERNA A BURRA DO ANTÔNIO VAMOS BRILHAR BELÉM DO PARÁ MARICOTA GATO E RATO DUAS LÍGUAS SAUDADE VAI E VEM ROSA EM BOTÃO</p>

Fonte: Elaborada pelo autor.

Consta ainda, na discografia de Mestre Vieira, um LP lançado no ano de 1982, intitulado *Lambadas e Quebradas – Lima: O Guitarreiro do Amazonas*, no qual Vieira teria prestado homenagem fazendo releituras de obras do guitarrista Poly e o CD *Lambadão* lançado no ano de 2002. Não foi possível localizar informações mais detalhadas sobre estes trabalhos.

Vieira gravou também, o CD *Mestres das Guitarradas* junto a Aldo Sena e Mestre Curica, no ano de 2004. O disco apresenta cinco obras de autoria de Vieira: faixa 11. *Viajando*, faixa 12. *No Pará é assim*, faixa 13. *Sacudindo*, faixa 14. *Cidade linda*, faixa 15. *Lembrando Portugal*.

Até o momento não é possível afirmar se todas as obras são de autoria exclusiva de Mestre Vieira ou se havia algum tipo de parceria com seu conjunto ou outros compositores, porém, Dejacir Magno revelou em entrevista que Mestre Vieira foi inclusive, autor de todas as músicas do disco com *Os Dinâmicos*.

Nesta direção, considerando os contextos atuais que envolvem o mercado musical e fonográfico em Belém do Pará, posso afirmar que a obra de Vieira teve interferência na obra

de muitos artistas ao longo do tempo, em especial de guitarristas, que encontraram nessa forma de tocar guitarra inaugurada pelo mestre guitarreiro a fundação de novas vertentes e desdobramentos referentes ao gênero musical guitarrada.

No ano de 2017, com o objetivo de prestar homenagem a Mestre Vieira e com iniciativa de Félix Robatto, alguns músicos paraenses mobilizaram-se para fundar o Clube da Guitarrada, que no início era apenas uma reunião de músicos, em sua maioria de guitarristas, para tocar e trocar conhecimento sobre o gênero musical. O clube cresceu e se organizou, criou comitês, desenvolveu diretrizes e se reúne todos os meses, sempre no primeiro domingo de cada mês. Passou a convidar representantes da guitarrada para apresentações artísticas com grande presença e aceitação do público. Aldo Sena, Mestre Solano, Chimbinha, Os Filhos do Mestre foram algumas dessas atrações.

A figura a seguir revela o logotipo selecionado para divulgação do Clube da Guitarrada:

Figura 17 - Logotipo do Clube da Guitarrada.



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/ClubedaGuitarrada/photos/a.139619680192770/139727073515364/?type=3&theater>>. Acesso em 12.11.2018.

O Clube da Guitarrada segue em seu segundo ano de existência reunindo artistas, amantes e fãs da guitarrada, prestando homenagens e redimensionando novos espaços, memórias e contribuindo para a construção e preservação de identidades culturais locais. Em março de 2019, sob direção de Bruno Rabelo, o clube chegou ao décimo sexto encontro.

Um dos últimos acontecimentos envolvendo a guitarrada e Mestre Vieira foi a criação de uma série de desenhos animados chamado Os Dinâmicos²⁵, nome do primeiro conjunto de Vieira.

²⁵ Comédia e aventura, a série de animação “Os Dinâmicos” é inspirada na obra musical de Joaquim de Lima Vieira, o criador da guitarrada paraense. Pacatos, engraçados e contadores histórias, os músicos da banda “Vieira e Seu Conjunto” tocam um ritmo original e contagiante, alegrando as pequenas vilas ribeirinhas. Lidando com o universo da floresta e da fauna da região, além de animar festas, eles também guardam um segredo. Sempre que há uma criança em perigo, a guitarra Milagrosa é acionada e assim Mestre Vieira, Idalgino, Lauro, Dejacir,

A série revela a transfiguração de Mestre Vieira e os integrantes de seu conjunto quanto músicos e cidadãos ribeirinhos em super-heróis da Amazônia. Os episódios contam histórias inspiradas nas composições pertencentes à discografia do mestre guitarrero.

Figura 18 - Série de animação Os Dinâmicos.



Fonte: Arquivo pessoal de Luciana Medeiros.

Exibida pela TV Brasil, com Produção Executiva de Luciana Medeiros e Direção de Animação de Cássio Tavernard, a série²⁶ com treze episódios inspirada no percurso artístico de Mestre Vieira e Seu Conjunto retrata peculiaridades de sua carreira e o cotidiano local amazônico. Transformando-se em super-heróis, Os Dinâmicos têm o objetivo de proteger a Amazônia e solucionar casos inusitados com bom humor e críticas sutis. Entendo que a série corrobora com a valorização do gênero musical guitarrada demarcando novas formas de fomento cultural, preservação e salvaguarda da história e memória de Mestre Vieira e Seu Conjunto – Os Dinâmicos. A série também foi exibida na TV Cultura do Pará entre os meses de novembro e dezembro de 2018.

Na data em que Vieira comemoraria oitenta e quatro (84) anos, vinte e nove (29) de outubro de 2018, a exemplo do que acontecia anteriormente, foi organizada uma festividade para celebrar seu aniversário, agora em memória.

Poça e Batera se transformam em super-heróis. Guitarrero, Spectro, Ciclone, Alado, Trakitana e Aprendiz se envolvem em aventuras que revelam, através do mágico universo da animação, as características, o linguajar, costumes e lendas da Amazônia. Comédia e aventura musical, “Os Dinâmicos” homenageia as animações dos anos 1970 e 1980, que traziam séries animadas com heróis e bandas musicais. O projeto foi aprovado pelo Edital Prodav-8/2014 – TVs Públicas. A realização é da Central de Produção Cinema e Vídeo na Amazônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TQICJWbzw9s>>. Acesso em 03.11.2018.

²⁶ Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/os-dinamicos>>. Acesso em 04.11.2018.

Junto à prefeitura de Barcarena, seus filhos, familiares e amigos organizaram um sarau que prestou homenagem em memória ao mestre guitarrista. Um palco foi montado em frente à residência de Vieira no qual vários artistas locais prestaram suas homenagens. A convite de Waldecir Vieira tive a honra de poder estar presente e prestar minha homenagem tocando uma das obras do mestre guitarrista. A seguir a imagem convite para o sarau:

Figura 19 - Convite para o sarau comemorativo a Mestre Vieira.



Fonte: Enviado por Waldecir Vieira.

O sarau adentrou a madrugada e pude perceber mais uma vez o carinho e respeito que o povo barcarenense depositava em Mestre Vieira.

Entre estas e outras tantas braçadas para remar sobre seu rio antropológico, de idas e vindas, Vieira construiu em si uma figura que transcende o caboclo ribeirinho que “morou dentro do igarapé”, que foi autodidata em boa parte de seu percurso, que esteve em perfeita sintonia com o meio onde viveu, que demonstrou uma aptidão musical e sensibilidade incomum, capaz de aguçar sua percepção criativa e desenvolver novas formas de fazer música. Este fazer musical relacionado à origem da lambada e da lambada instrumental traz novas perspectivas para a história da música no Pará, no Brasil e no Mundo. A guitarrada, desta forma, pode ser entendida como um novo arquétipo musical cultural, um novo gênero musical, uma nova forma de se tocar guitarra elétrica na região, diante dos desdobramentos de sua instauração.

2. A CONVERGÊNCIA: A TRANSCRIACIONALIDADE DE MESTRE VIEIRA

A cultura é o campo de significação da arte como de tudo. É matéria em que o artista modula sua criação, uma vez que por meio dessa ambiência criada é que o homem vive e transvive sua realidade. O real nos coloca diante da objetividade de viver. O imaginário nos garante as aventuras de sonhar. Sonhamos antes de conhecer. Imaginamos antes de constatar. Nosso devaneio é incansável, interfere na realidade, poetizando a relação pregnante com essa realidade, o que faz com que, tantas vezes, o imaginário seja mais real do que o real. O imaginário confere ao real sentido, inclusive o próprio real. Não há real não imaginado (LOUREIRO, 2007, p.17).

Com o objetivo de responder à questão que norteará este capítulo - o ato de transcriacionalidade de Mestre Vieira que resultou na invenção do gênero musical lambada/guitarrada constituiu um processo de hibridação cultural e de transcriacionalidade? – que se refere aos contextos que envolvem os percursos e trajetões que levaram Vieira ao seu processo criativo – DUCHAMP (1957), BERGSON (2006), SALLES (2008) – busquei diálogos entre conceitos de cultura, – EAGLETON (2000) – identidade e seus deslocamentos – HALL (2006) – e suas interpretações – GEERTZ (2017) – com o olhar da etnomusicologia – SEEGER (2008), BLACKING (2000), BÉHAGUE (1992) – e os conceitos de hibridação – CANCLINI (2015) e transcriacionalidade – MACHADO (1971) – para desenvolver o conceito de **Transcriacionalidade**, com o qual vislumbro a processo de criação musical envolvendo o gênero guitarrada.

Podemos dizer que no que se refere à cultura amazônica, a partir dos anos de 1950, que algumas transformações ocorridas no prisma global foram responsáveis pela instauração de novas perspectivas e processos relativos às questões envolvendo identidades e contextos socioculturais. Nesta perspectiva, é possível observar um grande movimento que desloca as algumas identidades culturais pertencentes a outros centros culturais causando interferências na produção artística e, conseqüentemente, a emersão de outras identidades nas décadas seguintes na região amazônica:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida da teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um indivíduo unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Estes descolamentos possibilitam verificar novos quadros sociais e correntes culturais que vão se estabelecendo ao longo do tempo em algumas sociedades. Segundo Eagleton (2000, p. 11), cultura, diz-se geralmente, é uma das duas ou três palavras mais complexas da língua inglesa, e o termo que é, por vezes, considerado seu antônimo – natureza – e frequentemente atribuído o título da mais complexa.

Por ser a cultura um organismo de complexa contextualização e conceituação buscaremos aqui considerar a sua aproximação com os processos relativos ao fazer artístico-musical no sentido de que para Blacking (1973), a música, assim como a cultura, não está puramente na natureza e, sim, realizada através de sons humanamente organizados.

Para Hall (2006, p. 16), uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder”. Neste sentido, Hall se refere às sociedades modernas consideradas tardias como uma consequência do processo de globalização no mundo e que suas identidades vão se constituir a partir do deslocamento de outras identidades.

Entendendo que a prática musical faz parte do contexto de qualquer sociedade e esta por sua vez é constituída a partir de diretrizes estabelecidas pelos seres humanos: de relações, princípios, experiência e experimentações e vivências em torno dos mais variados contextos: religião, política, artes entre outras. Prática musical deve ser entendida aqui:

Como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

A música, enquanto processo construtivo e criativo é, antes de qualquer coisa, um pensamento, uma ideia particular e, portanto, o resultado de uma ação social global sobre a consciência do indivíduo, no qual assume-se aspectos intrínsecos da vida humana e suas multirelações com o meio cósmico e social. Desta forma, considerando as experiências em uma perspectiva social e coletiva, a música torna-se um produto único no sentido em que a ação individual é parte indissolúvel deste processo, gerando sentido cultural permanente.

O fazer musical como processo criativo ganha destaque no sentido de que:

Entre outros fatores do nosso estudo merece consideração especial a dialética criação/composição musical como atividade individual condicionada pelo sistema de valores do grupo social correspondente e refletindo esses valores. O sistema estético de uma cultura não é outra coisa que uma hierarquia de valores determinados pelos processos cognitivos dessa cultura (BÉRAGUE, 1992, p. 11).

Desta forma, o conjunto de relações entre estes contextos estabelecidos pela interferência de homens e mulheres é tudo aquilo que de alguma maneira podemos entender como cultura, esta por sua vez interfere de maneira significativa no processo de construção composicional.

Acredito que estes deslocamentos fazem parte de uma ação global sobre o local a qual chamo de Convergências de Contextos Culturais, como já mencionado, que demarcariam algumas características particulares intrinsecamente ligadas ao ambiente social amazônico.

Eagleton (2000, p. 13) destaca que se cultura significa a procura ativa de crescimento natural, a palavra sugere, então, uma dialética entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz. Esta simbiose dialética entre o mundo recriado e o mundo natural gera novas dinâmicas interacionais entre estes mundos, estabelecendo novos mundos artificiais, novas relações simbólicas e significações culturais para as novas relações estabelecidas. Desta forma, a cultura torna-se um processo onde a sucessão de ações resulta em novos sistemas sociais de significações acumulativas que se estabelecem essencialmente a partir da intervenção humana.

Vale ressaltar que as análises propostas para este trabalho são realizadas à luz da etnomusicologia e as interpretações têm base em uma etnografia, que segundo Geertz (2017), busca maior densidade na relação dos volumes de informações. A respeito do assunto aqui abordado e levando em consideração que a história do homem e/ou do lugar é uma só, sujeita aos diferentes tipos de olhares e ângulos de observação, no que se refere tanto a Mestre Vieira quanto a guitarrada enquanto fenômenos sociais:

Os estudos constroem-se sobre os outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceptualizados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas. Cada análise cultural séria começa com um desvio inicial e termina onde consegue chegar antes de exaurir seu impulso intelectual. Fatos anteriores descobertos são mobilizados, conceitos anteriormente desenvolvidos são usados, hipóteses formuladas anteriormente são testadas, entretanto o movimento não parte de teoremas já comprovados para outros recém-provados, ele parte de tateio desajeitado pela compreensão mais elementar para uma alegação comprovada de que alguém a alcançou e a superou. Um estudo é um avanço quando é mais incisivo – o que quer que isto signifique – do que aqueles que o precederam; mas ele se conserva menos nos ombros do que corre lado a lado, desafiado e desafiando (GEERTZ, 2017, p. 18).

Retomar estudos, atualizar dados, revelar fatos e contextos culturais, analisá-los e interpretá-los a partir do viés estabelecido para esta pesquisa tem como objetivo a reafirmação, aprofundamento e particularização desses estudos. Nesta direção, torna-se importante encontrar e gerar sentido sobre o assunto aqui abordado, para que outros estudiosos se sintam encorajados para futuras contribuições.

Portanto, diante da relevante literatura já existente sobre este assunto, além do olhar etnomusicológico, a etnografia densa e interpretativa ganha particularidade sobre minha visão enquanto guitarrista, de minha imersão no tempo, espaço e teorias – **Tempo Intelecto** – e dos contextos nos quais se desenvolve a prática musical das guitarradas e dos trajetos e percursos atravessados por Joaquim de Lima Vieira:

Para compreender a “música” como uma capacidade humana, como um quadro específico das capacidades cognitivas e sensoriais, devemos começar tratando sua definição como uma problemática, e é por isso que coloquei o conceito entre aspas. Além de incorporar numa teoria geral da “música” as características de todos os diferentes sistemas musicais, ou “músicas”, devemos também levar em conta as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos sociais produzem sentido daquilo que eles ou qualquer outro considera como “música” (BLACKING, 2007, p. 202-203).

Se o fazer musical constitui-se em uma prática humana, podemos entendê-lo como uma ação geradora de sentido. Desta forma, considera-se que existe uma pré-disposição que antecede ao ato de fazer música explicitada no prisma filosófico ou diante da ação cultural sobre o indivíduo ou grupo de indivíduos:

A pesquisa etnomusicológica mostra que grande parte das teorias, parâmetros e testes de musicalidade, assim como das correspondentes psicologias da música, são específicas e culturalmente limitadas, e que a música pode ser gerada por uma variedade de processos, alguns dos quais são “não-musicais” (cf. Blacking, 1973, 11ff.). Apesar disto, existem boas razões para procurar e identificar um quadro inato específico das capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar para a comunicação “musical” (Idem, p. 212).

No caso das guitarradas, podemos acreditar que sua nascente está fortemente ligada às questões que encontram força no contato da atmosfera cultural amazônica com diferentes contextos navegantes de outros rios, desembocando nas margens do *sapiens* humano e, desta forma, estabelecendo o início de um processo criativo e cognitivo individual e/ou coletivo original de saberes, fazeres e comunicação musical.

2. 1 Híbridação e transacionalidade.

É possível observar diante dos trajetos percorridos pela Lambada, de seu período nascente – suas transformações – e seus últimos desdobramentos, fases que demarcam momentos importantes desta rica historicidade. Acredito que algumas demarcações temporais delimitam quatro fases deste movimento. O período que precede a nascente, congruente ao início da Música Popular Paraense – MPP, no qual acredito pertencer a fonte geradora, é um desses marcos.

Os anos de 1950 são importantes, primeiramente no que se refere à construção de algumas identidades na região amazônica e também por ser o período em que Vieira passou a tocar bandolim, instrumento musical de relevância em recursos técnicos e de repertório. A utilização de palhetas e o Choro como principal repertório corroboram com esta análise.

Neste período, sabe-se que a música caribenha já fazia parte dos repertórios das festas locais – as sedes e gafieiras como algumas eram conhecidas – e estes locais foram muito importantes para a interferência e absorvência de gêneros musicais como o merengue, mambo, calypso, cumbia e zouk. Para Mesquita (2009, p. 60) um dos espaços de lazer mais requisitados pelos trabalhadores das camadas pobres de Belém, nas décadas de 1950 e 1960, eram sem dúvida as chamadas *festas de gafieiras*.

A Música Popular Paraense desenvolve-se diante de contextos culturais, sociais, políticos e musicais dos anos de 1950 e 1960. Este período foi marcado pela modernização da região amazônica no qual o jovem Vieira desenvolve-se como músico sob grande interferência de gêneros musicais diversos:

O músico paraense conhecido como Mestre Vieira inicia sua trajetória musical no período de formação da música popular paraense, no contexto de modernidade da região amazônica nas décadas de 50 e 60. Sua musicalidade transpassa vertentes e fontes musicais variadas desembocando em criações instigantes que ainda não se tornaram centro de uma reflexão séria e aprofundada. Influenciado pela música *afro-latino-caribenha*, pelo choro e pela jovem guarda, notabiliza-se pelo criativo resultado artístico que consegue dar a esta fusão (MESQUITA, 2009, 147-148).

É importante ressaltar que Canclini (2015) é inovador, pois aponta o conceito de hibridismo cultural sob um viés social. Para ele, a híbridação é entendida como processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. O autor ressalta ainda que a dificuldade de se cumprir esses propósitos é que os estudos sobre híbridação costumam limitar-

se a *descrever* misturas interculturais e que mal começamos a avançar, como parte da reconstrução sociocultural do conceito, para dar-lhe poder *explicativo*: estudar os processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade, e dar-lhe capacidade *hermenêutica*: torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem na mistura.

Observar a Lambada no Pará como fenômeno híbrido não se limita em descrevê-la quanto a sua origem e transfigurações, mas sim, verificar os processos pelos quais é possível afirmar a hibridação em nível explicativo e interpretar densamente as relações que se estabelecem ao longo desses processos.

Uma prática é multicultural quando há o contato de diferentes culturas, processo analisado pelo autor, nos movimentos artísticos verificados na América Latina. Para Canclini (2015), o hibridismo cultural poderia ser benéfico, já que nesses países o processo de modernização é tardio. Porém, como podemos observar, a música caribenha não era exclusividade no repertório dessas festas. A música chamada folclórica dividia as atenções dos produtores e DJs da época: xote, maxixe, baião, forró eram outros gêneros que ambientavam estes locais em Belém e outras cidades. Mesquita (2009, p. 62) diz que no que tange às similaridades, nota-se que as gafieiras tanto no Rio de Janeiro quanto em Belém, são a expressão nítida da segregação dos espaços de lazer urbano. No que diz respeito às músicas, nos bailes populares cariocas encontramos *maxixe*, *marchas* e *cateretês*, no interior do Pará, na década de 1950, muito *xote* e *forró*.

Outro veículo de grande relevância na disseminação da música afro-latino-caribenha em Belém são as *aparelhagens*. Nesta direção, vale destacar que em Belém:

Os bailes suburbanos eram capitaneados pelas apresentações das – assim chamadas pela imprensa da época – *picarpes* ou *sonoros*, antepassados das atuais aparelhagens. Esses meios de sonorização surgiram e se desenvolveram na cidade inicialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Os *sonoros* que animavam festas dançantes eram montados, desde fins dos anos de 1940, de forma ‘artesanal’, por pessoas com conhecimento de eletrônica. Eram compostos por um amplificador de metal a válvula, toca-discos de 79 rotações (a *pick-up*, ou como ficou popularmente conhecida com seu abasileiramento: a *picarpe*), caixa de som pequena e projeto sonoro, a chamada *boca de ferro* (COSTA, 2012, p. 382).

As aparelhagens se desenvolveram tornando-se um dos principais veículos de divulgação das músicas populares periféricas na época e ainda atuantes nos hodiernamente em Belém e nos interiores do Pará.

Sobre os anos de 1960, Dejacir faz referência ao ambiente sonoro vivido por ele e sobre a qualidade sonora com as quais as rádios caribenhas eram ouvidas na região:

Não totalmente, porque, a gente naquele tempo só possuía, é... a, a... Não existia as rádios FM nera? Era amplitude modulada que tinha, nera? As rádios AM. Era uma qualidade ruim, mas dava pra gente escutar alguma coisa e aprender e depois tinha as aparelhagens da época, os som que tocavam aquelas músicas, né? Era sucesso naquela época aqui pra nós isso aí.

Comprova-se desta forma a presença das rádios caribenhas que atravessavam clandestinamente o Atlântico e invadiam as cidades próximas ao leito dos rios, como Belém e Barcarena. Destaque ainda para a atuação das aparelhagens naquele período.

Mesquita relata ainda que não se sabe detalhes sobre a origem das aparelhagens e que assim como no caso da lambada, muitas pessoas reivindicam sua criação e que provavelmente elas remontam à década de 1940:

O amálgama variado de atividades e funções exercidas no decorrer de sua vida reflete bem de que forma a “musicalidade caribenha” estava inserida na realidade de Belém do Pará nas décadas de 50 e 60. Neste sentido, ressalto que para entender a presença dos gêneros caribenhos em Belém devemos dar atenção a outro fenômeno singular que neste momento se desenvolvia e ganhava força nos bairros de periferias e nas cidades do interior. Trata-se do fenômeno das aparelhagens em Belém (2009, p. 30-31).

Nas décadas seguintes pode-se observar certa concentração desta atmosfera cultural no que se refere à construção das identidades musicais no Estado do Pará, em especial naquela música produzida em Belém. Estas relações entre o ambiente cultural e social e a produção artística na região podem ser observadas no que Mesquita (2009) chama de Rede de Difusão Cultural Transatlântica – RDCT. No que se refere a este conceito, e sua aplicação na construção da identidade musical das guitarradas, vale destacar que:

Para alcançar a compreensão pretendida sobre a *guitarrada* de Mestre Vieira, apresentaremos neste capítulo uma reconstrução da paisagem cultural de Belém, nas décadas de 60 e 70. A partir de nossas investigações sobre o contrabando, pudemos constatar que o contexto musical onde a música de Mestre Vieira surge e se desenvolve, obedece à dinâmica do que estamos designando como *rede de difusão cultural transatlântica*. De tal rede fazem parte as atividades portuárias; o fenômeno do contrabando, já analisado no capítulo anterior; as aparelhagens; as rádios locais; além do circuito de festas populares em sedes e gafieiras (MESQUITA, 2009, 38-39).

Este ambiente decifrado por Mesquita (2009) através da RDCT é um dos pontos pertencentes àquilo que denomino “Convergência de Contextos Culturais” que iriam proporcionar a Mestre Vieira a intuição ou inspiração que o levaria ao processo criativo original de sua obra. Desta forma, podemos verificar circunscrito à perspectiva da RDCT, um cruzamento de diversidades culturais transnacionais fortemente relacionado ao processo de globalização que iriam determinar algumas características na vida social local:

“A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema delimitando a sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço” (GIDDENS, 1990, p. 64). Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais (HALL, 2006, p. 67-68).

No que acredito anteceder o período em que é possível localizar as práticas musicais da lambada, os atravessamentos diante do ambiente local amazônico iriam determinar uma forma específica de vida social na região. A incidência da música oriunda de outros centros culturais nas práticas musicais em Belém e cidades do interior tornaria possível a fundação de novos gêneros adaptados, misturados ou de natureza híbrida. Para Hall (2006, p. 89) as culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia e que há muitos outros exemplos a serem descobertos.

Diante da complexa relação cultural e de aberturas políticas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) é possível perceber uma intensa produção artística nas décadas seguintes. Esta nova perspectiva para as práticas musicais em determinadas regiões emergiu do encontro de rios de proveniências múltiplo culturais:

Algumas pessoas argumentam que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que as velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos (HALL, 2006, p. 91).

De fato, a ideia de hibridação nos revela interpretações polarizadas, que podem levar a resultados divergentes para fins de análise e de abordagem. Podemos ser induzidos a crer que o processo de globalização proporciona no seu impacto inicial uma abertura ou ruptura sensível criativa nas práticas musicais dos indivíduos locais. Os perigos que circunscrevem a hibridação cultural podem estar na densidade das interpretações:

A globalização (na forma de especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e *novas* identificações “locais” (HALL, 2006, p. 77-78).

Assim, Mestre Vieira já estaria produzindo aquilo que conhecemos como lambada no início dos anos de 1960, com forte incidência dos efeitos causados pelo processo de

globalização. Tanto a produção de Vieira quanto a de outros artistas e compositores esteve consciente ou inconscientemente submersa nas dimensões culturais legadas por este processo. Desta forma podemos observar que a própria Música Popular Paraense moderna se desenvolveu diante destes moldes híbridos. Isto nos leva a crer que a lambada, parte integrante desta identidade musical no Pará, vai igualmente constituindo-se ao longo do tempo não substituindo algo anterior, mas sim, como algo modificado ou simultâneo às construções identitárias na vida social da região.

Por sua vez, o mercado musical fonográfico ganhou dinamicidade e por intermédio dos veículos como as rádios, as grandes gravadoras da época encontram nos compositores locais uma forma de exploração de suas produções artísticas e culturais com fins lucrativos. Na medida em que uma sociedade absorve e conseqüentemente passa a consumir produtos oriundos de outros centros culturais, outros interesses são despertados na esfera mercadológica:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75).

Este movimento global e sistemas de comunicação flutuantes orbitam os contextos e ambientes particulares tradicionais, estabelecendo atmosfera geradora de novas perspectivas artísticas.

Vale destacar ainda que:

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem. (CANCLINI, 2015, p. 22).

Esta corrente centrífuga de produção cultural local que se estabelece diante da ação centrípeta da globalização iria desencadear algumas mudanças nas relações do mercado da música. Estas relações culturais e mercadológicas estabeleceram, no caso da lambada, dois efeitos importantes: primeiramente o efeito gerador, responsável pela ascensão da lambada no cenário local e nacional e, posteriormente, o deslocamento desta nova identidade ao longo do tempo, espaços e desdobramentos.

Levando em consideração as diretrizes culturais estabelecidas no decorrer de qualquer processo social:

É bastante evidente que a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação. O que não é evidente é o mecanismo específico que une essa experiência à obra concreta em termos concretos. O criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites e das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões (BÉHAGUE, 1992, p. 11-12).

O homem criador, desta forma, é banhado pela dinâmica cultural que interfere no processo criativo do homem, que devolve ao meio social uma espécie de combustível que alimentará novamente esta dinâmica.

Se a Lambada começou a se estabelecer a partir dos anos de 1970, podemos dizer que isto aconteceu devido à convergência de contextos culturais relacionada ao processo de globalização e redimensionamento das estruturas musicais locais:

O que é importante para nosso argumento quanto no impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal “começo-meio-fim”; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões. Diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo (HALL, 2006, p. 70).

Levando em consideração o espaço-tempo da convergência de contextos culturais impulsionados pelo processo de globalização, entende-se que os aspectos geográficos aliados aos contextos históricos e sociais formadores de Vieira enquanto indivíduo e músico germinaram uma atmosfera única de múltiplas relações dialéticas que darão a inspiração necessária para que Vieira pudesse desenvolver uma nova forma de compor, uma nova forma de tocar guitarra e uma nova perspectiva cultural local. Uma espécie de hibridismo-híbrido que desemboca no leito e mergulha nas profundezas do rio cultural da Diversidade Diversa.

Diante de contextos que convergem e interferem de forma significativa no ambiente local amazônico, Vieira se constitui enquanto músico, diante de uma cultura em constante remodelamento, como quem banha-se todos os dias no leito de um mesmo rio, diferente todos os dias. Podemos dizer que mesmo assumindo aspectos híbridos, de a guitarrada ter recebido interferência da música afro-latino-caribenha, diante da absorção e incorporação dessas culturas e ainda levando em consideração o espaço-tempo como processo importante de remodelamento, podemos dizer que o gênero musical guitarrada também desenvolve aspectos de uniformidade cultural ao longo do tempo. Já não existe sobreposição entre estas culturas, uma vez que a própria formação da Música Popular Paraense se estabelece de forma híbrida e em solo movediço amazônico.

Ainda levando em consideração a relação espaço-tempo, da construção das identidades que orbitam as práticas musicais no Pará e de seus deslocamentos, o que nos parece possível é que a lambada surge em meio a uma atmosfera muito intensa e flutuante. No final dos anos de 1980 e início dos de 1990, diante de um período de silenciamento, há uma forte tendência em diferenciar a produção musical instrumental de Vieira da música produzida por Beto Barbosa, por exemplo. Nasce então o termo lambada instrumental. No que segue os deslocamentos e outros desdobramentos o gênero musical guitarrada parece assumir papel relevante diante da identidade musical no Estado do Pará.

Entendendo que a guitarrada se estabelece culturalmente ao longo do espaço-tempo, podemos perceber que aquela flutuação híbrida encontra formas musicais mais equilibradas e a guitarra elétrica vai assumindo papel igualmente importante. Esta relação se homogeneiza ao longo das décadas e assume relevância diante do que temos hoje como gênero musical na região.

Esta relação de homogeneidade na fusão entre partes distintas de algo, neste caso entre poesia e filosofia, encontra lugar na obra de Antônio Machado, autor espanhol, que a chama de relação *transaccional*. A transaccionalidade seria uma espécie de fusão homogênea, justaposta e sem hegemonia relacional:

Podemos distinguir três tipos de relações entre filosofia e poesia, mantendo as acepções preliminares que emprestamos a essas duas palavras: disciplinar, supradisciplinar e transaccional (...). O poeta-filósofo ou é um híbrido, mas como um duplo do artista, ou é a expressão indicativa para um terceiro tipo de relação entre a poesia e a filosofia que chamaremos de transaccional (NUNES, 2011, p. 9-14).

Vale destacar ainda que:

Neste caso, é útil lembrar o conceito de relação transaccional formulado pelo poeta espanhol António Machado, através de seu heterônimo Juan de Mairena, ao se referir à relação entre poesia e filosofia, sem que haja a submissão de uma pela outra, mas enriquecimento mútuo. A permanente relação transaccional entre identidade e diversidade globalizada, sem que haja submissões ou exclusões, mas jogo de uma transaccionalidade dinamizadora entre essas realidades (LOUREIRO, 2007, p. 20).

Podemos entender a transaccionalidade como a relação justaposta das culturas envolvidas que se estabelece com o tempo. Uma inter-relação equilibrada entre culturas, sem sobreposição de uma com a outra. Desta forma, levando em consideração o espaço-tempo – espaço amazônico e o tempo histórico – como fatores importantes na construção de identidades, podemos ter convicção de que a criação de Vieira assumiu aspectos híbridos e transaccionais.

No sentido em que há uma necessidade humana em acrescentar personalidades aos objetos que utiliza, Vieira desenvolveu mutuamente a racionalidade e a sensibilidade, e a partir

de sua imaginação, submerge-se no processo que o levaria ao desenvolvimento da Lambada – Lambada instrumental – e o gênero musical Guitarrada:

Em certo sentido, cada um desses músicos criou música, mas os estudiosos de música realmente sabem muito pouco sobre como a música vem, especialmente em seu aspecto inovador, que é o que mais admiram. Eles acreditam que quando a música é produzida (em qualquer sentido da palavra), algo novo está sendo criado. Há inovação na composição de uma sinfonia, a improvisação de jazz de uma nova versão de um show bem conhecido, a única versão de um trabalho japonês de câmara que foi entregue com pouca mudança para gerações, a leitura de um quarteto de cordas. Etnomusicólogos devem lidar com o que é novo, novo em um sentido geralmente entendido por eles e novo também dentro do quadro cognitivo específico e compreensão de sua cultura (NETTL, 2005, p. 27-28).

A criação musical, a composição em si, é um processo de múltiplas relações: de espaço-tempo, de cultura e natureza, entre indivíduo e o meio social, do individual e o coletivo, de todo o mundo externo e o interior do compositor. No prisma filosófico, no sentido que a criação musical assume aspectos humanos de natureza interior, vale destacar que para Gilbert Durand:

O raciocínio – a razão, outra função da mente – permite sem dúvida analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra é necessário imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos das religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... Criam filosofias, teorias, religiões, obras... Criam, a cada instante, o universo (apud PITTA, 2005, p. 12).

Podemos acreditar que a criação artística é um fenômeno que envolve muitas faculdades humanas aliadas a fatores externos determinados pelo trajeto antropológico. O raciocínio, a intuição, a sensibilidade e a percepção do mundo exterior são capazes de criar uma atmosfera única para o fazer artístico.

Segundo Bergson (2006, p. 34) a intuição de que falamos não é um ato único, mas uma série indefinida de atos, todos do mesmo gênero, sem dúvidas, mas cada um de um tipo muito particular, e como essa diversidade de atos corresponde a todos os graus do ser. Para Duchamp (1957, p. 73), no ato criador, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

Gerard Béhague (1992, p. 12) diz ainda que o criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões. Para Salles (2008, p. 51), o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível

e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer.

No caso de Mestre Vieira, as peculiaridades que o cercam são muitas. No que se refere ao lugar, Vieira nunca deixou Barcarena. Esta identificação com o seu lugar tipicamente amazônico tem interferência de grande relevância em sua produção. Ele percebia e compreendia os contextos que o cercam, nos parece absorvê-los e transformá-los numa espécie de experimentação artística ao longo do tempo:

Eu não copieei música de ninguém, nem dos Caribe que o pessoal fazia, disseram. Eu não comparei, não! Eu sei que existia, a gente não tinha em que ouvir, né? Aí eu comecei a fazer aquelas músicas igual mambo, mambo na guitarra, aí eu fui tocando, aí eu criei a lambada, lambada. Agora tá como gui... como gui, agora guitarrada agora, porque caiu, a continental abriu falência, aí a influência foi caindo muito, aí eu fiz guitarrada. Que é que tá hoje em dia, graças a Deus, tá rolando aí.

De fato, a interferência e apropriação de outros gêneros musicais por parte de Vieira é perceptível em sua obra. O fato de ter tocado bandolim, do qual o repertório de choro seja parte indissociável, talvez seja um dos mais relevantes. Outra peculiaridade é seu envolvimento com ritmos regionais como o Carimbó e o Brega, muito presentes em sua discografia. A jovem guarda e o rock também tiveram incidência em sua obra. Pudemos verificar que os anos de 1950 e 1960 marcaram um período de grande dinamicidade no mundo, demarcando um ambiente onde o local e o global, o real e o imaginário miscigenam-se, gerando desta forma uma atmosfera cultural híbrido-transacional.

Levando em consideração o processo de criação artística, Salles (2008, p.12) diz que esse ato é marcado por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Isso torna complexas todas as relações que envolvem uma obra: o passado (o processo), o presente (a obra), o futuro (a contemplação) e a crítica. E ainda que:

Um outro aspecto que envolve a criação é que a continuidade do processo, aliada a natureza de busca e de descoberta, leva-nos a encontrar formulações novas, trazidas por este elemento sensorial do pensamento, ao longo de todo o processo. Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande idéia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso (SALLES, 2008, p. 36).

Considerando o processo de construção da identidade do gênero musical guitarrada e do trajeto antropológico de Mestre Vieira, temos os anos de 1950 como um período de interferências e apropriações. Os anos de 1960, quando há o início do desenvolvimento dessas práticas musicais que desaguam no registro fonográfico do Lambadas das Quebradas, Vol.1,

demarca o marco zero para o gênero musical, gravado em 1976 e lançado no ano de 1978. Este período inaugural para a lambada e para o que ficou conhecido como Lambada Instrumental, trouxe grande visibilidade e um elevado nível de disseminação do gênero musical a nível local, nacional e internacional. Esta fase é interrompida pelo impacto midiático envolvendo outros artistas a partir do ano de 1985 – um período de silenciamento. Nos anos de 2000, a Lambada – Lambada Instrumental – ressurgiu com os moldes inaugurados por Mestre Vieira, porém, agora como Guitarrada.

Levando em consideração algumas especificidades deste processo multicultural e outras dinâmicas: memória, contextos, fazer artístico, ato criativo, tempo-espço, percebo que:

O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical. Blacking considera que a música é “uma síntese de processos cognitivos que se encontram na cultura e no corpo humano: as formas que ele toma, e os que tem nas pessoas, se originam das experiências sociais dos corpos humanos em contextos culturais diferentes. Pelo fato de ser som humanamente organizado, a música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade” (1973:89). Tudo bem! Mas, o próprio conceito “compositor” merece consideração numa perspectiva inter-cultural. É sabido que o conceito do compositor como indivíduo socialmente distinto não existe em toda sociedade. Fazer música, compor cantos pode ser uma atividade de qualquer um que tenha a vontade e a habilidade (BEHAGUE, 1992, p. 8).

Joaquim de Lima Vieira, diante de seus itinerários, confirma habilidade artística intrínseca e, mesmo diante de grandes adversidades, sua consciência para o fazer musical aponta para aquilo que Béhague (1992, p. 16) diz que qualquer que seja o resultado, devemos nos esforçar em considerar a criação musical como um **fato social total**.

Marcel Mauss (2003), para definir fato social total, antecipa o social como a própria realidade do indivíduo, suas particularidades em constante diálogo com as relações do meio coletivo. Destaca ainda que:

[...] o social não é real senão integrado em sistema, e esse é um primeiro aspecto da noção de fato total: "Depois de terem inevitavelmente dividido e abstraído um pouco em excesso, os sociólogos devem buscar recompor o todo". Mas o fato total não consegue sê-lo por simples reintegração dos aspectos descontínuos - familiar, técnico, econômico, jurídico, religioso — sob qualquer um dos quais poderíamos ser tentados a apreendê-lo exclusivamente. É preciso também que ele se encarne numa experiência individual, e isto sob dois pontos de vista diferentes: primeiro, numa história individual que permita "observar o comportamento de seres totais, e não divididos em faculdades"; a seguir, naquilo que gostaríamos de chamar (reencontrando o sentido arcaico de um termo cuja aplicação ao caso presente é evidente) uma antropologia, isto é, um sistema de interpretação que explique simultaneamente os aspectos físico, fisiológico, psíquico e sociológico de todas as condutas: "O simples estudo desse fragmento de nossa vida que é nossa vida em sociedade não basta" (p. 23-24).

Para que o fato total ocorra, o meio social e suas dimensões e contextos devem estar alinhavadas com as experiências individuais antropológicas e porque não dizer: Trajeto Antropológico (DURAND, 2004). O indivíduo e seu percurso individual, seu trajeto antropológico e meio social em constante troca de matéria prima e transfigurações dialógicas:

O fato social total apresenta-se, portanto, com um caráter tridimensional. Ele deve fazer coincidir a dimensão propriamente sociológica, com seus múltiplos aspectos sincrônicos; a dimensão histórica ou diacrônica; e, enfim, a dimensão fisiopsicológica. Ora, é somente em indivíduos que essa trílice aproximação pode ocorrer (MAUSS, 2003, p. 24).

Vale destacar ainda que:

Por conseguinte, a noção de fato total está em relação direta com a dupla preocupação, que nos parecera nossa única agora, de ligar o social e o individual, de um lado, o físico (ou fisiológico) e o psíquico, de outro. Mas compreendemos melhor sua razão, ela própria dupla: de um lado, é somente ao cabo de toda uma série de reduções que estaremos de posse do fato total, o qual compreende: 1) diferentes modalidades do social (jurídica, econômica, estética, religiosa etc.); 2) diferentes momentos de uma história individual (nascimento, infância, educação, adolescência, casamento etc.); 3) diferentes formas de expressão, desde fenômenos fisiológicos como reflexos, secreções, desacelerações e acelerações, até categorias inconscientes e representações conscientes, individuais ou coletivas. Tudo isso é claramente social, num certo sentido, uma vez que é somente na forma de fato social que esses elementos de natureza tão diversa podem adquirir uma significação global e tornarem-se uma totalidade (Idem).

Considerando que o fato social total assume aspectos tridimensionais onde trajetos, percursos e meio social determinam e interligam pontos de convergências de ações e representações conscientes do indivíduo individual e seu ambiente coletivo e a cultura como um dos resultados de convergência desses pontos na qual o pensamento musical encontra inspiração e matéria prima para a prática musical, posso dizer, em corroboração ao já mencionado por Béhague, que a criação musical é um fato social total.

Acredito que esta dinamicidade e relação espaço-tempo de historicidade referente à Vieira e sua obra assume relevância no que se refere aos desdobramentos estabelecidos nos dias de hoje. A *guitarrada* enquanto gênero musical e Joaquim de Lima Vieira enquanto figura de grande relevância no cenário musical e cultural amazônico nos proporcionam compreender contextos globais que interferem significativamente na vida social local. Acredito que analisando o gênero musical – principal questão deste trabalho – e suas interfaces nos dias de hoje, um elemento assumiria o protagonismo e tornaria possível a concepção do gênero como conhecemos hoje: a guitarra elétrica.

Para Nettl (2005), transculturalmente, o que pode ser ouvido como nova composição em uma cultura pode ser considerada como variação simples de algo já existente em outro.

Julgar o grau de inovação é um negócio complicado e que todos os tipos de criação musical, incluindo composição, improvisação e performance, podem ter coisas importantes em comum, mas sociedades diferentes têm visões bem diferentes sobre o que constitui a criação musical. Em muitos casos, há o reconhecimento de que algo já existe, no sentido mais geral da palavra, e que o compositor tem o trabalho de traduzir esse "algo" em som musical aceitável.

Concordo com Nettl, porém, acredito que algumas amálgamas perdem rigidez ao longo do tempo, principalmente no que se refere à hibridação, dando lugar a outras implementações resultante de processos coletivos e individuais, redimensionando práticas musicais e estabelecendo novas identidades transacionais. Sendo assim, as propriedades que demarcam estas práticas musicais e seus contextos devem ser observadas, levantadas, analisadas e interpretadas de acordo com o fluxo temporal, corpo e interação social, que revelam ambientes particulares e independentes, com novas perspectivas culturais.

Neste sentido, destaco o olhar da etnomusicologia, que segundo Chada (2007), a música torna-se objeto não apenas como arte e seus imbricamentos, mas como comportamento social, como meio de interação social e o fazer musical como comportamento culturalmente aprendido.

Observando os contextos históricos, culturais e sociais nos quais está inserida a prática musical da guitarrada de Mestre Vieira e seu processo criativo, diante da perspectiva do movimento iniciado nos anos de 1970 e seus desdobramentos nos dias de hoje, considerando a interferência e apropriação de outros gêneros musicais – a hibridação – e a justaposição desses gêneros ao longo do tempo – a transacionalidade – vislumbro primeiramente o conceito de **Transbridação**: a relação transacional geradora de identidade que se estabelece ao longo do tempo a partir de interações de natureza híbrida. A partir disto, levando em consideração o processo criativo e das práticas musicais, revelo o conceito de **Transcriacionalidade**.

No que se refere à questão etimológica da palavra **Transcriação** que resulta na variação **Transcriacionalidade**, podemos concebê-la pela junção significativa da palavra *transacionalidade* com a palavra *criação* e/ou os conceitos de *ato criativo* ou *processo criativo* e suas interfaces. Ressalto que transcriação aqui, não faz referência ao conceito proposto por Haroldo de Campos²⁷ (1929 - 2003) no que se refere à tradução de textos poéticos e literários e sim, no sentido em que o processo criativo se dá pela transfiguração relacional das partes ao

²⁷ Poeta da “transcriação”, crítico, ensaísta e tradutor. Para Campos, a tradução é muito mais do que transportar o texto de um idioma para outro, é preciso recriar o texto, restituir sua estrutura original, em outro idioma. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/haroldo-de-campos-poeta-da-transcria%C3%A7%C3%A3o/a-951490>>. Acesso em: 19.12.2018.

longo do tempo. Neste sentido, o prefixo **Trans** se refere à relação entre duas ou mais áreas, categorias, culturas, gêneros, estilos e etc.

Podemos entender o conceito de **Transcriacionalidade** admitindo que: considerando a região amazônica como ponto de Convergência de Contextos Culturais, Mestre Vieira, a partir de seu trajeto antropológico e das múltiplas relações com o seu meio cósmico e social, desenvolveu um processo de composição singular e originou a lambada – lambada instrumental – ou como conhecemos hoje, a guitarrada. Um novo gênero musical que se estabeleceu a partir de relações híbrido-transacionais e que revelam uma nova forma de se tocar guitarra, que marca a identidade artística e cultural do Estado do Pará.

Outras particularidades podem ser observadas diante de tais transfigurações. A lambada dá espaço à lambada instrumental, que posteriormente se transfigura na guitarrada e conseqüentemente outros elementos são acrescentados em virtude do protagonismo da guitarra elétrica.

2.2 A guitarra elétrica e o Mestre guitarreiro da Amazônia.

A guitarra elétrica tem sua origem atrelada ao violão e fortemente ligada às Big Bands de Jazz norte americanas dos anos de 1930. Com o objetivo de amplificar a massa sonora do violão, a guitarra elétrica tem seu período de desenvolvimento nas décadas seguintes – 1940 e 1950 – quando se consolidou como um dos instrumentos mais versáteis e modernos de sua época. O período do pós-guerra, aberturas fronteiriças e da expansão de gêneros musicais como o rock e de artistas como Elvis Presley e The Beatles, movido então pelo processo globalizante do mundo, proporcionou à guitarra elétrica fortes traços de identidade norte americana.

No Brasil, a palavra guitarrista é utilizada para designar os praticantes de guitarra elétrica, entretanto, em Belém do Pará, o termo “guitarreiro” surge para destacar os primeiros tocadores de guitarra do gênero musical guitarrada, aqueles que são conhecidos como os mestres da guitarrada. Todavia, este termo já era utilizado em Portugal, para designar os construtores de guitarras portuguesas ou violas:

Geralmente a designação mais recorrente para estes construtores em Portugal era de “Violeiro” ou “Guitarreiro” (a partir dos séculos XV e XVI). Relativamente à arte de construção destes instrumentos, pode-se encontrar várias referências a alguns dos instrumentos fabricados desde o século XV, no intitulado livro “Indústria Instrumental Portuguesa” (Lisboa, 1914) de Michel’Angelo Lambertini (CASTELA, 2011, p. 61).

Vale lembrar que o termo “guitarra - guitar” é utilizado na maioria dos países para designar tanto o violão quanto a guitarra elétrica. Nos Estados Unidos, por exemplo, para diferenciar os instrumentos, usam-se os termos *electric guitar* - guitarra elétrica, e *acoustic guitar* - violão.

No Brasil, de maneira semelhante, a palavra “violeiro” também é utilizada para o ofício de se tocar viola, instrumento de origem ibérica que chegou ao Brasil através dos portugueses, no período Colonial. Os praticantes de viola, também conhecida como viola caipira, eram chamados de Mestres Violeiros ou Mestres da Viola. A viola fixou-se então como instrumento que agregou valor à formação cultural do povo brasileiro, permeando significativamente suas manifestações populares²⁸.

De forma semelhante é possível encontrar similaridades na utilização do termo “pianeiro”, na prática do piano no Brasil, nos anos de 1950 e 1960:

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (em voga nos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (em voga nas salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago voltada para os urbanistas. Ora, esses instrumentistas por transitarem em dois mundos culturais, estabeleceram diálogo entre opostos, mediando, assim, práticas e saberes. Diversos eram os locais de atuação profissional dos pianeiros. Eles tocavam em bailes particulares, festas (também chamados de “assustados”), casas de música e de instrumentos (executavam as peças escolhidas pelos clientes, auxiliando na compra das partituras), restaurantes, bares, confeitarias, academias e ou escolas de dança de salão, e, posteriormente, já no início do século XX, salas de cinema (tanto as de espera, como as de exibição do filme mudo, para o qual eles interpretavam a trilha sonora ao piano), enfim, uma ampla gama de espaços urbanos dedicados ao entretenimento. (ROSA, 2012, p. 29-30).

No âmbito semântico da gramática que estuda o sentido das palavras em determinados contextos, podemos dizer, que neste caso, o sufixo – eiro é utilizado para designar um fazer frequente (Cf. <<https://www.recantodasletras.com.br/gramatica/4119012>>). No contexto social encontramos particularidades na utilização dos termos guitarreiro, violeiro e pianeiro, no sentido em que designam aqueles que exercem a prática dos respectivos instrumentos musicais nas camadas populares. O termo guitarreiro, por exemplo, surge para indicar o tocador popular de guitarra elétrica, no caso, os Mestres da Guitarrada ou músico que toca guitarrada.

Esta particularidade, de um tocador de guitarrada ser chamado de guitarreiro no Pará, nos faz refletir sobre uma questão que ainda não se tornou assunto para estudos mais profundos: como a guitarra elétrica surge na Amazônia Brasileira?

²⁸ Cf. Mestres da Viola: uma viagem pelo rio São Francisco I – Catálogo Digital – Associação Nacional de Violeiros do Brasil. Disponível em: <<https://anvbrasil.files.wordpress.com/2013/01/revista-mestre-da-viola.pdf>>. Acesso em: 13.12.2017, às 15:24hs.

Se o processo de modernização no mundo congrega com as transformações e particularizações trazendo desta forma inovações no âmbito tecnológico e na área da música e, por sua vez, promove novos moldes composicionais em determinadas regiões, no caso da Amazônia, a guitarra elétrica traria a expansão de gêneros musicais considerados regionais ou folclóricos, remodelando, reestruturando e reordenando as perspectivas desses gêneros em muitos aspectos.

Considerando os mecanismos de globalização impulsionados pelo processo de modernização do mundo, no que tange às práticas musicais, os novos moldes e exigências mercadológicas a partir dos anos de 1950, os músicos regionais e seus processos composicionais no que se refere à ascendência do Carimbó, da Lambada, da Guitarrada e outros gêneros musicais na região amazônica, podemos considerar que a guitarra elétrica ganha destaque, tornando-se um instrumento musical de expressiva relevância diante destes contextos.

3. A CRIAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA ESTÉTICA.

Antes de iniciar propriamente as análises musicais, gostaria de registrar a relevância das obras escolhidas diante de uma discografia tão imponente e significativa. A seleção foi realizada a partir de minhas observações e adição, porém, historicamente as obras demarcam o início e o fim da produção musical de Mestre Vieira em vida.

Lambada da Baleia, demarca possivelmente a primeira música composta em 1974 e gravada no ano de 1976 por Mestre Vieira, no sentido em que abre o primeiro LP lançado pelo autor – Lambadas das Quebradas Vol.1 – no ano de 1978. E segundo minhas análises, a composição além de determinar este marco histórico, indica o período em que Vieira se apropria de sua primeira guitarra elétrica – entre 1974 e 1976 – como já foi demonstrado anteriormente. Guitarreiro do Mundo é a música que inaugura o CD lançado com o mesmo título, o último gravado pelo compositor no ano de 2015.

Considerando os contextos referentes às estruturas históricas e sociais apresentadas nos capítulos anteriores, as duas obras apontam características importantes que ganham relevância no sentido que: Guitarreiro do Mundo é uma obra exclusivamente instrumental, composta nos moldes atuais diante da representatividade do gênero guitarrada. Lambada da Baleia é uma composição cantada, onde a voz divide o protagonismo com solos intermitentes de guitarra, incomuns para a época. Estas duas obras tangenciam uma história dedicada à música popular de pelo menos quarenta e um (41) anos. Destaco ainda que no ano de 2019, Mestre Vieira completaria oitenta (80) anos de prática musical como instrumentista.

Em segundo lugar, gostaria de fazer uma abordagem a respeito da importância das práticas musicais das guitarradas e transcrições realizadas diante dos preceitos da etnomusicologia – etnografia da música – com o objetivo de elucidar a proposição de que a Guitarrada é um gênero musical, já que em muitos momentos me referi a ela como tal.

Para Seeger (2008, p. 239), uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados e produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. Para Blacking (2007, p. 201), a “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura humana. O fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social:

As fontes de informações mais acessíveis sobre a natureza da “música” são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais

que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de performances. E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos “musicais” (BLACKING, 2007, p. 202).

A Guitarrada se estabelece diante de Convergência de Contextos Culturais, na qual processos criativos de cunho individual e coletivo inseridos em ações locais e globais se estruturam dialógica e dinamicamente com o meio social. As informações obtidas de sua natureza relevam sistemas variados de fusão entre gêneros musicais, observadas em obras gravadas, apreciadas, performadas, transcritas e analisadas, produzindo sentido e gerando percepção cultural, social, simbólica e musical:

Regula Qureshi propôs uma abordagem sintética para a música dirigida tanto às características contextuais quanto especificamente às características acústicas das performances musicais (1987). Os dois tipos de análises que ela propõe combinar são (i) o sistema de regras dos sistemas de sons musicais, que pode ser obtido especialmente com os músicos, e (ii) a análise do contexto, em termos de conceitos e comportamento, estrutura e processo, utilizando a teoria antropológica, os métodos de observação e dedução. Qureshi sugere que a análise deveria proceder em três passos. Primeiro, o idioma musical deve ser analisado como uma estrutura de unidades e regras musicais para sua combinação, no sentido de uma gramática formal. Isso pode ser obtido com os *performers*. [...] O segundo é um exame do contexto da performance como uma estrutura que consiste em unidades e regras de comportamento. Isto deve incluir também uma consideração da estrutura social e cultural mais ampla que se encontra por trás da ocasião de uma performance específica e que dá sentido a ela (p. 65). Terceiro é a análise do processo da performance atual (SEEGER, 2008, p. 252-253).

Nesta direção sigo minha justificativa de a guitarrada se configurar como gênero musical. Primeiramente, minha proposta de análise musical é de proporcionar suporte teórico para fundamentar uma compreensão idiomática mais profunda para a guitarrada. Analisando os contextos, seus desdobramentos e deslocamentos ao longo da construção de seu arquétipo, proponho maior aproximação e melhor compreensão das mudanças de comportamento social por parte de seus performers na atualidade.

Para Bakhtin (1997), a utilização da língua, como ferramenta comunicativa – escrita e oralidade – se manifesta por meio de enunciados que emanam de indivíduos de qualquer esfera da atividade humana, nos quais três elementos – conteúdo temático, estilo e construção composicional – fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado, onde cada um deles é marcado por especificidades de uma esfera de comunicação. A esta construção dialógica na qual uma esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de um enunciado isolado e individual, denominamos de *gêneros do discurso*.

Diante da complexidade desta fundamentação, destaca-se ainda que:

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 1997, p. 281).

Bakhtin nos sugere a presença de hierarquia entre os gêneros primários e secundários, mas, também, que estabelecem relações dialógicas entre si, uma espécie de hibridação linguística durante a construção do processo comunicacional. Outro problema levantado pelo autor está relacionado à questão estilística:

A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso. O vínculo indissolúvel, orgânico, entre o estilo e o gênero mostra-se com grande clareza quando se trata do problema de um estilo lingüístico ou funcional. De fato, o estilo lingüístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. [...] O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado (BAKHTIN, 1997, p. 283-284).

Meu objetivo em aproximar os conceitos do discurso linguístico ou de gênero do discurso ao discurso musical é de diferenciar estilo e gênero musical. Diante das abordagens de Bakhtin referentes às formas de comunicação humana e considerando a música como uma dessas formas, entendo que estilo é uma forma de discursar dentro de um gênero musical.

Considerando ainda a música como forma de comunicação humana, Blacking (2007, p. 207), distingue dois modos de discurso que se contrastam, mas se completam como componentes necessários do fazer musical:

Verbal: falando sobre música como analistas e usuários da música. (A categoria de “analista” inclui as pessoas que interpretam, escutam e avaliam a música, assim como os pesquisadores e acadêmicos).

Não-verbal: a interpretação como uma maneira de cumplicidade, especialmente a experiência bi-musical, isto é, aprendendo a interpretar adequadamente a música de duas tradições diferentes. (Isto inclui as *performances* normais e as *performances* organizadas como testes do pensamento musical das pessoas [como em Blacking (1959) e Arom (1976)].

Minhas abordagens analíticas percorrem ambos os modos propostos por Blacking – *verbal* e *não-verbal* – nas quais a audição, percepção e avaliação conectam a experiência bi-musical, na qual a execução e interpretação performática fazem parte desta imersão.

Resolvi iniciar as análises por *Guitarreiro do Mundo* por se tratar de uma obra com estruturas musicais complexas. Nela apresento teoria e conceitos musicais que julgo

importantes para análise, interpretação e compreensão dos aspectos composicionais da obra que também os utilizei em *Lambada da Baleia*.

3.1 Guitarreiro do Mundo

No ano de 2015, Mestre Vieira lançou seu último trabalho: *Guitarreiro do Mundo*, título também da primeira faixa do disco para a qual direcionamos nossa atenção. Para ajudar a análise foi realizada a transcrição da obra para a partitura musical. Vale ressaltar que há raríssimas partituras para obras referentes ao gênero musical. As transcrições me possibilitaram melhor compreensão e maior aprofundamento das análises, mesmo considerando que:

Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos dos processos sociais e culturais, o resultado material das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (BLACKING, 2007, p. 204).

No caso da guitarrada, a guitarra elétrica ganha destaque tanto para a execução das transcrições quanto para a forma de manifestar o processo social desta cultura musical.

A análise realizada relativa à harmonia considerou a função harmônica que cada acorde exerce no decorrer da obra – harmonia funcional:

Função é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de uma outra. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. Esta é determinada pela relação de todos os acordes com um centro tonal, a tônica. A relação dos acordes com a tônica é chamada de tonalidade. Esta é definida pelo conjunto de tônica, subdominante e dominante, funções cujos acordes são vizinhos de quinta, isto é, suas fundamentais encontram-se a distância de um intervalo de quinta superior (a da dominante) e de quinta inferior (a da subdominante) com relação à tônica (KOELLREUTTER, 1986, p. 13).

Veremos que estas relações funcionais entre os acordes são muito bem estruturadas na música *Guitarreiro do Mundo*, composição de Mestre Vieira.

Destaco também que a obra *Guitarreiro do Mundo* foi escolhida pelo fato de eu tê-la tocado em uma homenagem póstuma concebida a Mestre Vieira em um show que reuniu vários artistas do cenário local. A convite de Luciana Medeiros, produtora de Vieira na última década, toquei com o grupo formado por alguns de seus filhos – Os Filhos do Mestre – projeto inaugurado especialmente nesta ocasião.

A música foi composta em compasso quaternário (4/4). Quanto à forma, apresenta introdução, partes A, B e C que se intercalam em reexposições temáticas, sendo possível verificarmos mudanças na interpretação desses temas no que se refere a técnicas como ligaduras

de expressão e mudanças de células rítmicas. Estas reexposições ainda são marcadas por técnicas peculiares aplicadas à guitarra elétrica, como *palm mute*²⁹ e *slides*³⁰.

Segue a partitura da obra *Guitarreiro do Mundo*.

Figura 20 - Transcrição da obra *Guitarreiro do Mundo* de Mestre Vieira – parte 1.

²⁹ *Palm Mute* é a técnica de tocar com a mão que aciona a palheta sobre as cordas do instrumento dando o efeito de abafamento do som.

³⁰ *Slide* é a técnica de deslizar os dedos sobre as cordas do instrumento.

GUITARREIRO DO MUNDO

1

Transcrição
Saulo Christ Caraveo

Mestre Vieira

Introdução

II I II I V IV V
Dm C Dm C A G A **A**

1 2 3

T T T T T T 7^m T 9^m 3^m

I IV I V I V
Dm Gm Dm A Dm A

4 5 6

5²J 3^m T 9^m 3^m 4²J 5²J 6²m 7²m 4²J T 5²J 4²J 3^m 3^m T 7²m

Dm Gm Dm Gm Dm A

7 8 9

I V/IV **B**
Dm D7 Gm Dm

10 11 12

T 9^m T 7²M 7²m 5²J 4²D T 3²m T 7²m 6²M 7²m 6²M 9²M 5²J 3²m 9²M 3²m T 4²J

Fonte: Transcrição do autor.

Figura 21 -Transcrição da obra Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira – parte 2

Dm A Dm D7
 25 26 27
 Gm Dm A
 28 29 30
 PARTE C
 Dm D G D G
 31 32 33 34 35 36
 D A D A D G
 37 38 39
 PARTE B
 Gm Dm A
 40 41 42
 Dm D7 Gm Dm
 43 44 45
 A Dm
 46

Fonte: Transcrição do autor.

A tonalidade escolhida é ré menor, que pode ser observado na armadura de clave e na condução harmônica da obra. Segundo Schoenberg (2001, p. 156), nosso atual modo menor é o antigo modo eólio, cuja escala de lá menor é: lá-si-dó-ré-mi-fá-sol. Ocasionalmente, quando o sétimo som devia passar ao oitavo, transformava-se este sétimo num *som sensível* [Leitton]: em vez de sol, sol#.

O modo eólio com o sétimo grau alterado, ou aumentado em um semitom, ou melhor, modo eólio com a sétima maior é na verdade a escala menor harmônica. Neste caso, adaptando o conceito de Schoenberg para a tonalidade de Ré menor, temos a seguinte escala: Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Sib-Dó#-Ré.

A introdução é marcada pela tonalidade de Dó maior nos dois primeiros compassos, cadência II – I, sem qualquer característica que denote outra tonalidade. No terceiro compasso podemos observar os acordes de Lá Maior e Sol Maior, cadência IV – V, sugerindo a tonalidade de Ré Maior. O tema da parte A inicia de forma anacrústica, com melodia sobre o acorde de Ré Menor.

Schoenberg (2001, p. 223) diz que se pode admitir [*annehmen*] que a tonalidade seja uma função do som fundamental: tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere. E ainda:

Na modulação de Dó-Maior para Ré-menor será necessário, primeiramente, afastar o dó, som obrigatório, antes que venham os acordes que contenham do#. Adaptam-se a esta finalidade os graus IV, II e VI de Ré-menor. Estes já são acordes modulantes, e depois deles poder-se-ia imediatamente a cadência (SCHOENBERG, 2001, p. 247).

Podemos verificar que não há um afastamento extenso de dó, pois se trata de uma introdução curta, porém, como sugere Schoenberg, os graus IV, II e VI tem a finalidade de modular, logo, no compasso três, teremos Sol maior (G), IV grau, e Lá maior (A), V grau de Ré, neste caso, temos um “breve sabor” da tonalidade de Ré Maior.

A sequência harmônica que conduz a melodia, tonalidade de Ré Menor, a partir do quarto compasso: Ré Menor (Dm) é I grau (tonalidade), Sol Menor (Gm) é o IV grau, e Lá Maior (A) é a dominante, V.

A partir do compasso sete observamos a reexposição do tema, porém em forma de dueto, onde uma segunda guitarra faz a melodia em terças. Esse tipo de recurso é muito utilizado em outros gêneros musicais como o jazz e o rock, e surge como uma das características do trabalho de Vieira.

No compasso de número 10 temos um empréstimo modal: um acorde de ré maior com sétima menor (D7). Segundo Schoenberg (2001, p. 136) um acorde de sétima é composto de três terças organizadas sobre uma fundamental, ou seja: fundamental, terça, quinta e sétima.

Schoenberg (2001, p. 261), diz ainda que nos modos antigos estes acordes ocorriam como dominantes sobre os V graus, mas, em nossas tonalidades, estão sobre graus secundários, nós os chamamos *dominantes secundárias* [*Nebendominaten*].

Para Koellreutter (1986, p. 28) todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma dominante ou uma subdominante própria.

Neste sentido, este acorde é uma dominante secundária: V grau do IV grau, sugerindo uma nova tonalidade, Sol menor (Gm), porém, se resume em um empréstimo apenas. Esta preparação anuncia a parte B da música.

Em relação à natureza dos acordes e de sua relação com o som fundamental, Schoenberg (2001, p. 226) usa a seguinte taxonomia:

1. Os desvios da tônica e o seu procedimento são tais que, apesar de todas as novas formações de sons secundários que sejam empregadas, ainda as mais distantes, a tonalidade vence no final. Por conseguinte, ela seria uma espécie de cadência ampliada, a qual no fundo, serve de projeto harmônico a toda composição musical, por mais extensa que seja. 2. Os desvios levam à consecução de uma nova tonalidade. Este é o caso presente no decurso de cada peça musical; contudo, é algo apenas aparente, pois esta nova tonalidade não possui significação autônoma dentro da unidade de uma obra, sendo tão-somente uma forma mais elaborada das tendências dos sons secundários; estes, no todo de uma peça tonal, permanecem sempre sons secundários.

Pode-se verificar que de fato o acorde de D7 é apenas uma preparação mais acentuada para o IV. Neste compasso se pode ver algo muito utilizado em gêneros como a Guitarrada, Carimbó, Jazz e Bossa Nova: o arpejo³¹ de uma tríade diminuta sobre um acorde dominante. Na verdade, é apenas o arpejo de uma das tríades sobrepostas a qualquer acorde dominante.

No compasso de número 11, a melodia composta sobre o acorde de Sol menor gera o que chamamos na música popular de intenção modal. Neste caso a intenção é dórica, já que os intervalos gerados sobre o acorde em questão são característicos do modo dórico, ou seja, o II grau de Fá maior: T – 2^aM – 3^am – 4^aJ – 5^aJ – 6^aM – 7^am.

Para Alves (1997), a escala dórica (ou modo dórico) é usada na categoria dos acordes menores que não possuem alterações (b5, #5, #9, etc.). Pode ser analisada como uma escala jônica começando da segunda nota.

³¹ Acorde tocado nota a nota.

Podem-se verificar no trecho da transcrição anterior os seguintes intervalos sobre o acorde de Sol menor (Gm): 3^am (intervalo que caracteriza o acorde menor), Tônica, 7^a menor, 6^aM (o intervalo característico para o modo dórico) e 9^aM. A parte B encerra no compasso de número 18, quando há a reexposição da parte A.

A parte C da música inicia com características bem peculiares no gênero guitarrada: mudança para a sua tonalidade homônima: Ré maior (D). Outro detalhe é a sequência de arpejos sobre os acordes e, mais uma vez, há a segunda guitarra fazendo dueto com a voz principal. Para Schoenberg (2001, p. 227), a cadência era o meio de consolidar a tonalidade. A modulação tem por fim abandoná-la. É justamente isso que verificamos na parte C da música. Uma ruptura que apesar de teoricamente parecer abrupta, musicalmente é de uma sutileza extasiante.

Tomamos o cuidado de não mudar a armadura de clave para a nova tonalidade com o objetivo de identificar na melodia a nova tonalidade: Ré Maior. A harmonia é muito clara neste aspecto: Ré Maior D (I) – Sol Maior G (IV) – Ré Maior D (I) – Lá Maior A (V).

O compasso 42 é muito importante para a retomada da tonalidade principal da música, pois há novamente a entrada da dominante secundária (D7) para o IV grau (Gm).

Logo a música retorna para a parte B. Posteriormente ela faz um novo ciclo, onde há uma nova sucessão das partes que compõe a música, sem nenhuma parte adicional ou qualquer outra novidade, a não ser pela forma de tocar de Mestre Vieira, a questão interpretativa, fortemente relacionada ao processo de improvisação. A música retorna à parte A e, em seguida, conclui.

A abordagem realizada nesta análise – harmônica e melódica – segue alguns critérios de harmonia funcional, porém, outros aspectos são importantes para a análise do gênero musical guitarrada. Aspectos técnicos, por exemplo.

Particularidades marcam a forma de se tocar uma guitarrada. A construção das melodias, como verificamos na análise da obra *Guitarreiro do Mundo*, está quase sempre conectada à harmonia, ou seja, a melodia é descrita sobre o acorde que está sendo tocado. Os arpejos sobre os acordes são, talvez, o conteúdo ou aspecto técnico mais presente nas composições envolvendo o gênero.

A entrada da parte C da obra – compasso 32 – é um exemplo desse tipo de discurso musical. Os arpejos sobre os acordes de Ré Maior (D) e Sol Maior (G) mostram a presença desta característica. Estes arpejos são muito bem articulados ritmicamente sobre a harmonia. Células rítmicas irregulares, sincopes e contratempos também caracterizam as execuções das melodias.

Outra questão é que se a *guitarrada* assume aspectos híbridos como já foi visto, no arquétipo de sua identidade é possível perceber, como afirma Mesquita (2009), forte interferência da música afro-latino-caribenha. Neste sentido, a parte rítmico-percussiva presentes na levada de bateria confirma esta interferência. O disco foi produzido por Waldecir Vieira, filho do mestre, que gravou as baterias também. Waldecir afirma ter feito algumas misturas inéditas na sua forma de tocar. Sobre qual música é sua preferida dentro da obra de Mestre Vieira, Waldecir diz que:

Olha, tem umas aí que eu me identifico mais, principalmente agora dos últimos CD, que foi eu que produzi, né? É! De Norte a Sul, esse Guitarreiro do Mundo, eu sempre tenho uma... Porque eu, eu criei umas, umas coisas diferentes, umas batidas diferentes, eu inovei no caso essas... Esses últimos dois CDs dele, eu criei umas coisas diferentes do que era antigamente, entendeu? Botei uns outros ritmos, misturei lambada, merengue, cumbia. É tipo assim, eu fiz uma mistura, eu peguei cumbia com lambada, misturei tipo com Zouk, fiz, foi, coloquei um pedaço de cada, entendeu? Nesses dois últimos CDs do papai, tanto que foi muito elogiado.

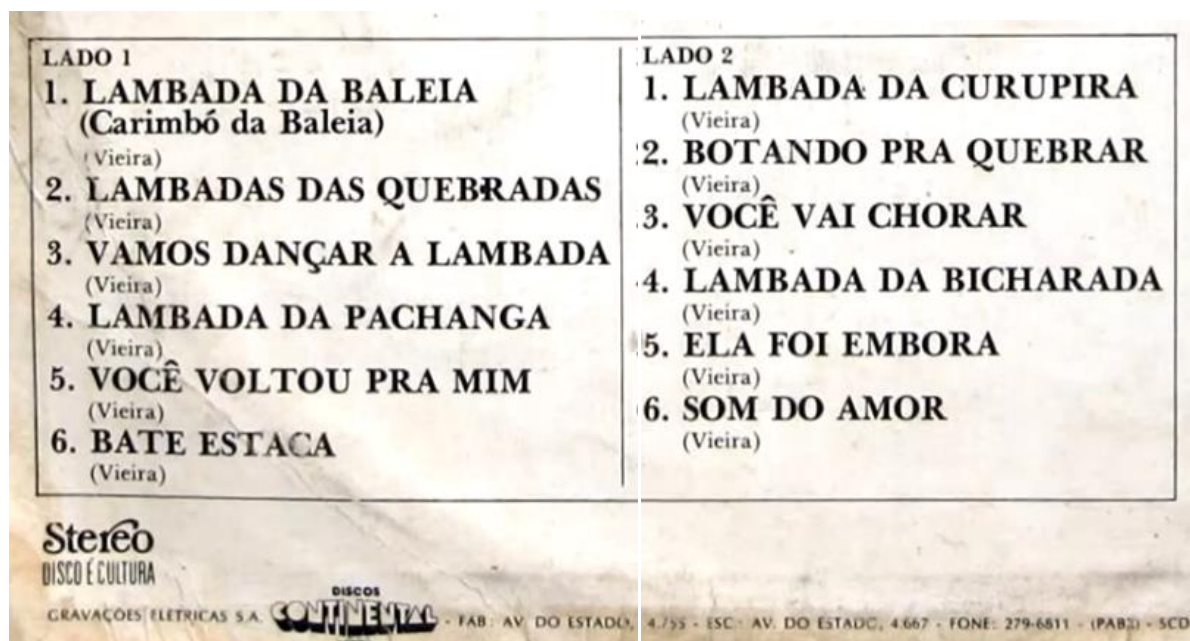
Vale atentar para a declaração de Waldecir a respeito de novas experimentações em torno dos gêneros musicais muito presentes na música popular no Pará. Estas afirmações sugerem novas configurações para os ritmos – o que chamarei de estilos – empregados no gênero *guitarrada*.

3.2 Lambada da Baleia

Possivelmente uma das primeiras composições de Mestre Vieira, Lambada da Baleia, que tem o subtítulo Carimbó da Baleia, demarca contextos importantes da história da música popular paraense moderna.

A figura a seguir revela Lambada da Baleia com um subtítulo: Carimbó da Baleia, como primeira faixa do disco Lambadas das Quebradas Vol.1. Este subtítulo aponta para as misturas utilizadas por Vieira ao longo de toda a sua obra e para a hibridação de culturas já abordadas nos capítulos anteriores. A figura 16 nos mostra em detalhes as composições do disco, todas de autoria do Mestre.

Figura 22 - Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1. Lados 1 e 2.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ>. Acesso em: 26.12.2018.

A seguir, a transcrição da composição Lambada da Baleia e a análise realizada da obra.

Figura 23 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 1).

LAMBADA DA BALEIA

Transcrição
Saulo Christ Caraveo

Composição - Lambada
Mestre Vieira

INTRODUÇÃO

Dm A Dm

1 2 3 4

A Dm A Dm

5 6 7 8

9 10 11 12

A Dm A Dm

13 14 15 16

Voz: REFRAÃO


A Dm A Dm

Fonte: Transcrição do autor.


Figura 24 - Transcrição da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira (Parte 2).

Voz: ESTROFE


A Dm A Dm D7




Gm Dm A Dm



A Dm A Dm



A Dm A Dm



Fonte: Transcrição do autor.

Uma particularidade que vale ressaltar quando iniciei a transcrição foi a de encontrar a tonalidade da música. Como a gravação foi realizada e lançada para o formato de vinil, no momento da digitalização a rotação pode ter alterado o tom original da música. Subindo consideravelmente cerca de meio tom. Isto também explicaria o aumento do andamento. Estas observações são apenas suspeitas já que esse tipo de alteração de andamento e de tonalidade são muito comuns na digitalização de músicas desse período. Em conversa particular com Bruno Rabelo³², outra particularidade foi ressaltada por ele: até o terceiro LP de Vieira, a afinação era um problema.

No trabalho de Darien Lamén (2011) encontrei a transcrição de Lambada da Baleia de acordo com a figura a seguir.

Figura 25 - Transcrição do início da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira realizada por Darien Lamén (2011).

Example 0.9: Instrumental opening of “Lambada da Baleia,” Vieira e seu Conjunto, *Lambada das Quebradas*, Continental, 1978. First Paraense album comprised almost entirely of “lambadas.”

Fonte: Lamén (2011, p. 57).

Lamén aponta o compasso binário e tonalidade de mi menor (Em), segundo a armadura de clave exposta em sua transcrição. Acredito que Lamén aproximou a tonalidade para poder executar a transcrição, já que em vários vídeos pude confirmar a tonalidade de ré menor. Bruno Rabelo também indicou esta tonalidade.

Segundo a fraseologia da obra o compasso é o quaternário (4/4) e, coincidentemente, a tonalidade de Lambada da Baleia é a mesma de Guitarreiro do Mundo: ré menor (Dm). Podemos confirmar esta afirmação logo no compasso 9, quando a nota dó sustenido (dó#) surge sobre o acorde de lá maior. Neste caso, a nota dó# constitui a terça maior (3ªM) deste acorde, porém, para a escala de ré menor, demarca a sensível, ou seja, a sétima maior (7ªM) desta tonalidade (Dm).

Tanto a introdução e refrão apresentam a mesma estrutura harmônica, cadência V – I (A – Dm), muito comuns no gênero musical guitarrada e em outros como o próprio Carimbó. A

³² Músico, historiador que acompanhou Mestre Vieira em algumas ocasiões.

voz tem início junto ao refrão, sobre o acorde de lá maior: acorde dominante. Em relação à guitarra elétrica, a estrofe é constituída de arpejos mais moderados em relação aos refrãos. No compasso número 20, temos um empréstimo modal idêntico ao que acontece na música guitareiro do Mundo. O acorde de Ré maior com sétima menor – D7 – dominante secundário do IV grau da tonalidade da obra – V do IV. Neste caso, não temos mudança de tom, mas sim, apenas uma preparação para a entrada do IV grau.

No que se refere às funções harmônicas, o acorde de lá maior (A) é dominante de ré menor (Dm). Em relação às melodias, algo muito característico do gênero se repete constantemente: os arpejos sobre a estrutura harmônica. Estruturalmente a música foi composta da seguinte forma: Introdução – refrão – estrofe – refrão – estrofe – refrão – solo – introdução – refrão, final e fadout³³.

As partes não sofrem alterações estruturais quando são reexpostas, mantendo-se idênticas em relação à harmonia. As mudanças ficam em virtude das linhas de guitarra elétrica. Os arpejos se mantêm, porém, as formas rítmicas são diferentes. Isto aponta indícios de que Mestre Vieira improvisou durante a gravação. O solo segue os moldes das estrofes e refrãos com muitos arpejos e frases que não fogem à tonalidade da música, mas de uma dificuldade técnica de grande relevância.

³³ Final de música no qual o volume vai diminuindo.

Figura 26 - Transcrição do solo da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira.

LAMBADA DA BALEIA

SOLO

Transcrição: Saulo Christ Caraveo Composição - Lambada: Mestre Vieira

Fonte: Transcrição do autor.

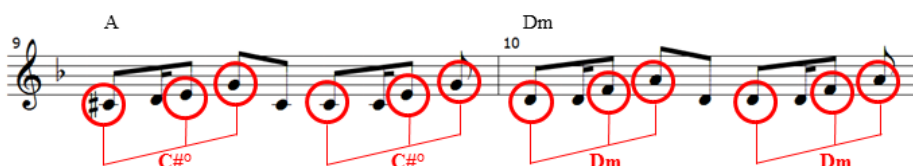
O solo gravado por Vieira, aparentemente, segue a linha dos improvisos do choro: imersos nos arpejos sobre a base dos acordes. Isto fica evidente nos compassos 1, 2 e 3, onde as notas – lá, dó#, mi, lá – e – lá, ré, fá, lá – são executadas sobre os acordes de lá maior (A) e ré menor (Dm), respectivamente.

O compasso 5 é muito importante para ratificar as funções harmônicas e intensão modal, pois surge na melodia a nota sol natural sobre o acorde de lá maior (A), o que o caracteriza como acorde dominante: A7 e intensão modal mixolídia já que os intervalos desta escala são:

T – 2ªM – 3ªM – 4ªJ – 5ªJ – 6ªM – 7ªm – 8ªJ. No compasso 8 temos a escala de ré menor harmônica, tonalidade central da obra.

A figura 24 revela os arpejos de tríades executados sobre os acordes que sustentam a base harmônica da música: A – Dm.

Figura 27 - Compassos 9 e 10 do solo da obra Lambada da Baleia.



Fonte: transcrição do autor.

No compasso 9 destaquei em vermelho um arpejo importante e por isso muito utilizado em muitos gêneros musicais como o jazz, choro, carimbó, rock e guitarrada: o arpejo de uma tríade diminuta sobre o acorde dominante. Neste caso temos as seguintes notas: dó# – mi – sol, tocadas sobre o acorde de lá maior (A). Na sequência o arpejo de ré menor – ré – fá – lá sobre o acorde de ré menor (Dm). No compasso quatorze temos uma subida cromática executada com a técnica de slide por Mestre Vieira, saindo da nota lá e oitavando acima e logo em seguida o solo se encerra.

Na perspectiva de minha audição, execução, transcrição, exposição, receptividade e crítica de minha interpretação no que se refere às obras Guitarreiro do Mundo e Lambada da Baleia, na direção de uma análise sensível e detalhada, vale destacar que:

A obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções. Portanto, a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição. Ela só existe em relação à percepção dos receptores. Daí a importância de uma abordagem analítica que tenha como foco principal o contexto da execução e os processos cognitivos do ouvinte (BÉHAGUE, 1992, p.7).

Em minha análise particular a respeito de Guitarreiro do Mundo posso afirmar que ela se expande a outras obras do gênero, segue o curso do rio sensível da guitarrada. Ouvir, apenas, talvez nos leve a uma análise simplificada da obra. Melodias de fácil assimilação, sempre muito imersas no que a harmonia – acordes – as guiam e os ritmos sincopados nos dão a impressão de uma execução igualmente moderada. Neste caso, para a execução de uma guitarrada destaco a necessidade de um conjunto de recursos técnicos e ingredientes contextuais que determinam as particularidades do gênero.

Lambada da Baleia revela o ritmo frenético presente em algumas guitarradas e algumas particularidades técnicas em relação à prática da guitarra elétrica. Nesta direção, no que se refere ao uso da palheta – arpejos³⁴ com sweep³⁵ são muito comuns. Os ligados de expressão são recursos muito comuns. Na guitarra, os ligados assumem nomenclaturas diferentes como hammer-on³⁶ e pull-off³⁷. As transcrições, neste sentido, não se apresentam de maneira simples, havendo a necessidade de um conhecimento teórico relevante para a realização das mesmas.

Estas técnicas combinadas às células rítmicas nos revelam o grau de dificuldade exigido para a execução da obra. Estas combinações, de técnica, de conteúdo musical e de hibridação dos gêneros musicais fundadores demarcam o sotaque do gênero guitarrada. Nesta direção, sustento ainda que, mesmo que estas combinações estejam intrinsecamente presentes no leitor e executante de uma transcrição, talvez a obra não soe com este sotaque. É necessário que se tenha envolvimento com o gênero, neste caso ouvir torna-se muito importante. Particularmente, diante de minha formação como guitarrista e de minha experiência em diversos gêneros musicais, foi necessária intensa imersão para que eu pudesse ter a dimensão de todos estes contextos que envolvem o gênero musical. Como costumo dizer: é bom ouvir uma guitarrada, é bom saber sobre guitarrada, falar sobre guitarrada, mas tocar uma guitarrada é algo indescritível.

Ressalto que a guitarrada pode ser entendida como um gênero musical intrinsecamente paraense que se configura como uma nova forma de se tocar guitarra elétrica na Amazônia e no Mundo, detendo particularidades rítmicas tanto nos discursos melódicos quanto harmônicos que demarcam identidades culturais, musicais, sociais e simbólicas na região.

Neste sentido, pode-se entender que o processo criativo-transcricional de Mestre Vieira consolida-se a partir de contextos espaço-temporais híbrido-transacionais particulares de natureza coletiva no que tange à atmosfera que envolve a região amazônica nas décadas de 1950 e 1960, e individual diante da percepção, absorção, reflexão, intuição, experimentação e produção do mestre guitarrista. Considerando ainda o espaço-tempo como fator essencial do processo criativo-transcricional, no qual estão submetidas relações de quaisquer naturezas: culturais, globais, locais, coletivas, individuais, híbridas e transacionais, Mestre Vieira mantém-se constante em seu remar sobre um rio turbulento de incertezas desde sua nascente. Alcançou o mar que o levou a outros mundos, outros de si mesmo, outros tempos e novos cursos, outras

³⁴ Acordes tocados nota a nota.

³⁵ Quando acionamos a palheta apenas em um sentido: para cima ou para baixo.

³⁶ Ligado ascendente.

³⁷ Ligado descendente.

porções de encantarias que o enraizaram na memória do mundo e o eternizaram na história da guitarra elétrica.

Estas demarcações e fases acarretam mudanças em muitos aspectos diante do contexto histórico, social e musical no que se refere ao movimento da lambada. Acredito que as mudanças de qualquer natureza trazem consigo transfigurações muitas vezes não percebidas por parte da sociedade e que por muitas vezes este tipo de interpretação seja mais bem percebido pelos sentidos do pesquisador. Vale destacar que:

A mudança em um estilo musical – nas regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo – é o que os historiadores da música mais estudam, e quando se usa o termo ‘mudança musical’, normalmente se está querendo referir a mudanças fundamentais no estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música por outra (NETTL, 2006, p.27).

Especificamente na obra de Mestre Vieira, sua forma de compor parece ser mantida e as mudanças percebidas apenas por análises mais profundas. Nettl (Idem) destaca ainda que, se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível deve ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida.

No caso da guitarrada, há mudanças significativas que demarcam a trajetória do gênero musical. Antes chamada de lambada, a guitarrada também ficou conhecida como lambada instrumental e estas mudanças têm relação com a corrida mercadológica e por espaço nas mídias. Porém, no disco que inaugura o referido gênero musical, Vieira já apontava essas duas formas de compor: lambada cantada e lambada instrumental. Talvez sem dar muita importância para isso. Para Merriam:

[...] A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição requer aprendizagem, é sujeita a aceitação ou rejeição pública, e forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança (apud BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Outra mudança significativa está relacionada ao avanço tecnológico que cercou a produção musical das duas obras em questão. Segundo Dejacir Magno, o primeiro LP de Vieira foi gravado em apenas dois canais e o último apresenta, de maneira geral, melhor produção na gravação. Vieira se destaca ao manter estruturas composicionais ao longo das transformações sociais, culturais e mercadológicas, diante disto:

Para entender tanto uma tradição musical quanto as contribuições que compositores individuais dão a ela, um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social (BLACKING, 2007, p. 205).

A guitarrada se firma como uma prática musical com imensurável valor simbólico e cultural para a região, no qual estão inseridas não apenas as contribuições de Vieira, mas de outros autores, atores e interlocutores que estabeleceram importantes diálogos com o fomento desta tradição.

A respeito de meus interesses e de respostas para as questões que norteiam esta pesquisa, destaco ainda alguns trechos de entrevistas realizadas com Mesquita, Lamén, Magno e Albuquerque que considero importantes diante de minhas observações.

Sobre seus interesses sobre os assuntos que envolvem a música paraense, lambada, guitarrada e Mestre Vieira, Mesquita relata que:

Esse interesse, ele surgiu, é... na minha graduação, quando eu tive que fazer o TCC, fazer uma pesquisa, e eu naquela ocasião, no início dos anos 2000, eu tinha uma grande curiosidade em descobrir as origens e o porquê da música paraense ter uma sonoridade caribenha. Isso pra mim era muito enigmático. E desde então começou a surgir essa necessidade de descobrir essas razões históricas da formação da música paraense. Como, percussionista, baterista, eu tinha especial interesse nessa sonoridade por que, a música caribenha, assim como a música brasileira, é muito marcada por instrumentos de percussão, por ter um ritmo muito forte, os padrões rítmicos³⁸ (MESQUITA, 2018).

Lamén diz que:

*Ao começar o doutorado, minha proposta de pesquisa inicial foi de fazer um mapeamento dos fluxos migratórios nordestinos através das inovações musicais no forró. Passei um tempo em Salvador, Recife e Fortaleza fazendo uma sondagem preliminar. Em Fortaleza um amigo músico me apresentou um CD produzido em Recife pela galera responsável pelo movimento Manguebit. Foi o disco *Mestres da Guitarrada Vol. 2*, e as sonoridades que ouvi nesse disco me fizeram delirar... De onde eram esses mestres que conseguiram misturar banjo e guitarra com uma pegada caribenha? Se isso era música “regional” que região era essa? Foi só em 2009, durante o Forum Social Mundial, que visitei Belém pela primeira vez, e que fui atrás dessa turma. Tive a oportunidade de assistir a um show de Pio Lobato na Casa do Governador (apresentação íntima, fruto das pesquisas dele sobre tecnobrega) e de La Pupuña na UFRA (no palco principal do Fórum). Fiquei encantado com a mistura de ritmos e referências musicais, sobretudo um forte sotaque caribenho, e como meu foco regional no doutorado era Brasil e o Caribe, comecei a repensar a proposta de pesquisa³⁹ (LAMEN, 2018).*

³⁸ Entrevista realizada no dia 31 de agosto de 2018, em Manaus.

³⁹ Entrevista respondida em 11 de novembro de 2018, via e-mail.

Sobre a diferença entre a forma como a lambada se desenvolve e o que chamamos hoje de guitarrada, os autores relatam que:

Acho que a diferença fundamental diz respeito a presença ou não do canto. A lambada, ela, quando surge, ela já surge dentro de uma perspectiva de canção cantada, uma canção que tem uma letra e a guitarrada, a partir dos anos 80, ela vai ganhando uma certa autonomia como gênero musical instrumental. Então acho que a diferença é mais nesse aspecto (MESQUITA, 2018).

Darien Lamén revela que “Não sou guitarrista, mas percebo diferenças sobretudo na preferência por timbres mais “puros” e agudos; e por improvisos rítmicos em vez de harmônicos. Ao mesmo tempo, acho que podemos dizer que a guitarrada é justamente uma forma de tocar outros gêneros musicais, como me disse o Solano, “beirando” esses outros estilos”.

E ainda que:

A minha tese inicial era o seguinte: que “guitarrada” referia-se à um modo de tocar outros gêneros musicais, como bolero, mambo, etc. (isto é, “guitarrando”). Só depois, com a serialização da produção musical regional na Gravasom, “guitarrada” passa a ser um rótulo de gênero musical. A lambada também passa por esse mesmo processo de consolidação estilo>gênero quando passa pela criva da indústria musical. Como disse o próprio Mestre Vieira, os radialistas usavam a expressão “lambada” para referir a qualquer tipo de música quente e popular, seja ela nacional ou internacional. No demais, essas definições (como toda definição) envolvem questões políticas (“p” minúscula). Por exemplo, o Pio Lobato, ao usar a palavra “guitarrada” no seu TCC e depois no seu projeto de resgate, procura diferenciar uma vertente instrumental da vertente cantada e popularizada de Beto Barbosa, Kaoma, e outros, apesar de que essa distinção não existe na obra de Os Dinâmicos, pois Mestre Vieira compunha tanto músicas instrumentais como cantadas sem preconceito. Essa sua pergunta, Saulo, necessita uma tese para responder (LAMÉN, 2018).

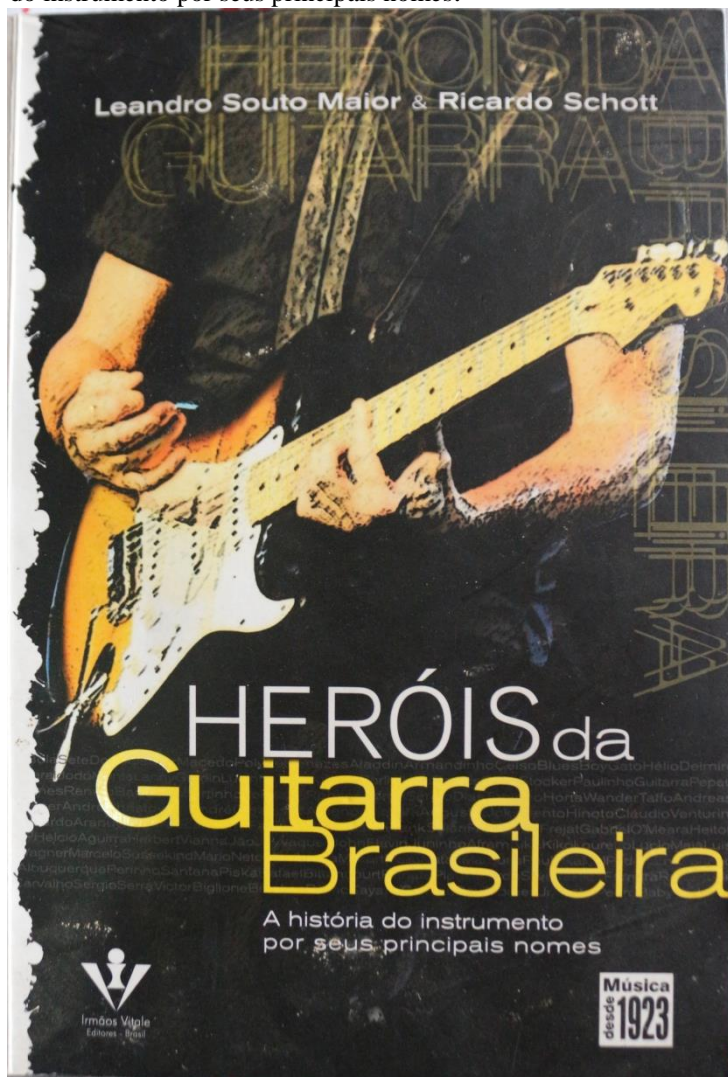
Em ambos os depoimentos percebemos e confirmamos que a lambada surge como gênero musical híbrido e que Mestre Vieira é parte integrante e fundante desta nascente. Outra questão está na relação da lambada com o canto, daí o motivo de a guitarrada ser chamada também de lambada instrumental. De fato, artistas como Banda Kaoma e Beto Barbosa deram a ênfase necessária ao canto diante de suas produções e exigência do mercado fonográfico, porém, Vieira já havia instaurado este formato em Lambada da Baleia. Diante disto podemos refletir sobre as mudanças que acarretaram na implementação da guitarrada.

Sobre a guitarrada indicar uma nova forma de se tocar guitarra na Amazônia, Lamén diz que “pode ser”, mas questiona o termo “novo”. Mesquita diz o seguinte: “Não tenho dúvida! A guitarrada, pra mim, inaugura uma tradição inédita de se tocar guitarra dentro da música brasileira, e é uma tradição, diferente, inédita, e que ainda não é reconhecida pela historiografia dominante no Brasil”.

Um dos documentos que me chamou a atenção em visita ao arquivo familiar de Vieira foi o livro *Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes*, de autoria de Leandro Souto Maior e Ricardo Scott, publicado no ano de 2014. Nele consta a catalogação dos principais guitarristas do Brasil, segundo os autores.

A figura a seguir mostra a capa do livro supracitado:

Figura 28 - Capa do livro *Heróis da Guitarra Brasileira – A história do instrumento por seus principais nomes*.



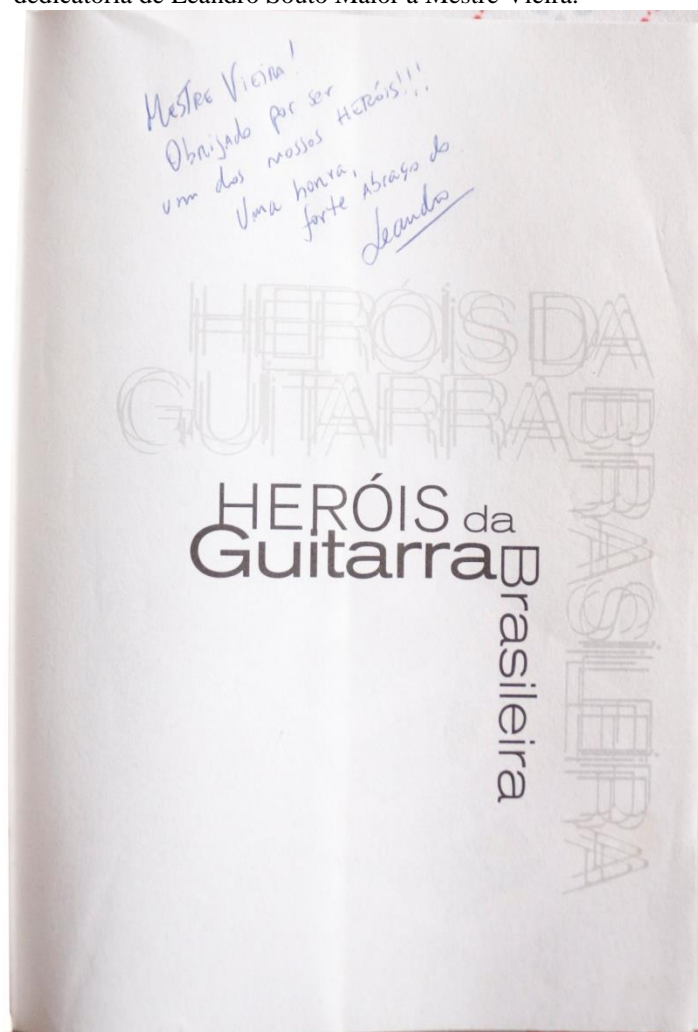
Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

O livro revela o percurso da guitarra elétrica no Brasil e seus maiores representantes desde os primórdios até gerações mais recentes. Mais de oitenta guitarristas, dentre eles: Dodô, Osmar, Wander Taffo, Pepeu Gomes, Mozart Mello, Kiko Loureiro, fazem parte da sumarização. Porém, não localizei o nome de qualquer guitarrista referente ao norte do Brasil, nos fazendo refletir sobre o desconhecimento da prática da guitarra elétrica na Amazônia por parte da historiografia brasileira. Apesar da visibilidade da guitarrada e seus mestres nos anos

de 2000, creio que seja necessário, sendo este um dos objetivos desta pesquisa, dar protagonismo à guitarra elétrica nos contextos atuais que orbitam o gênero musical *guitarrada* e conseqüentemente legitimar a historicidade dos mestres guitarreiros.

Entretanto, o exemplar que está em posse de seus filhos possui uma dedicatória a Mestre Vieira assinada por Leandro Souto Maior:

Figura 29 - Folha de rosto do livro *Heróis da Guitarra Brasileira* – A história do instrumento por seus principais nomes contendo a dedicatória de Leandro Souto Maior a Mestre Vieira.



Fonte: Acervo familiar de Vieira. Foto: do autor.

Não pude ter maiores informações sobre como e se de fato ocorreu o encontro entre o autor e Vieira, todavia, a dedicatória nos revela o reconhecimento simbólico direcionando novos olhares e perspectivas para a história da guitarra elétrica no Brasil, em especial àquela vivenciada na Amazônia.

A respeito da prática das guitarradas no Pará, no que tange aspectos técnicos, musicais e estruturais, vale destacar ainda que:

Olha, a guitarrada é um gênero musical é, instrumental, tocada pela guitarra que faz a voz principal, né? A guitarrada tem uma perspectiva solística, mas não improvisativa. Ela é geralmente tocada em compassos, compassos próprios da música brasileira, quaternário, binário e ela pode ter uma variação também rítmica. Ela pode ser tocada dentro de uma base de cumbia, como eu já vi, de merengue e também ela pode ser tocada dentro da base rítmica do Carimbó Moderno (MESQUITA, 2018).

Quanto à questão que sugere Mestre Vieira como criador da Lambada, Lamen diz que como etnomusicólogo, prefere não entrar nesse mérito. Mesquita relata que: “O Vieira foi o criador da guitarrada, mas eu diria que ele não foi o único”.

Kelci, ex-produtora, diz o seguinte:

Sem dúvida. Sua história está registrada através de sua música o que comprova seu legado, mas é importante deixar registrado um breve texto, que fez parte do release dos Mestres da Guitarrada, e teve como base a pesquisa musical de Pio Lobato sobre o Ritmo: Mestre Vieira de Barcarena é responsável pela criação de uma genuína linhagem de guitarristas na Amazônia⁴⁰ (ALBUQUERQUE, 2018).

Realizei a mesma pergunta para Dejacir Magno, que me relatou o seguinte:

Pra mim, sim! Antes a gente não via outro. A gente via? Ele criava aquelas coisas, ele fazia aquilo que muita gente nem acreditava quando ele fazia uma composição: Olha isso aqui! E começava a tocar um pedacinho e de repente chegou a esse ponto. E outra coisa que eu achava incrível, viu Saulo, ele tinha todas aquelas músicas na cabeça dele. Com a idade avançada, música tal e ele tocava [...] tocava direitinho. O criador e sua criação.

Diante do exposto, das análises musicais realizadas e abordagens teóricas aqui propostas, posso fazer algumas afirmações, apesar de muitos assuntos ainda carecerem de outras iniciativas.

Considerando as transfigurações ocorrentes ao longo da construção das identidades que cercaram o gênero Lambada e o resultado das ações individuais de Mestre Vieira e outros artistas contemporâneos e pós-contemporâneos a ele, das migrações que caracterizaram a hibridação cultural na Amazônia e os direcionamentos do mercado fonográfico como ações determinantes nas práticas musicais locais, posso afirmar que a Guitarrada se configura, primeiramente, como um gênero musical, nos quais seus arquétipos estão intrinsecamente ligados à inserção da guitarra elétrica nos processos composicionais e, em segundo, que ela determina uma nova modalidade, uma nova forma, uma nova perspectiva para a prática da guitarra elétrica no Pará, no Brasil e no Mundo. A Guitarrada permite ainda que outros gêneros musicais sejam agregados aos seus moldes: Guitarrada estilo Mambo, Guitarrada estilo

⁴⁰ Entrevista respondida em 24 de outubro de 2018 via e-mail.

Cumbia, Guitarrada estilo Merengue, Guitarrada estilo Brega, tendo necessariamente a guitarra como instrumento protagonista em sua execução. Caso contrário, quando outro instrumento assume tal protagonismo retomamos os moldes iniciais instaurados pelos gêneros musicais originais: Mambo, Cumbia, Merengue, Brega ou até mesmo a Lambada, considerando suas respectivas nuances rítmicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, a partir dos objetivos traçados, pude constatar o rico e importante percurso artístico de Mestre Vieira e sua imponente obra, tecida ao longo de décadas, que demarcam e transfiguram algumas identidades culturais na Amazônia.

Meu interesse inicial, enquanto guitarrista foi o de analisar as questões musicais e técnicas relativas às composições de Mestre Vieira, porém, diante da imersão neste rio chamado guitarrada, encontrei nas disciplinas cursadas no PPGArtes, teorias e conceitos que me forneceram suporte às questões aqui tratadas. O levantamento bibliográfico e a etnografia possibilitaram importantes diálogos entre autores e atores tecelões deste percurso e, principalmente, a entrevista realizada com Mestre Vieira, no dia 26 de agosto de 2017, talvez a última concedida a um pesquisador. Nela pude perceber não apenas aquelas questões musicais, mas também a grandiosidade e relevância histórica do mestre guitarreiro enquanto pai de família, e como cidadão barcarenense para a cultura musical de toda a região amazônica.

Apesar de ter iniciado minha pesquisa pessoal alguns anos antes, esta entrevista, realizada logo no primeiro mês de meu ingresso no programa de pós-graduação, modificou meu olhar e as questões que até então haviam sido levantadas para o trabalho. Entendo que tanto as questões formuladas para esta dissertação quanto as que surgiram ao longo da jornada foram esclarecidas e que elas não findam as discussões nelas mesmas e, sim, anseio que possam guiar novos olhares e possibilidades de diálogos nos quais possamos imergir ainda mais sobre o assunto. Assim espero.

Destaco minha produção acadêmica entre agosto de 2017 e dezembro de 2018 na qual apresentei onze artigos e publiquei sete trabalhos em anais de eventos, incluindo o trabalho aceito para a publicação na Revista Opus. Minha trajetória foi muito importante para o aguçamento e o envolvimento com meu objeto de pesquisa. Ela me possibilitou a transição antecipada de nível de mestrado para o de doutorado, o que acarretou mudanças estruturais em minha dissertação.

O aprofundamento e avanço das leituras diante do referencial teórico deram suporte e fundamentaram algumas abordagens e esclareceram algumas questões. Por se tratar de uma prática musical instaurada no Estado do Pará, João de Jesus Paes Loureiro e Eidorf Moreira foram importantes para dimensionar e teorizar a respeito de cultura amazônica e das transfigurações ocorridas ao longo dos anos que abarcam esta pesquisa. Canclini e Hall foram fundamentais em uma perspectiva macro, na qual apontam os motivos para tais transfigurações

a partir de uma abordagem política e social, que nos revela a natureza híbrida de algumas formas de fomento cultural. Halbwachs e Pollack revelaram a natureza individual e coletiva da memória, na qual as múltiplas relações do ambiente social alicerçam importantes lugares de memória, referenciando as entrevistas e dando suporte à história oral. Blacking, Béhague, Seeger e Chada foram importantes para o olhar etnomusicológico da pesquisa, e Salles, ao que se refere ao processo criativo de Vieira. Schoenberg e Koellreutter forneceram suporte às análises musicais, e Durand ao trajeto antropológico.

O percurso de Vieira está intimamente ligado às origens da lambada na década de 1970, porém, as décadas que antecederam demarcações históricas, culturais, artísticas e memoriais, como por exemplo, o lançamento do LP *Lambadas das Quebradas Vol.1*, são margens que guiam outros singulares trajetos que convergem para um fazer musical particular e contextualmente paraense. Tão importante quanto as décadas posteriores, nas quais idealizo a transfiguração de Vieira e da lambada a partir do levantamento e revisão de bibliografias, dentre as quais destaquei: Lobato (2001), trabalho de importância vislumbrante e pioneirismo revelador que já apontava a *guitarrada* e Vieira enquanto gênero musical e Mestre de uma cultura, respectivamente. Mesquita (2009) viria aprofundar questões importantes não apenas para as *guitarradas*, mas à construção de identidades referentes à Música Popular Paraense (MPP). O trabalho de Lamén (2011) ganhou relevância por lançar olhar particular sobre uma cultura ainda desconhecida para si. Por se tratar de um pesquisador norte americano, sua abordagem e seus resultados ganham relevância por revelar peculiaridades referentes ao gênero musical e Mestre Vieira.

Estes trabalhos, apesar de suas particularidades, possuem muito em comum, obviamente, porém, considerando seus objetos, objetivos e fontes, vislumbro – ainda que nenhum deles afirme Vieira enquanto criador da *lambada/guitarrada* – que todos, de uma forma ou outra, apontam para esta coordenada localizada no rio das *guitarradas*. Diante disto, busquei atualizar algumas informações relativas ao assunto, por considerar as referidas produções dispersas no decorrer do tempo de suas publicações. A contribuição em entrevistas de Mesquita e Lamén também corroboraram a análise e compreensão de alguns fenômenos que circundam a prática musical das *guitarradas*.

Vieira nasceu em 29 de outubro de 1934. Em 1939 já estaria tocando banjo, posteriormente, violão, cavaquinho e bandolim, com este último venceu o concurso que o elegeu melhor solista do Pará, no ano de 1948, ainda aos quatorze anos de idade. Estes fatos revelados em entrevista por Mestre Vieira, concedida a mim, também são encontrados em outras produções científicas. Particularmente, observei peculiaridades na forma de tocar e

compor de Vieira, o que o diferencia de outros mestres guitarreros, e, talvez, um fato seja importante neste contexto: Vieira tocava choro nesta época e foi este repertório que lhe deu o título mencionado anteriormente.

Vieira possuía refinamento técnico relevante. Apesar de mencionar que a partir disto formou seu conjunto e passou a tocar em festividades locais e próximas dos domínios de Barcarena, pouco se sabe deste período de sua vida. Porém, nesta época, por volta dos anos de 1950 – período pós-guerra (1939-1945) – o mundo passou por grandes transformações políticas, ocasionando novas perspectivas para a região. Vieira, ainda jovem, inserido nestes contextos, além de desenvolver sua musicalidade nas décadas seguintes, trabalhou também em outras atividades profissionais, o que nos possibilita interpretar que o cidadão ribeirinho amazônico, não é uma alegoria inserida ao meio e sim, um fator geográfico por excelência e faz parte da construção das classes sociais modernas.

O processo de globalização e de modernização da Amazônia interferem consideravelmente nas práticas musicais em Belém e em outras cidades da região. Este processo trouxe novas modalidades e gêneros musicais que se enraizaram na cultura local, interferindo significativamente na forma de compor de muitos artistas locais. O Merengue, Cumbia, Cadence-lypso, Zouk e o Mambo, mencionado por Vieira, junto ao choro, samba, baião, rock e jovem guarda, misturam-se aos ritmos regionais – Carimbó, Lundu, Siriá – originando novos gêneros musicais como o brega e a lambada. A partir dos fatos e acontecimentos que desencadearam estas misturas, diante de panoramas políticos, sociais, econômicos, de formação de classes e de relações estabelecidas pelo mercado fonográfico e de bens de consumo, pode-se dizer que estamos diante daquilo que Canclini (2015) chama de Culturas Híbridas.

Aproveitando esse viés, de inter-relações, apresentei o conceito de transacionalidade desenvolvido por Juan de Mairena – Antônio Machado (1971) – acreditando que a lambada possui natureza híbrida. Não obstante, sua transfiguração para guitarrada diante das transformações ocorridas ao longo do tempo assumir características híbrido-transacionais com base na Convergência de Contextos Culturais, a *guitarrada* é concebida a partir da ideia de transbridação apresentada.

A lambada apresenta-se em quatro fases distintas e diferenciadas pela trajetória do gênero musical e sua relação com o mercado fonográfico. A primeira delas, apesar da interferência dos anos de 1950 e 1960, tem início nos anos de 1970, em especial com o lançamento do Lambadas das Quebradas Vol.1, gravado em 1976. Este período demarcou também a introdução da guitarra elétrica na produção musical de Vieira, já que segundo entrevistas, em especial a entrevista concedida por Dejacir Magno, que faz revelações que me

possibilitam afirmar que a primeira guitarra de Mestre Vieira chegou entre os anos de 1974 e 1976. A lambada desenvolve-se em Barcarena e nas periferias de Belém, ganhando o Brasil no ano de 1980, quando Mestre Vieira e seu Conjunto lançou Lambadas das Quebradas Vol.2.

No ano de 1985, Beto Barbosa surgiu como protagonista de um gênero musical, impulsionado pelos veículos midiáticos televisionados, chamado de lambada, agora assumindo novos moldes, nos quais o texto e a forma cantada são mais explorados. Desta forma assume-se a segunda fase, que ainda teria a Banda Kaoma ganhando grandes proporções internacionais a partir de 1989.

Vieira produziu até o ano de 1991 – Vieira 40 Graus – quando a lambada em seus moldes entrou em considerável silenciamento. A terceira fase tem a pesquisa de Lobato (2001) como marco inicial e o projeto Mestres das Guitarradas (2003) idealizado por Pio Lobato e produzido junto a Kelci Albuquerque. Nesta fase a lambada reaparece com nova nomenclatura e identidade visual. Agora chamada de guitarrada, seus mestres vestindo camisas floridas e a guitarra elétrica ganhando notoriedade e assumindo protagonismo definitivo, o gênero musical consolidou-se ao longo da primeira década dos anos de 2000.

Mestre Vieira recebeu várias homenagens e títulos por sua contribuição ao fomento cultural, – Mestre da Cultura, Melhor Guitarrista do Mundo, Honra ao Mérito Cultural entre outros – seu aniversário passou a ser comemorado em uma grande festividade realizada em sua cidade natal. Tanto que comemorou seus 83 anos em outra grande festa na cidade de Barcarena, na qual tive a honra e o privilégio de ter participado.

Vieira constrói seu trajeto antropológico diante de questões que estruturam vários ambientes sociais. Alguns relatos obtidos em entrevista, tanto de Vieira quanto de Dejacir Magno, revelaram grandes dificuldades ao longo deste percurso. Preconceito, desconfiança, falta de pagamento de cachê ou de repasse de vendas de produtos apontam para algumas formas de constrangimentos sofridos em muitos momentos da carreira. O próprio gênero musical desenvolvido por Vieira, a lambada, sofreu discriminações por se tratar de um tipo de música oriunda das camadas populares da sociedade. Os gêneros que antecederam a lambada, o merengue, por exemplo, foi proibido em alguns espaços urbanos em Belém. Nesta direção, considero o mestre guitarreiro um dos maiores ícones da música popular moderna do Estado do Pará.

No dia 2 de fevereiro de 2018 o guitarreiro do mundo faleceu e deixou seu imensurável legado pessoal, cultural, musical e simbólico para o Estado do Pará. Acredito que se iniciou então a quarta fase para o gênero musical guitarrada, agora, sem seu maior expoente, porém, com várias outras gerações de guitarreiros e amantes da guitarrada.

Alguns meses após seu falecimento tive a oportunidade de visitar o arquivo familiar de Vieira. Recortes de jornais, fotografias, prêmios, medalhas, títulos, certificados, seus instrumentos musicais, roupas de shows entre outros objetos mantidos e preservados pelos filhos. Estes documentos, além de confirmarem muitos fatos relatados em entrevistas e outras histórias veiculadas no senso comum, constroem um imensurável acervo que demarca sua história e corrobora para a preservação de sua memória.

A Convergência de Contextos Culturais responsáveis por aquilo que justifico como gênero musical *guitarrada*, tendo a hibridação e transacionalidade como referências para tal apontamento, estruturam-se ao longo do espaço-tempo causando mudanças significativas e significantes para as práticas musicais e da cultura amazônica. A Lambada se transfigurou como *guitarrada* e desta forma consolidou-se enquanto gênero musical híbrido-transacional a partir da transcricionalidade de Mestre Vieira, enraizando-se na cultura musical local e atingindo reconhecimento nacional e mundial.

As significações assumem algumas dimensões no contexto das guitarradas, Mestre Vieira e a cultura local, uma vez que, antes chamada de lambada, a guitarrada ao se revestir de nova nomenclatura, resignifica-se diante da lei municipal que a aponta como patrimônio histórico de natureza imaterial do Estado do Pará, no ano de 2011, e redimensiona a prática da guitarra elétrica na região amazônica. Joaquim de Lima Vieira transfigurou sua própria significação, uma vez que assume, a partir de sua obra e trajeto antropológico, a posição de Mestre da Cultura.

Considero Mestre Vieira um fator geográfico de particular relevância diante da etnografia realizada nesta pesquisa e das correntes modernizadoras da Amazônia a partir dos anos de 1950 e 1960. Muito ligado aos seus contextos, nos quais família, comunidade, igreja configuram importantes fontes de inspiração para seu fazer musical, inspirou-se em fatos sociais que se transfiguram em composições musicais peculiares.

As transcrições musicais realizadas foram de grande relevância, pois possibilitaram intensa imersão na prática da guitarrada. O processo cognitivo da audição, prática e transcrição das partituras permitiram profundo conhecimento sobre a forma de tocar e vislumbrar os processos composicionais de Vieira.

As análises realizadas nas obras Lambada da Baleia e Guitarreiro do Mundo revelaram particularidades na sua forma de compor e de tocar. O choro é um divisor das águas que integram o rio das guitarradas do mestre guitarreiro. A habilidade adquirida na prática do choro capacitou Vieira na arte do improviso, destacando o grande refinamento técnico desenvolvido ao longo dos anos.

Lambada da Baleia, uma das primeiras composições de Vieira, além de demarcar o início de sua produção artística, revela questões importantes que cercaram a gravação do disco Lambadas das Quebradas Vol.1. Gravado em dois canais, em uma época em que era comum saxofone – metais ou metaleiras – integrar as bandas ou grupos de jazz ou jaze, como ficaram conhecidas em algumas cidades do Brasil – protagonizarem o desenvolvimento de melodias, Mestre Vieira surpreende os produtores executando tudo com a guitarra elétrica.

A composição é uma importante pista de como a guitarra elétrica foi inserida no processo de composição de Vieira, já que, como revelado por Dejacir Magno, Lambada da Baleia teria sido composta ainda com o violão, logo após o acontecimento histórico de uma baleia adentrar os rios da Baía do Guajará, no ano de 1974. Este fato revelador indica que Vieira já havia iniciado seu processo criativo composicional ainda com o violão – quem sabe com os outros instrumentos de seu domínio disponíveis e acessíveis, à época – antes mesmo de gravar com a guitarra elétrica no ano de 1976, já que o LP foi lançado apenas em 1978, devido ao atraso na produção do disco realizada pela gravadora Continental. Portanto, Mestre Vieira e Seu Conjunto já apresentavam composições autorais em seu repertório, que sugerem a criação da lambada por volta do ano de 1974.

A gravação revela fatos interessantes que despertam outras maneiras de analisar a obra. A respeito da tonalidade, por exemplo. Como todas as gravações que encontrei sugerem ter a mesma origem, ou seja, a digitalização do disco gravado em formato vinil, nos apontam que o tom pode ter sido alterado devido a uma sutil modificação da rotação no momento da captação. Esta alteração não atinge a um semitom, mas sim apenas alguns microtons: entre ré menor e mi menor. Optei pela tonalidade ré menor por considerar as questões técnicas relativas à guitarra elétrica e sua afinação padrão de maior relevância.

A composição inaugural de Vieira revela características musicais que demarcaram toda a construção da identidade de sua obra. Gêneros musicais híbridos, sonoridades particulares, células rítmicas complexas e técnicas de execução, são algumas. Arpejos intermitentes em meio a intenções modais instigantes que discursam sobre harmonia estruturada com funções harmônicas bem definidas e ritmos sincopados. Outra particularidade é que a composição surgiu a partir de um fato social, o que nos guia na direção de que a composição é um fato social total.

Guitarreiro do Mundo é uma obra que lembra o choro. Nela verificamos melhores condições e características de gravação e produção muito diferentes da Lambada da Baleia. A obra é mais cadenciada e apresenta estruturas harmônicas mais complexas. Foi escolhida pelo fato de dar nome ao último álbum lançado por Vieira no ano de 2015 e, além disso, por eu ter

sido convidado a tocá-la em um show de homenagem póstuma que marcou a estreia do conjunto “Os filhos do Mestre”, grupo formado por alguns dos filhos de Vieira. As obras selecionadas para fins de análises demarcam o início e o fim da produção de Mestre Vieira.

Ao longo desta jornada sobre o rio das guitarradas pude contar com alguns colaboradores, além de Mestre Vieira, com o qual gostaria de realizar mais uma entrevista e Dejacir Magno. Os autores Bernardo Mesquita e Darien Lamén contribuíram significativamente para que minhas interpretações pudessem chegar a elevado nível de fidelidade. Seus filhos, em especial Waldecir Vieira, que sempre me manteve informado a respeito de seu pai. Bruno Rabelo, de forma informal, também revelou alguns fatos importantes. Porém, enfrentei algumas dificuldades inesperadas.

Ressalto que alguns possíveis interlocutores se evadiram diante de minhas investidas relativas à entrevista. Diante disto, busquei outras formas de obter as informações que julgava relevantes. Localizei Kelci Albuquerque, que trouxe elementos inéditos e contou fatos que me permitiram atualizar algumas informações referentes ao assunto. Desta forma, consegui cronologia satisfatória para minhas interpretações.

Nesta dissertação assumi a hipótese/tese de que Vieira se produziu enquanto músico mediante ato criativo, e assim agindo, a partir de seu trajeto antropológico, concebeu uma nova poética na musicalidade que se projetou de Barcarena para Belém, para o Pará, para a Amazônia, para o Brasil e para o Mundo, uma vez que, a partir do que chamo de Convergência de Contextos Culturais ou relações híbrido-transacionais, transcriacionou o gênero musical guitarrada, embrionando novas perspectivas para a prática da guitarra elétrica, para o imaginário e cultura musical amazônica.

Considero a guitarrada como um gênero musical particularmente paraense, o qual é constituído a partir da interferência de gêneros musicais pertencentes a outros centros culturais, que se deslocam e misturam-se aos contextos culturais locais, enraizando-se de forma híbrida e transacionando-se ao longo do tempo, um caso de transbridação, no qual tanto a guitarrada quanto Mestre Vieira apresentam mudanças no âmbito simbólico que interferem significativamente na cultura musical na região amazônica.

Destaque, também, para a natureza coletiva desta consolidação no sentido em que o processo criativo humano interfere e é interferido pelo ambiente social ao longo do tempo de seu desenvolvimento. Porém, considerando a intuição humana tão importante quanto os fatos sociais para a fonte de inspiração, acredito que Mestre Vieira tem méritos particulares diante do fomento cultural de sua obra e da construção das identidades que estruturam a história, a cultura, a prática e o gênero musical Guitarrada.

REFERÊNCIAS

ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**: em todos os tons para diversos instrumentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo – 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, (Coleção a), 2004.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NUNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. **Estética da criação verbal** / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução de Marina Appenzellerl. 2o. ed. São Paulo Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BÉHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical**. Art 18 (Revista da Escola de Música – UFBA), 1992.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Claudia Berliner; revisão técnica e da tradução Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos).

BLACKING, John. **How Musical is Man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington, 2000.

BLACKING, John. **Música, Cultura e experiência**. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de São Paulo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.

BRITES e TESLLER. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas/organizado por Blanca Brites e Elida Tesller. Porto Alegre : Ed. Universidades/UFRGS (2002. p. 48).

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Ed. Gênese. 4. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p.283-350, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2015.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CHADA, Sonia. **A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos**. In III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **A questão do popular na música da Amazônia Paraense da primeira metade do século XX**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, Nº 63. Abr. 2016 (p.86-102).

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Festa e Espaço Urbano: meios de sonorização e bailes dançantes na Belém dos anos 1950**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.32, Nº 63. P.381-402, 2012.

COSTA, Elisangela Silva da. **A ação pedagógico-formativa da companhia de Jesus na cidade de Belém do Grão-Pará (1652-1759)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Belém, 2016.

DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação**. In: *Dois regimes de loucos*. São Paulo: 2016. Ed. 34.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador In: BATTCOCK, Gregory**. A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva: 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem** / Gilbert Duran; tradução Renée Eve Levié. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sofia Rodrigues. Blackweel Publishers Limited, Oxford, 2000.

EIDORF, Moreira. **Conceito sobre Amazônia** / Eidorfe Moreira. Coleção Araújo Lima. S.P.V.A. Rio, 1958.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

GUERREIRO DO AMARAL, P.M. et al. **Memória e Esquecimento: Pressupostos para construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o “rei da lambada”** – 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / Stuart Hall: tradução Tomas Tadeu da Silva. Guarareia Lopez Lauro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOELLREUTTER, h. j.. **Harmonia Funcional: introdução à teoria das funções harmônicas**. 3ª edição. Ricordi Brasileira S.A. São Paulo, 1986.

LAMEN, Darien Vincent. **Mobilizing Regionalism at Land’s End: Popular Electric Guitar Music and the Caribbeanization of the Brazilian Amazon**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Philadelphia: University of Pennsylvania, 2011.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada - Um gênero do Pará**. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em Música, Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. Coleção Ensaio Transversais, V. 36 – 1ª ed. Belém-Pará-Brasil, 2005.

_____. **A Conversão Semiótica: na arte e na cultura** / João de Jesus Paes Loureiro. – Edição Trilíngue – Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário** / João de Jesus Paes Loureiro. – 4. Ed. – Belém, PA: Cultura Brasil, 2015.

MACHADO, Antônio. **Entre la poesía y la filosofía** (idealismo-solipsismo-“salto al outro”). Eustaquio Barjau. nº 35, 1971.

MAUSS, Marcel [1872-1950] **Sociologia e antropologia**. Título original: Sociologie et anthropologie Tradução: Paulo Neves São Paulo: Cosac Naify, 2003, 536 pp., 6 ils.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. **A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará**. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

NETTL, Bruno. **O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas**. Tradução Luiz Fernando Nascimento de Lima. Revista Antropológicas, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts** – 2nd ed. P. cm. 2005.

NUNES, Benedito. **Poesia e Filosofia: uma transa**. A Palo Seco. Ano 3, n. 3, 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação á teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Recife. UFPE, 1995.

RODRIGUES, Carmen Izabel. **Caboclos da Amazônia: a identidade na diferença**. Novos Cadernos NAEA. V.9, n.1, p.119-130, jun. 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. 2^a ed. São Paulo, Editora: Horizonte, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. **Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP** / [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]. – Vol. 1, n.1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991-[2008].

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **Uma indústria fonográfica na Amazônia: a música popular paraense na segunda metade do século XX**. Anais do XIX Encontro Regional de História: poder, violência e exclusão. ANPUH/SP – USP. p. 1-9. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2018.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. **Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

STOIMENOFF, Victor – 2016. 52f. **O tecnobrega paraense e a erosão da indústria fonográfica tradicional**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

<<https://www.discogs.com/Pinduca-No-Embalo-Do-Carimb%C3%B3-E-Sirimb%C3%B3-Vol-5/release/5296271>> Visitado em 12.10.2018 às 00:54.