



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

SAULO CHRIST CARAVEO

**O GUITARRAR LOCAL:
uma prática musical para além da Amazônia paraense.**

**Belém - Pará
2023**



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

SAULO CHRIST CARAVEO

**O GUITARRAR LOCAL: uma prática musical para além da
Amazônia paraense.**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade Federal do Pará como requisito para
obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Sonia Chada

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em
Artes

Belém, Pará
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C257g Caraveo, Saulo Christ.
O GUITARRAR LOCAL: : uma prática musical para além da
Amazônia paraense. / Saulo Christ Caraveo. — 2023.
314 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Sonia Maria Moraes Chada
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2023.

1. Hand-over . 2. Guitarrar Local no Pará. 3. Guitarrada. 4.
Análises Musicais. I. Título.

CDD 780.98



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

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

Aos sete (07) dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três (2023), às nove (9) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora Sonia Maria Moraes Chada, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Saulo Christ Caraveo da Silva, intitulada: **O GUITARRAR LOCAL: uma prática musical para além da Amazônia paraense**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Sonia Maria Moraes Chada (Presidente); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Liliam Cristina Barros Cohen (Examinador Interno); Julio Mendivil (Examinador Externo à Instituição); Susana Sardo (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Sonia Maria Moraes Chada, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, 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 **reprovação () aprovação (X)** com conceito **EXCELENTE**, e que sejam acrescentadas as contribuições da banca examinadora. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora 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 doutorando. Belém-Pa, 07 de julho de 2023.

Sonia Maria Moraes Chada

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Liliam Cristina Barros Cohen

Julio Mendivil

Susana Sardo

Assinado por: Susana Bela Soares Sardo
Num. de Identificação: 06243184
Data: 2023.07.08 15:22:23 +0100

Saulo Christ Caraveo da Silva

Aos familiares de Mestre Vieira.
Aos meus familiares.

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos são dedicados à CAPES, pelo importante apoio financeiro durante o desenvolvimento desta pesquisa, sem o qual eu não teria conseguido, principalmente no período de pandemia, quando as maiores dificuldades enfrentadas nesta jornada recaíram sobre todo o mundo. Sou grato a minha orientadora Sonia Chada, que desde o início do período de mestrado me guiou até este momento. Agradeço ao amigo Paulo Sérgio Corrêa de Almeida por todo o apoio e ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES – funcionários, professores, colegas de classe do mestrado e doutorado, vocês foram inspiração. Agradeço aos meus familiares, em especial a Ana Paula Caraveo, Cecília Caraveo, Pedro Henrique e a Dalila Nascimento por todo o suporte e apoio nesta caminhada. Agradecimentos especiais ao amigo e companheiro acadêmico Lucian Costa, por todos os momentos juntos em sala de aula, congressos e demais momentos de convivência. Gratidão a Jacqueline Estumano, da secretaria, e Larissa Silva, da biblioteca, por todos os esclarecimentos e suporte em minha trajetória junto ao programa. Agradeço aos meus pais, Maria Caraveo e Fernando da Silva e irmãos, Paula Caraveo e George Caraveo, pelos valores de vida a mim ensinados. Agradeço também a Ana Lúcia e Daniel Leite pelo suporte técnico na pesquisa. Antonio Barbedo, Luciana Medeiros, Adrian Silva, Marcelo Vilhena, Mauro Morais, minha gratidão. Aos amigos colaboradores, Leandro Machado, Hygor Machado, Max David, Waldecir Vieira e Wilson Vieira. Aos membros da banca avaliadora, Sonia Chada, Liliam Cohen, Ivone Xavier, Susana Sardo e Julio Mendívil, por terem aceitado o convite, por todas as contribuições e por fazerem parte deste momento. Minha gratidão a Dejacir Magno pelo carinho e atenção com que sempre me recebeu e a Beto Costa pelas contribuições em entrevista. Não poderia deixar de agradecer ao povo de Barcarena e aos familiares de Mestre Vieira, em especial, aos filhos Wilson Vieira, Waldir Vieira e Waldecir Vieira que me acolheram como um irmão e que me deram importante suporte para o desenvolvimento desta pesquisa. Meu agradecimento especial ao generoso guitarrista do mundo, incrível músico, trabalhador, compositor, artista, que com sua música e história de vida alimenta gerações de músicos, guitarristas e pesquisadores. Obrigado, Mestre Vieira!

*"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 - Brazil (CAPES) - Finance Code 001".*

RESUMO

CARAVEO, Saulo Christ. **O Guitarrar Local** – uma prática musical para além da Amazônia paraense. Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2023.

A prática da Guitarrada é aqui investigada considerando a configuração de estruturas sociais, políticas, culturais e sua instauração enquanto gênero musical fundador de memória e identidade no Pará. As amplas transformações decorrentes dos processos de modernização e globalização ocorridas entre o advento da Lambada e a consolidação da Guitarrada, submersas em uma Indústria de Entretenimento capitalista, reconfiguraram espaços e dinâmicas sociais, bem como a forma de consumir, fazer e produzir música, promovendo o redimensionamento historiográfico na memória e na forma como são constituídas as identidades culturais na Amazônia Paraense. Assim, tais manifestações socioculturais transcorridas nestes cenários impactaram na criação e difusão do gênero Guitarrada, sendo este o resultado de transformações paradigmáticas representativas das identidades desse gênero musical. Considerando cultura (HALL, 2011; CANCLINI, 2015), memória (HALBWACHS, 2006; CANDAU, 2012) e música (CARAVEO, 2019a, 2019b; CHADA, 2007; MENDÍVIL, 2013, 2015 e 2022; MUKUNA, 2008; NETTL, 2005; SEEGER, 2008; SMALL, 1998) como sistemas relacionados, vislumbro a tese que versa sobre as mudanças e novas identidades musicais na Amazônia, enfocando, principalmente, as Guitarradas do Pará. A Região Amazônica, com seu multiculturalismo espaço-temporal de práticas musicais diversas, necessita de investigações musicais profundas que apontem para a fusão cultural histórica, considerando, todavia, desdobramentos, perspectivas e olhares particulares que apresentem novos diagnósticos diante dos contextos que se apresentam de forma indissolúvel na atualidade. Investigar as práticas musicais das guitarradas no Pará observando sob quais perspectivas as mudanças sociais, em âmbito global e local, afetaram a produção musical, alterando processos culturais simbólicos e determinando a constituição de identidades, foi o objetivo principal desta proposta. Os objetivos específicos foram: descrever os procedimentos etnográficos realizados ao longo da pesquisa, identificando as transformações sociais amplas e particulares que possibilitaram descrições e interpretações de fenômenos musicais que apontaram a guitarrada como uma prática musical contemporânea no Pará – o Guitarrar Local. Analisar a discografia de Mestre Vieira e propor uma descrição contextual que revelou o comportamento e os direcionamentos impostos pela Indústria de Entretenimento e seu impacto na obra de Mestre Vieira ao longo de sua produção. Assinalar aspectos inerentes aos processos de modernização e globalização que apontaram cenas e dinâmicas semelhantes que comungaram com a constituição de identidades e, portanto, sob os aspectos das mudanças musicais e transformações culturais, sinalizaram casos de *hand-over*. Além da revisão da literatura existente sobre o tema e dos estudos bibliográficos referentes aos assuntos históricos e culturais, sob a luz da etnomusicologia, fez-se uma descrição etnográfica dos contextos atuais nos quais a prática da Guitarrada se dinamiza e entrevistas semiestruturadas que possibilitaram a fundamentação de argumentos analíticos e análises musicais da produção fonográfica de Mestre Vieira. O período de abrangência desta pesquisa compreende o período entre os anos de 1950, período importante do pós-guerra no mundo e, 2023, ano de conclusão da tese. Considerando as análises realizadas até o momento, confirmou-se a tese de que a Guitarrada, ao se emancipar da Lambada por meio de *Hand-over*, se configura em uma prática musical moderna, independente, de identidade estética própria, que determina mudanças musicais, culturais e novas perspectivas para a memória, cultura, política e música na Amazônia brasileira.

Palavras-chave: Hand-over. Guitarrar Local no Pará. Guitarrada. Análises Musicais.

ABSTRACT

CARAVEO, Saulo Christ. **Guitarrar Local** – a musical practice beyond the Pará Amazon. Doctorate – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

The practice of Guitarrada is investigated here considering the configuration of social, political, cultural structures and its establishment as a founding musical genre of memory and identity in Pará. The broad transformations resulting from the modernization and globalization processes that occurred between the advent of Lambada and the consolidation of Guitarrada, submerged in a capitalist Entertainment Industry, reconfigured spaces and social dynamics, as well as the way of consuming, making and producing music, promoting the historiographic resizing, in memory and in the way in which cultural identities are constituted in the Paraense Amazon. Thus, such sociocultural manifestations that took place in these scenarios had an impact on the creation and dissemination of the Guitarrada genre, which is the result of paradigmatic transformations that represent the identities of this musical genre. Considering culture (HALL, 2011; CANCLINI, 2015), memory (HALBWACHS, 2006; CANDAU, 2012), and music (CARAVEO, 2019a, 2019b; CHADA, 2007; MENDÍVIL 2013, 2015 and 2022; MUKUNA, 2008; NETTL, 2005; SEEGER, 2008; SMALL, 1998) as related systems, I glimpse the thesis that deals with the changes and new musical identities in the Amazon, focusing mainly on the Guitarradas of Pará. The Amazon Region, with its space-time multiculturalism of diverse musical practices, needs in-depth musical investigations that point to historical cultural fusion, considering, however, developments, perspectives and particular looks that present new diagnoses in the face of contexts that present themselves indissolubly in the present. Investigating the musical practices of the guitarists in Pará, observing from what perspectives social changes, globally and locally, affected musical production, altering symbolic cultural processes and determining the constitution of identities was the main objective of this proposal. The specific objectives were to describe the ethnographic procedures carried out throughout the research, identifying the broad and particular social transformations that made possible the descriptions and interpretations of musical phenomena that pointed to the guitar playing as a contemporary musical practice in Pará – the Local Guitarrar. To analyze Mestre Vieira's discography and to propose a contextual description that reveals the behavior and directions imposed by the Entertainment Industry and its impact on Mestre Vieira's work throughout his production. Point out aspects inherent to the processes of modernization and globalization that point to similar scenarios and dynamics that share with the constitution of identities and, therefore, under the aspects of musical changes and cultural transformations, point out cases of hand-over. In addition to reviewing the existing literature on the subject and bibliographical studies referring to historical and cultural subjects, under the light of ethnomusicology, an ethnographic description of the current contexts in which the practice of Guitarrada dynamics are made, semi-structured interviews that made possible the foundation of analytical arguments and musical analyzes of Mestre Vieira's phonographic production. The period covered by this research comprises the 1950s, an important post-war period in the world, and 2023, the year of completion of the thesis. Considering the analyzes carried out so far, the thesis was confirmed that Guitarrada, when emancipated from Lambada through Hand-over, configures itself in a modern, independent musical practice, with its own aesthetic identity, which determines musical changes, cultures and new perspectives for memory, culture, politics and music in the Brazilian Amazon.

Keywords: Handover. Local Guitarrar in Pará. Guitarrada. Musical Analysis.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Entrevista com Mestre Vieira – Barcarena, 26 de agosto de 2017.....	42
Fotografia 2 – Montagem do palco na Praça Matriz – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	51
Fotografia 3 – Residência de Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	54
Fotografia 4 – Montagem de fotografias 1 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	54
Fotografia 5 – Mestre Vieira e público – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	55
Fotografia 6 – Montagem de fotografias 2 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	55
Fotografia 7 – Montagem de fotografias 3 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	56
Fotografia 8 – Montagem de fotografias 4 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	56
Fotografia 9 – Show de Mestre Vieira 1 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	57
Fotografia 10 – Show de Mestre Vieira 2 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	57
Fotografia 11 – Show do conjunto Os Dinâmicos – Barcarena, 29 de outubro de 2017....	60
Fotografia 12 – Show de Mestre Vieira 3 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.....	62
Fotografia 13 – Entrevista com Dejacir Magno – Barcarena, 30 de maio de 2018.....	64
Fotografia 14 – Banner de entrada do Centro Cultural de Barcarena.....	71
Fotografia 15 – Porto de Belém no início do século XX.....	74
Fotografia 16 – Show realizado no CENTUR na II Feira de Arte e Cultura do Pará – Belém, 10 de março de 2018.....	77
Fotografia 17 – Montagem de fotografias – arquivo pessoal de Mestre Vieira.....	78
Fotografia 18 – Entrevista com Dejacir Magno – Barcarena, 30 de maio de 2018.....	79
Fotografia 19 – Manchete de jornal de Fortaleza – Ceará.....	80
Fotografia 20 – Imagem do palco montado em frente à residência de Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2018.....	81
Fotografia 21 – Imagem do show realizado em homenagem ao Mestre Vieira.....	82
Fotografia 22 – Imagem do palco montada em frente à residência de Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2019.....	84
Fotografia 23 – Show do conjunto musical Os filhos do Mestre – Barcarena, 29 de outubro de 2019.....	86
Fotografia 24 – Show do conjunto musical Os Dinâmicos – Barcarena, 29 de outubro de 2019.....	87
Fotografia 25 – Show do conjunto musical Os Filhos do Mestre – Barcarena, 29 de outubro de 2019.....	91
Fotografia 26 – Imagem dos guitarristas Ximbinha e John Cabano – Barcarena, 29 de outubro de 2020 em Barcarena.....	92
Fotografia 27 – Momento do discurso de Ximbinha em homenagem ao Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2020.....	93
Fotografia 28 – Imagem da montagem do palco – Barcarena, 29 de outubro de 2021.....	95
Fotografia 29 – Imagem do público – Barcarena, 29 de outubro de 2021.....	96
Fotografia 30 – Diploma expedido pela Academia Barcarenense de Letras.....	97
Fotografia 31 – Imagem do palco montado em frente à residência de Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2022.....	98
Fotografia 32 – Show do conjunto musical Os Dinâmicos – Barcarena, 29 de outubro de 2022.....	99
Fotografia 33 – Imagem dos guitarristas Saulo Caraveo e Adrian Silva – Barcarena, 29 de outubro de 2022.....	100
Fotografia 34 – Diploma de Honra ao Mérito Cultural recebido por Mestre Vieira.....	248

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	125
Gráfico 2 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	127
Gráfico 3 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	129
Gráfico 4 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	130
Gráfico 5 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	132
Gráfico 6 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	133
Gráfico 7 – Análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	135
Gráfico 8 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	146
Gráfico 9 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	147
Gráfico 10 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	149
Gráfico 11 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	150
Gráfico 12 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	152
Gráfico 13 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	153
Gráfico 14 – Análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	154
Gráfico 15 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	159
Gráfico 16 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	161
Gráfico 17 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	162
Gráfico 18 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	164
Gráfico 19 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	165
Gráfico 20 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	166
Gráfico 21 – Análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	168
Gráfico 22 – Análise geral sobre os álbuns Lambadas das Quebradas Vol. 1, 2 e 3.....	170
Gráfico 23 – Análises de Leandro Machado – Melô da Cabra.....	176
Gráfico 24 – Análises de Hygor Machado – Melô da Cabra.....	177
Gráfico 25 – Análises de Max David – Melô da Cabra.....	177
Gráfico 26 – Análises de Saulo Caraveo – Melô da Cabra.....	178
Gráfico 27 – Análises de Wilson Vieira – Melô da Cabra.....	178
Gráfico 28 – Análises de Waldecir Vieira – Melô da Cabra.....	179
Gráfico 29 – Análise geral – Melô da Cabra.	179
Gráfico 30 – Análises de Leandro Machado – Desafiando.....	183
Gráfico 31 – Análises de Hygor Machado – Desafiando.....	184
Gráfico 32 – Análises de Max David – Desafiando.....	184
Gráfico 33 – Análises de Saulo Caraveo – Desafiando.....	185
Gráfico 34 – Análises de Wilson Vieira – Desafiando.....	185
Gráfico 35 – Análises de Waldecir Vieira – Desafiando.....	186
Gráfico 36 – Análise geral – Desafiando.....	186
Gráfico 37 – Análise de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	189
Gráfico 38 – Análise de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	190
Gráfico 39 – Análise de Max David – Vieira e Seu Conjunto.....	190
Gráfico 40 – Análise de Saulo Caraveo – Vieira e Seu Conjunto.....	191
Gráfico 41 – Análise de Wilson Vieira – Vieira e Seu Conjunto.....	191
Gráfico 42 – Análise de Waldecir Vieira – Vieira e Seu Conjunto.....	192
Gráfico 43 – Análise geral - Vieira e Seu Conjunto.....	193
Gráfico 44 – Análises de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	197
Gráfico 45 – Análises musicais de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	198
Gráfico 46 – Análises musicais de Max David – Mestre Vieira e Seu Conjunto.....	198
Gráfico 47 – Análises de Saulo Caraveo – Mestre Vieira e Seu Conjunto.....	199

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 48 – Análises de Wilson Vieira – Mestre Vieira e Seu Conjunto.....	199
Gráfico 49 – Análises de Waldecir Vieira – Mestre Vieira e Seu Conjunto.....	200
Gráfico 50 – Resultado geral das análises – Vieira e Seu Conjunto de 1985.....	200
Gráfico 51 – Análises de Leandro Machado – Bota Fogo Nela.....	204
Gráfico 52 – Análises de Hygor Machado – Bota Fogo Nela	204
Gráfico 53 – Análises de Max David – Bota Fogo Nela.....	205
Gráfico 54 – Análises de Saulo Caraveo – Bota Fogo Nela.....	205
Gráfico 55 – Análises de Wilson Vieira – Bota Fogo Nela.....	206
Gráfico 56 – Análises de Waldecir Vieira – Bota Fogo Nela.....	206
Gráfico 57 – Resultado geral das análises – Bota Fogo Nela de 1986.....	207
Gráfico 58 – Análises de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	210
Gráfico 59 – Análises de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	211
Gráfico 60 – Análises de Max David – Vieira e Seu Conjunto.....	211
Gráfico 61 – Análises de Saulo Caraveo – Vieira e Seu Conjunto.....	212
Gráfico 62 – Análises de Wilson Vieira – Vieira e Seu Conjunto.....	212
Gráfico 63 – Análises de Waldecir Machado – Vieira e Seu Conjunto.....	214
Gráfico 64 – Resultado Geral das análises – Vieira e Seu Conjunto de 1987.....	214
Gráfico 65 – Análises de Leandro Machado – Melô da Pomba.....	219
Gráfico 66 – Análises de Hygor Machado – Melô da Pomba.....	219
Gráfico 67 – Análises de Max David – Melô da Pomba.....	220
Gráfico 68 – Análises de Saulo Caraveo – Melô da Pomba.....	220
Gráfico 69 – Análises de Wilson Vieira – Melô da Pomba.....	221
Gráfico 70 – Análises de Waldecir Vieira – Melô da Pomba.....	221
Gráfico 71 – Resultado Geral das análises – Melô da Pomba de 1989.....	222
Gráfico 72 – Análises de Leandro Machado – Lambadas e Cambará.....	227
Gráfico 73 – Análises de Hygor Machado – Lambadas e Cambará.....	227
Gráfico 74 – Análises de Max David – Lambadas e Cambará.....	228
Gráfico 75 – Análises de Saulo Caraveo – Lambadas e Cambará.....	228
Gráfico 76 – Análises de Wilson Vieira – Lambadas e Cambará.....	229
Gráfico 77 – Análises de Waldecir Vieira – Lambadas e Cambará.....	229
Gráfico 78 – Resultado Geral das análises – Lambadas e Cambará de 1990.....	230
Gráfico 79 – Análises de Leandro Machado – Vieira 40 graus.....	232
Gráfico 80 – Análises de Hygor Machado – Vieira 40 graus.....	233
Gráfico 81 – Análises de Max David – Vieira 40 graus.....	233
Gráfico 82 – Análises de Saulo Caraveo – Vieira 40 graus	234
Gráfico 83 – Análises de Wilson Vieira – Vieira 40 graus.....	234
Gráfico 84 – Análises de Waldecir Vieira – Vieira 40 graus.....	235
Gráfico 85 – Resultado Geral das análises – Vieira 40 graus de 1991.....	235
Gráfico 86 – Análises musicais de Leandro Machado – Vieira e Banda de 1998.....	238
Gráfico 87 – Análises musicais de Hygor Machado – Vieira e Banda de 1998.....	238
Gráfico 88 – Análises musicais de Max David – Vieira e Banda de 1998.....	239
Gráfico 89 – Análises musicais de Saulo Caraveo – Vieira e Banda de 1998.....	239
Gráfico 90 – Análises musicais de Wilson Vieira – Vieira e Banda de 1998.....	240
Gráfico 91 – Análises musicais de Waldecir Vieira – Vieira e Banda de 1998.....	240
Gráfico 92 – Resultado Geral das análises – Vieira e Banda de 1998.....	241
Gráfico 93 – Análises de Leandro Machado – Lambadão do Vieira de 2002.....	244
Gráfico 94 – Análises de Hygor Machado – Lambadão do Vieira de 2002.....	244

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 95 – Análises de Max David – Lambadão do Vieira de 2002.....	245
Gráfico 96 – Análises de Saulo Caraveo – Lambadão do Vieira de 2002.....	245
Gráfico 97 – Análises de Wilson Vieira – Lambadão do Vieira de 2002.....	246
Gráfico 98 – Análises de Waldecir Vieira – Lambadão do Vieira de 2002.....	246
Gráfico 99 – Resultado geral das análises – Lambadão do Vieira de 2002.....	247
Gráfico 100 – Análises de Leandro Machado – Guitarra Magnética de 2010.....	250
Gráfico 101 – Análises de Hygor Machado – Guitarra Magnética de 2010.....	251
Gráfico 102 – Análises de Max David Machado – Guitarra Magnética de 2010.....	251
Gráfico 103 – Análises de Saulo Caraveo – Guitarra Magnética de 2010.....	252
Gráfico 104 – Análises Wilson Vieira – Guitarra Magnética de 2010.....	252
Gráfico 105 – Análises de Waldecir Vieira – Guitarra Magnética de 2010.....	253
Gráfico 106 – Resultado Geral das análises – Guitarra Magnética de 2010.....	253
Gráfico 107 – Análises de Leandro Machado – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	256
Gráfico 108 – Análises de Hygor Machado – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	256
Gráfico 109 – Análises de Max David – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	257
Gráfico 110 – Análises de Saulo Caraveo – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	257
Gráfico 111 – Análises de Wilson Vieira – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	258
Gráfico 112 – Análises de Waldecir Vieira – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	258
Gráfico 113 – Resultado geral das análises – Guitarreiro do Mundo de 2015.....	259
Gráfico 114 – Resultado geral das análises sobre toda a discografia de Mestre Vieira..	259
Gráfico 115 – A presença do carimbó nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira – 1978, 1980 e 1981.....	266
Gráfico 116 – A presença do carimbó nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1980.....	267
Gráfico 117 – A presença do carimbó nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.....	267
Gráfico 118 – A presença do carimbó nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.....	268
Gráfico 119 – A presença do merengue nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira.....	273
Gráfico 120 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1980.....	275
Gráfico 121 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.....	276
Gráfico 122 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.....	277
Gráfico 123 – A presença da cumbia nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira – 1978, 1980 e 1981.....	281
Gráfico 124 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1980.....	283
Gráfico 125 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.....	284
Gráfico 126 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.....	285

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Metodologia desenvolvida para realização de análises musicais.....	113
Tabela 2 – Análises de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	123
Tabela 3 – Análises de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	125
Tabela 4 – Análises de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	127
Tabela 5 – Análises de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	129
Tabela 6 – Análises de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	131
Tabela 7 – Análises de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	132
Tabela 8 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	134
Tabela 9 – Análises de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	145
Tabela 10 – Análises de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	146
Tabela 11 – Análises de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	148
Tabela 12 – Análises de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	149
Tabela 13 – Análises de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	151
Tabela 14 – Análises de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.....	152
Tabela 15 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 1.....	153
Tabela 16 – Análises de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	158
Tabela 17 – Análises de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	160
Tabela 18 – Análises de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	161
Tabela 19 – Análises de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	163
Tabela 20 – Análises de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	164
Tabela 21 – Análises de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	165
Tabela 22 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 3.....	167
Tabela 23 – Visão geral das análises – Melô da Cabra.....	174
Tabela 24 – Visão geral das análises – Desafiando.....	181
Tabela 25 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.....	188
Tabela 26 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.....	196
Tabela 27 – Visão geral das análises – Bota fogo nela – de 1986.....	203
Tabela 28 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.....	209
Tabela 29 – Visão geral das análises – Melô da Pomba.....	218
Tabela 30 – Visão geral das análises – Lambadas e Cambará.....	226
Tabela 31 – Visão geral das análises – Vieira 40 graus.....	231
Tabela 32 – Visão geral das análises – Vieira e Banda – A Volta.....	237
Tabela 33 – Visão geral das análises – Lambadão do Vieira.....	243
Tabela 34 – Visão geral das análises – Guitarra Magnética.....	249
Tabela 35 – Visão geral das análises – Guitarreiro do Mundo.....	255

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da capa do livro biográfico de Pe. Augusto Cardin.....	66
Figura 2 – Capa e contracapa do LP Os Muiraquitãs no Carimbó de 1976.....	72
Figura 3 – Recorte da publicação do Diário Oficial dos Municípios do Estado do Pará...	85
Figura 4 – Material de divulgação da <i>live</i> realizada pelo grupo musical Os Filhos do Mestre.....	90
Figura 5 – Capa do songbook de Mestre Vieira e folha de rosto autografada.....	102
Figura 6 – Capa e contracapa do disco de Pinduca - No Embalo do Carimbó e Sirimbó – O Rei do Carimbó - Vol. 5.....	106
Figura 7 – Linha do tempo referente a discografia de Mestre Vieira.....	111
Figura 8 – Manchete de jornal do dia 4 de agosto de 1974.....	116
Figura 9 – Trecho da transcrição de parte do solo da obra Lambada da Baleia de Mestre Vieira.....	117
Figura 10 – Capa e contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1 de Mestre Vieira.	120
Figura 11 – Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1 de Mestre Vieira.....	122
Figura 12 – Grupo percussivo e ritmo musical do carimbó – curimbó e matracas.....	138
Figura 13 – Grupo percussivo e ritmo musical do carimbó – milheiros (caxixis ou maracás)	139
Figura 14 – Partitura do grupo percussivo – Milheiro (caxixi ou maracá)	139
Figura 15 – Partitura de bateria adaptada ao carimbó.....	140
Figura 16 – Transcrição da bateria da composição Lambada da Baleia de Mestre Vieira.	140
Figura 17 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto de 1980.....	144
Figura 18 – Transcrição da bateria da composição Lambada do Mapinguari de Mestre Vieira.....	155
Figura 19 – Montagem de capas de trabalhos lançados no ano de 1981.....	156
Figura 20 – Capa e contracapa do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de 1981.....	158
Figura 21 – Transcrição da bateria da composição Lambada do Radialista de Mestre Vieira.....	169
Figura 22 – Capa do álbum Melô da Cabra, lançado no ano de 1982.....	174
Figura 23 – Capa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983.....	180
Figura 24 – Capa do álbum Vieira e Seu Conjunto, lançado no ano de 1984.....	187
Figura 25 – Capa e contracapa do álbum de Fafá de Belém lançado no ano de 1985.....	194
Figura 26 – Capa e contracapa do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1985.....	195
Figura 27 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto, lançado no ano de 1985.....	195
Figura 28 – Capa e contracapa do álbum de Fafá de Belém – Atrevida, lançado no ano de 1986.....	201
Figura 29 – Capa e contracapa do álbum da trilha sonora da novela Cambalacho de 1986.....	202
Figura 30 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Bota fogo nela, lançado no ano de 1986.....	202
Figura 31 – Capa e contracapa do álbum da trilha sonora da novela Sassaricando de 1987.....	208
Figura 32 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto lançado no ano de 1987	208
Figura 33 – Capa e contracapa do álbum do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1989.....	214

Figura 34 – Capa e contracapa do álbum Lambahia lançado no ano de 1989.....	215
Figura 35 – Capa e contracapa do álbum Worldbeat da Banda Kaoma lançado no ano de 1989.....	216
Figura 36 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Melô da Pomba – lançado no ano de 1989.....	217
Figura 37 – Montagem com imagens de capas de álbuns lançados nos anos de 1980.....	223
Figura 38 – Capa e contracapa do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1990.....	223
Figura 39 – Capa e contracapa do Compacto de Sidney Magal de 1990.....	224
Figura 40 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará – de 1990.....	225
Figura 41 – Capa e contracapa do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1990.....	231
Figura 42 – Capa do álbum Vieira e Banda – A Volta, lançado no ano de 1998.....	236
Figura 43 – Capa do álbum Lambadão do Vieira – Lambadão do Vieira, lançado no ano de 2002.....	242
Figura 44 – Capa e contracapa do CD Guitarra Magnética de Mestre Vieira lançado no ano de 2010.....	249
Figura 45 – Capa e contracapa do CD Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira lançado no ano de 2015.....	254
Figura 46 – Montagem de capas de álbuns produzidos em Manaus.....	289
Figura 47 – Montagem de capas da coleção de álbuns Guitarradas.....	295

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Localização da cidade de Barcarena no Pará.....	52
Mapa 2 – Perímetro entre as cidades de Belém, Barcarena, Abaetetuba e Igarapé-Miri no Pará.....	73

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	20
2. A GUITARRADA ENQUANTO FENÔMENO CULTURAL	37
2.1. Os 83 anos de Mestre Vieira	50
2.2. O surgimento da lambada/guitarrada no Pará	62
2.3. Cultura, Música e temporalidade	76
2.3.1. A guitarrada pós Mestre Vieira	76
2.3.2. A festa da guitarrada continua	81
2.3.3. O Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena	83
2.3.4. A música enquanto fenômeno cultural	87
2.3.5. Um ano do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena	89
2.3.6. Dois anos do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena	95
2.3.7. Três anos do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena	96
3. A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA DE MESTRE VIEIRA	105
3.1. A trilogia Lambadas das Quebradas – a origem da lambada no Pará	114
3.1.1. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – 1978	118
3.1.2. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – 1980	142
3.1.3 – Lambadas das Quebradas Vol. 3 – O rei da lambada – 1981	156
3.2. Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – o decorrer dos anos de 1980	171
3.2.1 – Vieira e Seu Conjunto – Melô da Cabra – 1982	171
3.2.2 – Vieira e Seu Conjunto – Desafiando – 1983	180
3.2.3. Vieira e Seu Conjunto – 1984	187
3.2.4 – Vieira e Seu Conjunto – 1985	194
3.2.5. Vieira e Seu Conjunto – Bota fogo nela – 1986	201
3.2.6. Vieira e Seu Conjunto – 1987	207
3.2.7. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – Relançamento – 1988	214
3.2.8 – Vieira e Seu Conjunto – Melô da Pomba – 1989	215
3.2.9. Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará – 1990	222
3.3. Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – os anos de 1990	230

3.3.1. Vieira 40 graus – 1991	231
3.3.2. Vieira e Banda – A Volta – 1998	236
3.4 – Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – os anos de 2000	241
3.4.1. Lambadão do Vieira – 2002	242
3.4.2. Vieira e Seu Conjunto – Guitarra Magnética – 2010	248
3.4.3 – Vieira e Seu Conjunto – Guitarreiro do Mundo – 2015	254
4. HAND-OVER	264
4.1. O carimbó na lambada de Mestre Vieira	264
4.2. O merengue na lambada de Mestre Vieira	268
4.3. A cumbia na lambada de Mestre Vieira	279
4.4. A lambada no Beiradão de Manaus	286
4.5. A prática da guitarra elétrica para além da Amazônia paraense	290
4.6. A guitarra na lambada de Mestre Vieira	295
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	298
REFERÊNCIAS	311

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa aborda o fenômeno musical da lambada, que se constitui histórica e socialmente como gênero musical popular urbano e que, considerando os trajetos, percursos e produção fonográfica de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira –, se reconfigura e se consolida como guitarrada, demarcando assim algumas das identidades culturais do estado do Pará. A lambada surge em meados dos anos de 1970, como efeito, consequência e resposta artística aos processos de modernização e de globalização ocorridos no mundo, nos quais estão inseridos os fluxos migratórios promotores de transformações, trocas, apropriações e reterritorializações culturais e a Indústria de Entretenimento¹, aliada ao plano de expansão capitalista, como principal instituição de gestão dos bens culturais de consumo. Compreender o fenômeno da lambada nos anos de 1970, sob perspectivas mais amplas, possibilitou traçar uma linha de bases epistemológicas dos múltiplos contextos sociais locais que a conduziram ao seu redimensionamento nos anos de 2000, quando a guitarrada assume definitivamente o protagonismo identitário enquanto gênero musical instrumental de origem paraense.

Nas palavras introdutórias da obra *História Social do Jazz*, seu autor Eric J. Hobsbawm (2020, p. 31) se refere ao jazz como “um dos fenômenos culturais mais notáveis do nosso século. Não trata de um certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos”. Conclui o autor:

O mundo do jazz não consiste apenas de sons reproduzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma característica. Ele é formado também por músicos, brancos e negros, americanos ou não (*Ibid.*, p. 31).

Partindo de uma premissa semelhante, as palavras de Eric J. Hobsbawm se encaixariam perfeitamente nesta introdução, substituindo as palavras livro por tese, jazz por guitarrada, acrescentando indígenas e caboclos brasileiros junto aos brancos, negros e americanos. É justamente desta forma que constituí a ideia do que é e de como se apresenta a prática musical das guitarradas na Amazônia Paraense. Nesta direção, a tese aqui proposta traz reflexões a respeito da prática das guitarradas no Pará, fundamentadas em pesquisa realizada entre os anos de 2017, ano em que ingressei no mestrado, e 2023, ano de defesa deste trabalho.

¹ Indústria de Entretenimento é entendida aqui como um conjunto de instituições que promovem a produção, distribuição e o consumo de produtos artísticos – rádio, televisão, cinema, casas de shows, indústria cultural e fonográfica.

Foram muitos os desafios, enfrentamentos e travessias ao longo deste percurso, que cruzou múltiplas fronteiras tangentes aos solos férteis da cultura, de uma parte da história da classe trabalhadora, das relações de poder, da política, da música, da história da guitarra elétrica e dos rios que delimitam as cidades de Belém e Barcarena, no Pará. Estes atravessamentos me permitiram amadurecer as reflexões, ideias e conceitos que aqui apresento. Ressalto, também, que foram os caminhos sonoros, minha formação inacabada enquanto engenheiro elétrico e a formação enquanto músico-guitarrista que me levaram aos processos metodológicos desenvolvidos nesta pesquisa, bem como os feitos, movimentos e ações humanas sobre o mundo que permitiram compreender e percorrer as múltiplas áreas do conhecimento aqui abordadas e utilizadas como embasamento e suporte teórico.

A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira, dissertação de mestrado defendida por mim no início do ano de 2019, e com a qual obtive mudança antecipada para o nível de doutoramento, traz análises contextuais, musicais e importante revisão da literatura sobre o assunto aqui tratado e com ela estaborecerei diálogos ao longo desta escrita. As entrevistas realizadas entre os anos de 2017 e 2023 possibilitaram vislumbrar novos percursos analíticos, historiográficos e metodológicos sobre os quais pude trazer à superfície fatos sociais relevantes e assim tecer considerações sobre o percurso artístico de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira, e sua contribuição para a construção do fenômeno social e cultural da lambada/guitarrada. As observações sobre a cena e cenário atual envolvendo a prática da guitarrada, em especial, de meu trabalho etnográfico realizado na festividade de comemoração a data de aniversário de Mestre Vieira (29 de outubro), que a partir do ano de 2019 passou a ser reconhecida como o Dia Municipal da Guitarrada, na cidade de Barcarena, somado às análises musicais realizadas sobre toda a discografia do mestre guitarrista, possibilitaram, neste trabalho, a dar continuidade à construção desta pesquisa, repousando minhas considerações sobre os aspectos musicais, contextuais, sociais e históricos, teóricos e metodológicos.

Sob a perspectiva do mercado das práticas musicais, para compreender a lambada como um produto que se expande movimentando a indústria local, nacional e transnacional, aproveito para diferenciar a utilização dos termos cena e cenário como campos complementares. Sendo assim, exponho alguns apontamentos acerca do conceito de cena amplamente debatido em múltiplos campos disciplinares, que segundo Cambria (2017, p. 80), “o termo “cena”, ao longo das últimas duas décadas, tem gradualmente conquistado legitimidade no circuito acadêmico, especialmente no contexto das discussões sobre

(sub)culturas juvenis e música popular”, tendo como um de seus principais contribuidores o pesquisador Will Straw.

Cena, segundo o autor, constitui:

[...] determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências à cena electroclash) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre). Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada. (Por exemplo, como alguém poderia localizar a cena de poesia anglófona de Montreal em um mapa?) (Straw, 2013, p. 12).

As cenas não se formam sem que sobre ela haja forças de múltiplas naturezas, direções e sentidos e que, portanto, determinam relações temporais de interesse econômico – passado (referências de mercado), presente (financiamento e formação dos cenários) e de futuro (exploração dos mercados em formação) – que estão além da constituição da própria cena em si, uma vez que “as cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a buscam de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades” (Idem, p. 13). Sobre as cenas musicais, o autor afirma ainda que:

Contudo, a música e outras formas culturais não são apenas álibis para a interação social que ocorre nas cenas. A sua importância em relação às cenas garante que o investimento comercial que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçada com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular (Straw, 2013, p. 15).

Dentro do espectro de abordagem acerca do conceito de cena cultural e musical, Mendívil (2015, p. 25), concatena reflexões de Straw (2004) e Bennett e Peterson (2004) ao afirmar que:

[...] as cenas culturais são campos produtivos de autogestão, nos quais os participantes constroem seu próprio quadro de ação em resposta às condições desfavoráveis oferecidas pelo ambiente social imediato: a cidade, o Estado ou o mercado (Straw, 2004: 415). Defino, portanto, uma cena musical como “uma atividade social que ocorre em um espaço delimitado e durante um tempo específico, em que produtores, músicos e fãs [voluntariamente] experimentam um gosto musical comum, distinguindo-se coletivamente dos demais...”² (Bennett e Peterson, 2004, p. 8).

² Todas as traduções referentes a textos estrangeiros foram realizadas pelo autor.

As cenas musicais surgem como respostas aos contextos socioculturais de um lugar nos quais a interação entre músicos, produtores culturais, público, se dá pela constituição de cenários sob os quais a indústria e o mercado são componentes atuantes e indissociáveis. Vale destacar ainda que:

Como instrumento interpretativo, o conceito de cena deve conduzir a uma análise da interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais das cidades, facilitando deste modo a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, econômicas e institucionais – que influenciam a expressão cultural coletiva. (Guerra e Quintela, 2016, p. 203).

Uma cena é, portanto, expressa pelos meios de integração social de um lugar, cujas dinâmicas demográficas apresentam múltiplas relações que, por vez, estão além de suas próprias fronteiras espaciais, conduzindo as atividades humanas, suas memórias, esquecimento e identidades culturais. Cambria (2017, p. 87) também traz importante revisão sobre a literatura existente sobre este tema e afirma que:

Apesar de a maioria dos autores que defendem a perspectiva das "cenas musicais" considerar a mesma como sendo uma necessária alternativa ao trabalho desenvolvido no âmbito da etnomusicologia (muitas vezes, a partir de uma visão restrita e datada deste campo), as questões envolvidas nessa recente literatura não são realmente diferentes daquelas com as quais os etnomusicólogos trabalham hoje.

Sendo assim, seria ingênuo constituir um conceito de cena sem expor a natureza dessas forças que atuam sobre as atividades culturais de um lugar, concluo, portanto, que os cenários são preparados pelas indústrias culturais nos seus moldes e mecanismos usuais – produção, distribuição e consumo –, determinando e guiando dinâmicas sobre as cenas de acordo com seus interesses. Estes cenários implantados sob o slogan ideológico de integralização global contribuem para cenas cada vez mais específicas e fragmentadas. No mercado musical, a Indústria de Entretenimento – por meio das mídias – rádio, TV, cinema –, financia e veicula as tendências deste mercado, induzindo e incentivando a produção em massa dessas tendências e o consumo desta produção.

Quanto ao termo gênero musical, faço uso das reflexões de Fabbri (2017, p. 2), que o define como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Tais reflexões apresentadas por meio de análises sob os gêneros *Canzone* e *Canzone d'autore*, pontuam ainda outras definições sobre os termos utilizados no conceito, como “conjunto”, “subconjunto” e “evento musical”, que segundo o autor:

A noção de conjunto, tanto para um gênero quanto para seu aparato definidor, significa que podemos falar de subconjuntos como “subgêneros”, e de todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos: em particular, um determinado “evento musical” pode situar-se na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo (Fabbri (2017, p. 2).

Abordados de forma ampla e semântica os termos “conjunto” e “subconjunto” sugerem que dois ou mais “eventos musicais” – expressão que também precipita ampla abordagem – podem apresentar sobreposição igualmente ampla de suas características. As análises realizadas sobre o curso dos eventos musicais envolvendo o desenvolvimento da lambada me permitiu compreendê-la como um gênero musical inserido em um conjunto de contextos socioculturais cujas características musicais inseridas em subconjuntos também apresentam seus próprios contextos socioculturais.

Considerando a etnografia – pesquisa de campo, levantamento bibliográfico, análise e interpretação de dados – como o meio de condução de outros procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa, busquei nos diálogos interdisciplinares, em especial, com a Etnomusicologia, o suporte teórico necessário para conduzir reflexões acerca do surgimento do gênero musical lambada e da prática musical das guitarradas no Pará. Estes procedimentos etnográficos, bem como o levantamento e análises da literatura existente sobre o assunto, despertaram reflexões acerca dos fenômenos globalizadores determinantes para as dinâmicas demográficas e processos migratórios que resultaram em intenso intercâmbio de bens culturais que, por sua vez, interferiram significativamente nas estruturas e tecidos sociais, na cultura e nas artes, na história, memória e nas atividades políticas de cidades como Belém e Barcarena, no Pará. Estas dinâmicas promoveram deslocamentos, trocas e apropriações contínuas de fontes identitárias primárias oportunizando transformações sobre os múltiplos setores da vida social humana, gerando novas cenas, cenários e contextos sobre os quais surgem diferentes perspectivas para a cultura e práticas musicais ao longo do tempo e, desta forma, forneceram materiais importantes que ainda carecem de análises, reflexões e interpretações mais profundas.

Tenho plena consciência que minha presença durante as observações realizadas em campo, nas entrevistas e minhas considerações pessoais sobre as análises musicais acerca da prática da lambada/guitarrada podem sugerir desvios e impactos sobre os resultados e reflexões aqui propostas, principalmente sobre a questão crítica, estética e de valor que atravessam as diversas formas de hierarquização e hifenização decorrentes da própria natureza da pesquisa. Sobre esta perspectiva, para García (2012, p. 27), “apesar desse interesse crítico,

a influência do gosto estético do pesquisador na situação de campo e sua presença na tessitura da escrita etnográfica não parece ter sido uma questão que despertasse interesse sustentado” e, sendo assim, busquei condições investigativas que atenuassem estes possíveis desvios e impactos sobre os resultados propostos aqui, valendo destacar ainda que:

Não é difícil verificar que durante vários anos a antropologia e etnomusicologia conseguiram denunciar o etnocentrismo e o eurocentrismo, dismantelar o positivismo e as bases colonialistas de algumas de suas teorias em termos políticos e epistemológicos, questionar a autoria e a autoridade etnográficas, verificar a frágil diferença que separa os textos etnográficos da ficção, tomando consciência de que toda pesquisa nada mais é do que o olhar de um sujeito histórico e culturalmente localizado, admitindo a necessidade de constante vigilância epistemológica e rompendo muitos outros hábitos e defeitos da academia (García, 2012, p. 26-27).

Guiado por esta reflexão consciente, busco, na medida do possível, estabelecer diálogos com interlocutores, autores e conceitos que melhor elucidem aspectos, contextos e transformações sociais, culturais e musicais ocorridas nesta parte da Amazônia na qual convivi desde meu nascimento. Ressalto que o trabalho de campo realizado nesta pesquisa apresenta-se em múltiplas perspectivas que atravessaram seis anos de engajamento sobre o fenômeno musical da lambada/guitarrada – participação em eventos artísticos, entrevistas, produção audiovisual, audições de fonogramas, análises musicais, composições e apresentações artísticas. É importante ressaltar que tanto a lambada quanto a guitarrada se constituem em fenômenos musicais urbanos que apresentam transversalidade de características e contextos sociais:

A etnomusicologia não ficou indiferente a essa virada e, em decorrência dela, também nas últimas décadas voltou seu olhar para as práticas musicais das grandes metrópoles. A etnomusicologia urbana, então, parte da premissa de que as cidades do mundo industrial constituem também um território, no qual grupos de indivíduos constroem espaços simbólicos para produzir identidades concretas (Mendivil, 2015, p. 21).

Avaliando o exemplo da prática musical da lambada – gênero musical que surgiu no Pará em meados dos anos de 1970, chamei de Convergência de Contextos Culturais o cruzamento de fatos históricos em perspectiva ampla das dinâmicas demográficas entre o local, nacional e transnacional como fator fundante de cenas particulares, sobre os quais foi possível o desenvolvimento de processos e práticas musicais criativas igualmente singulares. Estes processos de natureza individual e coletiva sob a perspectiva da apropriação de gêneros musicais diversos promovem fluxos contínuos de trocas e processamentos experimentais que resultam na instauração da lambada e de outros gêneros musicais no estado do Pará. É importante ressaltar que estas dinâmicas demográficas, em parte, são consequência de um

intenso mercado de bens de consumo que aconteciam, principalmente, nas zonas portuárias do Pará e, portanto, estão diretamente ligadas às relações de trabalho. Sendo assim, considerando as dinâmicas migratórias do mundo em processo de globalização, para Trouillot (2003, p. 81 e 84), “à medida que as pessoas se moviam, o mesmo acontecia com os bens”. O autor destaca ainda que: “esses movimentos massivos de bens, populações e capitais produziram não apenas mudanças abruptas nas condições materiais das populações envolvidas, mas, também, em suas práticas e na forma como viam a si mesmas e ao mundo ao seu redor” (idem). A resignificação do espaço e do corpo social destas populações acontece nos múltiplos níveis em que as relações de trabalho, por muitas vezes, se dão de forma exploratória.

Pensando nos produtos musicais como um dos bens de consumo e a Indústria de Entretenimento como uma das principais gestoras desses bens, é importante refletir as práticas musicais sob o aspecto de um tipo de mudança previamente semeada que atenderá as demandas e condições desta indústria. As transformações decorrentes destes processos constituem novos cenários sobre os quais o mercado musical estabelece sua área de atuação, onde, conseqüentemente, as trocas, apropriações e mudanças indicarão uma nova cena musical. Assim, a transferência de elementos musicais que ocorrem entre gêneros musicais locais, como o Carimbó; nacionais, como o Choro e o Samba; transnacionais, como o Merengue, a Cumbia e seus desdobramentos ao longo do tempo, tornaram possível a transformação e o desenvolvimento de novas práticas musicais no Pará, como os casos dos gêneros musicais Lambada, nos anos de 1970, e Guitarrada, nos anos de 2000:

Explorar a produção musical latino-americana neste período sugere que havia um evidente cosmopolitismo musical: a rádio intensificou o compartilhamento musical entre países latino-americanos em medidas e graus variados. A construção de sonoridades e de consolidação de gêneros musicais que se aproximam em suas bases rítmicas ou instrumentais sugerem pontos de integração e de compartilhamento de símbolos culturais. Alguns países se destacaram quanto à exportação de música, bem como alguns gêneros específicos como a salsa, o merengue e a cumbia. De qualquer forma, o campo musical latino-americano é um espaço de desterritorialização e reterritorialização de símbolos culturais – a música – contínuos (Rosa, 2018, p. 47).

De acordo com as análises realizadas sobre os aspectos culturais envolvendo o mercado musical entre os anos de 1970 e 2000, em Belém do Pará, pude perceber semelhanças entre os processos de formação da lambada e de sua consolidação como guitarrada com os contextos que atravessam outros gêneros musicais na América Latina, como no caso da cumbia e merengue.

Com base em uma descrição interpretativa realizada a partir das relações socioculturais estabelecidas neste período, partindo dos dados etnográficos, análises musicais e as mudanças ocorridas entre a instauração da Lambada – em meados dos anos de 1970 – e o advento das Guitarradas – no início dos anos de 2000 –, compreendo que a guitarra elétrica, ao ser introduzida neste contexto, ressignifica as práticas musicais locais se firmando, portanto, como elemento fundamental para as práticas e desdobramentos que atravessam estes gêneros musicais no Pará, sendo assim, considerando a linha de bases epistemológicas e seus contextos, vislumbro que tais mudanças fazem parte de um fenômeno o qual nomeio de *Hand-over*³.

Considerando, ainda, cultura (Hall, 2011, Canclini, 2015), memória (Halbwachs, 2006; Candau, 2012) e música (Caraveo, 2019a, 2019b; Chada, 2007; Pacini Hernandez, 2010; Mendívil, 2013, 2015 e 2022; Mukuna, 2008; Seeger, 2008; Nettl, 2005; Small, 1998) como sistemas relacionados, vislumbro, nesta proposta para o doutoramento no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará, a tese que versa sobre as mudanças culturais e a constituição das identidades musicais em Belém e Barcarena, no Pará.

As mudanças socioculturais que culminaram em transformações musicais que atravessaram os gêneros musicais lambada e guitarrada e suas práticas musicais no Pará estão conectadas em uma rede de múltiplas relações – ações e reações – de caráter mundial e local na qual vale destacar o fenômeno da globalização, que de acordo com Giddens (1990, p. 64), 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” e que para Hall (2006, p. 67-68), “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”. Me parece claro que a globalização, bem como as atividades políticas inerentes a este processo, age sobre os fluxos demográficos diaspóricos transculturais deliberando deslocamentos, exploração e apropriação, processamentos e reajustes sobre os espectros sociais, implicando efeitos e consequências sobre as identidades em uma perspectiva espaço-temporal.

³ Conceito pertencente à Engenharia Elétrica, particularmente à Engenharia de Telecomunicações, que tem como base garantir a transmissão instantânea de sinais digitais – informações – quando um sistema de comunicação em movimento passa de uma célula de cobertura a outra.

Ponderando sobre o impacto da globalização sobre a identidade nas sociedades, Hall (2006, p. 7) destaca que “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”. Diante disto, não é difícil admitir que um dos pontos importantes neste campo de análise é o impacto e consequências impostas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), “quando uma nova ordem de forças dividia o mundo e os Estados Unidos estavam preocupados em manter a América Latina alinhada com seus interesses políticos e econômicos” (González, 2013, p. 53). Estes processos de mudança e seus impactos sobre as identidades culturais impõem a reorganização das estruturas sociais e políticas oportunizando novos contextos sob os quais versará as variadas atividades e múltiplas relações entre o particular e o global, o individual e o coletivo. Vale destacar ainda que:

A ascensão do Ocidente, a conquista da América, a escravidão nas plantações, a Revolução Industrial e os fluxos populacionais do século XIX podem ser resumidos como "um primeiro momento da globalidade", um momento atlântico que culminou na hegemonia dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial (Trouillot, 2003, p. 79).

No século XX, a corrida econômica e os fluxos demográficos impostos pelo mercado capitalista mundial se intensificam no pós-guerra, forçando movimentos migratório diversos e determinando, conseqüentemente, transformações e reorganização nas estruturas sociais e culturais reestruturando as relações de poder sobre as sociedades modernas. Considerando o patrimônio natural amazônico diante deste vasto cenário e suas redes de inter-relações estabelecidas entre a cultura local e os processos migratórios no mundo ocorridos a partir da corrente mundial chamada globalização, é possível identificar transformações culturais e, conseqüentemente, novos desdobramentos sociais e identitários na região. Nesta perspectiva, na região amazônica, as práticas musicais inseridas nos contextos históricos modernizadores, considerando tais desdobramentos e olhares particulares, necessitam de análises que nos guiem na direção de novos diagnósticos diante dos fatos sociais que se apresentam de forma indissolúvel na atualidade. Para Hall (2006, p. 70) “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”. Conseqüentemente, estas coordenadas demarcam pontos de convergência de fatos sociais particulares e:

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 (Ibid., p. 70).

O aspecto espaço-temporal e as múltiplas relações promovidas pela corrente da globalização forçam a reorganização das estruturas sociais sob as quais são impostas transformações, adaptações e mudanças fundantes de novas perspectivas para a cultura, memória e música, que propõem características particulares sobre as sociedades. Em um primeiro momento, podemos entender as transformações ocorridas nas coordenadas espaço-tempo tangíveis ao binário cultura-identidade, como a passagem de um estado *sui generis* (particular) para outro *multae generis* (múltiplo) e, posteriormente, em um segundo momento, como um processo no qual a multiplicidade perde densidade, oportuniza reconfigurações culturais e, conseqüentemente, a constituição de outras identidades.

Considerando a questão da globalização e seus efeitos sobre os aspectos culturais na Amazônia Paraense, mais especificamente sobre os aspectos musicais, o gênero Lambada surge como consequência de um intenso fluxo demográfico e, portanto, de múltiplas relações entre agentes culturais e seus contextos, oportunizando a construção de novas identidades, história e memórias, que por sua vez se deslocam ao longo do espaço-tempo, se enrizando nas matrizes culturais locais, legitimando-se enquanto identidade cultural, social e política no Pará.

Na perspectiva da memória, para Halbwachs (2006, p. 9), 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”. Ainda para 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”:

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 (Candau, 2012, p. 16).

Estas memórias envolvem interações humanas e, no que se refere ao percurso do gênero musical lambada, proporcionam olhares mais profundos diante da dimensão dos

contextos estabelecidos no espaço-tempo. Estas narrativas podem sugerir novas perspectivas para a identidade musical na Amazônia a partir do trajeto e travessias de pessoas e suas memórias. *Hand-Over* seria, então, a ação que transpõe a zona fronteira entre memórias ou entre memórias e esquecimento, considerando o transcorrer de fatos sociais, suas propriedades particulares e coletivas ao longo do espaço-tempo.

Estas demarcações e fases acarretam mudanças, em muitos aspectos, diante do contexto histórico e social que atravessam as práticas musicais de uma sociedade. Acredito que as mudanças de qualquer natureza trazem consigo transfigurações muitas vezes não percebidas por parte da sociedade e que, por outras, este tipo de interpretação seja bem mais percebido pelos sentidos do pesquisador. Em face de tais presunções,

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).

No contexto das práticas musicais urbanas modernas, como no caso da lambada, dentre tantos outros gêneros, entendo que as mudanças apresentam múltiplos fatores de ação impostas e sobrepostas às sociedades e que, portanto, alteram definitivamente as práticas cotidianas sob as quais a história, a memória e a cultura apresentam reações paradigmáticas para o musicar local. Diante de um quadro de globalização e de fluxos diaspóricos que se intensificam após a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), destaco a Indústria de Entretenimento, da qual fazem parte os veículos de comunicação como a Rádio, a Televisão, o Cinema e a Indústria Fonográfica, esta última, como uma instituição de amplo domínio sobre o mercado da música – showbusiness. Para García Canclini (2015, p. 256), “na América Latina as transformações promovidas pelos meios modernos de comunicação se entrelaçam com a integração das nações”. O autor destaca ainda que:

[...] a cisão entre a cultura de elites e a de massas tinha sido aprofundada pelos investimentos de diferentes tipos de capital e pela crescente especialização dos produtos e dos públicos. Nos anos 80, as macroempresas se apropriam ao mesmo tempo da programação cultural para as elites e para o mercado massivo. Algo semelhante ocorreu no Brasil com a Rede Globo, dona de circuitos de televisão, rádios, telenovelas nacionais e para exportação, e criadora de uma nova mentalidade empresarial com relação à cultura, que estabelece relações altamente profissionalizadas entre artistas, técnicos, produtores e público (*Ibid.*, p. 92-93).

O impacto destas novas relações entre a Indústria de Entretenimento, que atende aos interesses das indústrias culturais globais e as sociedades modernas, oportuniza mudanças nos

múltiplos níveis da produção de bens musicais de consumo e sobre a classe trabalhadora deste nicho de mercado. Cidades como a de Belém e Barcarena, apresentam, neste sentido, contextos que atendem as demandas de um processo modernizador que avança indiscriminadamente sobre suas particularidades. Penso que as práticas musicais na Amazônia carecem de novas perspectivas analíticas e interpretativas diante de fenômenos que englobam cultura e sociedade. Ponderando sobre os períodos e áreas adjacentes nos quais foram lançados os conceitos de hibridação cultural (García Canclini, 2015) e deslocamento de identidades culturais (Hall, 2006), podemos acreditar que a modernidade e os contextos particulares de uma região requerem outras estratégias sobre as quais possamos refletir a respeito do surgimento de identidades, comportamentos, história, memória e de esquecimento em uma sociedade.

Considero o espaço-tempo como fatores sociais comuns, primeiramente o tempo e sua inegável ação sobre os aspectos gerais e locais de uma sociedade e, em segundo lugar, o espaço e suas particularidades, como é o caso da 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 plurivalência 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.

Destaco que parte de minha pesquisa foi realizada no período de pandemia, ocasionada pela Sar-Cov-2, o novo coronavírus, entre os anos de 2020 e 2022, que trouxe imensas dificuldades em múltiplos aspectos da vida social humana. Estas dificuldades me direcionaram a novos processos metodológicos e estratégias de pesquisa, bem como a imersão nas análises musicais da discografia de Mestre Vieira e processos composicionais em torno do gênero musical guitarrada, o que culminou na gravação do álbum *Guitarrada Encantada – A Night in Juventus*⁴, de minha autoria.

As alterações desses contextos são responsáveis por mudanças sociais importantes que redimensionam lugares de memória e de esquecimento que, conseqüentemente, direcionam

⁴ *Guitarrada Encantada – A Night in Juventus* é um álbum composto como resultado das pesquisas de mestrado e doutorado em homenagem aos mestres guitarreiros da Amazônia. O álbum foi gravado no Estúdio Robson dos Teclados e Produções, localizado na cidade de Barcarena, no Pará, onde Mestre Vieira gravou seu último álbum – *Guitarreiro do Mundo*. Dentre os músicos que participaram das gravações, Waldecir Vieira, baterista, Wilson Vieira, tecladista e Waldir Vieira, percussionista, são filhos de Mestre Vieira. O projeto contou com o apoio financeiro da Lei Aldir Blanc, foi lançado no dia 5 de junho de 2021 e está disponível em: <<https://open.spotify.com/album/77OY4buSl0ZFCW1vfqevpj?si=iPUw7KEgQmq5uVIM6ZU9Mg>> ou em: <https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ntvf8ebvpes2Uk_yLH0mNcpnLagGUttlI>.

transformações culturais e, por conseguinte, a reorganização das práticas musicais na região. Desta forma, considero a seguinte problemática norteadora desta tese: seria a reconfiguração das estruturas socioculturais transcorridas para o advento e transformação da Lambada, produto das correntes modernizadoras, impactante no desenvolvimento, difusão e consolidação da Guitarrada, sendo este um fenômeno resultado de *Hand-over* representativo da identidade desse gênero musical em Belém do Pará?

Diante desta problematização, formulei três perguntas de pesquisa: como descrever os processos etnográficos realizados ao longo da pesquisa, identificando as transformações sociais amplas e particulares que possibilitassem reflexões e interpretações de fenômenos musicais que apontassem a guitarrada como uma prática musical contemporânea no Pará – o Guitarrar Local? Considerando a Indústria de Entretenimento como instituição que direciona e determina a produção e o consumo de bens culturais musicais, como realizar análises sobre a discografia de Mestre Vieira e propor uma descrição reflexiva a respeito dos contextos que cercam a origem da lambada e o desenvolvimento da guitarrada? Como sinalizar aspectos inerentes aos processos modernizadores atuantes nas mudanças, transformações e constituição de identidades culturais no Pará e, portanto, sob a perspectiva da memória, cultura e música, identificar casos de *hand-over*?

Investigar as práticas musicais das Guitarradas no Pará, observando sob quais perspectivas as mudanças sociais em âmbito global e local afetaram a produção musical, alterando processos culturais simbólicos e determinando casos de *hand-over* foi o objetivo principal desta tese. Os objetivos específicos foram: descrever os processos etnográficos realizados ao longo da pesquisa, identificando as transformações sociais amplas e particulares que possibilitaram descrições e interpretações de fenômenos musicais que apontaram a guitarrada como uma prática musical contemporânea no Pará – o Guitarrar Local. Analisar a discografia de Mestre Vieira e propor uma descrição contextual que revelou os principais direcionamentos impostos pelo mercado fonográfico ao longo de sua produção. Assinalar aspectos referentes à memória, cultura e música, que apontaram e revelaram relação com a construção de identidades e de esquecimentos, sob aspectos das mudanças e transformações culturais, sinalizando casos de *hand-over*. Portanto, neste trabalho, assume-se a hipótese de que as mudanças e transfigurações socioculturais ocorridas entre a instauração da Lambada e o advento das Guitarradas promoveram alterações na cultura, música, memória e, como consequência, na forma de consumir, fazer e produzir música, bem como no modo como são constituídas as identidades culturais na Amazônia Paraense.

Para dar respostas às indagações aqui apresentadas e continuidade aos meus estudos sobre a prática musical da lambada e das guitarradas, a abordagem etnográfica constitui parte fundante das observações, a qual busca maior amplitude e densidade na relação dos volumes de informações. Os procedimentos metodológicos desenvolvidos e aplicados ao longo da pesquisa proporcionaram percepção ampla e profunda do fenômeno musical investigado, tanto nos aspectos culturais quanto nos mecanismos que conduzem a produção musical como um todo. Considero que:

A metodologia de trabalho de campo que a pesquisa etnomusicológica privilegia constitui para o investigador uma experiência singular pela relação que ele estabelece com os diferentes contextos de trabalho e pelo modo como esta relação se articula e convive com territórios de maior familiaridade, dando frequentemente lugar a uma redescoberta de si próprio (Sardo, 1999/98, p. 203).

De fato, as experiências vividas no decorrer da pesquisa de campo proporcionaram mudanças significativas em minha posição enquanto pesquisador observador, culminando não apenas em novos olhares, descobertas e entendimento da prática musical em si, mas, também, das relações humanas inseridas nas dinâmicas sociais de um lugar. Acredito que o nível de consciência atingida por meio destas experiências possibilitou reflexões mais maduras e profundas sobre o fenômeno investigado. Vale destacar que:

O trabalho de campo realizado para uma pesquisa em etnomusicologia precisa contemplar ampla estruturação metodológica, preocupando-se em aplicar procedimentos adequados às necessidades estabelecidas pelo foco do trabalho, o que permitirá uma contextualização significativa dos instrumentos de coleta, análise e sistematização dos dados, à realidade do mundo musical investigado (Queiroz, 2005, p. 98).

A percepção sobre os variados contextos de um espaço social no qual estão inseridos seus indivíduos, a história de ambos está sujeita aos diferentes tipos de olhares e ângulos de observação, assim, “cada análise cultural séria começa com um desvio inicial e termina onde consegue chegar antes de exaurir seu impulso intelectual” (Geertz, 2017, p. 18).

A literatura existente que trata de algum aspecto envolvendo a Lambada/Guitarrada é vasta e traz demarcações importantes para a historiografia deste gênero musical. Além de minha dissertação, destaco três trabalhos que me proporcionaram intensos diálogos com os contextos expostos em minha dissertação: *Guitarrada – um gênero do Pará* (2001), Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Boanerges Lobato Jr.; *A Guitarrada de Mestre Vieira – a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará*, de Bernardo Mesquita (2009), *Mobilizing Regionalism at Land's End: popular electric guitar music and caribbeanization*

of the Brazilian Amazon, de Darien Lamén (2011); e dois importantes trabalhos - *Outros territórios da cumbia: consolidação da cumbia peruana como gênero de música popular*, de Bibiana Soyaux de Almeida Rosa (2018) e *Das beiradas ao Beiradão – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas*, também de Bernardo Mesquita (2022). Estes trabalhos são fundamentais para as discussões e ideias que aqui proponho. Trazem observações etnográficas pontuais que expandem a perspectiva de visão que vão dos contextos históricos, sociais e políticos aos aspectos musicais.

No primeiro capítulo trago contextualizações dos campos sobre os quais caminharei e algumas das referências que embasam as reflexões que atravessam as áreas da música, cultura e memória, considerando ainda os processos de modernização e globalização do mundo. Apresento a etnografia como um dos métodos adotados, na qual a pesquisa de campo e as entrevistas semiestruturadas realizadas entre os anos de 2017 e 2023, nas cidades de Belém e Barcarena, revelam informações importantes para as questões propostas. Exponho ainda os procedimentos desenvolvidos e os colaboradores selecionados para a realização das análises musicais, os problemas de pesquisa e a fundamentação teórica sobre as quais realizo reflexões pontuais ao longo do desenvolvimento do trabalho.

No segundo capítulo descrevo os processos etnográficos pelos quais a pesquisa foi desenvolvida ao longo desses últimos seis anos, considerando a linha do tempo dos fatos sociais e das práticas musicais envolvendo o gênero lambada/guitarrada nas cidades de Belém e Barcarena, no Pará. Apresento entrevistas realizadas com Mestre Vieira, Dejacir Magno, Waldecir Vieira, Beto Costa, que ganham relevância nestes processos, bem como as inúmeras travessias à cidade de Barcarena para encontros musicais, pesquisa de campo e acompanhamento da festividade de comemoração do aniversário de Mestre Vieira – Dia Municipal da Guitarrada. Contextualizo, ainda, o percurso do gênero musical Lambada/Guitarrada argumentando sobre os aspectos de mudança e de identidade cultural, considerando o território e o tempo como fatores determinantes e fundamentais para a reorganização social e os múltiplos e intensos fluxos demográficos resultantes das correntes modernizadoras que impactam as relações diretas e indiretas que constituem indissolúvelmente as práticas musicais. Considerando os processos etnográficos ao longo dos anos desta pesquisa, destaco o conceito “Musicking” de Christopher Small (1998), sobre o qual o autor amplia a perspectiva das relações existentes em uma prática musical, considerando além do músico performer, outras classes de trabalhadores diretamente relacionados às atividades de produção de um produto musical. Tomando como tradução mais

direta, “Musicar”, como a soma das múltiplas relações entre músicos, assistentes, audiência e o espaço-tempo no qual acontece uma prática musical, o Guitarrar Local seria então uma reorganização dessas múltiplas relações na qual a guitarra elétrica assume definitivamente o protagonismo sobre a estética e a performance musical. No terceiro capítulo realizo análises musicais sobre a discografia autoral de Mestre Vieira objetivando propor uma descrição musical densa, histórica e contextual que possa revelar os direcionamentos mercadológicos propostos pela Indústria de Entretenimento, além de apontar as variantes musicais inseridas na formação original da lambada e de sua ressignificação como guitarrada enquanto gênero musical de identidade cultural local no Pará. Ainda sobre as análises, considero que a composição conduz a informações musicais, sociais, contextuais e afetivas fundamentais tanto para a sua localização ao longo de sua linha de bases epistemológicas quanto para a compreensão e interpretação destas informações. Para a realização destas análises contei com a colaboração de cinco músicos especialistas com experiências musicais distintas das minhas, objetivando, desta forma, um campo de amostragem mais amplo de percepção musical sobre a discografia. Os colaboradores são: Leandro Machado, baterista, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará; Hygor Machado, baterista, graduado em Música pela Universidade Federal do Pará e Max David, especialista em guitarra elétrica pela Escola de Música e graduado em Música pela Universidade Federal do Pará. Tive o privilégio de contar com as análises de Wilson Vieira, tecladista, e Waldecir Vieira, baterista, ambos filhos de Mestre Vieira. Para a realização destas análises foi desenvolvida uma metodologia para o acesso, audição e análises dos fonogramas que, segundo minhas orientações, foram realizadas individualmente por cada colaborador sem qualquer interferência externa sobre as observações propostas e, portanto, sobre os resultados obtidos. O objetivo da imparcialidade no resultado das análises foi o de buscar o máximo de fidelidade na descrição dos gêneros musicais encontrados em cada uma das faixas que compõem os 16 álbuns pertencentes a discografia de Mestre Vieira e, desta forma, vislumbrar as matrizes históricas geradoras do gênero musical lambada, os direcionamentos da Indústria de Entretenimento, os contextos sociais e os desdobramentos decorridos sobre o que conhecemos hoje como guitarrada. Vale destacar que a pesquisa assume caráter qualitativo e quantitativo e que, como parte da metodologia desenvolvida, os dados obtidos por meio das análises musicais foram organizados no software Excel e compartilhados na plataforma Power BI em um processo chamado ETL (Extraction, Transform and Load – Extração, Transformação e Carregamento de Dados), de onde foram extraídos os gráficos apresentados ao longo do texto. Além das análises musicais em torno da formação gênero-estilística da lambada, formulei comentários

sobre o aspecto idiomático presente na guitarrada. No quarto capítulo aprofundo reflexões sobre os resultados obtidos nas análises musicais apresentando os gêneros musicais carimbó, merengue, cumbia e beiradão como exemplos de apropriação e incorporação ao gênero lambada. Apresento uma breve contextualização a respeito da guitarra elétrica e a sua adesão à prática musical da lambada, se tornando um dos principais elementos musicais que demarcam a identidade do gênero musical guitarrada no contexto da modernidade e, sendo assim, o Guitarrar Local como uma forma particular de se tocar guitarra elétrica no Pará. Pontuo que tais transformações musicais se estabelecem por meio de constantes e intensas trocas e mudanças no corpo social, nas estruturas culturais e na constituição de memórias, configurando casos de hand-over.

No âmbito da cultura e das sociologias:

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 história da Lambada/Guitarrada é recente, porém intensa e repleta de detalhes que se desdobram sobre a contemporaneidade redimensionando sistemas sociais, estruturais e relações de saberes múltiplos que expõem aos olhares mais atentos entrelinhas que conectam pontos dos discursos orais aos musicais trazendo sentido ao entrelaçamento de símbolos culturais que se reafirmam no corpo social de uma parte importante da Amazônia paraense. No quinto e último capítulo, apresento minhas considerações finais onde realizo reflexões sobre os dados obtidos na pesquisa. Ressalto e agradeço o financiamento da CAPES, fundamental para a realização desta pesquisa desenvolvida por meio dos procedimentos metodológicos e informações obtidas entre os anos de 2017 e 2023.

2. A GUITARRADA ENQUANTO FENÔMENO CULTURAL

Meu primeiro contato com a palavra “musicar”, manifestada como significação aproximada da palavra *musicking*, aconteceu no IX ENABET – XII EEMU 2019 que teve como tema a expressão “Musicar Local”. Musicar Local⁵ – novas trilhas para a etnomusicologia é o título do projeto coordenado pela Profa. Dra. Suzel Reily, da UNICAMP, e Flávia Camargo Toni e Rose Satiko Gitirana Hikiji como principais pesquisadoras, ambas da USP. Nele obtive a seguinte descrição “... “musicar” termo adotado do campo semântico da palavra *musicking*, cunhada por Christopher Small (1998). Para Small, *musicking* – ou o musicar – engloba qualquer forma de engajamento com a música”⁶. Segundo Reily (2021, p. 16 e 17):

Trata-se de uma adaptação do termo “musicking”, originalmente proposto pelo musicólogo neozelandês Christopher Small (1998), que argumentou que os processos musicais não se restringem ao fazer musical propriamente dito, mas abarcam também a escuta da música, discussões sobre música entre amigos, a organização de um evento musical e muitas outras atividades envolvendo música (2021, p. 16 e 17).

O “musicar local” pode ser entendido como as múltiplas relações de engajamento em um evento musical e, portanto, produzidas e experimentadas por seres humanos de uma sociedade, considerando o tempo, suas localidades, particularidades e que estão além do campo da execução musical em si, ou seja, toda e qualquer atividade que circunscreve ao evento musical está diretamente ligada ao fazer musical.

Christopher Small (1998), nas linhas introdutórias de sua obra “Musicking”, propõe descrições minuciosas para exemplificar e indagar sobre música enquanto objeto da ação humana. Nas palavras do autor, “tantas configurações diferentes, tantos tipos diferentes de ação, tantas maneiras diferentes de organizar sons em significados, todos eles recebem o nome de música” (Small, 1998, p. 2). Em busca por uma resposta satisfatória para as questões levantadas – “Qual é o significado da música? E qual é a função da música na vida humana?” – o autor afirma que “não existe música” e, portanto, tais questões estariam fadadas ao equívoco. Ao redimensionar as questões a autores e estudos realizados sobre a música

⁵ Disponível em:

<http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em 09.04.2020.

⁶ Disponível em: <file:///C:/Users/saulo/Downloads/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em 28.07.2023.

ocidental, o autor encontra um lampejo de reflexão ao afirmar que “a música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A coisa aparente “música” é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto” (*Ibid.*, p. 2). Por muitos anos a musicologia tratou o repertório da chamada “música histórica/secular” como objeto exclusivo de pesquisa, se aprisionando em propostas canônicas para padrões musicais que não representavam a diversidade dos mundos musicais e seus contextos. Não quero aqui me opor a musicologia, mas, sim, demarcar pontos de ruptura entre métodos e conceitos, uma vez que:

As contribuições da musicologia comparada são inegáveis. Foi através dos estudos relacionados às sensações, propriedades, à natureza dos sons e outros temas que chegamos ao conhecimento de muitas culturas, aos diversos trabalhos de cunho científico, importantes para o desenvolvimento da musicologia, derivados dela ou influenciados por ela (Demore e Magalhães-Castro, 2020, p. 61).

Apesar dos estudos realizados por Small (1998) terem como objeto as práticas musicais de orquestras em teatros, o que nos levaria possivelmente a dinâmicas e pensamentos de caráter elitistas e eurocêntricos, o autor propõe a seguinte questão como ponto de partida de suas reflexões: "Qual é o significado desta obra (ou destas obras) de música?" (SMALL, 1998, p. 3). Esta questão me sugere a amplitude inicial necessária que a música enquanto prática/performance musical requer.

Anthony Seeger (2008), ao nos propor imaginar qualquer performance musical, direciona três pontos sobre os quais devemos refletir. Primeiro, de que mundo somos. Segundo, a posição que assumimos no mundo. Terceiro, nossa percepção do mundo. Estes pontos devem estar alinhados em uma única direção que guie nossas reflexões não apenas sobre as práticas e performances musicais em si, mas, também, em como nos colocamos nelas ou diante delas e, ainda, em como as entendemos mais profundamente. Todas e quaisquer práticas ou performances musicais “envolvem músicos, um contexto no qual eles executam sua música e uma audiência” (Seeger, 2008, p. 238). Isto quer dizer que tanto os músicos quanto a audiência (público) estão inseridos em contextos que vão além da própria música, assumindo aspectos particulares-pessoais e amplos-coletivos, assim como a música assumirá aspectos específicos considerando o espaço e o tempo de sua execução. Para o autor “a descrição desses eventos formam a base da etnografia da música” (*Ibid.*, p. 238), uma vez que:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto

declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (Seeger, 2008, p. 239).

Escrever sobre formas de se fazer música requer pensar inicialmente no tempo e no espaço no qual a música é feita. Esta ação, por si só, já estabelece diferenciações amplas na obtenção de dados e reflexões. O tempo é determinante no sentido em que a música quando acontece apresenta uma linha de bases epistemológicas sobre a qual repousam processos que antecipam a sua própria existência. Para que se faz música? O que me faz fazer música? Em qualquer tempo há pelo menos um motivo para se fazer música. É o motivo, enquanto motivação, que a antecipa. Seja em manifestações religiosas, nos rituais de povos originários ou nas atuais plataformas de música, a música de agora tem o antes. O espaço é outro aspecto importante por delimitar o lugar para o qual se pensou a música. Para onde se faz música? Que lugar me faz fazer música? Os espaços ganham sons específicos, produzidos e organizados por alguém que por algum motivo pensou em fazê-los. Penso que a memória seja um vetor que aqui possamos relacionar ao binário espaço-tempo.

Para Halbwachs (2006, p. 154), “a memória se desloca, está em movimento. Digno de nota é que então se pode dizer que ela se desloca e se move no tempo”. Sobre este deslocamento o autor conclui que “podemos estar no tempo, no presente, que é uma parte do tempo e, no entanto, não sermos capazes de pensar no tempo, de nos transportar pelo pensamento ao passado próximo ou distante” (*Ibid.*, p. 155). Se a memória nos possibilita o movimento, “é a estabilidade do espaço que define a durabilidade da memória” (*Ibid.*, p. 189). Sendo assim, a música é manifestada por variados meios, dentre eles a memória, em tempo e espaço particulares, a ela é atribuída funções, simbologias e significados que fazem parte da constituição de uma cultura.

Analisar um gênero ou prática musical nos possibilita assumir a posição do ouvinte observador que, ao perceber os diferentes pontos de vista pelos quais a música acontece, permite pensar acerca dessa música enquanto sistema de som informativo único, capaz de gerar memórias, nos guiar pela história e conduzir reflexões sobre os múltiplos contextos e significados sociais propostos por este sistema. Uma vez que a prática musical é, nas palavras de Chada (2007, p. 127), “capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]”, estas práticas musicais nos fornecem ainda:

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. (*Ibid.*, p. 127).

Compreendendo inicialmente prática musical sob esta perspectiva, proponho que a lambada seja entendida aqui como um gênero musical inaugurado no final dos anos de 1970, pelos músicos trabalhadores do Pará, que apresenta como características fundantes elementos musicais locais, nacionais e transnacionais, que se sobrepõem na medida em que o mundo, em processo de modernização e globalização, (des)conecta suas fronteiras. Pretendo neste capítulo realizar não somente a descrição dos procedimentos etnográficos e a apresentação dos materiais coletados na pesquisa, mas, também, relacionar os dados obtidos em campo com a literatura existente sobre o assunto aqui tratado e, portanto, trazer informações sobre a trajetória de Mestre Vieira e refletir sobre diferentes perspectivas a construção sociocultural da lambada e de sua ressignificação e consolidação como guitarrada, gênero musical de identidade cultural do Pará. Vale lembrar que a pesquisa foi realizada entre os anos de 2017 e 2023, período que compreende o início de minhas pesquisas ainda no mestrado e a defesa desta tese.

Segundo Mesquita (2009), a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará trouxe as referências musicais finais para o advento da lambada e, conseqüentemente, para o que compreendemos hoje como guitarrada. Não podemos descartar o fato de a cidade de Belém desfrutar de um ambiente geograficamente singular - cidade litorânea e portuária que possibilitou intenso fluxo demográfico e a comercialização de bens de consumo. Sabe-se que:

Nesse espaço urbano, ainda não inteiramente desencantado, surgem os ritmos chamados *afro-latino-caribenhos* em meio à outra gama de ritmos provenientes da produção musical brasileira das décadas de 60 e 70. A inserção musical aí reflete bem a interação entre tradição e modernidade posto que tais gêneros musicais conformam uma paisagem musical heterogênea. É nesse ambiente propício e diverso que Mestre Vieira (re) cria seu estilo da *guitarrada* (Mesquita, 2009, p. 199).

Assim como Belém, a cidade de Barcarena também compartilhava desta localização privilegiada em relação às emissoras de rádio de origem caribenha. É de conhecimento comum que o repertório musical exibido na programação dessas rádios circulava nas cidades litorâneas do Pará. Esta circulação possibilitou a inclusão do repertório musical transnacional nas festas, bailes e grupos musicais que atuavam nos circuitos culturais em cidades como

Belém e Barcarena. Segundo Costa (2012, p. 283), “desde o início da década de 1930, o samba despontava como o estilo musical mais popular do país, sucedendo a preferência popular do início do século por maxixes, tangos e boleros”, e:

No caso do Pará, ao lado do samba, as emissões radiofônicas também destacavam os ritmos latinos ouvidos desde os anos 1920 nos programas de estações estrangeiras como a Rádio Havana, de Cuba. Era comum nos anos 1950 a audiência local de boleros e merengues, além de salsas, congos, mambos e cúmbias, destacando-se como uma particularidade da recepção musical regional (*Ibid.*, p. 283).

As rádios nacionais se constituíam em um dos principais veículos de difusão pelas quais o mercado fonográfico impunha suas tendências musicais. Ligado a estes fatos sociais o percurso musical de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira – assume relevância diante dos contextos sob os quais surge a lambada e, posteriormente, ascende a guitarrada. Mestre Vieira nasceu em 29 de outubro de 1934, no município de Barcarena, no Pará, cerca de 40 km distante de Belém, foi músico multi-instrumentista, autodidata, especialista em instrumentos de cordas dedilhadas e palhetadas.

Na manhã do dia 26 de agosto do ano de 2017 realizei entrevista com Mestre Vieira, em sua cidade natal. Ainda no primeiro mês referente ao período de mestrado, esta foi a minha primeira travessia à cidade de Barcarena para a realização desta pesquisa. Sobre o início de sua trajetória musical, Mestre Vieira revelou:

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! (Vieira, 2017).

Mestre Vieira iniciou sua trajetória musical aos cinco anos de idade e o violão, o cavaquinho, o bandolim, o banjo estão entre os instrumentos utilizados por Vieira ao longo de sua carreira, antes de sua significativa adesão à guitarra elétrica. Este caminho migratório entre o violão e a guitarra elétrica, tão comum até nos dias de hoje entre os guitarristas, pode esclarecer a forte tendência de adesão à guitarra elétrica no período em que ela ascende no mundo e passa a integrar grupos em diversos gêneros e estilos musicais. Entendo que a guitarra elétrica muda o status do músico e a estética de sua prática e performance musical. A fotografia 1, a seguir, mostra uma das fotos de minha primeira visita a cidade de Barcarena,

nesta ocasião, para a realização da entrevista com Mestre Vieira. Em minhas mãos a famosa guitarra Ibanez semiacústica de Mestre Vieira batizada como “A Milagrosa”.

Fotografia 1 – Entrevista com Mestre Vieira – Barcarena, 26 de agosto de 2017.



Fonte: autor.

Neste encontro, Vieira contou detalhes de sua vida pessoal, percurso musical, dos contextos da época em que a lambada foi desenvolvida no Pará e de como conseguiu sua primeira guitarra, já que na formação de seu primeiro conjunto musical ele ainda tocava violão elétrico.

A guitarra elétrica é um dos grandes símbolos da representatividade musical moderna e sua adesão foi tão comum em gêneros musicais nacionais, como no caso do carimbó, quanto em outros gêneros transnacionais, como o jazz. A similaridade técnica entre o violão e a guitarra elétrica possibilitou considerável facilidade para o rápido desempenho performático e adaptação de violonistas sobre a guitarra elétrica, justificando um dizer popular que ainda reverbera nos dias de hoje: “para se tocar guitarra elétrica é preciso tocar primeiro o violão”. Esta afirmação, comum entre os admiradores das primeiras gerações de guitarristas, encontra fundamento no fato de muitos dos primeiros guitarristas terem sido violonistas antes da migração para a guitarra elétrica. Talvez a maior dificuldade para esta adaptação se encontre na utilização do recurso da palheta, já que no estudo do violão normalmente se usa a

técnica de dedilhados. Eu mesmo passei por esta fase de dificuldades e adaptação. Isto talvez explique o fato de alguns músicos das primeiras gerações de guitarristas não utilizarem a palheta, por opção ou, talvez, por não se adaptarem a este acessório. No Brasil, o repertório musical para o estudo do Violão Clássico, como é conhecida uma das modalidades deste instrumento, é formado por obras sobre as quais a técnica dos dedilhados é estritamente necessária e, acredito que o fato de Mestre Vieira ter tocado inicialmente instrumentos de cordas palhetadas como o cavaquinho, o bandolim e o banjo, lhe deu a expertise para uma adaptação imediata sobre a guitarra elétrica.

O repertório musical é outro fator de relevância neste ponto da discussão. Tanto o samba quanto o choro e o carimbó possuem particularidades idiomáticas em suas execuções. O samba e o choro trazem complexidades rítmicas, harmônicas e densidade improvisativa peculiares, já o carimbó traz os ritmos constantes, intensos e sincopados. Não se sabe exatamente quando Mestre Vieira adquiriu sua primeira guitarra elétrica, mas considero este instrumento imprescindível para a compreensão dos contextos de sua incorporação, sobre a estética musical inicial da lambada e daquilo que conhecemos hoje como guitarrada. Se o jazz percorre os mesmos compassos do blues, a guitarrada propõe dinâmicas múltiplas que apresentam suas origens sobre os contextos fundantes da lambada.

Não é distante citar o jazz entre as linhas que descrevem os caminhos percorridos pela lambada se entendermos como a Indústria de Entretenimento “trabalhou” para a construção dos contextos e cenários que os convergem. O próprio jazz apresenta características multiculturais que incluem movimentos migratórios, relações exploratórias escravistas e lutas de classes. Segundo Hobsbawm (2020, p. 61):

O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais européias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para nossas finalidades, as mais importantes são as canções gospel e os country blues.

O jazz primário, estilo de *New Orleans*, tem suas origens ligadas à música reproduzida pelas bandas militares, e:

Sua instrumentação consiste, normalmente, em uma corneta (a partir da metade dos anos 1920, também trompete), clarineta, trombone, tuba (posteriormente baixo), e tarol e bumbo. O banjo (mais tarde a guitarra) foi acrescentado subsequentemente, como foi o piano, que obviamente não tinha lugar nas carroças ou nas mãos de músicos itinerantes (Hobsbawm, 2020, p. 136).

Este tipo de formação implementada nos grupos musicais ficou conhecida como *Big Band* e o repertório musical desses músicos atendia às demandas da Indústria de Entretenimento, neste caso, a indústria do jazz, que segundo Hobsbawm (2020, p. 230):

Os novos meios técnicos de comunicação – discos, rádio etc. – forma de importância fundamental para o jazz, porém não por razões financeiras. Financeiramente, o rádio, a televisão e os filmes propiciaram uma fonte de renda para os músicos de jazz que podiam tocar música pop e, em ocasiões extremamente favoráveis ou em tempo de bonança, até para bandas inteiras contratadas para tocar jazz ou figurando em um filme.

O período pós Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) impôs transformações nos múltiplos setores da economia americana, dentre eles o da comunicação. No caso da indústria televisiva, nos Estados Unidos, a partir de 1945 a produção de TVs ganha escala industrial, tornando a televisão o principal meio de comunicação em massa. A abertura política estadunidense com países latino-americanos, aliada aos interesses econômicos capitalistas, além de proporcionarem maior fluxo de bens de consumo a nível de importação/exportação, a expansão dos meios de comunicação passa a ter influência preponderante sobre as programações das mídias locais no Brasil. É importante pontuar que, segundo García Canclini (2015, p. 257), “enquanto a produção se industrializava e os bens de consumo modernos – carros, eletrodomésticos – se multiplicavam, a televisão os divulgava, atualizava a informação e o gosto dos consumidores”. Não é difícil perceber como os mecanismos de oferta e consumo alinhados aos meios de comunicação giram as engrenagens das indústrias capitalistas. A música enquanto produto também entra na ciranda de oferta e consumo conduzida pelos mercados culturais massivos. Se o objetivo das indústrias é o lucro, as mídias assumem protagonismo na visibilidade da oferta, assim são determinadas as tendências do mercado – da moda, do setor alimentício e de bebidas, eletrodomésticos etc. –, indicando como se vestir, o que comer, beber, enfim, o que comprar. Para Trouillot (p. 122), “algumas corporações dos Estados Unidos, Japão, Itália e França agora parecem compartilhar o controle cultural global por meio da distribuição de entretenimento e roupas”. O autor destaca ainda que:

A integração planetária do mercado de bens de consumo baratos une as populações mundiais em uma teia de consumo na qual os ideais nacionais estão se aproximando, mesmo quando os meios para alcançá-los definham para uma maioria crescente. A integração desse mercado, a velocidade das comunicações e os oligopólios de mídia e entretenimento contribuem para projetar a mesma imagem de bem viver em todo o mundo. Mais seres humanos do que nunca, estimulados pela mídia global, compartilham listas semelhantes dos produtos que precisam consumir e dos objetos que precisam possuir para alcançar a satisfação individual (*Ibid.*, p. 122).

No caso da música, os cenários implementados pela indústria fonográfica manipulam as tendências do mercado, induzindo a sociedade sobre o que ouvir, que gênero musical consumir e como compor sobre esta perspectiva mercadológica. Desta forma são formadas as cenas musicais sob as quais ascendem gêneros e movimentos musicais. Se estas dinâmicas são alinhadas e orquestradas pela Indústria de Entretenimento, seria o gosto musical algo pessoal ou apenas uma determinação cíclica do mercado?

Movidos pela Indústria de Entretenimento, o mercado fonográfico e radiofônico, o circuito de filmes estrangeiros, propagandas e programas de auditório exibidos na programação das rádios nacionais e televisão aberta passam a influenciar as programações locais no Brasil. Neste contexto, a formação dos conjuntos musicais veiculados nestes meios de comunicação que segue o padrão das conhecidas Big Band de jazz, também passa a influenciar os grupos musicais locais. O jazz entra em cidades brasileiras como no caso de Belém, Manaus e Salvador sob a nomenclatura abasileirada “jazes”, porém, esta incorporação se dá muito mais na formação estética dos conjuntos musicais do que propriamente sobre o repertório jazzístico. Nesta direção, em que o jazz e a lambada compartilham contextos particulares, “é possível traçar correspondências entre as distinções acima e a forma como se deu, a partir dos anos 1940, a mundialização da música caribenha” (Moura, 2009, p. 369), segundo o autor:

A referência mais importante deste processo é a explosão do seu sucesso na Broadway, em Nova Iorque, durante a II Guerra Mundial. Assim, as referências de música norte-americana passavam a ser, em Salvador, tanto o jazz quanto os ritmos caribenhos. Note-se que o termo norte-americano jazz foi aliterado para o termo que se popularizou na Bahia – jaze – muitas vezes com a mesma grafia de jazz, como o denominador comum de uma pequena banda com instrumentos correspondentes a uma orquestra de jazz: teclados, contrabaixo, guitarra e bateria (*Ibid.*, p. 369).

Em Belém o termo “jaze” também faz referência, não ao tipo de música e repertório musical, mas, sim, a formação do conjunto musical que muitas vezes estava relacionado à presença dos instrumentos de sopro, como o saxofone. Para Mesquita (2009, p. 96) “de forma impressionantemente semelhante, em Belém também havia os famosos conjuntos chamados “jaze”, com a pronúncia abasileirada, assim como em Salvador”.

Seguindo as pistas deixadas pela indústria cultural, para Moura (2009, p. 370), “com a diáspora de artistas ocasionada pela Revolução Cubana, o sucesso dos ritmos caribenhos se intensificou nos circuitos internacionais; grandes orquestras latinas foram para os Estados Unidos e daí se irradiaram pelo mundo”. Os grupos locais entram em processo de transformação, tanto nas estruturas de formação quanto no repertório musical, que por vez

tem interferência significativa na forma de compor música. Em Belém, muitas bandas que apresentavam os naipes de metal – sax, trompetes, flautas transversais - eram formadas por militares. As melodias eram produzidas por estes instrumentos e a condução da harmonia era feita inicialmente por violões, banjos e, posteriormente, a guitarra elétrica:

Os conjuntos e orquestras tiveram precedência nos bailes dançantes populares frente aos sonoros. De acordo com Salles, a música urbana se desenvolveu no Pará, especialmente a partir da década de 1920, muito associada à difusão de instrumentos como a flauta, o banjo e o cavaquinho, que formavam a base de pequenos conjuntos musicais. Além da música difundida pelo rádio brasileiro e estrangeiro (choro, samba, tango, bolero e mambo) outros ritmos dançantes como fox-trote, charleston e swing, dentre outros, vieram a se popularizar no Pará entre os anos 1920 e 1930 por conta da notoriedade do cinema norte-americano (Costa, 2012, p. 386).

A própria trajetória de Mestre Vieira atravessa estes instrumentos, o carimbó passa por estas transformações e as cenas culturais locais absorvem estes elementos musicais e estéticos sofisticados com toques de regionalismo. O carimbó eletrificado de Pinduca⁷, que além de músico também seguia carreira militar, é um importante exemplo dessas transformações. Ligado à produção de uma extensa discografia de carimbó, Pinduca foi o primeiro artista a lançar uma composição como prenúncio daquilo que viria a ser conhecido como lambada. Lambada Sambão é uma das faixas do álbum No embalo do carimbó e sirimbó, quinto LP do artista, lançado no ano de 1976. O termo lambada já vinha sendo utilizado dentro das programações das rádios locais em Belém, principalmente para anunciar qualquer tipo de música dançante de origem “caribenha”:

Em meados dos anos 1960, Caraciolo foi contratado pela Rádio Guajará, primeiramente para trabalhar como locutor comercial. Logo em seguida tornou-se apresentador de um programa musical, em que se destacava pelo uso de gírias e expressões populares, marcas de uma espontaneidade comunicativa que atraía a atenção dos ouvintes. Nesse programa musical, Caraciolo teria criado e difundido o termo ‘lambada’ para se referir ao que ‘tomaria’ no intervalo de sua locução, preenchido pela apresentação de merengues. A lambada seria a dose de cachaça que aproveitava para beber no bar próximo da emissora durante a execução dos merengues. Já na década de 1970, o termo ‘lambada’ passou a ser vinculado aos ritmos dançantes de origem caribenha tocados por conjuntos musicais locais (Costa, 2012, p. 385).

Os merengues e as cúmbias faziam parte do repertório musical das rádios e das festas populares em Belém e cidades periféricas como Barcarena e houve de fato uma corrida para determinar quem seria o “rei da lambada”, já que Pinduca era considerado o rei do carimbó. Estas disputas pelo “reinado da lambada” eram incentivadas pelas gravadoras objetivando

⁷ Laurindo Gonçalves, nascido em 4 de junho de 1937, na cidade de Igarapé-Miri. Artista paraense considerado o rei do carimbó, responsável pela transformação do carimbó tradicional para o carimbó eletrificado.

maior comercialização da imagem dos artistas e dos discos lançados por eles. No início de suas carreiras musicais, tanto o repertório de Mestre Vieira quanto o de Pinduca era composto por músicas de diversos gêneros musicais de autoria de outros artistas e que só “no início da década de 1970, o conjunto de Pinduca passou a executar o Carimbó, a música-dança popular de origem interiorana, nos bailes da periferia, alcançando relativo sucesso” (Costa, 2012, p. 389). Ainda a respeito de Pinduca:

O diferencial nas apresentações do conjunto de Pinduca era o Carimbó tocado com a formação moderna das orquestras eletrônicas, muito embora se tratasse de expressão musical originalmente acústica. Pinduca gravou seu primeiro disco de Carimbó em 1973, atingindo a sensacional marca de 100 mil cópias vendidas no mesmo ano, na maioria, no mercado local (Costa, 2012, p. 389).

No Amazonas, estado vizinho ao Pará, apresenta-se cenário semelhante que atravessa a prática musical do beiradão. Sobre a formação dos grupos musicais, Mesquita (2022, p. 107), afirma que “já se observa instrumentos das *jazz-bands*, como saxofone, banjo e bateria, misturados ao cavaquinho, violões etc.”. Para o autor:

Como sabemos, ao chegar no Brasil em 1917, as *jazz-bands* eram formações instrumentais agregadoras de outros instrumentos e estilos nacionais, o que explica essa vasta instrumentação descrita, assim como a associação entre danças europeias (mazurcas, polcas, schottishes, minuetos) e as danças regionais, como Camaleão e Desfeiteira (*Ibid.*, p. 107).

Assim como a guitarra elétrica assume protagonismo solístico e harmônico em Belém do Pará, em Manaus, capital do Amazonas, o saxofone ganha visibilidade no contexto da música urbana produzida pela classe musical trabalhadora. Afirma o autor que:

A imigração de músicos do Pará para o Amazonas é significativa, pois não apenas o primeiro regente da Banda da Polícia Militar advinha do Estado vizinho, outros importantes trabalhadores músicos migrantes também marcariam suas contribuições na história da música amazonense (Mesquita, 2022, p. 91).

Vale destacar que tanto os movimentos migratórios quanto as transformações musicais atravessam o período de ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) e que, sem dúvida, a lambada e a guitarrada produzidas na capital paraense apresentam contextos semelhantes ao beiradão de Manaus. Por vez, estes gêneros musicais que surgem a partir de misturas que apresentam elementos culturais locais carregam em si algum tipo de característica essencial nos processos mais amplos de modernização e globalização no mundo.

Vale a pena apresentar um trecho da entrevista realizada com Mestre Vieira⁸ e suas primeiras experiências com a guitarra elétrica:

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 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 pedaço 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. 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. 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 pedaços de pau tudo desmontado. Mas eu tinha um irmão que ele curioso, ele era marceneiro, ele montou tudinho (Viera, 2017).

Diante deste trecho da entrevista, alguns pontos são importantes de destacar para refletirmos sobre a produção musical na Amazônia paraense, considerando a capital Belém como um dos epicentros de referência do desenvolvimento sociocultural na região. A força, intensão e alcance do mercado cinematográfico sobre as sociedades, atribuindo ainda aos meios de comunicação como a Rádio e a Televisão, patente importante e determinante para o funcionamento das engrenagens da Indústria de Entretenimento e considerando ainda as condições de acessibilidade, mesmo cidades localizadas no interior, como no caso de Barcarena, estão cobertas pelo raio de alcance da rede globalizadora. Considerando estes contextos e o trecho da entrevista com Mestre Vieira, a guitarra elétrica ganha relevância diante do mercado musical, dos contextos sociopolíticos e dos processos de modernização impostos no período sucessor à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Símbolo cultural multi-representativo para os interesses norte-americanos, a inserção da guitarra elétrica determina mudanças estéticas sobre diversos grupos e gêneros musicais em todo o mundo, que em alguns casos, segundo Pacini Hernandez (2010, p. 137), “transitam desacompanhados de movimentos migratórios, como é o caso da difusão global do rock e do hip-hop; a disseminação da cumbia para o México, América Central e América do Sul; [...]”. É possível perceber, primeiramente, que o gênero rock ascende no cenário e no mercado musical juntamente com a ascensão da guitarra elétrica e, em segundo lugar, a sua absorção sobre os gêneros musicais locais, como no caso da cumbia, jazz e carimbó, por exemplo,

⁸ Todas as citações relacionadas a Mestre Vieira são referentes a entrevista concedida por ele no dia 26 de agosto de 2017, na cidade de Barcarena.

reconfigura esteticamente os grupos musicais e os processos que envolvem a constituição do repertório musical desses grupos. Ainda para a autora:

A disseminação musical desvinculada dos fluxos migratórios tem sido frequentemente atribuída ao imperialismo cultural e econômico estadunidense, cuja lógica interna exige a criação de novos mercados para seus produtos, difundindo-os (ou impondo-os) o mais amplamente possível e, por extensão, tornando hegemônica a cultura popular estadunidense (*Ibid.*, p. 137).

Com sua criação atribuída aos norte-americanos por volta dos anos de 1940, a guitarra elétrica ganha relevância no setor econômico e na Indústria de Entretenimento, assumindo protagonismo nos variados nichos de mercado – gravações, grupos musicais, show business, cinema, rádio e TV. No período pós-guerra no Brasil, a música popular já apresentava múltiplos nichos de mercado e rótulos para diferentes estilos musicais. Estas diferenças oportunizaram conflitos ideológicos entre seus artistas representantes, valendo ressaltar que:

Difundida a partir de 1965, a sigla MPB foi utilizada inicialmente apenas como referência à "moderna música popular brasileira", de origem universitária, que surgia da influência direta da bossa nova e que, naquele momento, disputava espaço com outra música popular – aquela produzida por Roberto Carlos e a turma da jovem guarda – que partia de influências do *rock'n roll* inglês e norte-americano. E esta disputa levou na época alguns dos representantes da MPB – Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo – a comandar uma passeata contra as guitarras elétricas no centro de São Paulo (Araújo, 2015, p. 32).

Podemos entender este movimento como um ato nacionalista contrário não às guitarras elétricas, mas, sim, contra a imposição da Indústria de Entretenimento e sua música “não-brasileira” sobre o mercado musical brasileiro, porém, é importante destacar que estes mesmos representantes de suas vertentes musicais também estavam “lutando” pela sua fatia diante deste mercado musical e a guitarra elétrica, por representar a força com a qual a música estrangeira europeia e estadunidense chagava ao Brasil, foi utilizada como estandarte neste processo de transformação:

Entretanto, a partir de setembro de 1967, com a incorporação de guitarras elétricas às composições de Caetano Veloso e de Gilberto Gil via tropicalismo e com a assimilação de influências do *rock*, do *blues*, do *soul* e do próprio trabalho de Roberto Carlos por outros intérpretes da MPB (Gal Costa, Elis Regina, Wilson Simonal), esta oposição música “brasileira” versus música “alienígena” deixava de ter sentido (Araújo, 2015, p. 32-33).

A guitarra elétrica ganha destaque diante dos interesses da Indústria de Entretenimento e por meio dos veículos de comunicação que constituem as engrenagens dessa indústria como o rádio, TV, cinema e de gêneros musicais como o rock, se firma diante do mercado musical nacional sobre diversos gêneros musicais – MPB, música brega ou cafona, Jovem Guarda e

bossa nova e música regional como o carimbó, frevo e baião. Nesta direção, estreitando as discussões referentes aos fenômenos culturais e seu impacto na produção musical no estado do Pará, usarei como exemplo algumas práticas musicais que considero representativas na condução de reflexões acerca das hibridações, mudanças, apropriações e transformações na forma de pensar, produzir e performar a música urbana moderna.

2.1. Os 83 anos de Mestre Vieira

A tarefa de revisitar memórias do passado – que marca o início dos procedimentos etnográficos – permite refletir o tempo enquanto elemento de ordenamento dos níveis de consciência – sobre o objeto de pesquisa – sendo a memória a modalidade que o conduz. Neste sentido “a lembrança não “contém” a consciência, mas a evidencia e manifesta, é “a consciência mesma que experimenta no presente a dimensão de seu passado”” (Candau, 2012, p. 63). Considerando que:

A história é um painel de mudanças, é natural que esteja convencida de que as sociedades estão sempre mudando, porque fixa seu olhar no conjunto e quase não passa um ano sem que ocorra alguma transformação em alguma região desse conjunto. Para a história tudo está ligado, por isso cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social e preparar aqui e ali uma nova mudança (Halbwachs, 2012, p. 109).

Ao relatar experiências vividas em campo, interligando ainda os diferentes tempos dos acontecimentos, descrevendo espaços, contando e recontando fatos sociais, apresentando imagens, documentos, relatos de experiências que, portanto, ativam e estimulam a perenidade das memórias, o pesquisador, por meio dos procedimentos etnográficos, ao perceber as transformações e os processos de mudanças que ocorrem em uma localidade, é capaz de apresentar reflexões mais profundas acerca dos contextos sociais locais e da atuação de forças externas sobre estes contextos e, desta forma, propor novas perspectivas e contribuições para a historiografia.

A convite da família, no dia 29 de outubro de 2017, participei pela primeira vez da festividade de comemoração do aniversário de Mestre Vieira. Nesta ocasião Vieira completou 83 anos de idade.

Sabe-se que a festividade já acontecia desde seus 80 anos e que foi suspensa nos anos seguintes por recomendações médicas, uma vez que seu estado de saúde o impediu de realizar shows e de exercer outras atividades. Os preparativos da festividade foram iniciados pela manhã com a montagem do palco e outras programações ao longo do dia.

A fotografia a seguir mostra a montagem do palco na Praça Matriz, na cidade de Barcarena.

Fotografia 2 – Montagem do palco na Praça Matriz – Barcarena, 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor.

Segundo informações atualizadas no site do IBGE⁹, Barcarena apresenta cerca de 1310 Km² de extensão territorial e compõe a mesorregião metropolitana de Belém como um dos atuais 144 Municípios do estado do Pará:

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 pluralidade 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 (Caraveo, 2019b, 27).

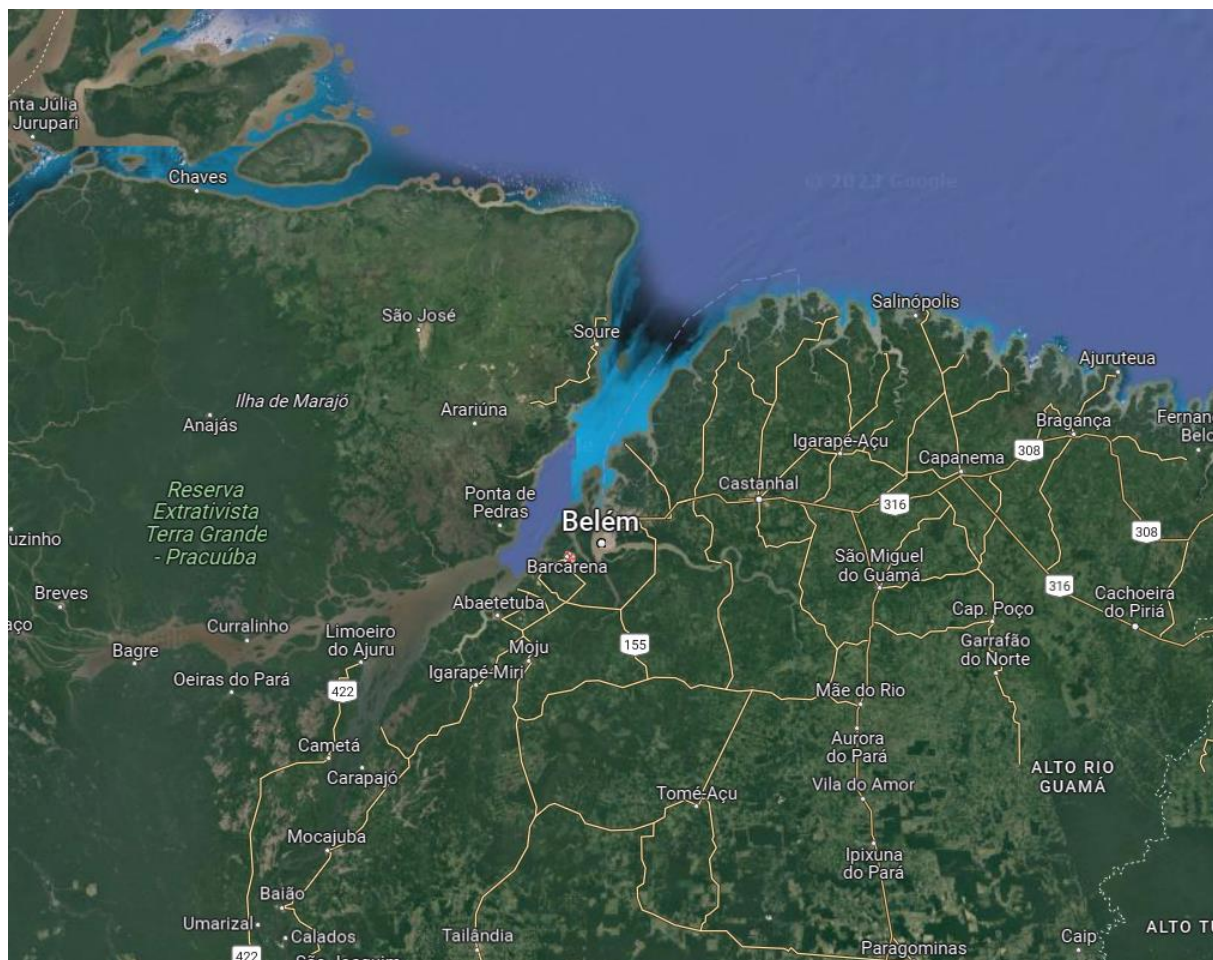
Apesar de hoje Barcarena representar um dos principais polos industriais do Pará, o desenvolvimento social da região acontece de forma lenta e desigual, considerando ainda a degradação ambiental provocada por esta indústria.

O mapa¹⁰ 1 a seguir mostra a localização de Barcarena em relação a capital Belém.

⁹ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/barcarena/panorama>>. Acesso em 12.05.2023.

¹⁰ Disponível em <<https://goo.gl/maps/3XyREYmT6xoqVnEy5?coh=178571&entry=tt>>. Acesso em 20.05.2023.

Mapa 1 – Localização da cidade de Barcarena no Pará.



Fonte: Google Maps.

Ainda que tratemos aqui de uma prática musical urbana que apresenta elementos e características modernas, é importante contextualizar as particularidades desta região na qual viveu Mestre Vieira, que em algumas oportunidades durante entrevista expôs dificuldades referentes à localização de Barcarena em relação a capital Belém.

A realidade de qualquer cidadão ribeirinho deve ser compreendida sob o aspecto de sua condição geográfica e que, portanto, interfere na sua condição social. Mestre Vieira relatou que durante a infância e adolescência – nas décadas de 1940 e 1950 – levava um dia para chegar a Belém. Nos dias de hoje, a travessia entre Belém e Barcarena pode ocorrer por meio de transporte fluvial motorizado – lanchas ou barcos –, ou terrestre – carro, vans ou ônibus, durando em média entre uma e três horas de viagem.

Dezenas de pessoas se reuniram na residência de Mestre Vieira para visitá-lo, parabenizá-lo e para lhe prestar algum tipo de homenagem. Seus filhos e familiares organizaram as ações que se estenderam ao longo de todo o dia. Além da montagem do palco

e passagem de som, houve café da manhã, visitas às dependências de sua residência onde se encontravam seus instrumentos musicais e algumas apresentações musicais que aconteciam ali mesmo na varanda de sua casa. Muitos artistas locais, pessoas comuns, amigos de Belém e de outras cidades vizinhas estavam presentes. Houve discursos de pessoas mais próximas e de alguns familiares. A cena descrita apresenta contextos e aspectos que transitam entre as particularidades de cada indivíduo, mas, também, entre o tempo e o espaço coletivo, formando um conjunto de memórias que comungam o mesmo fato social sobre diferentes campos de percepção. Entende-se por fato social, de acordo com Durkheim (2004, p. 47) “toda a maneira de fazer, fixada ou não, susceptível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior: ou então, que é geral no âmbito de uma determinada sociedade tendo, ao mesmo tempo, uma existência própria, independente das suas manifestações individuais”.

Considerando as forças externas atuantes sobre indivíduos de uma sociedade e o tempo como um dos elementos fundamentais e determinantes dos fatos sociais, “a origem primeira de qualquer processo social de certa importância deve ser procurada na constituição do meio social interno” (*Ibid.*, p. 137). Para descrever um evento ou fato social, entendo a memória como uma das ações humanas que contribui para o compartilhamento da história de um lugar existente em um recorte de tempo específico e, portanto, no que diz respeito a manutenção de uma identidade, uma vez que “os quadros sociais facilitam tanto a memorização como a evocação (ou o esquecimento)” (Candau, 2012, p. 49), “a memorização coletiva é possível, pois o contexto é aquele de uma memória forte enraizada em uma tradição cultural” (*Ibid.*, p. 46), sendo, portanto, memória forte “a memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade” (Candau, 2012, p. 44). No campo metodológico da Etnomusicologia, a percepção dos contextos, as entrevistas, as fotografias, e a descrição etnográfica são instrumentos importantes não apenas para um engajamento da memória individual ou coletiva, mas também para uma abordagem qualitativa da pesquisa.

A festa de aniversário de Mestre Vieira se constitui, portanto, como um evento importante para o contexto da cidade de Barcarena, sendo inserida como uma demarcação temporal e social no calendário cultural do município.

A fotografia 3, a seguir, mostra Mestre Vieira recebendo seus convidados em sua residência no município de Barcarena.

Fotografia 3 – Varanda da residência de Mestre Vieira – Barcarena, 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor.

Esta foto foi feita no momento em que se cantava os parabéns ao mestre guitarrero. Entre amigos, familiares e fãs, Mestre Vieira atendeu a todos os presentes, foi receptivo e posou para fotografias até o meio-dia, quando seus familiares o levaram para um breve descanso. As visitas se encerram no início da noite quando um cortejo o levou à Praça Matriz onde o palco havia sido montado para a realização dos shows. Uma grande quantidade de pessoas acompanhou o cortejo em uma espécie de carreata e ao longo do percurso foi possível observar muitas pessoas acenando de suas casas para Mestre Vieira, que retribuiu o carinho de seus conterrâneos também com acenos. Pessoas com camisas personalizadas de Mestre Vieira, algumas residências tocavam suas músicas, outras com pinturas nas paredes homenageavam o aniversariante do dia. A montagem de fotografias a seguir mostra algumas imagens destes momentos.

Fotografia 4 – Montagem de fotografias 1 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor.

Na lateral do palco foi montada uma estrutura para que Mestre Vieira pudesse receber homenagens e posar para fotos ao lado dos fãs, amigos e familiares. Ao longo de toda a noite pude ver o carinho das pessoas com o mestre guitarreiro. O público lotou os arredores da Praça Matriz enquanto os artistas, bandas e grupos musicais se apresentavam no palco. A fotografia 5 a seguir mostra um dos momentos de Mestre Vieira posando para a fotografia.

Fotografia 5 – Mestre Vieira e público – Barcarena, 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento.

Ao longo de toda a noite, Mestre Vieira continuou recebendo os amigos, familiares e fãs, com quem posou para inúmeras fotografias. O mestre guitarreiro assistiu também as apresentações artísticas que ocorriam no palco e todas as homenagens feitas naquela noite. A montagem de fotografia 6 a seguir mostra mais alguns desses momentos de Mestre Vieira.

Fotografia 6 – Montagem de fotografias 2 – Barcarena, 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento.

Próximo à meia noite Mestre Vieira foi conduzido ao palco para a realização de seu show. A montagem de fotografia 7 a seguir mostra alguns desses momentos.

Fotografia 7 – Montagem de fotografias do dia 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento.

Mestre Vieira permaneceu no palco enquanto algumas apresentações aconteciam. Uma das principais atrações da noite foi o primeiro conjunto musical formado por Vieira no início dos anos de 1970: Os Dinâmicos.

A montagem de fotografia 8 a seguir mostra alguns desses momentos.

Fotografia 8 – Montagem de fotografias do dia 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento

Posteriormente, Mestre Vieira realizou o seu show com o grupo formado por seus filhos e amigos. Ao longo de todo o seu show foi possível perceber pessoas prestigiando o seu contrerrâneo mais ilustre cantando seus grandes sucessos da lambada e dançando ao som dos solos de guitarra. Ainda no início de sua apresentação o show foi interrompido para que todos cantassem “Parabéns para Você”. O bolo de aniversário foi cortado e Vieira recebeu outras homenagens. Um momento muito emocionante para Vieira e o público presente.

A montagem de fotografias a seguir mostra alguns desses momentos.

Fotografia 9 – Montagem de fotografia – Show de Mestre Vieira em Barcarena no dia 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento.

A fotografia 10, a seguir, mostra outro momento de Mestre Vieira no palco.

Fotografia 10 – Show de Mestre Vieira em Barcarena no dia 29 de outubro de 2017.



Fonte: autor. Fotografia: Dalila Nascimento.

Particularmente, neste dia, pude testemunhar a representatividade de Mestre Vieira para o povo barcarenense, para a sua família, amigos e para a cultura local de seu município. Vieira não estudou música formalmente, nasceu e se criou em um lugar onde não havia energia elétrica, percebia o mundo e aprendia música também pelos autôfalantes de um rádio a pilha ou pela tela de TV em preto e branco em algum curto momento da noite quando um gerador de energia funcionava a querosene. Considerando suas origens e os desdobramentos de sua trajetória, Mestre Vieira representa uma das raras exceções:

À medida que as relações da sociedade industrial assumem o controle e uma classe média se desenvolve, prosperando com a riqueza gerada pela indústria, as orquestras sinfônicas profissionais aparecem nas principais cidades, juntamente com opulentos centros de artes cênicas construídos para abrigar suas performances. Conservatórios de música clássica ocidental são abertos e virtuosos infantis prodígios, em sua maioria filhos e filhas da nova classe média rica, começam a surpreender o público nas salas de concerto dos centros musicais mais antigos, muitas vezes mostrando um frescor de abordagem que deve refletir a novidade de seu encontro com as obras musicais da tradição ocidental (Small, 1998, p. 37).

Mestre Vieira contribuiu para o desenvolvimento da classe de trabalhadores de músicos da Amazônia e para um tipo de música inicialmente marginalizado pelas elites e pelo mercado da música de sua época, uma vez que o merengue, um dos gêneros fundadores da lambada, era proibido nas festas promovidas pelas chamadas Sedes ou Clubes Sociais, locais nos quais aconteciam os bailes populares noturnos em Belém e em outras cidades do Norte do país.

O bairro da Pedreira, onde nasci e cresci, é um dos bairros mais festivos de Belém, chamado popularmente de bairro do Samba e do Amor, a Pedreira é um dos celeiros da cultura popular urbana de Belém. Na rua onde eu morava havia o Juventus, clube social onde ocorriam os bailes nos finais de semana. Lembro do fluxo de pessoas que circulavam no início da noite em direção ao Juventus e das músicas que tocam nestas festas. Eu morava tão próximo ao Juventus que adormecia ouvindo o repertório musical das aparelhagens que lá tocavam. O brega era o mais tocado, além de boleros, Jovem Guarda, rock e merengues. Nas ruas paralelas tinham ainda o Estrelinha, o Ouro Negro e o Império Pedreirense, onde também circulavam as aparelhagens e onde ocorriam os bailes de carnaval. Na região da periferia esse tipo de repertório musical era comum, porém, não eram todas as sedes sociais que aceitavam esse tipo de música:

Em festa social não. Não era proibido, era censurado, “Essa porra já virou gafieira? Tá tocando *merengue*?” Quando tinha festa na *Estrelinha* [sede social localizada no bairro da Pedreira] ali, na *Estrela* ali, não tocava *merengue*, Deus o livre se tocasse *merengue*, a diretoria vinha logo em cima da aparelhagem. Só tocava no *Estrela do Norte*, no *Carroceiros*, na *Embaixada de Samba Império Pedreirense*, nessas gafieiras que tocavam *merengue*. Mas era 80% de *merengue*, as prostitutas só queria dançar *merengue* (Mesquita, 2009, p. 66).

Não esqueçamos que no período inicial de desenvolvimento da lambada, o Brasil enfrentava o período ditatorial militar e a censura foi uma das marcas deste período, uma vez que “com a decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1966, a chamada “linha dura” das forças armadas se consolidava no poder, institucionalizando o Estado ditatorial implantado em 1964” (Araújo, 2015, p. 41):

O regime militar utilizou o AI-5 para levar às últimas consequências o seu modelo político-econômico, baseado no trinômio segurança-integração-desenvolvimento e apoiado no grande capital privado e estatal, no afundamento da exploração do trabalho, na cassação das liberdades civis e numa rígida censura (*Ibid.*, p. 41).

É importante ressaltar que além da censura imposta pela ditadura, a proibição e a perseguição em torno dos merengues e de outros gêneros musicais dançantes também se dava pelo preconceito elitista da classe média:

Percebe-se que o preconceito contra o *merengue* não se dava somente em termos musicais, mas também no que tange à corporalidade, que o caracteriza. Os movimentos característicos da dança do *merengue* foram interpretados como um acinte aos “bons costumes”. O gosto e grande cultivo pela dança presente nas festas populares estavam muito relacionadas aos gêneros afro-latino-caribenhos. A corporalidade expressa pelas formas de danças populares e no espaço urbano pelas formas de dança em desenvolvimento nas gafieiras e sedes também servia como indicador de uma clara divisão social e cultural em Belém (Mesquita, 2009, p. 68).

Em entrevista, Mestre Vieira não fez menção ao período de ditadura, porém, fez referência a algumas dificuldades e exploração enfrentada ao longo de sua carreira, desde cachês não pagos aos baixos valores recebidos nas vendas de seus LPs, mas não soube localizar o período em que os fatos ocorreram.

Na noite do dia 29 de outubro de 2017, presenciei o show de Mestre Vieira e sua guitarra elétrica, uma performance incrível de demonstração de habilidade, musicalidade, sensibilidade e memória musical fora do comum. Durante todos os momentos de celebração de seu aniversário pude perceber a representatividade de Vieira perante os membros de sua cidade, poder público, artistas, amigos e familiares. Há vários significados nesta cena que envolve a festividade, significados musicais, sociais, políticos, culturais, expressados na forma individual e coletiva, se pensarmos a música como uma forma de comunicação:

Passamos a ver uma performance musical como um encontro entre seres humanos que se dá por meio de sons organizados de maneiras específicas. Como todos os encontros humanos, ocorre em um ambiente físico e social, e esses também devem ser levados em consideração quando perguntamos quais significados estão sendo gerados por uma performance (Small, 1998, p. 10).

A lambada, gênero musical que em suas mãos se transformou em guitarrada, apresentada como uma prática musical dançante, também desempenhou função comunicativa e apreciativa. Se o musicar, como sugere Small (1998, p. 50):

[...] é uma atividade por meio da qual fazemos existir um conjunto de relações que modelam as relações de nosso mundo, não como elas são, mas como gostaríamos que fossem, e se por meio da música aprendemos sobre e exploramos essas relações, nós as afirmamos para nós mesmos e para qualquer outra pessoa que possa estar

prestando atenção, e as celebramos, então a música é de fato uma forma de conhecer nosso mundo – não aquele mundo físico pré-dado, divorciado da experiência humana, conseqüentemente, que a ciência moderna pretende conhecer apenas o mundo experiencial dos relacionamentos em toda a sua complexidade – e ao conhecê-lo, aprendemos a viver bem nele.

Joaquim de Lima Vieira é uma figura ímpar no contexto que envolve a prática da guitarra elétrica na Amazônia, em especial, da prática da lambada, suas origens e de suas transformações. Um trabalhador da música, compositor, músico, produtor cultural, que não à toa, se tornou uma das maiores representatividades da cultura popular no Pará, sendo homenageado e premiado nacionalmente e internacionalmente. Sua trajetória e obra musical influenciou grupos musicais e outras gerações de guitarristas, amantes da guitarra elétrica na Amazônia. A fotografia 11, a seguir, mostra Mestre Vieira no palco com Os Dinâmicos.

Fotografia 11 – Show do conjunto Os Dinâmicos em Barcarena e Mestre Vieira.



Fonte: autor. Fotografias: Dalila Nascimento.

Cada uma das atividades decorrentes de um evento ou fato social são impulsos importantes para as dinâmicas culturais de uma localidade. No caso de uma celebração musical, o fluxo de pessoas, a prestação dos serviços de montagem de palco, som e luz, os pares dançantes, os vendedores ambulantes etc., são sinais visíveis destes impulsos. Por outro lado, algumas atividades estão em outra dimensão que também integram tais dinâmicas. As atividades sensoriais como a motivação, a emoção, a visão e a audição, são sinais invisíveis que somados aos visíveis estimulam a instauração da memória. Ao descrever os fatos visíveis e invisíveis me percebo cercado de memórias pessoais compartilhadas coletivamente com

diferentes pontos de vista. Sendo assim, parte da história de um lugar é constituída por meio da descrição de cenas produzidas pela memória. Para Candau (2012, p. 131-132):

A história busca revelar as formas do passado, enquanto a memória as modela, um pouco como faz a tradição. A primeira tem uma preocupação de ordenar, a segundo é atravessada pela desordem da paixão, das emoções, dos afetos. A história pode vir a legitimar, mas a memória é fundadora. Ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele. Halbwachs distinguiu a “memória histórica”, que seria uma memória emprestada, aprendida, escrita, pragmática, longa e unificada, e a “memória coletiva” que seria então uma memória produzida, vivida, oral, normativa, curta e plural.

As memórias vividas transmitidas ao longo das gerações possibilitam a manutenção da história e das dinâmicas culturais de uma sociedade contribuindo para constituição e afirmação de suas identidades. No caso da constituição histórica da lambada, ela se firma enquanto prática musical paraense revelada cronologicamente em comunhão com a produção fonográfica de Mestre Vieira e de outros produtores culturais, demarcando algumas memórias já enraizadas e compartilhadas individual e coletivamente na região.

Se para Candau (2012, p. 61), é “através da memória que o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido”, cada um dos indivíduos encontrará sentido para suas memórias a partir das experiências vividas ao longo das comemorações do dia 29 de outubro, as minhas próprias experiências em campo redimensionaram minha percepção em relação ao papel artístico e cultural de Mestre Vieira e aos aspectos sociais que atravessam a prática musical da lambada/guitarrada. Minha posição enquanto observador neste e nos demais eventos sob os quais proponho olhar e descrição etnográfica foi o principal instrumento nesta etapa da pesquisa.

As homenagens e apresentações musicais se encerraram já na madrugada de 30 de outubro, dia em que retornei a Belém. Na bagagem, a câmera com fotos e vídeos, na memória, fatos, experiências e parte de uma história que transformou não apenas a pesquisa, mas a mim mesmo enquanto pesquisador, músico, guitarrista, e cidadão paraense.

Mestre Vieira faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018, em sua cidade natal, e foi velado no salão paroquial da Igreja Matriz – Nossa Senhora de Nazaré, onde centenas de pessoas puderam prestar condolências aos seus familiares.

O mestre guitarrista recebeu dezenas de homenagens póstumas no Pará e a fotografia 12 a seguir, mostra mais uma das imagens do dia 29 de outubro de 2017.

Fotografia 12 – Foto do show de Mestre Vieira em Barcarena.



Fonte: autor. Fotografias: Dalila Nascimento.

No município de Barcarena, na data de aniversário de Mestre Vieira – 29 de outubro - passou a ser comemorado o Dia Municipal da Guitarrada, que acontece até os dias de hoje.

2.2. O surgimento da lambada/guitarrada no Pará

Se por um lado a origem da lambada está atrelada aos contextos históricos, sociais e culturais de uma fração da Amazônia em fase de modernização, por outro, sua concepção ainda traz algumas dúvidas e mitos em relação aos gêneros musicais fundantes de suas características estéticas. A revisão da literatura que trata deste assunto me guiou aos procedimentos etnográficos que adotei nesta pesquisa e as entrevistas semiestruturadas proporcionaram esclarecimentos oportunos sobre os múltiplos aspectos que cercam a origem do gênero musical Lambada.

Os três principais trabalhos escritos a respeito da lambada e da trajetória de Mestre Vieira trazem trechos de entrevistas realizadas com o mestre guitarreiro em diferentes épocas de sua carreira – Lobato Jr. (2001); Mesquita (2009); Lamen (2011) – que esclarecem pontos e contextos importantes sobre o cenário musical em Belém e Barcarena nos anos de 1960 e 1970 e a própria origem do nome lambada usado nas rádios e no cotidiano paraense. Nas

entrevistas concedidas aos pesquisadores supracitados e inclusive para mim em minha pesquisa de mestrado, Mestre Vieira faz referência ao seu primeiro amplificador de guitarra, que havia sido construído por ele próprio com a ajuda de um padre e que funcionava a pilha. Por meio de entrevista, Vieira relatou que fez curso à distância e foi certificado como técnico em montagem de rádio. O relato a seguir é de um trecho de entrevista concedida ao pesquisador Darien Lamen, no qual Mestre Vieira diz que:

Eu já tinha uma noção da parte técnica, e funcionou, e comecei a tocar. Mas deu curto-circuito porque era apenas um rádio. Então **o padre da igreja disse**: ‘construa um amplificador como o que usamos na igreja. “Eu disse: ‘Eu não tenho um’, e ele disse: **‘Para você, vou pedir as coisas da Itália. ‘Ele era um técnico lá na Itália. Ele pediu, e ... montamos um amplificador para oito pilhas [alcalinas]**’¹¹. Como não havia um alto-falante, ele pegou duas cornetas de dentro da igreja, eu liguei, e emitii um grito! Então eu fiz uma caixa para colocar e usei o amplificador. Com baterias de carro e pilhas alcalinas. E então começamos a tocar em festas com isso, e as pessoas se maravilharam! (Lamen, 2011, p. 144, grifo nosso).

Vieira conheceu a guitarra elétrica por meio de um filme que assistiu no cinema em Belém – não se sabe exatamente em que época e qual o filme – e que ganhou sua primeira guitarra muito tempo depois como presente de uma amiga. A guitarra foi entregue na cidade de Barcarena, desmontada, sem cordas, sem amplificador e sem outros recursos para ser testada. Vale destacar que o município não possuía energia elétrica e que um gerador era a única fonte de energia que funcionava em um curto período da noite. Segundo Dejacir Magno¹² (2018), “Barcarena teve energizada entre seis horas da tarde até às dez, dez e meia da noite. Só! Mas era assim, era dificuldade, tinha que andar no escuro, não tinha meio de a gente ter uma qualidade melhor, né?”. A condição social de Barcarena descrita pelo cantor, revela parte dos contextos que compõem o cenário sob o qual a lambada é formada.

Meu interesse a respeito deste assunto se deu pelas citações referentes ao padre, ainda sem o nome revelado, que havia ajudado Mestre Vieira no início de sua jornada junto a guitarra elétrica. Entendendo que algumas informações ainda careciam de maiores detalhes, no ano de 2018 realizei algumas visitas a cidade de Barcarena, ao acervo familiar de Vieira, ao centro cultural e a paróquia da cidade. Estabeleci diálogos com membros da paróquia e contato com outros interlocutores, porém, percebi que iria enfrentar dificuldades para obter acesso aos documentos históricos devido as mudanças de endereço da paróquia. Não me foi dado permissão para verificar os arquivos da paróquia e a única

¹¹ Grifos nossos.

¹² Dejacir Martins Magno nasceu em vinte e três (23) de abril de 1952, na Ilha das Onças, localidade situada próximo a Barcarena. Foi o primeiro cantor do conjunto musical de Mestre Vieira.

recomendação foi a de visitar a Diocese de Abaetetuba, que abrangia três municípios, incluindo Barcarena. Em entrevista, Vieira fala pela primeira vez o nome do padre que teria lhe ajudado no início de sua jornada junto a guitarra elétrica:

A primeira vez quando eu vi a guitarra já formei o grupo, já tocando ela, tocava com corda de violão, mas saia 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 tocar o grupo, eu tinha um rapaz que cantava, aí a gente cantava, foi quando eu comecei, aí evolui mesmo (Vieira, 2017, grifo nosso).

Mestre Vieira faz referência ao cantor Dejacir Magno, que ingressou em seu grupo musical no início dos anos de 1970 e que em entrevista relata que Vieira sempre teve grande envolvimento com a igreja e uma boa relação com o padre citado. A fotografia a seguir mostra Dejacir Magno na ocasião da entrevista realizada na cidade de Barcarena.

Fotografia 13 – Entrevista com Dejacir Magno na cidade de Barcarena no dia 30 de maio de 2018.



Fonte: autor.

Nesta ocasião Magno nos revelou o repertório musical tocado pelo grupo de Vieira nos shows e como este repertório era conduzido pelos membros do grupo ao longo do show. Magno¹³ nos revelou ainda:

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 (Magno, 2018).

Posteriormente, Dejacir Magno me revelou o sobrenome de Padre Augusto Cardin. O cruzamento destes dados permitiu revelar parte da trajetória de Cardin na cidade de Barcarena e as informações que apontam relevante contribuição no início da carreira de Mestre Vieira e do conjunto musical que gravou seus primeiros LPs, que seria conhecido futuramente como Os Dinâmicos.

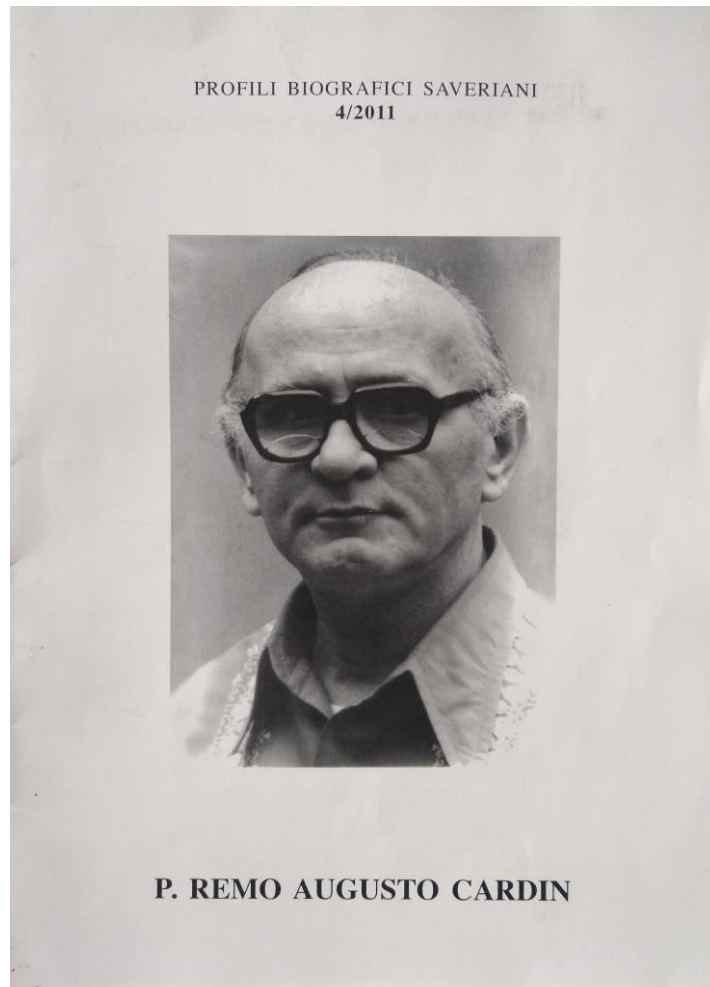
Um de meus alunos e colaboradores, Felipe Guedelha, na época estudante do curso de História da Universidade do Estado do Pará, residente na cidade de Abaetetuba, intermediou os diálogos com a diretoria da Diocese da cidade que nos permitiu contato com o arquivista Ermanno Ferro, residente em Parma, na Itália, responsável pela referida diocese.

Meu primeiro contato com o Sr. Ermanno Ferro foi via internet, que me respondeu alguns e-mails e forneceu informações a respeito da passagem de Pe. Augusto Cardin junto a paróquia de Barcarena. Ferro, em um dos e-mails, confirmou a habilidade de Cardin em realizar manutenção de equipamentos eletrônicos e com a arte de cantar. Estas informações reafirmam e elucidam algumas das citações encontradas durante as investigações.

Depois de algumas tentativas em obter maiores informações a respeito de Cardin em Barcarena, para minha surpresa, alguns meses depois me foi enviado por meio da Diocese de Abaetetuba o livro que revela a biografia de Pe. Remo Augusto Cardin. Este livro apresenta informações sobre a formação de Pe. Augusto e algumas referências de sua chegada ao Pará e de sua passagem pelo município de Barcarena. A figura 1 a seguir mostra a capa do livro em questão.

¹³ Todas as referências relativas à Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista realizada no dia 30 de maio de 2018, na cidade de Barcarena.

Figura 1 – Imagem da capa do livro biográfico de Pe. Augusto Cardin.



Fonte: autor.

As informações contidas no livro corroboram àquelas mencionadas pelo arquivista Ermanno Ferro, além de detalhar as datas e cidades de nascimento, falecimento e os períodos em que Pe. Remo Augusto Cardin viveu em Barcarena. Segundo as informações obtidas no livro:

Remo Augusto Cardin nasceu em Salletto, norte da Itália, dia 20 de Janeiro de 1925. Seu pai chamava-se Federico e a mãe Carolina. Foi batizado dia 15 de Fevereiro com o nome de Remo Augusto Mário. Tinha um irmão e uma irmã. A família era pobre e somente o pai trabalhava e sustentava a família com muito sacrifício. (...) Um dia, quando Remo tinha uns treze anos, encontrou um colega que lhe confiou de ter sido admitido num Instituto para se fazer missionário. Remo não sabia nada, mas acabou entrando no Instituto de Vicenza no dia 25 de Agosto de 1938. (...) O próprio Augusto lembra que o Padre Pedro Uccelli (hoje venerável) o recebeu com muito carinho. Era um dia muito quente e o padre Pedro o levou para o refeitório oferecendo-lhe um ótimo almoço. Foi surpreendido porque havia tantos colegas com os quais acabou fazendo amizade¹⁴ (Calarco e Ulian, 2011, p. 1).

¹⁴ Tradução referente as citações do livro pertence a Pe. Siro Brunello, S.X., da Diocese de Abaetetuba - Pará.

Pe. Augusto Cardin é enviado ao Brasil, chegando em Curitiba no dia primeiro de novembro do ano de 1958, para o estudo da língua portuguesa. Cardin chega em Abaetetuba, no Pará, em 4 de março de 1961.

Sabe-se que entre as décadas de 1950 e 1970 as rádios nacionais e transnacionais se firmavam como um dos principais meios de propaganda e de comunicação em cidades como Belém e Barcarena no Pará. A Indústria de Entretenimento fazia circular gêneros musicais nacionais como o samba, choro, baião e os movimentos da Bossa Nova e Jovem Guarda, enquanto as rádios transnacionais - frequências que chegavam de forma clandestina às cidades litorâneas – traziam o merengue, a salsa, o mambo e a cumbia que se misturavam aos gêneros musicais regionais, criando um tecido multicultural sonoro: transnacional, nacional e local:

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas, de acordo com Hobsbawm, pela prosperidade econômica nos países desenvolvidos. O surgimento de novas tecnologias produtivas, diminuindo a necessidade de mão de obra, viria acompanhado da ampliação exponencial da capacidade de produção e de consumo. Ao mesmo tempo, a expansão dos meios de comunicação de massa promoveu o acesso da classe operária a revistas, jornais, programas de rádio e discos, naquele momento mais diversificados e mais adequados à multiplicidade de interesses de um público crescente e variado (Costa, 2012, p. 397).

Este cenário multicultural foi responsável pelo surgimento de diferentes gêneros musicais e pela transformação e modernização de outros. 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”. O processo modernizador, intensificado na década de 1950, foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento de ambientes multiculturais, que na área da música, foi determinante e inspirador para os compositores na década de 1970, no Pará. Para Blacking (2007, p. 201), a “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura humana e, para 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. 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 outra:

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 (Caraveo, 2019b, p. 95).

Os caminhos analíticos a respeito dos fenômenos culturais e musicais, abertos ainda em minha dissertação de mestrado, fundamentam os conceitos que vislumbro neste trabalho. A guitarrada embriona-se de forma particular e indissolúvel em meio a fundação da lambada, considerando os aspectos temporais, espaciais e os contextos sobre os quais a ação individual e coletiva determinam padrões e comportamentos culturais cujo resultado é absorvido e aceito socialmente. Diante das múltiplas relações sociais que desembocam sobre as implementações, práticas musicais e de relação de trabalho, se estabelece, portanto, uma grande rede de intercâmbio cultural: músicos e grupos musicais, casas noturnas, clubes sociais, estabelecimentos comerciais etc. A compreensão dos contextos sobre os quais a guitarra elétrica protagoniza a ascendência de um gênero musical nos permite ter acesso às células sociais que constituem a rede de comunicação humana que se estabelece ao longo do tempo e do espaço e que por sua vez se integra ao corpo sensorial das memórias individuais e coletivas, da história, política e, portanto, responsável pela construção e/ou reconstrução das identidades musicais e culturais em Belém do Pará.

No sentido em que a cultura forma e é formada por seus agentes sociais,

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 1940, de forma ‘artesanal’, por pessoas com conhecimento de eletrônica. Eram compostos por um amplificador de metal a válvula, toca-discos de 78 rotações (a pick-up, ou como ficou popularmente conhecida com seu abasileiramento: a picarpe), caixa de som pequena e projetor sonoro, a chamada boca de ferro (Costa, 2012, p. 382).

As bocas de ferro são comuns nas áreas comerciais em Belém e Barcarena até os dias de hoje, porém, as aparelhagens ganharam grande projeção, tanto nas estruturas de som quando nas atividades culturais. Mestre Vieira nos relatou ter feito curso à distância de técnico em eletrônica e Dejacir Magno confirmou esta informação ao revelar que Vieira trabalhou por um tempo construindo e consertando rádios.

As entrevistas foram ferramentas que nos auxiliaram na conexão de pontos acessados pela memória dos interlocutores. 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 e, 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.

Neste contexto que entrelaça a memória, esquecimento e o cotidiano urbano comum em cidades como a de Barcarena, vale destacar um dos depoimentos de Pe. Augusto Cardin em seu livro:

Na última festa de Santa Ana, durante um dia, confessei 65 pessoas, no meio de barulhos de foguetes e músicas, e celebrei duas Missas com relativos sermões e muitos cantos. Administrei 119 Batismos, participei de uma procissão com pregação e bênção eucarística. À noite projetei, por uma ora e meia, slides ao ar livre. E depois...? Não, naquela noite não consegui dormir, porque devia cuidar dos bêbados e das danças clandestinas [...] (Calarco e Ulian, 2011, p. 13).

A descrição de Cardin acerca da celebração de uma das inúmeras festividades religiosas que aconteciam na cidade de Barcarena nos revela alguns contextos importantes da relação da igreja com sua comunidade e do cotidiano comum aos interiores do Pará e em outros estados da região Norte nas décadas de 1960 e 1970. Se há menção às “danças clandestinas” consequentemente imaginamos um tipo de repertório dançante com músicas igualmente “clandestinas”. Para Costa (2012, p. 390):

As opções de lazer ligadas à ‘vida boêmia’ ampliaram-se na cidade ao longo da década de 1950. Além do cinema, do teatro do Arraial de Nazaré e das festas tradicionais (carnaval, festas juninas, festas de santos padroeiros etc.), os bares, clubes de elite e clubes suburbanos ocuparam um papel destacado no cotidiano de lazer dos moradores da cidade.

Mesquita (2022, p. 29), ressalta ainda que em Manaus, “a presença dos padres e sacerdotes da Igreja Católica coíbem danças e bebidas nas festas realizadas nas freguesias mais afastadas”, e que:

Festa e devoção, desde o período colonial, estavam entrelaçadas como uma forma de coibir o paganismo e afirmar o poder dos colonizadores sobre o território. As festas eram também instrumento político-ideológico colonial, utilizado para suprimir e aniquilar a cultura popular profana, formada pela base negra-ameríndia (*Ibid.*, p. 47).

Curiosamente, na entrevista realizada com Dejacir Magno, o cantor revelou que o concurso que o elegeu membro do grupo musical de Mestre Vieira foi realizado no salão paroquial e promovido junto ao Padre Augusto Cardin entre os anos de 1970 e 1971.

Em uma de minhas visitas a paróquia de Barcarena, tomei conhecimento por meio de conversas informais, que Pe. Augusto Cardin havia deixado a cidade e retornado em outro

momento para retomar suas atividades junto a paróquia. As informações reveladas a seguir resumem os períodos e as localidades em que Pe. Cardin exerceu seu ofício:

Nesse período de vinte anos transcorridos na Prelazia de Abaeté do Tocantins, ele foi pároco de Abaetetuba (1961-1963), pároco a Belém, na igreja de Nossa Senhora das Mercês (1963-1964), **Barcarena, Paróquia de São Francisco Xavier (1964-1973)**¹⁵, Abaetetuba, Igreja da Conceição (1973-1978), **novamente a Barcarena (1978-1980)**. Barcarena foi a missão onde o padre Augusto parou mais longamente: primeiro por nove anos e depois por mais dois (Calarco e Ulian, 2011, p. 14, grifo nosso).

As informações obtidas na biografia de Pe. Augusto Cardin precisam e ratificam as datas mencionadas e corroboram a história oral e memória de Dejacir Magno e Mestre Vieira. Pe. Augusto Cardin, em sua dupla passagem por Barcarena, contribuiu para ações relevantes diante da historiografia envolvendo Vieira e o surgimento da lambada/guitarrada no Pará. Lambada da Baleia, uma das composições de Mestre Vieira, conta um fato social ocorrido na cidade de Barcarena no ano de 1974:

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 e 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 (Caraveo, 2019b, p. 51).

Em visita ao Centro Cultural de Barcarena pude, primeiro, perceber o carinho e cuidado das pessoas que lá trabalham com a história de Mestre Vieira, segundo, verificar alguns objetos e artefatos que remetem a história da baleia vivenciada pelo povo barcarenense que inspirou e deu origem a composição de Mestre Vieira.

A fotografia a seguir mostra um banner no qual é contada a história da baleia, a letra da composição de Vieira e as notícias que circularam nos jornais locais na época.

¹⁵ Grifo nosso.

Fotografia 14 – Banner de entrada do Centro Cultural de Barcarena.



Fonte: autor.

O ano de 1976, mencionado por Dejacir Magno como o ano de gravação do LP Lambadas das Quebradas Vol.1 também foi mencionado por Beto Costa¹⁶ em entrevista. Sobre esta gravação, Beto Costa diz o seguinte: “Os Muiraquitãs gravaram três discos, fizeram três gravações, o segundo não saiu, queimou, né? O segundo foi em 81, que o Mestre Vieira produziu” (Costa, 2022). Sobre o período de gravação do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1, Costa revela o seguinte:

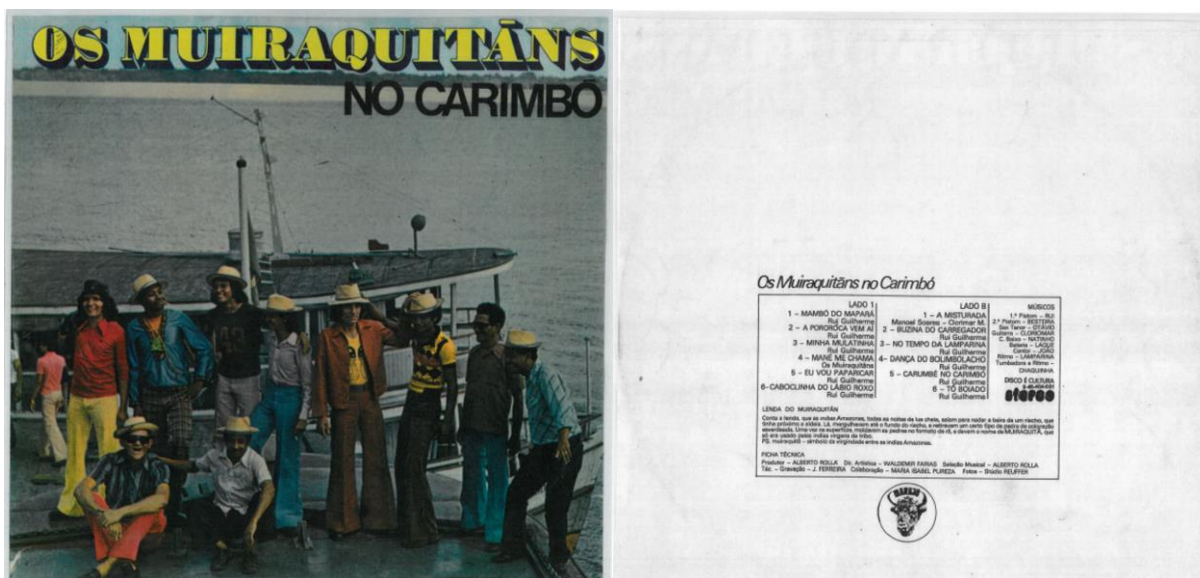
O Mestre Vieira foi pra tocar no mesmo rolo que Os Muiraquitãs gravaram. Os Muiraquitãs gravaram em 76, em setembro já foi lançado o disco, de 76 né? O Vieira foi gravado neste mesmo rolo, foi um restinho de rolo que tinha. Foi a mesma produção, só que o Mestre Vieira demorou um tempo para ser lançado (Costa, 2022).

Estas afirmações de Beto Costa reascendem a discussão sobre o período de gravação do primeiro álbum de Mestre Vieira. Considerando a composição Lambada da Baleia, que segundo Dejacir Magno foi composta em 1974 e o depoimento de Beto Costa, Vieira já estaria produzindo o que conhecemos como lambada mesmo antes das gravações de seu

¹⁶ Humberto de Alencar Bastos da Costa, nome artístico Beto Costa ou Beto Brasil, nasceu em 10 de maio de 1965, em um rio chamado Caiá, que fica nas proximidades da Vila Maiauatá, que pertence ao município de Igarapé-Miri.

primeiro álbum. A imagem a seguir revela a capa do álbum do grupo Os Muiraquitãs de Abaetetuba gravado e lançado no ano de 1976.

Figura 2 – Capa e contracapa do LP Os Muiraquitãs no Carimbó de 1976.



Fonte: Beto Costa.

Neste período o carimbó era o principal gênero musical dentro do mercado local, porém, era comum que os grupos musicais agregassem em seus repertórios outros gêneros musicais, pois as demandas das festas exigiam essa amplitude de estilos. Beto Costa fez importantes revelações sobre os contextos que compõem a cena musical de Abaetetuba no Pará. O músico relata:

Quando eu comecei a tocar, a tocar assim profissionalmente, eu comecei a tocar no início dos anos 80. Em 1980, exatamente quando eu tinha 15 anos. E o primeiro grupo que eu comecei a tocar foi na igreja, Os Neófitos. E após alguns meses eu passei a tocar nos Muiraquitãs, em seguida, dos Muiraquitãs para o Mestre Vieira, que na época era Vieira e Seu Conjunto. Em seguida, retornei para Abaetetuba, foi para montarmos um grupo chamada Gênios, logo após fui a Belém, e toquei com o Pino do Grupo Latino, toquei com o Pinduca, toquei com muitas bandas em Belém, muitas bandas mesmo, até que o Grupo Latino foi pra Fortaleza se arriscar pra lá e eu retornei para Abaetetuba e montamos a Banda Grasom aqui. Então basicamente esse foi o início do trabalho (Costa, 2022).

Beto Costa é um dos muitos músicos paraenses que apresenta longa e significativa carreira artística. Sua atuação junto ao grupo Os Muiraquitãs, Mestre Vieira e Pinduca, lhe proporcionaram grandes experiências profissionais e vivência. O grupo Os Muiraquitãs de Abaetetuba se constituiu como um dos principais grupos musicais de Abaetetuba se mantendo em atividade até os dias de hoje. e é importante ressaltar a proximidade desses municípios que fazem parte deste relevante celeiro de artistas e grupos musicais. O mapa 2 mostra a relação de distância entre os municípios de Belém, Barcarena, Abaetetuba e Igarapé-Miri.

Mapa 2 – Perímetro entre as cidades de Belém, Barcarena, Abaetetuba e Igarapé-Miri no Pará.



Fonte: Google Maps.

Tanto Barcarena, Abaetetuba, quanto Igarapé Miri, cidade natal de Pinduca, fazem parte de uma região de difícil acesso e de condições sociais historicamente precárias, considerando ainda o processo de modernização imposto pela exploração da madeira e da mão de obra humana. Sobre a realidade de Abaetetuba, Beto Costa diz que:

Bom, Abaetetuba é como se fosse um bairro periférico de Belém, só pra exemplificar, estamos a 100 km da capital, naquela época o acesso era por rio, né? levava-se de 6 a 8 horas pra se chegar a capital. Então era um bairro periférico onde as coisas não chegavam. Aí tem a elite, formada por algumas famílias e a realidade social era essa. O que fomentou muito economicamente era a questão da madeira, que era exportação, né?. A extração mesmo, ora levar daqui. Isso fazia a economia aquecer, né? Mas a realidade social era bem precária. (Costa, 2022).

O antagonismo entre crescimento econômico e desenvolvimento social é um fator que sinaliza e acentua as distâncias entre as diferentes classes de trabalhadores, que inseridos nestes contextos de desenvolvimento e modernização da Amazônia as atividades musicais adjacentes ao perímetro portuário quase sempre estão vinculadas às zonas de prostituição. Beto Costa destaca ainda, que:

As meninas que trabalhavam no espaço lá, na Boate do Gigi eram, vamos dizer assim, eram escravas do amor, né? O grupo tocava... era uma nova forma de vida, inclusive, que acaba sustentando as famílias, porque tocavam todos os dias e ganhavam um cachê mais ou menos bacana pra aquela época. Uma realidade muito básica, coisa bem básica mesmo, mas acabava sobrando um dinheiro pra alimentar a família (Costa, 2022).

As similaridades entre as zonas portuárias de Abaetetuba e Belém são determinantes na constituição de práticas musicais igualmente similares, uma vez que a comercialização de produtos e os fluxos demográficos eram intensos nestas localidades:

Como lugar de grande importância para a chegada da música e dos discos em Belém, tratamos de um espaço ligado às atividades portuárias, que por sua proximidade acabou tornando-se um dos palcos da chegada e da difusão dos gêneros caribenhos em Belém. Dessa forma, a zona e o porto ganham uma importância decisiva, na medida em que fazem parte da história de vida dos indivíduos, de suas experiências e de suas memórias (estivadores, marinheiros, vendedores ambulantes, donos de aparelhagem¹⁷, etc.) tornando-se um espaço-símbolo da relação Pará-Caribe (Mesquita, 2009, p. 39).

A fotografia 15 a seguir mostra a imagem do porto de Belém nos primeiros anos do século XX.

Fotografia 15 – Porto de Belém no início do século XX.



Fonte: <<http://somostodosedmilson.blogspot.com/2012/03/belem-400-anos-o-porto-da-cidade.html>>¹⁸

Para Mesquita (2009, p. 48):

Esta imagem do porto traz consigo, inevitavelmente, o bairro da Campina, onde se localizava a famosa “zona do meretrício” de Belém. A zona surge em consequência deste porto e era conhecida por ser área de diversão e prazeres preferida dos homens de Belém, pois a rigidez da moral sexual católica não dava abertura para o início da vida sexual dos casais jovens antes de um casamento oficial. A “zona”, que servia como espaço de escape da repressão sexual, localizava-se com mais força especificamente nas ruas General Gurjão, Riachuelo e 1º de Março, nas adjacências do porto de Belém: era o tempo do conhecido Cabaré *Long Beach*, do Cabaré *da Madame Mimi*, entre outros.

¹⁷ Também chamada de “aparelho” e “sonoro”.

¹⁸ Acessado em 16.02.2023.

Estes contextos são importantes para refletirmos acerca dos pontos que convergem sobre a origem da lambada no Pará. Os fluxos migrantes e o câmbio de produtos musicais, as trocas culturais, a construção de boates e casas de shows, a formação de bandas e grupos musicais que atendiam as dinâmicas desta realidade social e a atuação dos meios de comunicação – rádio, TV, cinema – que movimentavam a Indústria de Entretenimento.

As práticas musicais inseridas nestes cenários urbanos estão atreladas aos mais variados contextos que, primeiramente, encontram maior amplitude nos processos de modernização e de globalização do mundo e que, conseqüentemente, atuam sobre as múltiplas dinâmicas sociais de um lugar. Estes processos e dinâmicas oportunizam transformações sobre essas práticas musicais que, por vez, dão origem a novas formas e estéticas musicais. No caso da lambada, a atuação dos produtores culturais e da classe trabalhadora musical local, como Mestre Vieira, Pinduca e o Grupo Muiraquitãs de Abaeté, determinam uma nova direção para o mercado da música, considerando o consumo da música afro-latino-caribenha (merengue, cumbia, bolero, carimbó) em Belém do Pará. Ao cruzar as datas de passagem de Padre Augusto Cardin pela paróquia de São Francisco Xavier e sua contribuição na construção do primeiro amplificador de Mestre Vieira, o que parece mais oportuno afirmar é que o amplificador foi construído na segunda passagem de Cardin por Barcarena, entre 1978 e 1980.

A lambada surgiu em meados da década de 1970 e entre os primeiros registros fonográficos temos a obra de Mestre Vieira, músico autodidata, artista, compositor, trabalhador, ser social de relevante capacidade instrumental criativa inventiva. Por meio de sua obra, Mestre Vieira revelou outros artistas como Dejacir Magno, possivelmente o primeiro cantor de lambada do Pará, trabalhou com artistas como Beto Costa, que também presta importante contribuição para as práticas musicais em Abaetetuba, deixou uma legião de fãs, admiradores e outras gerações de guitarreiros, além de contribuir para o mercado da música e para a formação e manutenção da classe trabalhadora musical paraense. Pe. Augusto Cardin também é um dos atores desta construção social, que revela a atuação dos padres nas comunidades periféricas no Pará. Suas particularidades, como a habilidade e conhecimento em eletrônica nos permitem refletir a respeito de sua contribuição na carreira de Mestre Vieira e para o desenvolvimento de práticas musicais envolvendo os gêneros musicais lambada e posteriormente a guitarrada na cidade de Barcarena. Pe. Augusto Cardin faleceu em 12 de março de 2011, em Parma, na Itália e, talvez, sem ter conhecimento de seu

importante atravessamento sobre os desdobramentos históricos, artísticos e culturais envolvendo Mestre Vieira e seu legado: a lambada/guitarrada.

2.3 – Cultura, Música e temporalidade

Abro esta seção consciente de que os assuntos selecionados – Cultura e Música – estão entre aqueles de maior complexidade de se discutir, de maneira geral ou mais especificamente, origens, periodicidades, funções, conceitos etc., entretanto, tanto a Cultura quanto a Música fazem parte de um tecido maior que reveste do centro aos limites territoriais de uma sociedade, considerando ainda a intermitente linha temporal e seus contextos diante deste processo. Antes que caminhemos sobre terrenos instáveis ou nos percamos em labirintos conceituais, sociedade aqui é o resultado da interação e compartilhamento entre seres humanos de um conjunto de regras e ações políticas que determinam padrões comuns de organização e convívio.

2.3.1. A guitarrada pós Mestre Vieira

No dia 24 de fevereiro de 2018 foi ao ar, pela TV Liberal, o quadro *É do Pará*¹⁹, em homenagem ao Mestre Vieira no qual, a convite da produtora Luciana Medeiros²⁰, fiz uma pequena participação. O programa foi gravado em Belém e na cidade de Barcarena e contou com o depoimento de inúmeros artistas e amigos do mestre guitarreiro. No dia 10 de março, também a convite de Luciana Medeiros, participei de um evento que marcou a estreia do conjunto musical *Os Filhos do Mestre*²¹, composto por Waldecir Vieira, Wilson Vieira e Waldir Vieira, filhos de Mestre Vieira. O show aconteceu como uma das atrações da programação da II Feira de Arte e Cultura do Pará²² realizada nos dias 9 e 10 daquele mesmo mês no CENTUR. Foi a primeira homenagem póstuma dedicada ao Mestre Vieira e minha primeira participação como guitarista em eventos envolvendo guitarrada e a família Vieira. A fotografia a seguir mostra uma imagem da estreia da banda *Os Filhos do Mestre* na homenagem ao Mestre Vieira.

¹⁹ Acessar em <https://globoplay.globo.com/v/6528912/>

²⁰ Luciana Medeiros é jornalista e produtora cultural, realizadora audiovisual e pesquisadora da obra de Mestre Vieira.

²¹ Grupo musical fundado pelos filhos de Mestre Vieira no início do ano de 2018.

²² Acessar em <https://redepara.com.br/Noticia/152524/feira-livre-de-arte-e-cultura-tera-homenagens-a-grandes-nomes-da-musica>

Fotografia 16 – Show realizado no Centur na II Feira de Arte e Cultura do Pará no dia 10 de março de 2018.



Fonte: autor.

Esta aproximação inicial com a prática das guitarradas junto aos familiares de Mestre Vieira me fez compreender, primeiramente, a dimensão idiomática e técnica das composições do mestre guitarreiro, as particularidades estéticas e a diversidade estilística de cada música, a marcante presença do choro e suas harmonias complexas, o sotaque rítmico sincopado afro-latino-caribenho sobre as diversas formas de expressar arpejos característicos que marcam algumas identidades desta estética musical conhecida como guitarrada, e em segundo lugar, as múltiplas relações sociais e de trabalho que convergem sobre as pessoas por meio de um fazer musical singelo e cotidiano que conduz em si a história, memória, redimensionando a cultura de um lugar. Cultura, segundo Terry Eagleton (2000, p.11), “é uma das duas ou três palavras mais complexas da língua inglesa e, ao termo que é, por vezes, considerado seu antônimo – natureza – é frequentemente atribuído o título da mais complexa²³”. Para o autor, originalmente, a palavra cultura significa “lavoura” e a palavra “coulter”, cognata de cultura, significa a lâmina do arado. E que a raiz latina da palavra é *colere*, que pode significar cultivar, habitar, prestar culto e proteger.

Refletindo sobre as iniciais de Eagleton (2000), entendendo a palavra cultura como uma ação relacionada à prática da lavoura, está correlatamente ligada ao ato de arar ou cultivar, de forma que o fenômeno cultural seria algo que brota no meio e por meio de seus

²³ EAGLETON, Terry. A Ideia de Cultura. 1ª edição. Tradução Sofia Rodrigues, 2000.

indivíduos/seres sociais cultivadores. Cultura pode ser entendida como um organismo, semeado, cultivado, embrionado por seres que habitam determinado território social e que consequentemente a cultuam e lhe prestam proteção por lhes representar algo de valor significativo. Podemos refletir inicialmente que a prática musical da lambada/guitarrada brota como um produto fecundado de múltiplas sementes e que ao longo do tempo vai assumindo solidez e características próprias, sendo recultivada e protegida pela sociedade local.

No dia 30 de maio de 2018, na ocasião da entrevista realizada com Dejacir Martins Magno visitei o arquivo familiar de Mestre Vieira. Além de obter informações importantes na entrevista, nesta visita pude verificar fotos, jornais, revistas e uma série de documentos pessoais guardados pela família de Mestre Vieira. Alguns trechos desta entrevista e imagens destes documentos foram publicados em minha dissertação de mestrado. A montagem a seguir mostra duas medalhas de honra ao mérito cultural dedicadas ao Mestre Vieira.

Fotografia 17 – Montagem de fotografias de objetos pertencentes ao arquivo pessoal e Mestre Vieira.



Fonte: acervo familiar de Mestre Vieira. Fotografias: autor.

Alguns destes objetos e documentos pessoais de Mestre Vieira revelam o reconhecimento de seu percurso enquanto artista e sua importância para a cultura e desenvolvimento de práticas musicais locais.

A fotografia a seguir mostra a imagem de Dejacir Magno concedendo a entrevista.

Fotografia 18 – Entrevista com Dejacir Magno no dia 30 de maio de 2018.



Fonte: autor.

Sobre algumas características pessoais de Vieira, Dejacir revelou:

Outra coisa que eu achava incrível é que ele tinha todas aquelas músicas na cabeça dele. Com a idade avançada, música tal..., não precisava ele tá... e ele tocava direitinho. O criador e a sua criação. Fazia as letras, as letras que ele fazia, era do jeito que ele fazia, queria que gravasse do mesmo jeito que ele fazia. Se tivesse que dizer palavras feias, tinha que dizer aquelas palavras, sabe? E as tocadas? Era a arte dele, era a arte dele. Insostituível pra nós, pra mim (Magno, 2018).

Mestre Vieira produziu música entre os anos de 1976 e 2015 e ficou conhecido como um dos fundadores da guitarrada, um tipo de música instrumental na qual a guitarra elétrica assume protagonismo solístico, porém, metade dessas composições dedicada à lambada apresentavam letras, ou seja, a lambada cantada. As letras escritas por Vieira abordavam o seu cotidiano, a realidade social e mitologia de sua região, além de sua compreensão de mundo diante dos acontecimentos e transformações que se apresentavam, principalmente, pelos veículos de comunicação, como a rádio e televisão. Com sua arte, Vieira conquistou relevante espaço nas mídias por onde passou. A fotografia mostra a notícia de jornal de uma de suas passagens pelo Nordeste.

Fotografia 19 – Manchete de jornal de Fortaleza – Ceará.



Fonte: arquivo familiar de Mestre Vieira. Fotografia: autor.

Vale lembrar que a composição que levou Vieira pela primeira vez ao nordeste no início dos anos de 1980 foi Melô do Bode. Lambada cantada que integra o segundo álbum da trilogia Lambadas das Quebradas. Em entrevista, Dejacir Magno fez algumas considerações:

Depois do primeiro disco, do Lambadas das Quebradas Vol. 1, o contrato dele era dois ou quatro anos, um disco por ano pra 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, como se diz a palavra, 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 aqui do estado do Pará (Magno, 2018).

A partir deste sucesso em Fortaleza, Ceará, Vieira e Seu Conjunto dão continuidade em uma importante produção fonográfica que os marcariam na história da música popular no Pará. Assim, a lambada se tornou um fenômeno musical nos anos de 1980, movimentando a

Indústria de Entretenimento na direção de outros artistas ao longo dos anos de 1990. As mudanças inevitáveis do mercado da música provocaram o quase desaparecimento do grupo musical de Vieira neste período. Voltarei a tratar deste assunto no Capítulo 3.

2.3.2. A festa da guitarrada continua

No dia 29 de outubro de 2018 estive na cidade Barcarena novamente, para comemorar a data de aniversário de Mestre Vieira. A primeira homenagem póstuma ao mestre guitarrero em sua cidade natal. A festividade aconteceu em frente à residência de Mestre Vieira e contou com inúmeros artistas locais. A fotografia 20 a seguir mostra o grupo Os Dinâmicos no palco montado em frente à residência de Vieira.

Fotografia 20 – Imagem do palco montado em frente à residência de Mestre Vieira no dia 29 de outubro de 2018.



Fonte: autor.

Além das atrações musicais, nesta noite foram exibidas imagens de vídeo e fotografias de Mestre Vieira em muitos momentos de sua carreira. A fotografia 18 a seguir mostra a minha participação durante a apresentação do grupo Os Filhos do Mestre.

Fotografia 21 – Imagem do show realizado em homenagem ao Mestre Vieira.



Fonte: autor.

Nesta oportunidade, sobre a qual os processos etnográficos foram muito importantes para o desenvolvimento e aprofundamento de minhas percepções, experimentei múltiplas formas de compreender o significado simbólico e social da prática musical da guitarrada na cidade de Barcarena. A representatividade simbólica de um cidadão (Mestre Vieira) por meio de sua música, a manifestação e a incorporação popular dessa música, a expressividade artística por meio dessa prática, os desdobramentos políticos sobre a música enquanto identidade cultural, as atividades econômicas instauradas ao longo deste evento – músicos, técnicos de som e luz, ambulantes, meios de transporte etc. –, as performances musicais, a dança, os diálogos e trocas de saberes, são exemplos dos múltiplos meios pelos quais compreendi as atividades musicais e culturais locais.

Apesar de não estar discursando aqui sobre uma identidade cultural distante daquelas que formam a minha – se é que é possível afirmar quais seriam elas –, é importante destacar alguns cuidados sobre os procedimentos etnográficos e metodológicos adotados nesta pesquisa, no sentido em que:

Durante o "estado de escrita" e a reflexão posterior, ou seja, na instância em que o pesquisador se encontra, na solidão do diálogo, com seus pares potenciais leitores e diante da presença disciplinadora de seus livros, os condicionamentos parecem vir do mainstream do cânone estético, que dita a adoção de uma perspectiva universalista, fornece uma ou várias definições iniciais das propriedades dos "objetos" de observação, oferece definições altamente restritivas e induz um foco no objeto fenomênico (García, 2012, p. 28).

As reflexões aqui propostas objetivam, portanto, compreender de maneira ampla não somente os mecanismos que cercam o surgimento e as transformações da lambada no Pará, mas, também, refletir sobre cenários possivelmente semelhantes sobre os quais estes mecanismos também são atuantes. Para Geertz (2017, p. 4), a cultura tem seu conceito vinculado a um viés semiótico de que o “homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu”. Para o autor, a cultura seria essas teias e a sua análise uma ciência interpretativa, à procura do significado. Considerando a análise da cultura como ciência interpretativa, a própria verbalização da palavra “interpretação” por si só nos transporta imediatamente a um rio profundo de águas turvas e turbulentas.

Interpretar requer, primeiramente, uma gama de recursos sensoriais que se conectam por meio de inúmeros fios entrelaçados que constituem o tecido de códigos significantes de um lugar, e em segundo, estabelecer procedimentos que permitam imergir em estruturas densas e rígidas para trazer significância consciente à superfície da matéria. Uma espécie de planta-ação de significados e o auto-plantar do ser plantante: estar no mundo com o mundo e, ainda, que a natureza produz cultura que altera a natureza. Sendo a Cultura o resultado da ação do indivíduo e este, por sua vez, o resultado da ação do meio social ao longo do tempo e do espaço condicionado ao cumprimento de exigências e regras que regulam o meio coletivo, podemos entendê-la também como um fenômeno de liberdade condicionada ao determinismo social e político.

2.3.3. O Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena

No ano de 2019 estive novamente na cidade de Barcarena para as homenagens ao mestre guitarrista e, desta vez, com a inclusão da data de seu aniversário no calendário oficial como o Dia Municipal da Guitarrada.

A fotografia a seguir mostra a estrutura montada em frente à residência de Mestre Vieira.

Fotografia 22 – Imagem da estrutura montada em frente à residência de Mestre Vieira no ano de 2019.



Fonte: autor.

Considerando as dificuldades em determinar o que dimensiona cada temporalidade ao longo da história, que as vanguardas sempre trazem algo do passado projetando materiais sobre um futuro e em se tratando das sociedades atuais talvez precisemos refletir sobre as novas perspectivas e ações que estas sociedades recebem, absorvem, incorporam, transformam e devolvem ao mundo. A cultura mundo e local em constante processo simbiótico promovem novas formas de análises sociais nas quais a música é apenas umas das projeções das estruturas políticas de uma sociedade.

A guitarrada, que antes se expandiu como lambada, emerge culturalmente como um gênero musical moderno de origem paraense e apesar da construção histórica na qual múltiplas culturas musicais se entrelaçam e são, portanto, contribuintes significantes das heranças adquiridas pelo gênero ao longo dos processos de consolidação, se constitui de uma soma de materiais particulares que se apresentam de forma indissolúvel das matrizes culturais identitárias de seu lugar e seus agentes sociais. O interesse e reivindicação pública e política sobre essas identidades também ganham notoriedade no sentido em que ao assumir para si suas origens estabelecem relações de pertencimento, de integração social e cultural e de novos poderes.

No dia 28 de outubro de 2019, um dia antes da festividade de comemoração do aniversário de Mestre Vieira, entrou em vigor por meio da publicação no Diário Oficial dos Municípios do Estado do Pará, a lei que inclui no Calendário Cultural do Município de Barcarena o “DIA MUNICIPAL DA GUITARRADA”. A data escolhida para a comemoração

foi uma homenagem a data de nascimento de Mestre Vieira – 29 de outubro. A figura mostra parte desta publicação.

Figura 3 – Recorte da publicação do Diário Oficial dos Municípios do Estado do Pará.



Fonte: Caraveo (2009b, p. 353).

A data de aniversário de Mestre Vieira já vinha se configurando em uma festividade desde os anos anteriores na cidade de Barcarena na qual tive a oportunidade de estar presente nesta festividade nos anos de 2017 – quando Vieira comemorou 83 anos – e de 2018, 2019 e 2020 – em homenagens póstumas. A instituição do Dia Municipal da Guitarrada no município de Barcarena revela, primeiramente, um marco historiográfico na cultura local, em segundo, desdobramentos que oportunizarão novos centros de discussão no futuro, e em terceiro, o reconhecimento do patrimônio cultural e antropológico de Mestre Vieira.

O gênero musical Guitarrada, assim reconhecido e, sob as perspectivas musicais, sobrepõe aspectos múltiplos da ação humana sobre o mundo e suas fronteiras culturais, possibilitando, como já foi visto, outras múltiplas relações humanas que vão muito além das questões musicais, mas que reestruturam e redimensionam a criação, a prática, os praticantes, o público e o mercado musical no Pará. Estas mudanças norteiam novos caminhos para a prática da guitarra elétrica na Amazônia paraense:

No que se refere ao processo de globalização, pode-se dizer que o deslocamento de identidades culturais ocasionou novos processos simbólicos na região amazônica, gerando uma atmosfera particular responsável pela fusão de gêneros musicais. Outra particularidade existente na região amazônica é o fato de que tanto Vieira quanto outros artistas, como Solano e Aldo Sena, são chamados de mestres da guitarrada.

Outra denominação interessante é o de “guitarreiros”, e não “guitarristas”, como é mais comum na maior parte do Brasil (Caraveo, 2019b, p. 340).

Entendo a guitarrada como um gênero musical que transpõe as fronteiras da modernidade redimensionando gêneros como o merengue, cumbia, mambo, samba, choro, carimbó, e a forma de se tocar guitarra no Pará. Além das questões musicais estéticas – arpejos, escalas, harmonia e improvisação – que apresentam características *sui generis* locais e que, portanto, encontram lugar e validação no meio social, cultural e político de seu tempo. Naturalmente os gêneros musicais passam por transformações ao longo de sua história, considerando a sobreposição das culturas, ajustes sociais e atuação da Indústria de Entretenimento. Sobre as características do jazz, por exemplo, para Hobsbawm (2020, p. 60), estes elementos musicais não são necessariamente compartilhados biologicamente, mas, sim, aprendidos socialmente, para o autor: “o arrebanhamento dos negros como escravos e sua posterior segregação explicam a força e a extensão dos africanos originais. Mas isso não faz do jazz uma “música africana” (*Ibid.*, p.60). Entendo que a presença de elementos estrangeiros não faz da guitarrada um gênero musical não brasileiro. Sua construção histórica, sociocultural e política confirma que o “musicar” ganha novos desdobramentos e a inserção da guitarra elétrica nesse processo construtivo evoca redimensionamentos estéticos que tornam este fazer e prática musical únicos no mundo. A fotografia 23 a seguir, mostra minha apresentação junto ao grupo Os Filhos do Mestre no ano de 2019.

Fotografia 23 – Imagem da apresentação do grupo musical Os filhos do Mestre no dia 29 de outubro de 2019.



Fonte: autor.

As apresentações aconteceram ao longo de toda a noite com a participação de vários artistas locais e de Belém. A fotografia 24 mostra a apresentação do grupo Os Dinâmicos, o primeiro grupo a acompanhar Mestre Vieira nas gravações e shows nos anos de 1970.

Fotografia 24 – Imagem da apresentação do grupo musical Os Dinâmicos no dia 29 de outubro de 2019.



Fonte: autor.

No ano seguinte, tivemos as complicações causadas pela pandemia e, apesar das preocupações, a festividade voltou a acontecer, desta vez, para comemorar além do aniversário de Mestre Vieira, celebrar um ano da instituição do Dia Municipal da Guitarrada.

2.3.4. A música enquanto fenômeno cultural

A Música assume protagonismo entre as Artes por estabelecer relações *multidimensiosensoriais* com e entre os indivíduos. O som enquanto matéria prima permite interação com a maioria da audiência mesmo quando não há intenção consciente sobre esta interação. Em seus apontamentos, Anthony Seeger traz as reflexões sobre as considerações de seu avô, Charles Seeger, a respeito das questões que envolvem a música, conceito, funções e seus objetivos:

O que é música? As gravações de música podem nos levar a pensar a música como som, mas é bem mais do que isso. Em outros lugares, define-se a música como uma intenção de fazer algo chamado música (sons estruturados semelhantes ao que

chamamos de música), ao contrário de outros tipos de sons. É uma capacidade de formular sequências de sons aceitas por membros de um determinado grupo como música (ou como elas chamam). A música é a construção e utilização de instrumentos de produção de som. É o uso do corpo para produzir e acompanhar os sons. A música é uma emoção que acompanha a produção, as apreciações e a participação em uma performance. Música é som, mas também é a intenção e a realização; é emoção e valor, bem como estrutura (A. Seeger 1987: xiv). A música é composta, aprendida, executada e regida por membros de sociedades (Seeger, 1991, p. 343).

A música é tanto o fenômeno que nutre a cultura quanto um outro que desta simultaneamente se nutre. Se o fazer cultural percorre a dimensão social do lugar, a música seria o meio sensível pelo qual o indivíduo encontra lugar no lugar, gerando sentido para si e para o meio cultural, social e coletivo. Considerando a interação gerativa de sensações e que, de alguma forma, a música gera sentido tanto para o proponente quanto a quem é proposta, podemos pensar que há algum motivo para que a música exista antes mesmo de ela impor sensações coletivas. Pensando desta forma, como a música nova emerge à existência?

Segundo Bruno Nettl:

Dizem que Schubert compôs uma música enquanto esperava para ser servido em um restaurante, rapidamente escrevendo no verso do menu; Mozart despejou algumas dessas serenatas e sonatas quase da noite para o dia; e Theodore, última estrela, um cantor e curandeiro blackfoot, teve visões em cada um dos quais, no espaço de um minuto ou dois, ele aprendeu de um guardião a cantar uma nova canção (2006, p. 27).

A Cultura determina as fronteiras pelas quais é possível estabelecer diferenças estruturais e estéticas, funcionais e simbólicas para as formas de criação musical exemplificadas por Bruno Nettl. Diferentes culturas propõem materiais particulares para diferentes formas de composição, porém, o que nos é sugerido é que há um grau de transcendência que antecede a composição. A que ou a quem atribuímos este *pré-ato* criativo? Inspiração humana ou intercedência divina? Para Gerard Béhague:

A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não-letrados, com a exceção da questão da letra. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a reelaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a recriação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual (1992, p. 6).

A música-composição é um fenômeno que permite ao indivíduo uma propriedade particular e uma visão privilegiada de sua própria cultura, considerando que são poucos os compositores dentro de um determinado grupo social. Para Anthony Seeger (2008, p. 239), “Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros”. Diante disto, podemos refletir sobre o que inspira os fazedores de música? Para o autor, de uma forma ou de outra cada um desses músicos fez música e que pouco se sabe sobre o modo como a música acontece.

Para John Blacking:

O estudo da música e da produção musical pode ser útil como modelo para o estudo antropológico mais geral da cultura, "os sistemas organizados de símbolos significativos" (Geertz, 1975: 46) que persistem nas comunidades ao longo do tempo. A rigor, a música só pode ser produzida pela performance, e seu significado é o sentido que os indivíduos fazem dela: da mesma forma, a cultura é invocada e reinventada pela interação social. Assim, pode-se dizer que a música e outros fenômenos culturais não têm significado intrínseco, e deve ser possível atribuir-lhes algum significado (1979, p. 4).

Para Béhague:

Entre outros fatores no nosso estudo merece consideração especial à dialética da 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 desta cultura. [...]. É bastante evidente que a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação (1992, p. 11).

Analiticamente a composição seria o resultado do que podemos chamar de cronologia do fazer musical: *pré-processo criativo*: dom, técnica, conhecimento, evocação – *processo criativo*: escolhas de materiais, experimentações – *criação ou composição*: significado, simbologia, comunicação, apresentação, representação e identificação. O sistema que permeia o fazer musical se ajusta ou se organiza em meio ao ajuste e organização do sistema cultural, reafirmando e interferindo um no outro, demarcando memórias e identidades e gerando outros sistemas de comunicação e de relações ao longo do espaço-tempo de uma sociedade.

2.3.5. Um ano do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena

O ano de 2020 trouxe muitas dificuldades devido à pandemia causada pela Sars-Cov-2, conhecido como Coronavírus, causador da doença Covid-19. As incertezas, restrições e isolamento social causaram grandes prejuízos ao mercado da música no mundo. No Pará, os produtores culturais que atuam sobre as práticas musicais das guitarradas sofreram forte

impacto devido as medidas restritivas de isolamento. Destaco o grupo musical Os Filhos do Mestre, formado por Waldecir Vieira, Wilson Vieira, Waldir Vieira, filhos de Mestre Vieira e outros integrantes. Meu principal interlocutor, Waldecir Vieira, me revelou que o formato *live* foi uma das saídas para que o grupo pudesse manter suas atividades e sua subsistência. O evento foi transmitido da cidade de Barcarena e assistido por aproximadamente 1.200 espectadores durante a exibição. A figura 4 mostra o material de divulgação da primeira *live* realizada pelo grupo.

Figura 4 – Material de divulgação da *live* realizada pelo grupo musical Os Filhos do Mestre.



Fonte: Internet²⁴.

Realizei entrevista com o músico via internet, pela plataforma digital Meet. Quando perguntado como estava sendo o enfrentamento da pandemia em Barcarena, Waldecir Vieira relatou que “com toda a sinceridade está muito difícil. [...] a saída nossa aqui já não era aquela coisa de ter muita saída musical, de música ao vivo, já tinha pouco espaço, pouco espaço pra gente tocar. Devido tudo isso que aconteceu ficou muito, muito, muito difícil mesmo²⁵”.

Mesmo diante de um período difícil imposto pela pandemia, a festividade aconteceu, como de costume, com a presença de muitos artistas e do público de maneira geral. Vale destacar que no dia 29 de outubro deste ano as autoridades de saúde do Estado do Pará haviam liberado o trânsito de pessoas em viagens municipais, desde que se respeitassem as medidas emergenciais, como o uso de máscaras e de álcool em gel, porém, observei que muitas pessoas não seguiram as devidas recomendações durante as apresentações.

²⁴ Disponível em <<https://www.facebook.com/285144069101308/posts/541284843487228/>>. Acesso em 05.04.2020.

²⁵ Entrevista realizada via Meet no dia 15 de julho de 2020.

A fotografia 25 a seguir mostra minha participação no show do grupo musical Os Filhos do Mestre.

Fotografia 25 - Imagem da apresentação do grupo musical Os Filhos do Mestre no dia 29 de outubro de 2019.



Fonte: autor.

O evento contou ainda com a presença dos guitarristas Ximbinha e John Cabano que também se deslocaram de Belém especialmente para as homenagens ao mestre guitarrero. Sabe-se que Ximbinha é um fã declarado de Vieira e que ao longo da carreira gravou inúmeras obras sobre a estética do brega, gênero contemporâneo à guitarrada, atingindo o público e mercado massivo no Brasil. O brega surge, assim como a lambada/guitarrada, como um tipo de música dançante fundado a partir da sobreposição de outros gêneros musicais como a Jovem Guarda e as nuances rítmicas do rock. A Jovem Guarda também se constitui como um movimento musical no qual sua estética assume características complexas. Este tipo produção musical, como os casos da lambada, guitarrada, brega e Jovem Guarda, apresenta processos de apropriação cujos elementos musicais pertencentes a diferentes gêneros musicais são sobrepostos, assumindo, entretanto, características particulares em diferentes localidades, não havendo como dissociar a atuação da Indústria de Entretenimento sobre estes processos de reterritorialização cultural.

Com grande popularidade por atuar na Banda Calypso por muitos anos, o guitarrista Ximbinha foi uma das atrações mais esperadas da noite que subiu ao palco acompanhado de

outro guitarrista de grande expressividade dentro deste circuito da lambada e guitarrada, John Cabano.

A fotografia 26 mostra a imagem de Ximbinha e John Cabano no palco montado em frente a residência de Mestre Vieira.

Fotografia 26 – Imagem dos guitarristas Ximbinha e Jonh Cabano no dia 29 de outubro de 2020.



Fonte: autor.

Ximbinha e John Cabano apresentaram apenas composições de Mestre Vieira e durante o show, Ximbinha fez um discurso que tive a felicidade de gravar. Nele o famoso guitarrista realiza a seguinte declaração: “se hoje eu sou conhecido no mundo, primeiramente agradecer a Deus, depois ao Mestre Vieira por ter me inspirado a tocar este ritmo tão bonito que é a guitarrada e é aqui do nosso estado”. Além da declaração pública onde afirma a influência da obra de Mestre Vieira sobre sua musicalidade, o guitarrista faz o seguinte depoimento sobre a cidade de Barcarena: “esta cidade tem que ficar pra história como a cidade onde nasceu o maior guitarrista do nosso Estado do Pará, que é o nosso Vieira”. Após a sua apresentação o guitarrista posou para fotos, conversou com músicos e concedeu alguns autógrafos para os fãs presentes.

A fotografia a seguir mostra o momento em que Ximbinha realiza seu discurso.

Fotografia 27 – Momento do discurso de Ximbinha em homenagem ao Mestre Vieira no dia 29 de outubro de 2020.



Fonte: autor.

Ximbinha gravou o álbum “As Guitarras que Cantam²⁶” dedicado a estética das guitarradas. Não há dúvida que o guitarrista é uma das maiores referências artísticas da região Norte do País, assim como não há em relação a influência de Mestre Vieira sobre sua forma de tocar guitarra. De alguma forma estes procedimentos etnográficos, as análises musicais realizadas sobre a obra de Mestre Vieira e estas apresentações artísticas me inspiraram no caminho da composição envolvendo as guitarradas. Em janeiro de 2021 gravei o álbum *Guitarrada Encantada – A Nigth in Juventus*. O projeto teve financiamento da Lei Aldir Blanc e foi totalmente produzido no Estúdio Robson Produções, na cidade de Barcarena. Este foi o estúdio onde Mestre Vieira gravou o seu último trabalho – *O Guitarreiro do Mundo*. Tive o privilégio de gravar com os filhos do Mestre, Waldecir Vieira, Wilson Vieira e Waldir Vieira, além de Max David, Samuel Bass e as participações de Luís Poça e Dejacir Magno, integrantes do primeiro grupo de Mestre Veira.

Muitos estudos analisaram a música de diversos sistemas culturais em busca de respostas tanto para as questões antropológicas quanto para as propriamente musicais. É histórico o interesse inicial de se encontrar padrões, determinar critérios e desenvolver taxonomias que melhor pudessem explicar a música e os comportamentos sociais e assim estabelecer estruturas universais para os diferentes sistemas musicais no mundo. Muitas

²⁶ Disponível em <https://open.spotify.com/album/4l6d7DI874lcUSkbaqHrpa?si=45ql70yhQ-W-UkATUL835w>

pesquisas ganharam notoriedade tornando-se referência e trazendo importantes contribuições para os assuntos culturais e musicais para os dias atuais. Porém, a tarefa me parece altamente complexa, principalmente quando vislumbramos os processos culturais do presente e futuro.

Para John Blacking:

O principal problema em desenvolver uma teoria da música é descobrir se é possível identificar uma área de comportamento “musical” que seja qualitativamente diferente de outros tipos de comportamentos sociais. A visão do senso comum em diferentes sociedades é que o fazer musical é um tipo especial de comportamento, e que este é provável de ser mais emocionalmente recompensador, e transcendental (McAllester 1971), do que muitas outras atividades sociais (1995, p. 148).

Em suas reflexões, Blacking (1995) problematiza a formulação de uma “teoria da música” percebendo a dificuldade em identificar padrões especiais de comportamento social estabelecidos por meio da música. Mesmo considerando as funções sociais exercidas pela música – ritos religiosos, entretenimento etc. – como ações que integram aspectos culturais importantes, ligar indivíduos a um tipo especial de comportamento padrão, de fato, não seria um caminho estável. Talvez algo mais importante de se destacar esteja no fato de que são as dinâmicas sociais ao longo do tempo e do espaço que contribuem para o que se firma na cultura. A música muda, o musicar muda, tanto os materiais e espaços físicos quanto as atividades sensoriais também mudam. Bruno Nettl (2006, p. 12) considera surpreendente que “por muito tempo, temos trabalhado (e talvez, aliás, ainda o façamos) com base na premissa de que o normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e só em situações excepcionais as mudanças ocorrem”. Considerando as reflexões dos autores supracitados, devemos nos esforçar para entender definitivamente que as sociedades estão em constante estado em que as mudanças ocorrem de forma mais ou menos perceptível. Sendo assim, se as sociedades modernas revelam novas dinâmicas pelas quais se desenvolvem indivíduos e o meio social, tanto a cultura quanto a música assumirão certo grau de instabilidade. As novas tecnologias assumem protagonismo nesta perspectiva.

A revolução tecnológica, também conhecida como a Terceira Revolução Industrial (1950-1970), representou relevante impacto na criação, desenvolvimento e aperfeiçoamento de instrumentos musicais, em especial nos eletroeletrônicos. As novas dinâmicas no setor produtivo e o intenso intercâmbio cultural possibilitaram muitas e significativas transformações na produção musical considerada moderna no mundo e com isso ampliam-se as formas pelas quais podemos entender as mudanças e comportamentos culturais de uma sociedade e seus desdobramentos na contemporaneidade.

2.3.6. Dois anos do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena

Em outubro de 2021 estive novamente em Barcarena para as celebrações do Dia Municipal da Guitarrada e aniversário de Mestre Vieira. Esta edição ainda demarca alguns cuidados referentes a pandemia que se instaurou no mundo desde o início do ano anterior. Apesar de algumas incertezas a festividade ganhou mais uma edição.

A fotografia 28 a seguir mostra a montagem do palco em frente à residência do mestre guitarrero.

Fotografia 28 – Imagem da montagem do palco no dia 29 de outubro de 2021.



Fonte: autor.

As apresentações aconteceram de forma semelhante aos anos anteriores com artistas do próprio município, de cidades vizinhas e de Belém. Nesta ocasião, pela primeira vez, além de apresentar composições de Mestre Vieira, apresentei as composições do meu álbum autoral – Guitarrada Encantada – A Night in Juventus.

Segundo Waldecir Vieira, a festividade deveria acontecer na Praça Matriz, porém, por dificuldades orçamentárias o palco foi montado em frente à residência de Mestre Vieira. Como em todos os anos, houve uma grande movimentação de trabalhadores na realização do evento.

A fotografia 29 a seguir mostra o palco montado para os shows.

Figura 29 – Imagem do público e do palco no Dia Municipal da Guitarrada em 2021.



Fonte autor.

A lambada emerge em um contexto em que a dança era um dos elementos fundamentais para a sua disseminação, não à toa, as gafieiras, a sedes, os salões de dança, as festividades de santo, os circuitos culturais foram meios importantes de veiculação de gêneros musicais que contribuíram para a formação da lambada. Em todas as edições da festa de comemoração do aniversário de Mestre Vieira foi possível perceber a relação da música com a dança por parte do público presente. Não há como dissociar estes dois elementos – música-dança – Porém, como veremos no capítulo 3 e 4, a lambada, ao se reconfigurar culturalmente diante das mudanças do mercado fonográfico, assume uma nova perspectiva estética na qual a guitarra elétrica assume definitivamente papel fundamental no aspecto idiomático e na apreciação musical. A guitarrada como hoje é conhecida a lambada, encontra um lugar importante na fatia do mercado da música instrumental ao mesmo tempo em que se enraíza na cultura popular no Pará. Durante todas as minhas experiências etnográficas como performer ou como ouvinte, percebi também que além da dança, existe o apreço e exigência do público em relação a execução dos solos de guitarra e, como guitarrista, percebo também que existem vários níveis de repertório musical no que se refere às questões técnicas de execução. O sotaque, os ritmos, as dinâmicas e o “swing” são alguns dos elementos que tornam este gênero musical tão delicado e ao mesmo tempo expressivo tanto para quem toca quanto para quem apenas ouve. Não esqueçamos, também, que a guitarrada é formada por uma classe

artística de trabalhadores, que em muitos casos, saem dos interiores onde nasceram e migram para a capital em busca de uma vida melhor e de maior espaço e destaque para a sua música, que por vez, enfrentam as dificuldades da vida artística e a exploração por parte da Indústria de Entretenimento.

2.3.7. Três anos do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena

No ano de 2022 a festividade aconteceu novamente no perímetro da residência de Mestre Vieira. A festividade reuniu mais uma vez uma grande quantidade de famílias, jovens, adultos e muitos artistas locais e de outras cidades vizinhas a Barcarena. O Dia Municipal da Guitarrada completou dois anos de fundação em mais uma noite de muita música, dança e solos de guitarra. Além da festividade, os familiares de Mestre Vieira também comemoravam a inclusão do nome do mestre guitarreiro na Academia Barcarenense de Letras - ABARCLE, que em Assembleia Geral Ordinária²⁷, ocorrida no dia 15 de outubro de 2022, definiu que Joaquim de Lima Vieira assumiria uma das cadeiras da referida instituição. A fotografia 30 a seguir mostra o documento expedido e entregue à família de Vieira.

Fotografia 30 – Diploma expedido pela Academia Barcarenense de Letras.



Fonte: arquivo familiar de Mestre Vieira. **Fotografia:** Waldecir Vieira.

²⁷

<https://www.portalbarcarena.com.br/academia-barcarenense-de-letras-realiza-primeira-assembleia-geral-ordinaria-1435.html>. Acesso em 19.04.2023.

Uma ação promovida pela esfera pública e política que reconhece e valoriza a produção cultural de Mestre Vieira, considerando a história, música e literatura como partes desta produção. A fotografia 31 mostra o palco mais uma vez em frente à residência de Mestre Vieira.

Fotografia 31 – Palco montado em frente à residência de Mestre Vieira no dia 29 de outubro de 2022.



Fonte: autor.

A guitarrada é uma forma de expressão musical urbana na qual a guitarra elétrica é o instrumento responsável pelo agrupamento de elementos musicais importantes para a sua prática e, considerando a sua formação histórica e cultural, se configura em um tipo de fazer música particular na qual é possível observar harmonias que alternam simplicidade, bom gosto e estruturas complexas que lembram o blues, o jazz, mas que também nos remetem às formas improvisativas das rodas de samba, ao frenesi dos merengues, cúmbias e das rodas de carimbó, e aos fraseados melódicos do choro. Esta forma de musicar se consolidou na cultura e no mercado musical local e reverbera suas matrizes para além das fronteiras do Pará.

Sobre musicar, Small (1998, p. 9) propôs que:

Musicar é participar, a qualquer título, de uma execução musical, seja atuando, ouvindo rapidamente, ensaiando ou praticando, fornecendo material para a execução (o que se denomina composição), ou dançando. Podemos às vezes até estender seu significado ao que está fazendo a pessoa que pega os ingressos na porta ou os homens robustos que mudam o piano e a bateria ou os roadies que montam os instrumentos e fazem as checagens de som ou os limpadores que limpam depois que todo mundo foi embora. Eles também estão contribuindo para a natureza do evento que é uma apresentação musical.

Tomando o musicar como uma ação humana circunscrita em um conjunto de dinâmicas sociais e seus contextos, a composição musical seria, portanto, uma ação que conduz a um conjunto de fragmentos da biografia social – trajeto antropológico – do compositor para a composição que, por sua vez, demarca além da linha espaço-tempo de produção do compositor a sua própria biografia social. Podemos dizer que a composição transporta informações que nos permitem localizá-la ao longo da linha epistemológica do compositor. Considerando ainda que um gênero musical urbano contemporâneo como a lambada/guitarrada apresenta características que nos permitem perceber tanto as dinâmicas sociais do mundo em constante processo de modernização quanto os processos culturais *sui generis*, podemos compreendê-lo como uma forma de musicar particular: o musicar local.

A fotografia 32 mostra o conjunto musical Os Dinâmicos no palco de celebração do Dia Municipal da Guitarrada.

Fotografia 32 – Imagem da apresentação musical do conjunto Os Dinâmicos no dia 29 de outubro de 2022.



Fonte: autor.

O grupo musical ainda mantém as atividades artísticas e sempre compõe a lista de atrações da festividade em Barcarena, com a exceção do ano de 2021, devido a pandemia.

A fotografia 33 mostra a imagem de minha participação no evento de 2022 que também revela a participação de Adrian Silva, um dos guitarreros da nova geração da guitarrada.

Fotografia 33 – Saulo Caraveo e Adrian Silva no Dia Municipal da Guitarrada no ano de 2022.



Fonte: Luciana Medeiros.

A instituição política do Dia Municipal da Guitarrada de Barcarena além de promover o encontro público de amigos, fãs e artistas, demarca também, simbólica e historicamente a constituição social do fenômeno musical da lambada/guitarrada de Mestre Vieira.

Ainda no ano de 2022, com apoio financeiro do Rumos Itaú Cultural e com a idealização e coordenação geral de Luciana Medeiros, foi criado o Inventário Mestre Vieira²⁸, e como uma das ações do projeto, foi lançado também o primeiro Songbook dedicado a obra de Mestre Vieira. O evento de lançamento do Songbook ocorreu no dia 1 de junho no Núcleo de Conexões Na Figueredo, em Belém do Pará, e reuniu personagens que fizeram parte da carreira musical do mestre guitarrero. Em uma pequena conversa via redes sociais, Luciana Medeiros revelou alguns detalhes do evento:

Eu queria que estivessem neste evento de lançamento do Inventário Mestre Vieira, pessoas que cito nos capítulos do songbook, um dos resultados desse projeto, porque fizeram diferença na carreira do mestre e que levam consigo o legado dele, como por exemplo, o Pio Lobato que ao produzir os Mestres da Guitarrada reposiciona Mestre Vieira na história da música brasileira como criador de um gênero musical, a guitarrada e traz ele de volta pra cena musical, desencadeando um movimento que viria a tomar maiores proporções como vemos hoje. Também convidei para o evento, o Félix Robatto, que desde o La Pupunha bebeu nesta fonte e depois teve toda uma convivência com o Mestre Vieira. Hoje, ele faz o baile na cidade, o que é também um legado do Mestre Vieira. Surgem as festas da Quintarrada e a Lambateria, por exemplo. O Bruno Rabelo também foi convidado, pois ele era do Cravo Carbono, banda de Pio Lobato, nos anos 1990, quando Pio descobre Vieira, e que também em 2015, foi convidado por mim e Carlos Canhão Brito Jr. a integrar a

²⁸ <https://mestrevieira.com.br/sobre/>

banda do Mestre Vieira para o lançamento do álbum *Guitarreiro do Mundo*. Hoje, ele está à frente do Clube da Guitarrada. Também foram ao evento os músicos já de uma nova geração, que integram o Clube da Guitarrada. Estava presente, representando os músicos de Barcarena, o Luis Poça, tecladista que integrou a banda Vieira e Seu Conjunto, gravando os LPS com Vieira e que hoje é músico da banda Os Dinâmicos, nome da primeira banda formada pelo Mestre, que reuniu músicos que foram da primeira formação do Vieira e seu Conjunto. Conto essa história no songbook também. E estavam também ali outras pessoas de Barcarena, como a turma do Fã clube de Mestre Vieira, criado em Barcarena nos anos 1980. Estava presente também, o historiador Luís Antônio Valente Guimarães, que conheceu Vieira e era seu amigo, em Barcarena, e que também escreveu no songbook do Inventário Mestre Vieira, a meu convite, o capítulo sobre as origens portuguesas do mestre. Estava lá uma outra pessoa muito importante e que passou despercebida nessa história toda, a professora da UFPA Ana Margarida Camargo. Ela instigou seus alunos do então curso de Educação Artística da UFPA, a irem pesquisar histórias e ritmos da música paraense. E na turma estava o Pio Lobato, que escolheu pesquisar a guitarrada e chegou no Mestre Vieira. Fiz questão de trazê-la e dar um espaço de fala pra ela, pra gente também discutir como é que está essa pesquisa da música popular dentro da Faculdade de Música da UFPA. E estavam também os familiares, os filhos Wilson Vieira, tecladista, o Waldecir Vieira, baterista, e o Waldir Vieira, percussionista, que hoje formam a banda Filhos do Mestre, mas também os sobrinhos, netos, bisnetos e o público geral, além de nossa equipe do projeto. É importante falarmos também do André Macleuri, músico multi-instrumentista responsável por transcrever as 30 músicas do songbook em partituras, que hoje estão no songbook. Ele está morando em Portugal, mas exibimos um vídeo dele falando de sua participação. Então, tudo ali teve uma costura narrativa em torno da obra e vida do Mestre Vieira. Foi um momento de muita troca quando também pude exibir os 13 episódios da série de animação "Os Dinâmicos", que traz o grupo Vieira e Seu Conjunto para o universo da animação, como super-heróis em ritmo de guitarrada, focando no público infantil, e alguns vídeos do documentário "Coisa Maravilha, a Invenção da guitarrada", que até este agora segue inédito a espera de recursos para a finalização (Medeiros, 2023).

O Inventário Mestre Vieira é um dos muitos passos importantes que atravessam o trajeto de vida e o percurso musical de um dos principais compositores do gênero lambada/guitarrada do Pará e, mesmo que atenda apenas ao formato digital, é uma ação pioneira de imensa relevância para a salvaguarda da história e memória de Mestre Vieira.

Os documentos e artefatos fotografados e expostos tanto em minha pesquisa de mestrado quanto aqui neste trabalho são guardados e mantidos pela família de Mestre Vieira, em especial, pelos seus filhos. Na ocasião do lançamento do songbook tive a oportunidade de adquirir o songbook, de tocar algumas músicas e de captar algumas imagens do evento.

A figura 5 a seguir mostra a capa e uma das páginas do songbook dedicado a obra de Mestre Vieira. A figura revela ainda alguns autógrafos de artistas e pessoas que atravessaram a vida e a carreira do mestre guitarreiro.

Figura 5 – Capa do songbook de Mestre Vieira e folha de rosto autografada.



Fonte: autor.

Sem dúvida o evento reuniu algumas das pessoas que mais contribuíram para a carreira de Mestre Vieira. As partituras que integram o songbook foram escritas pelo músico André Macleuri, que infelizmente não pôde estar presente no evento por residir em Portugal. Em seu relato, Luciana Medeiros fez referências aos convidados presentes no evento e os autógrafos expostos na imagem são referentes a alguns deles.

Para Queiroz (2005, p. 100) “na realização do trabalho etnográfico, o pesquisador pode e deve se apropriar de recursos metodológicos diversos que, associados à interpretação heurística do fenômeno musical, possam fortalecer o processo de investigação”, nesta direção, os procedimentos etnográficos apresentados nesta pesquisa, guiados pelos fatos sociais que atravessam a música enquanto fenômeno cultural, em especial da música produzida em uma parte da Amazônia brasileira, ofereceram materiais importantes que me possibilitaram refletir a respeito da constituição histórica da classe musical trabalhadora que atende as demandas da Indústria de Entretenimento.

Durante as entrevistas, pesquisa de campo, nas audições musicais, na leitura dos múltiplos segmentos que envolvem a produção da lambada/guitarrada no estado do Pará,

percebi a relação entre as dimensões do fazer musical enquanto arte e da música enquanto bem consumo. Se por um lado a prática musical da lambada/guitarrada nos permite refletir sobre os aspectos históricos sob os quais os fluxos demográficos promovem interações contextuais paradigmáticas para a sua fundação e desenvolvimento, por outro, estas interações acontecem e devem ser postas sob a luz das relações de classes sociais, que por vezes acontecem de forma exploratória. Penso que qualquer forma de musicar traz consigo as relações entre estas dimensões.

Como mencionado, meu primeiro contato com a palavra “musicar” aconteceu no IX ENABET – XII EEMU 2019, no qual apresentei o artigo “A Lambada da Baleia de Mestre Vieira – um fato social como inspiração musical”. Para Small (1998, p. 9):

Até onde eu sei, a palavra *musicking* não aparece em nenhum dicionário de inglês, mas é uma ferramenta conceitual muito útil para permanecer sem uso. É o particípio presente, ou gerúndio, do verbo *to music*. Este verbo tem uma existência obscura em alguns dicionários maiores, mas seu potencial não é explorado porque, quando aparece, é usado para significar aproximadamente o mesmo que “executar” ou “fazer música” - um significado que já está bem coberto por essas duas palavras. Tenho ambições maiores para este verbo negligenciado.

Na ocasião, defendi a ideia de que se a música é uma das ações humanas contidas em um conjunto de múltiplas dinâmicas sociais, a composição seria, portanto, por sua vez, uma ação gerada e geradora de fatos sociais. A prática musical, desta forma, é um organismo dependente dos múltiplos agentes que o compõem, mesmo em uma perspectiva minimalista: um jovem guitarrista solitário ensaiando arpejos e escalas no íntimo de seu quarto. A solidão deste ser humano torna-se incipiente quando entendemos que cada componente de seu instrumento foi construído por um outro e que a tridimensionalidade do som expande sua musicalidade para além das paredes seu quarto. Para a sala ou pela janela, as ondas sonoras tomam as ruas, as casas dos vizinhos, os carros que passam e que de alguma forma fazem parte daquele musicar. Vale destacar ainda que:

Em primeiro lugar, ao estabelecer uma relação entre o que os performers estão fazendo e o que os demais presentes estão fazendo, nos lembra que musicar (você vê como é fácil escorregar para usá-lo) é uma atividade em que todos os presentes estão envolvidos e por cuja natureza e qualidade, sucesso ou fracasso, todos os presentes têm alguma responsabilidade. Não se trata apenas de compositores, ou mesmo de tocar, fazendo algo ativamente para, ou para, ouvintes passivos. O que quer que estejamos fazendo, estamos todos fazendo juntos - performers, ouvintes (se houver algum além dos performers), compositor (se houver outro além dos performers), dançarinos, cobradores de ingressos, movedores de piano, roadies, produtos de limpeza e tudo, sem distinção (Small, 1998, p. 10).

Considerando as reflexões do autor, de que de alguma forma musicar é tomar-se como parte integrante, em qualquer coordenada do curso das diferentes relações de uma performance musical, seja se apresentando (performer), ouvindo (audiência), ensaiando, praticando ou contribuindo para esta ação, oferecendo material (compositor) para a performance, que por vez, implica em outras ações corporais (dança), podemos vislumbrar um conjunto de interações, trocas e de saberes que se estabelecem, portanto, diante da prática musical da lambada/guitarrada desde a sua fundação no fim dos anos de 1970 até os dias atuais. Tomando ainda a fundação do Dia Municipal da Guitarrada como um marco que coroa o percurso artístico e trajetória de vida de Mestre Vieira e as novas gerações de guitarreiros que contribuem para o enraizamento e disseminação desse gênero musical, a guitarrada seria então uma prática musical instrumental na qual a guitarra elétrica assume definitivamente protagonismo sobre os elementos idiomáticos, estéticos e técnicos: o guitarrar local.

O primeiro registro fonográfico totalmente dedicado ao gênero musical lambada foi lançado no ano de 1978, o representativo Lambadas das Quebradas Vol. 1, de Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira – considerado um dos fundadores do gênero musical em questão. O último trabalho de Mestre Vieira foi lançado no formato de CD e nas plataformas digitais – Guitarreiro do Mundo – no ano de 2015. Dedicarei o próximo capítulo às análises musicais de toda a discografia do mestre guitarreiro.

3. A PRODUÇÃO FONOGRAFICA DE MESTRE VIEIRA

As análises musicais realizadas sobre a discografia de Mestre Vieira propostas neste capítulo objetivam, primeiro, a compreensão dos contextos históricos que demarcam a lambada não apenas pelas vias amplamente debatidas pela literatura existente sobre este assunto, mas, também, por meio da produção musical, apresentada aqui como o resultado das relações entre a terna ordenada música – memória – cultura e, conseqüentemente, apontar a constituição estética e social do gênero musical lambada. Segundo, apontar os principais gêneros musicais incorporados às composições de Vieira e compreender os múltiplos processos que movem o processo criativo do artista, considerando os contextos socioculturais locais, transnacionais e a Indústria de Entretenimento como parte integrante desses processos. Terceiro, como essa indústria transforma a lambada em um produto de amplo consumo reconfigurando a cena musical, causando o quase desaparecimento da produção de Mestre Vieira, considerando ainda o seu resgate no início dos anos de 2000 quando a guitarrada inicia seu processo de consolidação enquanto gênero musical de identidade cultural no Pará.

As análises musicais e os dados obtidos sobre a discografia de Mestre Vieira foram organizados de acordo com o ano de lançamento de cada álbum, constituindo desta forma a linha do tempo de sua produção, permitindo leituras sobre os aspectos estéticos e técnicos de cada álbum, compreensão sobre possíveis mudanças nos cenários musicais entre períodos de gravação/lançamento e reflexões acerca dos contextos socioculturais, bem como da atuação do mercado fonográfico sobre a obra de Mestre Vieira. Entendendo que uma prática musical acontece como resposta aos contextos inerentes a uma determinada sociedade, ao analisarmos esta prática é possível compreender a composição musical enquanto produto de amplas dinâmicas atuantes sobre o compositor e, portanto, refletir acerca da origem dessas dinâmicas. Para Queiroz (2005, p. 99), “a atitude do etnomusicólogo em campo requer dele a habilidade de gravar, ouvir, aprender, praticar, transcrever e perceber nuances que dão ao fenômeno musical forma e sentido em seu contexto de origem e desenvolvimento”:

O pesquisador vai em busca de trazer e de explicar, no seu código, o que não pode ser explicado, de traduzir o que não é traduzível, de dizer o que não pode ser dito através da nossa linguagem verbal e escrita. O que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo. (*Ibid.*, p. 99).

Além de minhas análises pessoais, achei prudente convidar cinco colaboradores com formações e experiências diferentes para a realização das análises musicais presentes neste capítulo. A metodologia desenvolvida para as análises apresentadas objetivam a indicação da matriz gênero-estilística de cada obra, porém, as reflexões acerca de cada álbum percorrem as coordenadas estabelecidas pela Indústria de Entretenimento, nas quais o espaço e tempo são fundamentais para o entendimento da estética musical de cada LP e desta forma construir narrativas que contextualizem a formação da lambada, as transformações decorrentes das demandas do mercado musical e a origem do gênero musical guitarrada. O resultado das análises foi organizado em planilhas no software Excel e, a partir do compartilhamento dessas análises junto a plataforma Power BI, foram gerados os dados e gráficos apresentados neste capítulo. Este processamento se chama ETL – Extração, Transformação e Carregamento de Dados. Estes gráficos apresentam informações acerca da discografia e serão publicados e disponibilizados na internet após a defesa e publicação da tese.

Os contextos que cercam a origem e o desenvolvimento da lambada/guitarrada em Belém do Pará seguem processos históricos que envolvem movimentos migratórios, a difusão e consumo da música em longa escala por meio da Indústria de Entretenimento e a produção de compositores locais diante das transformações do mundo inseridos nas dinâmicas de modernização e globalização intensificadas no período após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que para Trouillot (2003, p. 90):

[...] pode ser lida como um momento da modernização do sistema interestatal, mais um momento da reorganização do sistema mundial que produziu uma nova geografia da administração. O que agora chamamos de globalização – e que, com muita frequência, reduzimos a uma mistura de modismos e slogans – é inerente a uma mudança fundamental na espacialidade do capital.

A corrida pela recuperação e expansão econômica alinhada à política da boa vizinhança, estrategicamente imposta pelo governo norte americano no período pós-guerra, forçou os países latino-americanos ao consumo de bens que atendiam múltiplos nichos do mercado, dentre eles aqueles que atendiam ao mercado fonográfico:

Tratando-se do período pós-guerra, considerando que a indústria de bens de consumo norte-americana encontrava-se em franco crescimento e expansão de mercados, aliado ao fato de que a grande maioria das mercadorias (canetas, cigarros, abotoaduras, perfumes, mamadeiras, máscaras de borracha, camisas de malha) provinha dos Estados Unidos, surgia uma suposição inicial de que dentre estas mercadorias contrabandeadas pudesse constar também discos de música, já que a forte indústria fonográfica americana também já impunha uma influência cultural na América Latina (Mesquita, 2009, p. 23).

Entre as décadas de 1950 e 1960 a zona portuária e o centro comercial foram dois dos pontos mais relevantes para o fluxo demográfico e, consequentemente, de comercialização de bens de consumo em Belém do Pará. A zona do meretrício, as festas locais (Sedes e Aparelhagens), os programas de TV, o cinema e as rádios nacionais e transnacionais também assumem protagonismo sobre a difusão de gêneros musicais variados como a cumbia, mambo, bolero, calypso, zouk, samba, choro, rock, jazz e, principalmente, o merengue e o carimbó. Os fluxos migratórios são determinantes para a formação de novos cenários e contextos sob os quais alguns gêneros musicais encontram com outros. Para Pacini Hernandez (2010, p. 11):

O hibridismo das identidades latinas, expresso em uma história ininterrupta de mistura musical e fronteiras estéticas, foi ainda mais complicado por processos sociais originalmente iniciados na década de 1960, mas que se fundiram na década de 1980: globalização econômica e crescentes ondas de imigração em toda a América Latina, facilitada pelas provisões de reunificação familiar da Lei de Imigração e Nacionalidade de 1965.

A lambada surge no Pará no final dos anos de 1970 como consequência ou resposta musical aos contextos históricos e sociais que se apresentavam ao longo da linha do tempo. Neste sentido, as análises musicais propostas neste trabalho buscam aprofundar a compreensão destes contextos por meio da produção musical, em outras palavras, refletir como a produção musical local é direcionada pelos meios de produção da Indústria de Entretenimento. Para Mesquita (2009, p. 144), “os feitos culturais do capitalismo do pós-guerra, cuja representação significativa temos tido pela proliferação dos produtos híbridos, constituem antes mais uma virada nas páginas da história do que o final do capítulo histórico da modernidade”. Estes contextos foram importantes para a transformação de alguns gêneros musicais e para o surgimento de outros em Belém do Pará.

Vale destacar que:

Em 1973, o jornalista Jamil Damous tratava de uma “explosão musical” desencadeada pelo carimbó. Analisando o mercado de venda de Long Plays, destacou que havia uma crise relativa na indústria mundial, ocorrendo uma baixa nos números de vendas desse produto fonográfico. E, no caso do Pará, contrastando com o diagnóstico apresentado pelo crítico musical, os gêneros folclóricos injetaram um novo incentivo na demanda pelos discos. Segundo ele, o carimbó e o sirirí apresentavam um fenômeno à parte, que a partir de suas características de um legítimo folclore amazônico começaram a ser “avidamente consumidos na capital” (Silva, 2019, p. 96).

De certa forma, os mercados internos sempre encontram as demandas necessárias para a sua manutenção, seja nos circuitos culturais ou na circulação por meio das rádios locais. No

caso do carimbó tradicional, muito comum nas práticas musicais dos interiores do Pará por meio das chamadas rodas de carimbó, podemos destacar Verequete, que lançou o seu primeiro álbum no ano de 1971, promovendo, desta forma, o carimbó a outro status diante da indústria de entretenimento. É importante ressaltar ainda que:

Esse novo fenômeno testemunhado nos inícios da década por Jamil Damous tinha se iniciado, segundo ele, em 1971, com o disco de estreia de Verequete e seu conjunto que, embora tenha sido feito de forma “apressada”, havia “estourado” em Belém. Verequete teria inaugurado um novo momento na capital paraense e abriu a seara de uma nova frente de desejos sonoros por consumo folclórico (Ibid., p. 96).

Um dos primeiros registros musicais sob os aspectos da lambada está no LP lançado no ano de 1976, *No Embalo do Carimbó e Sirimbó*, Vol. 5, onde Pinduca gravou a faixa *Lambada (Sambão)*. Segundo nossas pesquisas a faixa que entraria no álbum apenas para completar o disco teve grande repercussão na mídia. Normalmente, neste período, os instrumentos de sopro, os chamados metais – saxofone, trompete, trombone – executavam os arranjos e melodias das músicas, porém, neste álbum, Mário Gonçalves, irmão de Pinduca, executa o tema principal da música utilizando a guitarra elétrica e:

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

Pinduca ganha destaque no processo que chamamos de modernização do carimbó diante das dinâmicas de convergentes contextos culturais que interferem 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. Vale ressaltar que para Silva (2019, p. 131) “a experimentação ficou por conta da faixa “Lambada”, que, no encarte do disco, foi descrita como um gênero denominado “sambão”, demonstrando a centralidade da guitarra no arranjo moderno de Pinduca com uma melodia preenchida por um solo do instrumento”. Não há dúvida que o artista Pinduca, de fato, inaugura o termo *lambada*, no entanto, o primeiro álbum dedicado ao novo gênero musical foi o LP *Lambadas das Quebradas Vol.1*, gravado no ano de 1976 e lançado apenas em 1978. Além do termo *lambada* já fazer referência às novas perspectivas estéticas composicionais envolvendo a mistura de gêneros musicais, revela os moldes nos quais a *lambada* instrumental, hoje conhecida como *guitarrada*, iriam repousar. Na

figura 6 podemos verificar a capa do disco de Pinduca, no qual a música Lambada (Sambão) foi gravada:

Figura 6 – 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-Embalado-Carimb%C3%B3-E-Sirimb%C3%B3-Vol-5/release/5296271>>. Acesso em: 4.10.2018.

O termo lambada surge das gírias expressadas por populares tanto na capital quanto nos interiores do Pará que significava o ato de açoitar. Em entrevista 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 lambadas! Pegava um cipó, uma qualquer coisa, um cinto – Vou te dar umas lambadas! Era isso! Veio disso aí”. O termo também era utilizado para expressar o ato de beber uma dose de cachaça. As atribuições em torno dos gêneros e ritmos na cena musical e fonográfica revela a dinâmica sob a qual surge a “lambada” em Belém do Pará. Lamen (2011, p. 34-35), em entrevista realizada com Mestre Vieira, revela que o termo era utilizado nas rádios para determinar algum tipo de música rápida e que Haroldo Caraciolo, apresentador da Rádio Liberal, dizia em seu programa matinal: “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!”.

De maneira natural o termo lambada passou a ser utilizado nas rádios de Belém onde os radialistas, apresentadores dos programas, passaram a utilizar o termo para anunciar qualquer tipo de música rápida, dançante e, principalmente, de origem estrangeira:

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 tocada 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!" (Entrevista pessoal 2009) (Lamen, 2011, p. 34-35).

A lambada emerge como gênero musical em meados dos anos de 1970, em Belém do Pará, por meio de composições que misturavam os gêneros musicais de origem estrangeira – merengue, cumbia, zouk, bolero – com aqueles que faziam parte da cultura local como o carimbó. Assumindo que a obra de Mestre Vieira apresenta maior fidelidade ao gênero considerando as origens e transformações ocorridas ao longo das décadas seguintes, é sobre ela que realizamos análises musicais objetivando maior compreensão sobre os contextos sociais que cercam cada LP diante das dinâmicas do mercado musical, levando em conta ainda a linha do tempo de seus lançamentos. Se para Mesquita (2009) a presença da música afro-latino-caribenha desde as décadas de 1950 e 1960 é fundamental para o surgimento da lambada no Pará nos anos de 1970, como perceber estas misturas musicais ao longo de uma produção fonográfica como a de Mestre Vieira? Além de minhas análises convidei cinco colaboradores para a realização das análises objetivando a ampliação do campo de amostragem e da percepção musical sobre as composições.

Os colaboradores:

1. Leandro Machado, licenciado em Música, Mestre em Artes, professor de Arte no IFPA e coordenador do núcleo de Arte e Cultura do IFPA Altamira e professor do curso técnico de percussão do IFPA Paragominas.
2. Hygor Machado, graduando no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará.
3. Max David, graduado em harmonia e improvisação, especialidade em Guitarra Elétrica na Escola G2 Muhsica, em 2017, graduado em Licenciatura Plena em Música, da Universidade Federal do Pará – turma de 2017.
4. Saulo Caraveo, graduado em Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará, mestre (2019) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, graduado em Guitarra Fusion pelo Insituto de Guitarra e Tecnologia de São Paulo (2004).
5. Wilson Vieira, filho de Mestre Vieira, tecladista.
6. Waldecir Vieira, filho de Mestre Vieira, baterista.

A respeito das orientações para a realização das análises, foi solicitado a cada um dos colaboradores que a audição e anotações fossem feitas com o máximo de individualidade. A questão central para a realização das análises foi que se apontasse até dois gêneros musicais mais evidentes nas composições, considerando a percepção e experiência dos colaboradores sobre os elementos musicais presentes em cada uma das faixas dos álbuns.

Mestre Vieira gravou cerca de dezesseis álbuns em formatos diferentes – LPs em vinil, Cds, um DVD – e esta produção fonográfica está disponível nas plataformas digitais – Spotify, Itunes, Google Play – e Youtube. Foi por meio de algumas dessas plataformas que realizamos as audições que permitiram analisar musicalmente cerca de 200 composições de autoria do mestre guitarreiro. A figura 7 mostra a discografia de Mestre Vieira.

Figura 7 – Linha do tempo referente a discografia de Mestre Vieira.



Fonte: autor.

De acordo com orientações, foi solicitado para que cada colaborador realizasse suas análises sem qualquer interferência externa ou de terceiros, para que suas considerações e apontamentos apresentassem maior fidelidade possível às suas percepções e, portanto, resultados mais precisos.

Para a realização das análises foi estabelecido um processo metodológico no qual foi desenvolvida uma ficha contendo todas as informações necessárias para acesso, audição e as análises de cada álbum. As fichas de cada produção fonográfica foram disponibilizadas na ordem cronológica de seus lançamentos, objetivando, a partir das análises, melhor entendimento sobre os contextos históricos envolvendo a lambada/guitarrada, percepção musical estética mais detalhada sobre as matrizes gênero-estilísticas de cada composição e a percepção de Mestre Vieira sobre o mundo e a linha do tempo de atuação da Indústria Fonográfica sobre sua obra.

As produções musicais foram lançadas entre os anos de 1978 – ano de lançamento do primeiro disco de lambada de Mestre Vieira: *Lambadas das Quebradas Vol. 1*, e 2015, ano de lançamento do último trabalho de Mestre Vieira: *Guitarreiro do Mundo*. As análises foram realizadas no período compreendido entre o mês de junho de 2020 e junho de 2022, endereçadas e recebidas via e-mail, com a exceção das análises de Wilson e Waldecir Vieira que me receberam na cidade de Barcarena para a realização das análises das obras.

No artigo *La suerte del Tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos*, Julio Mendívil (2022), trata das mudanças ocorridas na canção “Carnaval de Tambobamba”, gravada nos anos de 1960, que se tornou um símbolo da identidade cultural andina:

Com efeito, algumas canções adquirem um significado coletivo que se transforma gradualmente e independentemente da intenção original do compositor através de condicionamentos performativos por parte dos intérpretes que as executam em espaços públicos ou em estúdio ou outros condicionamentos relacionados com a escuta no momento da recepção na esfera privada. As canções não são apenas uma estrutura musical que ouvimos, são objetos de produção de cultura com os quais interagimos e desenvolvemos laços afetivos. Quero dizer com isto que o significado de uma canção está sempre relacionado com o uso que lhe é dado em determinados contextos de vida (Mendívil, 2022, p. 28).

Gostaria de destacar pontos importantes embasados no discurso de Mendívil (2022). Primeiro, as análises sobre a discografia de Mestre Vieira foram realizadas nos dias atuais e, portanto, carregam nelas personalidades e experiências sensoriais formativas particulares. As audições foram realizadas por meio de um único link de acesso a cada álbum da discografia

disponibilizado na plataforma YouTube, mantendo a mesma execução das obras e o mesmo nível de percepção auditiva sobre cada obra dos álbuns. Em terceiro, considerando que as composições são produtos que produzem cultura, a audição será conduzida pelo fio sensível de relações que se estabelecem no momento da audição.

Sabe-se que Mestre Vieira gravou alguns trabalhos fora os mencionados nesta pesquisa e por se tratar de homenagens e participações não foram contabilizados nas análises. Detalharei os processos e procedimentos metodológicos, análises, resultados e gráficos individuais de cada colaborador apenas para o primeiro álbum. Nos álbuns seguintes apresentarei apenas os resultados das análises e gráficos. A tabela 1 a seguir mostra o modelo de ficha criado para a realização das análises referentes a discografia de Mestre Vieira.

Tabela 1 – Metodologia desenvolvida para realização de análises musicais.

ANÁLISE DA DISCOGRAFIA DE MESTRE VIEIRA

NOME DO COLABORADOR:		
Discos – Vinil e CDs	Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
NOME DO DISCO ANO DO DISCO LINK DE ACESSO AO DISCO		
CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES:		

Fonte: autor

Originalmente, quando foram enviadas aos colaboradores, as fichas apresentavam este modelo, porém, para melhor visualização e exposição dos dados ao longo do texto, houve a necessidade de reorganizá-la. As fichas contêm ainda um espaço para ponderações, observações e descrições mais detalhadas sobre os aspectos mais relevantes do LP como um todo ou mais especificamente sobre as composições. A primeira seção, referente as análises musicais, é dedicada aos três primeiros álbuns gravados por Mestre Vieira, *Lambadas das Quebradas Vol. 1* (1978), *Lambadas das Quebradas Vol. 2* (1980) e *Lambadas das Quebradas Vol. 3* (1982), por apresentarem uma linha de tempo importante que atravessam aspectos culturais, históricos e musicais que demarcam as origens da lambada. As seções seguintes estão divididas em ordem cronológica das décadas de 1980, 1990 e 2000.

3.1. A trilogia *Lambadas das Quebradas* – a origem da lambada no Pará

As análises aqui propostas seguem um modelo que tem como objeto principal a composição musical como objeto final de observação/audição. A partir disto, os resultados destas análises musicais passam por análises contextuais que levam em consideração a prática musical como uma resposta da construção sociocultural de um lugar, e sendo assim, as estruturas políticas e a constituição e relação das classes sociais são fatores indissociáveis deste processo analítico. Se uma composição ou prática musical emerge como uma resposta aos contextos e comportamentos culturais, apresenta indiscutivelmente elementos que a colocam em um ponto de sua linha epistemológica onde o tempo e o espaço são coordenadas fundamentais para a sua descrição. Para Mukuna (2008, p. 17) um dos pontos fracos do propósito da Etnomusicologia “é levar o contexto em grande consideração, ou seja, o comportamento total de toda a rede de relações que influenciou o compositor”, já que “o perigo desse modelo é que a opinião expressa pelo ouvinte a respeito da música revela a sua experiência pessoal (vécu), mas não corresponde necessariamente ao compositor ou a seu tecido cultural” (Ibid., p. 17). Nestas reflexões a respeito dos modelos sob os quais as pesquisas etnomusicológicas são conduzidas, Mukuna (2008) demarca possíveis pontos de inflexão que podem descoordenar o sentido destas pesquisas. O demasiado uso dos contextos socioculturais para justificar a prática musical, a presença do pesquisador e seu indissociável trajeto antropológico²⁹ (Duran, 2004) como elemento de interferência direta na pesquisa nos sugerem preocupações relevantes diante dos processos, métodos e modelos de pesquisa em

²⁹ 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.

música. De fato, as análises contextuais nos guiam e abalizam nossos objetivos e reflexões, porém, acredito que a composição, como produto de reajustamento social, nos permite percorrer um caminho inverso de investigação e compreensão, não apenas dos contextos culturais, mas, também, de como o compositor responde a estes contextos, sendo, portanto, o pesquisador o condutor destes processos:

Se o elemento conhecido na equação é a música, o que é ouvido, então o elemento desconhecido que o etnomusicólogo busca – a verdade/o sentido – é encontrado na soma do comportamento derivado de todos os círculos dentro da rede de relações na qual o compositor é o elo, pois eles denotam uma grande porção do vécu do compositor (Mukuna, 2008, p. 21).

Nos parece claro que a composição demarca o ponto final na linha epistemológica das múltiplas faculdades que constituem o compositor, e este, por vez, demarca um segmento inserido na linha epistemológica de uma sociedade. Em outras palavras, a composição é o resultado da percepção do compositor sobre os contextos aos quais ele próprio é parte integrante. O elo entre música, cultura e sociedade não apresenta forma estável ou fixa, mas, sim, se molda de acordo com as coordenadas tempo-espço.

As análises realizadas sobre estes três álbuns tornam-se importantes por nos proporcionarem, por meio da música, percepção e compreensão dos contextos socioculturais do final dos anos de 1970, período em que a lambada surge no Pará, mas também projeção dos contextos nas décadas anteriores. O primeiro álbum dedicado ao gênero musical lambada – *Lambadas das Quebradas Vol. 1* – gravado por Mestre Vieira, lançado pela extinta gravadora Continental, no ano de 1978, ainda guarda algumas curiosidades e algumas imprecisões em relação ao ano de sua gravação. Porém, alguns registros revelam que o referido álbum foi gravado cerca de dois anos antes de seu lançamento. Segundo Lobato Jr. (2001, p. 29), “em 1976 Vieira gravou o primeiro álbum intitulado: “*Lambadas das Quebradas*”. E em entrevista realizada na cidade de Barcarena, Dejacir Magno, cantor, um dos integrantes do conjunto de Vieira neste período revela que o álbum “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”. Corroborando esta informação, também em entrevista, como já mencionado, Beto Costa (2022) diz que:

O Mestre Vieira foi pra tocar no mesmo rolo que Os Muiraquitãs gravaram. Os Muiraquitãs gravaram em 76, em setembro já foi lançado o disco, de 76 né? O Vieira foi gravado neste mesmo rolo, foi um restinho de rolo que tinha. Foi a mesma produção, só que o Mestre Vieira demorou um tempo para ser lançado.

Beto Costa revelou também que o rolo de gravação no qual foram gravados tanto o álbum do grupo Os Muiraquitãs quanto o Lambadas das Quebradas Vol.1 provavelmente foi reutilizado em outras gravações por ser um equipamento caro na época.

Neste álbum é possível perceber, a partir das audições, primeiramente, a forma rústica a qual foi gravado e produzido. Em segundo, a partir de fontes e referências bibliográficas, que a música Lambada da Baleia, segunda faixa do lado A do LP, foi composta a partir de um fato social ocorrido na cidade de Barcarena no ano de 1974, já mencionado. A figura 8 revela o registro jornalístico referente ao acontecimento.

Figura 8 – Manchete de jornal do dia 4 de agosto de 1974.



Fonte: <https://www.enoticiapara.com.br/post/ha-46-anos-uma-baleia-era-encontrada-em-barcarena>.

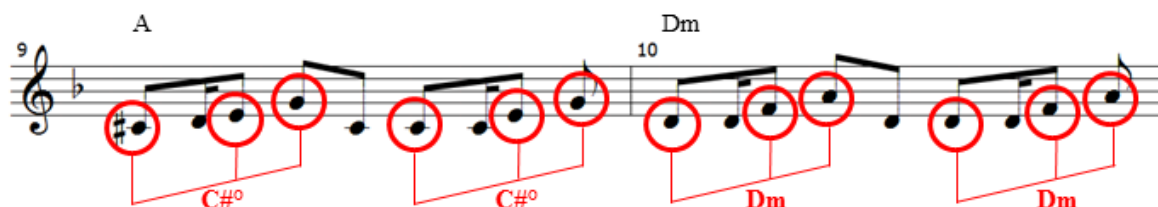
Com base nos procedimentos etnográficos utilizados nesta pesquisa, nas análises realizadas no LP Lambadas das Quebradas Vol. 1 e nos relatos de Dejacir Magno, Mestre

Vieira teria composto a música utilizando o violão elétrico no mesmo ano em que o fato ocorreu – 1974 – e que a composição passou a integrar o repertório do conjunto musical nos shows desde então. Sobre este acontecimento, Dejacir Magno (2018) relata o seguinte:

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 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 cantava³⁰.

Sobre os aspectos musicais, destaco (Caraveo, 2019b, p. 116) ainda que “Lambada da Baleia revela o ritmo frenético presente em algumas guitarradas e algumas particularidades técnicas em relação à prática da guitarra elétrica”, sobre as quais vale ressaltar uso da palheta para os arpejos³¹ com sweep³² e os ligados de expressão – hammer-on³³ e pull-off³⁴ – como recursos interpretativos muito comuns. A figura 9 a seguir revela a transcrição de um trecho da melodia do solo principal da música.

Figura 9 – Trecho da transcrição de parte do solo da obra *Lambada da Baleia* de Mestre Vieira.



Fonte: (Caraveo, 2019b, p. 115).

Neste trecho é possível perceber uma das principais características musicais da condução solística da lambada: os arpejos. Este recurso é muito comum em gêneros que fizeram parte do repertório instrumental de Mestre Vieira desde o início de sua carreira: choro, samba e carimbó. A composição *Lambada da Baleia* pode indicar o início do repertório autoral de Mestre Vieira:

³⁰ Entrevista realizada em 30 de maio de 2018 na cidade de Barcarena no Pará.

³¹ Acordes tocados nota a nota.

³² Quando acionamos a palheta apenas em um sentido: para cima ou para baixo.

³³ Ligado ascendente.

³⁴ Ligado descendente.

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 (Caraveo, 2019b, p. 115).

As considerações que proponho em torno da composição Lambada da Baleia, de Mestre Vieira, abordadas em minha dissertação de mestrado, ressaltam as características estéticas e a relevância da guitarra elétrica desde o período inicial da lambada, que são mantidas ao longo da linha do tempo das produções de Vieira. A guitarra elétrica, ao ascender mercadologicamente sobre o mundo globalizado, impõe mudanças significativas na estética de muitos gêneros musicais que apresentavam até então o violão como instrumento harmônico, solístico e improvisativo.

3.1.1. Lambadas das Quebradas Vol. 1 – 1978

No início dos anos 1960, os Estados Unidos representavam liberdade e modernidade; afinal, os Estados Unidos eram conhecidos como uma democracia, e o presidente Kennedy apoiara o inovador programa social e econômico de Juan Bosch. O ritmo acelerado e o espetáculo do rock 'n' roll pareciam incorporar a modernidade e a liberdade norte-americanas, assim como o merengue da era Trujillo representava a supressão. Segundo Ventura, "Sem dúvida, esse estilo de música e performance estava mais em sintonia com o que a sociedade norte-americana estava tornando-se naqueles anos, e o que as sociedades de todos os países dependentes dos Estados Unidos foram tornando-se gradualmente... Você pode ter certeza de que o merengue tradicional foi completamente identificado com a tirania e foi usurpado pela enorme popularidade que o rock 'n' roll havia despertado na juventude dominicana" (1978:24) (Austerlitz, 1997, p. 86).

Não há como negar a força e imponentia do rock 'n' roll ao ascender diante do mercado musical mundial. A produção sobre o referido gênero musical e a aparição de grupos musicais em todo o mundo foi exponencial. Além das características sociais e econômicas que contextualizam a ascensão do rock, os elementos e instrumentos musicais, a sua forma de expressão e comunicação o conduziram a um tipo de conjunto oposto ao merengue. Nas décadas de 1960 e 1970, em Belém do Pará, os gêneros musicais fizeram parte dos circuitos culturais apresentando-se em cenas diferentes e por vez, dividindo as mesmas cenas musicais. Estes pontos de interseção entre as cenas e conjuntos de gêneros musicais precipitam apropriações, experimentações e eventos musicais que inauguram cursos e novas dinâmicas socioculturais sob as quais a Indústria de Entretenimento irá atuar.

Assinado por Mestre Vieira, o LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1*, ainda gravado no formato de LP, é considerado um dos primeiros registros fonográficos de nova perspectiva gênero-musical no fim da década de 1970. As composições presentes neste álbum não revelam apenas as fontes inspiradoras de Joaquim de Lima Vieira, mas também seu trajeto como músico instrumentista, suas experimentações criativas em torno de gêneros musicais nacionais, transnacionais, locais, bem como os contextos socioculturais de sua época e, portanto, trazem informações relevantes para a edificação de arquétipos musicais diversos. Mukuna (2008, p. 14) se refere a este paralelismo entre cultura e processo criativo como “refletividade” “a qual procura revelar a extensão do reflexo de uma manifestação cultural na música, ou até que ponto o processo criativo musical é determinado pelas atividades culturais de uma comunidade”. Entendendo os meios de comunicação como a rádio, a TV e o Cinema fazem parte das atividades das sociedades modernas, podemos refletir sobre o impacto destas forças que integram a Indústria de Entretenimento sobre os processos artísticos criativos. Vale a reflexão a respeito das fronteiras que determinam os limites entre o fazer artístico de um indivíduo e a construção cultural dele próprio, já que nos parece claro que o indivíduo, as atividades culturais e os processos criativos fazem parte da mesma cobertura social de uma localidade.

O LP apresenta doze (12) faixas inéditas e alguns detalhes nos chamaram a atenção: além das músicas de caráter cantado, metade das faixas de cada disco foram gravadas na forma instrumental. Considerando a trajetória de Mestre Vieira junto a prática musical do choro e seu virtuosismo sobre instrumentos de cordas dedilhadas, verificamos a perspicácia de Vieira em misturar gêneros musicais e de implementar sotaques em seus discursos musicais solísticos. No sentido em que tivemos oportunidade de fazer parte da audiência de algumas das apresentações de Mestre Vieira, e 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”, vale destacar que:

O estudo da performance é, hoje, uma das possibilidades dos trabalhos em etnomusicologia. Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 227) descreve a “etnografia da performance musical” como a passagem da análise das estruturas sonoras à “análise do processo musical e suas especificidades”; nesse tipo de abordagem, o pesquisador não pensa a música enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros”. A ênfase no processo pode ser traduzida na frase que Jeff Titon (1992) usa para definir a etnomusicologia: “the study of people making music” (Hikiji, 2005, p. 159).

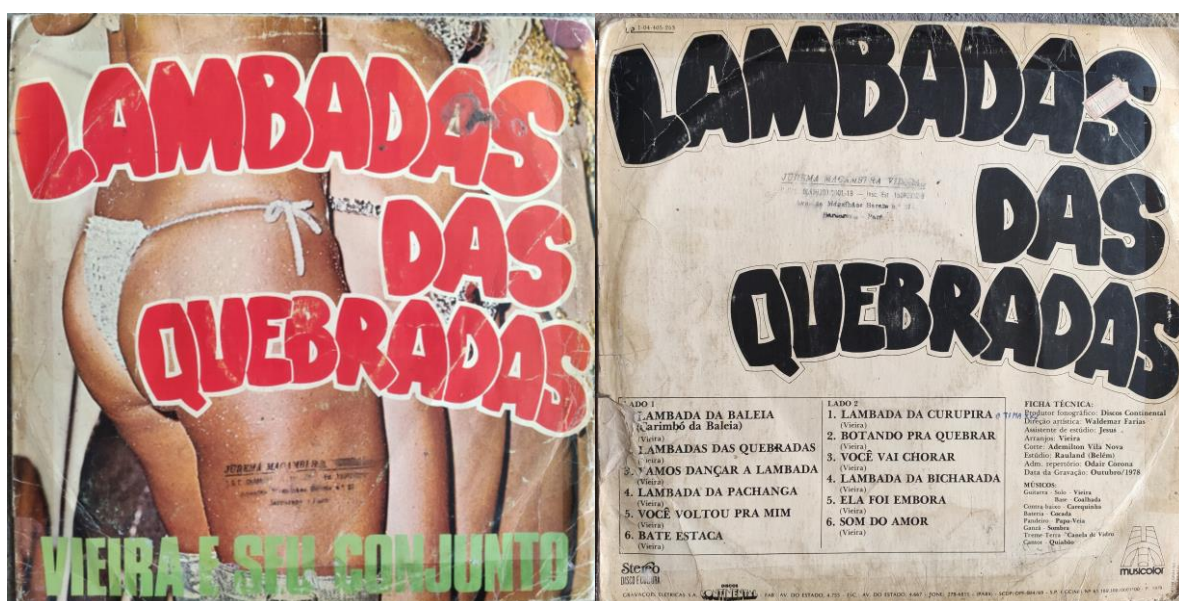
Minhas impressões em relação a estas questões idiomáticas e particularidades técnicas nas performances do mestre guitarrero, considerando ainda o seu autodidatismo musical, permitem refletir a respeito do surgimento da lambada no Pará no fim dos anos de 1970, seus desdobramentos em meados dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 no Brasil e de seu enraizamento quanto bem cultural e gênero musical instrumental no Pará, conhecido atualmente como guitarrada. As entrevistas realizadas, em especial com o Mestre Vieira, forneceram informações importantes sobre a composição da cena musical nas cidades de Belém e Barcarena no período que cerca as gravações do álbum aqui analisado. Destacamos que:

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 (Vieira, 2017).

Ao revelar detalhes de sua vivência musical, Vieira expõe os gêneros musicais que possivelmente atendiam ao mercado radiofônico de sua época. O mestre guitarrero teve o início de sua trajetória ligada aos gêneros musicais populares como o choro, samba e carimbó.

Segundo entrevistas, no ano de 1976, Mestre Vieira gravou seu primeiro álbum dedicado à lambada e alguns fatos que demarcam o período de gravação e lançamento são importantes para a compreensão de seus contextos. A figura 10 a seguir revela a capa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Figura 10 – Capa e contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1 de Mestre Vieira.



Fonte: Antônio Barbedo.

Sobre as gravações e lançamento deste álbum, o cantor Dejacir Magno revelou:

É, sabe que geralmente um disco é uma vitrine, né? Aí começou aparecer mais. A gente já tinha como comprovar que realmente éramos nós, né? E que aquele disco era nosso, mas teve um outro problema. Que na capa desse primeiro disco não colocaram as nossas fotos [risos]. Não sei por que não acreditavam na gente ou porque no mesmo estilo vinha aquele lambadão, né? Aquele estilo aí, e colocaram aquelas capas como você já conhece, né? Então, eu acho por isso. Mas de qualquer maneira era a gente, era a gente, né? (Magno, 2018).

A desconfiança em relação à autoria do álbum não foi o único problema enfrentado pelo grupo musical, que era formado por pessoas simples que estavam no início de carreira. Dejacir revelou ainda que:

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?

A forma divertida com a qual as histórias foram contadas camuflam possíveis situações de constrangimento e autoritarismo vivenciadas pelo grupo se considerarmos a escolha da capa e da data de lançamento do álbum. A gravação do emblemático disco *Lambadas das Quebradas Vol. 1* também revela histórias que colocam a luz algumas das relações estabelecidas entre o compositor e os meios de produção deste trabalho. Vale destacar trecho de entrevista concedida por Mestre Vieira.

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 Jr., 2001, p. 31-32).

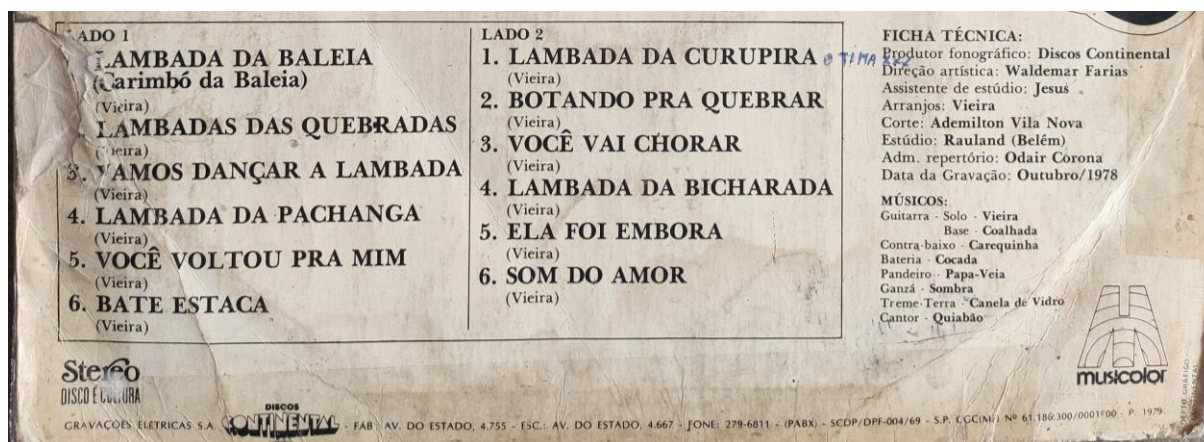
A exigência do operador e técnico de gravação referente aos instrumentos de sopro, faziam sentido na medida em que na altura dos anos de 1976, quando o disco foi gravado, eram famosas as Big Band de jazz estadunidenses, conhecidas por formação volumosa de músicos e naipes de instrumentos de sopro. As versões brasileiras desse tipo de formação

ficaram conhecidas como as bandas de “jazzes” – forma abrigileirada de falar jazz. Sabe-se que outras cidades no Brasil absorveram as propostas das Big Band, no sentido em que:

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, os metais – instrumentos de sopro – também eram utilizados nos grupos de carimbó e neste ambiente de múltiplas relações e contextos, Mestre Vieira gravou seu primeiro disco com 12 composições inéditas de sua autoria e com a guitarra elétrica assumindo um novo papel diante do conjunto e substituindo a famosa metaleira. Além das questões sociais que envolvem a origem e história do jazz, Hobsbawm (2020, p. 125) revela algumas considerações a respeito das questões técnicas implementadas pelo guitarrista Charlie Christian que “tocava a sua guitarra elétrica como se fosse um instrumento de sopro, Johnson o seu trombone como se fosse um trompete. Na verdade, não importa o que se ache do valor musical, as meras conquistas técnicas dos modernos são surpreendentes”. No aspecto da modernidade e de seu desdobramento sobre as práticas musicais urbanas, a guitarra elétrica pode ser considerado um instrumento musical transformador e de amplos recursos técnicos, tecnológicos e idiomáticos. A figura11 mostra detalhes da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Figura 11 – Detalhe da contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol.1 de Mestre Vieira.



Fonte: Antônio Barbedo.

Os títulos das composições mostram ênfase sobre a nomenclatura lambada, uma vez que a Lambada (sambão) de Pinduca havia recebido grande apoio popular. Outro detalhe

importante é o fato da primeira composição do álbum, Lambada da Baleia, também receber o título de Carimbó da Baleia. O objetivo das análises musicais aqui propostas, além de permitir melhor compreensão dos contextos sob os quais é produzido o álbum em questão, prevê também melhor compreensão dos gêneros musicais que demarcaram a linha do tempo da Indústria de Entretenimento no período que Mestre Vieira compõe o LP. A Tabela 2 mostra as análises de Leandro Machado sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Tabela 2 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: LEANDRO MACHADO ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	MERENGUE
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	MERENGUE
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	MERENGUE
LAMBADA DA PACHANGA	MERENGUE
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	BACKBEAT
BATE ESTACA	MERENGUE
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ
BOTANDO PRA QUEBRAR	MERENGUE
VOCÊ VAI CHORAR	BACKBEAT
LAMBADA DA BICHARADA	CÚMBIA
ELA FOI EMBORA	ROCK/BACKBEAT
SOM DO AMOR	CHA-CHA-CHA

Fonte: autor.

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES: Leandro Machado

1. Na música LAMBADA DAS QUEBRADAS o instrumento bateria executa as células rítmicas do merengue no chimbal e bumbo, porém a caixa apresenta as células rítmicas proveniente de um tamborim do gênero musical samba.
2. Na música VAMOS DANÇAR A LAMBADA o instrumento bateria executa as células rítmicas do merengue no chimbal e bumbo, porém a caixa apresenta as células rítmicas proveniente da batucada, em alguns momentos o bumbo varia para as células rítmicas da cúmbia.
3. Na música VOCÊ VOLTOU PRA MIM, o ritmo mantém um padrão de beackbeat, que consiste na utilização da caixa nos tempos 2 e 4, bumbo nos tempos

1 e 3 com variações, mantendo sempre a abertura de chimbal no contratempo de semínima.

4. Na música LAMBADA DA CURUPIRA, a bateria utiliza a caixa no contratempo e batidas no tambor aproximando-se do curimbó, que lembra bastante a percussão do ritmo calypso. Os toques da caixa podem ter influenciado o carimbó estilizado da década de 70.

5. Na música VOCÊ VAI CHORAR, o bumbo faz marcações em semínimas com o chimbal em contratempo, o que lembra o ritmo de SKA.

Algumas considerações de Leandro Machado são importantes de destacar. Primeiramente, ao apontar elementos musicais pertencentes ao merengue, samba, cumbia, beackbeat, calypso e ska, nos permite perceber o impacto da Indústria de Entretenimento sobre as composições do álbum. Em segundo, por se tratar do primeiro LP dedicado a lambada, estas misturas demarcam o período inicial e a estética que se firmaria definitivamente sobre o gênero musical. Vale lembrar que a formação dos conjuntos musicais desde as décadas anteriores apresentava instrumentos de sopro como o Sax, Trompete, Tuba, os chamados “metais” ou “metaleiras” como instrumentos protagonistas na condução dos arranjos e solos. A guitarra elétrica, portanto, surgia como uma inovação tão importante quanto as fusões de gêneros e estilos musicais. As observações sobre a composição Lambada da Curupira ressaltam que “os toques da caixa podem ter influenciado o carimbó estilizado da década de 70”, nesta direção, é importante ressaltar que a prática do carimbó chamado de “pau e corda” que mantém os instrumentos acústicos tradicionais como o banjo e o curimbó é uma forma de diferenciar o carimbó dito “raiz” do carimbó moderno, que passou a apresentar instrumentos elétricos:

O disco inaugural do grupo, Carimbó do Verequete (1971), trouxe em suas composições a temática do caboclo amazônico nas representações memoriais do compositor interiorano. Tratam em sua maioria, da natureza e do cotidiano de trabalho, retratando acontecimentos na mata, comportamento dos animais, etc. [...] A formação instrumental cabocla interiorana era representada pelo uso central do curimbó (instrumento imprescindível à execução do carimbó tido como autêntico), triângulo, saxofone, chocalho e banjo. Esses instrumentos configuravam uma formação de “pau e corda” (Silva, 2019, p. 99).

Neste contexto de modernização, destaque para a bateria, que substituiu os instrumentos de percussão e a guitarra elétrica, que passou a ser usada nas gravações a partir dos anos de 1970.

O gráfico 1 mostra sobre qual gênero musical repousa o primeiro disco de lambada da indústria fonográfica sob a análise de Leandro Machado.

Gráfico 1 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Fonte: autor.

As análises realizadas por Leandro Machado direcionam nossos olhares para um contexto cultural singular em cidades como Belém e Barcarena, no Pará. A presença marcante do Merengue em mais de 46% das composições do LP confirma a atuação do gênero musical nos circuitos de entretenimento desde as décadas anteriores.

Sabe-se que o merengue que circulava nas festas e casas noturnas em Belém desde os anos de 1950 e 1960 tinha proveniência da região do Caribe e os principais meios de acesso ao gênero se dão pelas rádios transnacionais cujas frequências chegavam de forma clandestina nos perímetros costeiros de Belém, a zona portuária, a zona do meretrício e o contrabando de discos têm relação com a chegada não só do merengue, mas também de outros gêneros como a cumbia, zouk, mambo, dentre outros.

A tabela 3 mostra as análises de Hygor Machado para o mesmo LP.

Tabela 3 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: HYGOR VINICIUS MACHADO DA SILVA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	CARIMBÓ
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	CARIMBÓ

VAMOS DANÇAR A LAMBADA	CARIMBÓ
LAMBADA DA PACHANGA	CARIMBÓ
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	CARIMBÓ
BATE ESTACA	CARIMBÓ
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ
BOTANDO PRA QUEBRAR	CARIMBÓ
VOCÊ VAI CHORAR	CARIMBÓ
LAMBADA DA BICHARADA	CARIMBÓ
ELA FOI EMBORA	BREGA - JOVEM GUARDA
SOM DO AMOR	BOLERO

Fonte: autor.

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES: Hygor Machado

1. Neste disco há uma grande mistura rítmica, porém, sempre ligados aos gêneros regionais. O carimbó é o gênero expoente nesse disco, carregado de muitas variações e misturas envolvendo rítmicas da cultura brasileira, como por exemplo, o ‘Samba’.

Nas faixas “LAMBADA DA BALEIA, LAMBADA DAS QUEBRADAS, VAMOS DANÇAR A LAMBADA, LAMBADA DA PACHANGA, BATE ESTACA E BOTANDO PRA QUEBRAR” notamos um ritmo base envolvendo o chimbal (acentuado no contratempo) e o bumbo (tempo), enquanto a caixa trabalha uma parte da clave de samba (clave tocada pelo tamborim).

2. Nas faixas “VOCÊ VOLTOU PRA MIM E VOCÊ VAI CHORAR” o ritmo base permanece o mesmo, porém a caixa já marca tempo 2 e 4, sem célula rítmica sincopada.

3. Nas faixas “LAMBADA DA CURUPIRA E LAMBADA DA BICHARADA” o ritmo já ganha um pouco mais de notas na caixa, algo voltado para preencher a música (notas fantasmas).

Nas considerações realizadas por Hygor Machado é importante destacar as variações rítmicas sobre o gênero musical carimbó, que segundo suas análises sustenta a base estética das misturas exploradas no álbum. As misturas com outros gêneros musicais como o samba também são importantes para relacionar ao repertório instrumental vivenciado por Mestre Vieira ao longo de sua carreira.

O gráfico 2 mostra as análises de Hygor Machado.

Gráfico 2 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Fonte: autor.

Para Hygor Machado, o carimbó é o gênero que sustenta os processos criativos de Mestre Vieira neste álbum com mais de 76% das indicações, confirmando a presença de gêneros locais nas composições do mestre guitarrero. O bolero tem presença marcante ao longo de toda a discografia de Mestre Vieira e a presença do brega e, principalmente, da Jovem Guarda pode ser explicada pela atuação das rádios nacionais, locais e da televisão. A tabela 4 mostra as análises realizadas por Max David.

Tabela 4 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: MAX DAVID	
ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978	
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	CARIMBÓ
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	MERENGUE
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ
LAMBADA DA PACHANGA	MERENGUE
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	MAMBO/MERENGUE
BATE ESTACA	MAMBO/MERENGUE

LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ
BOTANDO PRA QUEBRAR	MERENGUE
VOCÊ VAI CHORAR	DISCO
LAMBADA DA BICHARADA	XOTE/CUMBIA
ELA FOI EMBORA	JOVEM GUARDA
SOM DO AMOR	BOLERO

Fonte: autor.

Mesmo que Max David não tenha realizado considerações detalhadas em torno das composições, podemos fazê-las observando o resultado de suas análises.

Primeiramente podemos destacar o protagonismo das características rítmicas do merengue seguido do carimbó, e em segundo, os resultados binários para algumas composições, como no caso da “Vamos dançar a Lambada”, que apesar de trazer a palavra lambada no título é apontada como “Merengue/Carimbó”.

Estes resultados e reflexões são importantes para confirmar o hibridismo musical dentro dos processos de composição de Mestre Vieira, mas também para compreender a força da Indústria de Entretenimento sobre as fusões que deram origem a lambada:

As gravadoras Marcus Pereira e CID, na década de 1970, estavam engajadas em explorar o potencial que as gravações ditas folclóricas da época podiam proporcionar. A CID estava voltada em grande medida ao lançamento de artistas ainda não presentes na grande mídia, mas que representavam um segmento que buscava investir no “regional”, buscava disputar o mercado nesse novo contexto de valorização de artistas fora do eixo Rio-São Paulo. Em especial, não só a dita música popular “regional” surgiu como possibilidade, mas a aposta de artistas representantes de sujeitos folclóricos entrara em pauta de negociação (Silva, 2019, p. 104).

Assim podemos ter uma ideia dos fatos que envolvem a produção da Indústria Fonográfica de forma ampla e de seus interesses na exploração dos pequenos mercados e produtores culturais. No caso do Pará é possível observar a ascensão do carimbó diante do mercado interno e externo desde o período inicial dos anos de 1970, posteriormente, depois do surgimento da lambada, o mercado é fragmentado e o carimbó elétrico ou estilizado passa a dividir a fatia do mercado com a lambada.

O gráfico 3 revela os apontamentos de Max David.

Gráfico 3 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Fonte: autor.

Para o colaborador Max David, o merengue também é o gênero mais presente no álbum Lambadas das Quebradas Vol.1, seguido pelo carimbó e mambo, respectivamente. As análises a seguir foram realizadas por mim e a tabela 5 mostra estas análises.

Tabela 5 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: SAULO CARAVEO	
ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978	
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	CARIMBÓ
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	MERENGUE
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	MAMBO
LAMBADA DA PACHANGA	MERENGUE
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	DANCE/ROCK
BATE ESTACA	MERENGUE
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ
BOTANDO PRA QUEBRAR	CARIMBÓ
VOCÊ VAI CHORAR	DANCE/ROCK

LAMBADA DA BICHARADA	CARIMBÓ/MERENGUE
ELA FOI EMBORA	BREGA
SOM DO AMOR	BOLERO

Fonte: autor.

Minhas observações em torno deste álbum apontam um equilíbrio nas misturas rítmicas entre o carimbó e o merengue. Entendo que a lambada, ainda em processo de constituição, apresenta algumas características importantes destes dois gêneros musicais, principalmente do carimbó moderno, como as células rítmicas utilizada na caixa, nos bumbos constantes da bateria e os andamentos rápidos do merengue. Destaco a primeira faixa Lambada da Baleia que apresenta o subtítulo de Carimbó da Baleia, sobre a qual apresentei análises contextuais e musicais (Figura 7). Com aproximadamente 135 BPM de andamento, esta composição que apresenta discurso melódico cantado e letra, além das características idiomáticas implementadas sobre a guitarra elétrica, os elementos e células rítmicas utilizadas nos instrumentos percussivos como o milheiro (maracá ou caxixi), por exemplo, apresentam características do carimbó tradicional (pau e corda). Tanto o andamento quanto o uso da guitarra elétrica neste contexto musical eram incomuns para o carimbó, uma vez que o carimbó apresenta andamentos mais lentos e instrumentos de sopro na exposição de solos e arranjos. O gráfico 4 mostra as minhas análises em torno do LP.

Gráfico 4 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 1.



Fonte: autor.

De acordo com minhas análises o carimbó apresenta as características mais marcantes do álbum, seguido do merengue.

As duas próximas análises são referentes aos filhos de Mestre Vieira, Wilson e Wadecir Vieira, que acompanharam de perto a carreira do pai participando de shows e gravações. As análises foram realizadas na cidade de Barcarena em uma de minhas visitas ao município.

A tabela 6 a seguir, revela os resultados referentes às análises de Wilson Vieira.

Tabela 6 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: WILSON VIEIRA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	CARIMBÓ/MERENGUE
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	CARIMBÓ/MERENGUE
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DA PACHANGA	CARIMBÓ/LAMBADA
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	LAMBADA/ROCK
BATE ESTACA	LAMBADA/MERENGUE
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ/LAMBADA
BOTANDO PRA QUEBRAR	MERENGUE
VOCÊ VAI CHORAR	REGGAE
LAMBADA DA BICHARADA	CARIMBÓ/CUMBIA
ELA FOI EMBORA	BREGA
SOM DO AMOR	BOLERO

Fonte: autor.

O gráfico 5 a seguir mostra o resultado geral das análises de Wilson Vieira.

Gráfico 5 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Fonte: autor.

Segundo Wilson Vieira, podemos observar que o carimbó é o gênero musical mais presente nas composições de Mestre Vieira em seu primeiro álbum, seguido da lambada e do merengue. Vale ressaltar que a percepção dos colaboradores é guiada e motivada por uma referência de como a lambada é entendida atualmente. Algumas análises sugerem fusão de gêneros musicais como carimbó/merengue, carimbó/lambada, lambada/merengue, carimbó/cumbia, portanto, estes resultados binários tornam-se importantes para reflexões mais profundas a respeito da origem da Lambada no Pará e de como a Indústria de Entretenimento assume relevância sobre estes aspectos. A tabela 7 mostra as análises de Waldecir Vieira.

Tabela 7 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.

NOME DO COLABORADOR: WILSON VIEIRA	
ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1 - 1978	
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=E_KVrOW0StQ&t=326s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	CARIMBÓ/LAMBADA
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	CARIMBÓ/LAMBADA
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DA PACHANGA	LAMBADA
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	ROCK

BATE ESTACA	LAMBADA
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ/LAMBADA
BOTANDO PRA QUEBRAR	LAMBADA
VOCÊ VAI CHORAR	LAMBADA/DANCE
LAMBADA DA BICHARADA	CARIMBÓ/LAMBADA
ELA FOI EMBORA	BREGA
SOM DO AMOR	BOLERO

Fonte: autor.

Dois pontos são importantes de destacar nas análises de Waldecir Vieira, a indicação da lambada como um dos gêneros mais presentes no álbum e, portanto, assumindo o protagonismo nas composições de Mestre Vieira e novamente a indicação de fusão entre os gêneros musicais carimbó e lambada. Estas fusões são importantes para contextualizar a origem da lambada, uma vez que outros gêneros não apresentam dúvida ou disparidades na apresentação das análises, como no caso do bolero, por exemplo. Waldecir parece seguir a mesma linha de raciocínio de seu irmão Wilson, quando aponta a lambada como um dos principais gêneros presentes no LP. O gráfico 6 a seguir revela os resultados gerais das análises de Waldecir Vieira.

Gráfico 6 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 1.



Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira, a lambada é o gênero musical de maior evidência no álbum, seguida do carimbó e do bolero.

Um dos objetivos centrais desta seção é compreender musicalmente as matrizes rítmicas e fusões que deram origem a lambada. Assim, desenvolvi um quadro comparativo das análises realizadas objetivando uma aproximação dos resultados obtidos com os processos criativos de Mestre Vieira. A tabela 8 a seguir mostra o quadro comparativo das análises.

Tabela 8 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 1.

LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.1. 1978	LEADRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DA BALEIA	MERENGUE	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ
LAMBADAS DAS QUEBRADAS	MERENGUE	CARIMBÓ	MERENGUE	MERENGUE	CARIMBÓ	CARIMBÓ
VAMOS DANÇAR A LAMBADA	MERENGUE	CARIMBÓ	MERENGUE/ CARIMBÓ	MAMBO	LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DA PACHANGA	MERENGUE	CARIMBÓ	MERENGUE	MERENGUE	CARIMBÓ	LAMBADA
VOCÊ VOLTOU PRA MIM	BACKBEAT	CARIMBÓ	MAMBO/ MERENGUE	DANCE/ ROCK	LAMBADA	ROCK
BATE ESTACA	MERENGUE	CARIMBÓ	MAMBO/ MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DA CURUPIRA	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ/ LAMBADA	LAMBADA/ CARIMBÓ
BOTANDO PRA QUEBRAR	MERENGUE	CARIMBÓ	MERENGUE	MAMBO	MERENGUE	LAMBADA
VOCÊ VAI CHORAR	BACKBEAT	CARIMBÓ	DISCO	DANCE/ ROCK	REGGAE	LAMBADA
LAMBADA DA BICHARADA	CÚMBIA	CARIMBÓ	XOTE/ CUMBIA	CARIMBÓ/ MERENGUE	CARIMBÓ/ CUMBIA	LAMBADA/ CARIMBÓ
ELA FOI EMBORA	ROCK/BACK BEAT	BREGA - JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA	BREGA

SOM DO AMOR	CHA-CHA-CHA	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
-------------	-------------	--------	--------	--------	--------	--------

Fonte: autor.

O gráfico 7 a seguir mostra o resultado geral das análises realizadas sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1.

Gráfico 7 – Análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol.1 de 1978.



Fonte: autor.

O primeiro aspecto a se considerar a respeito do LP Lambadas das Quebradas Vol. 1 é sua importância diante do contexto cultural que demarca a produção e difusão fonográfica em Belém e outros municípios periféricos como o de Barcarena no Pará, nos anos de 1970. Este álbum apresenta características históricas e musicais que indicam o início da produção autoral de Mestre Vieira diante de um cenário mercadológico no qual o merengue e o carimbó estão entre os produtos comercializados pela Indústria de Entretenimento. Segundo as análises realizadas, o carimbó é o gênero musical de maior destaque no LP.

As rádios transnacionais ganham evidência nos relatos de Mestre Vieira e de outros interlocutores com os quais mantivemos contato. Sabe-se que o termo lambada era utilizado pelos locutores das rádios locais no Pará para anunciar músicas que faziam parte da programação dos programas. Normalmente, as músicas relacionadas a esta expressão popular tinham origem estrangeira e apresentavam andamentos e ritmos frenéticos. Destacamos 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).

O principal meio de difusão desta produção fonográfica acontecia por meio das emissoras de rádio e sabe-se que outros músicos/compositores produziram sob estes aspectos culturais, como é o caso de Pinduca, que já havia gravado sob os moldes do gênero musical carimbó. Neste período havia uma grande corrida e disputa por novos lançamentos e artistas. Foi comum artistas ganharem o “título” de “rei” de algum tipo ou estilo de música: “os reis do iê iê iê”, “o rei do rock”, no Pará, Pinduca intitula-se em seus discos como o “rei do carimbó” neste sentido, o compositor:

[...] 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 (Caraveo, 2019b, p. 44).

A segunda música do LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1* é a faixa que dá título ao disco e foi composta no molde instrumental. Encontramos aqui um indício de que Mestre Vieira investia neste processo de composição. Seus discos apresentavam os dois tipos de lambada: instrumental e a cantada.

De maneira geral, foi possível localizar os gêneros musicais mais presentes no disco analisado, neste caso, a presença do carimbó e merengue são muito mais evidentes. Lambada, bolero, rock, mambo, dance, brega, cumbia, Jovem Guarda e samba, nos permitem entender os direcionamentos do mercado fonográfico ao longo do processo de composição de Mestre Vieira. A presença do merengue é uma realidade para os fins estéticos e rítmicos da lambada e sua forma híbrida traz consigo vários níveis de discussão em torno de sua origem. Uma vez que o merengue atravessa fronteiras até chegar em território amazônico ele certamente também está sob o efeito das transformações globais e modernizadoras.

Sobre o aspecto das mudanças, Pacini Hernandez (2010, p. 54) ao retratar os processos de transformação da música em comunidades latinas nos Estados Unidos afirma que as décadas de 1970 e 1980 “foram eras ainda mais interessantes e significativas na evolução das práticas musicais latinas, pois uma gama extraordinária de práticas musicais estava se infiltrando, muitas vezes simultaneamente, nas comunidades latinas em todo o país”. Neste cenário sobre o qual o processo migratório e o câmbio cultural foram tão importantes quanto intensos, a autora destaca ainda que:

Isso foi particularmente verdadeiro na década de 1970, quando, mesmo no auge de uma era altamente politizada definida pelo nacionalismo cultural e pela política de identidade, jovens latinos(as) estavam contribuindo ativamente para o surgimento de novos estilos não especificamente associados às culturas latinas: na década de 1970, isto incluiu disco e rap; na década de 1980, house e freestyle; e na década de 1990, misturas cada vez mais ecléticas, como meren-rap, banda-rap e *reggaeton*. A maioria delas envolvia performances baseadas em toca-discos destinadas a pistas de dança, nas quais produtores manipulando tecnologia eletrônica, sampleando e mixando uma ampla gama de sons e ritmos, tornavam-se os criadores artísticos (*Ibid.*, p. 54).

A semelhança destes cenários sobre os quais as práticas musicais são modificadas corrobora reflexões ainda mais precisas acerca dos contextos históricos, culturais e musicais que originam a lambada. Se meren-rap é uma proposta híbrida de merengue e rap, a lambada seria então uma mistura de merengue e carimbó, como vimos nas análises musicais.

Considerando a presença do merengue e do carimbó nas composições podemos afirmar que a lambada surge com maior interferência destes dois gêneros musicais.

Segundo Austerlitz (1997, p. 1), “de acordo com uma anedota frequentemente citada, o merengue surgiu em 1844, ano em que a República Dominicana foi fundada”:

Embora mais conhecido como música dominicana, o merengue era um gênero pan-caribenho já no século XIX. Haiti, Venezuela, Colômbia e Porto Rico desenvolveram formas locais de música; com exceção da versão porto-riquenha, todos ainda são tocados hoje (Austerlitz, 1997, p. 15).

Os processos migratórios e a expansão da Indústria de Entretenimento são fundamentais para o avanço do merengue sobre o mercado musical na América Latina. As rádios formavam a principal rede de comunicação e propaganda entre as décadas de 1930 e 1970. A respeito dos gêneros musicais presentes no cotidiano belenense e barcarenense na época da gravação do LP, Dejacir Magno revela:

Olha, naquele... naquela época existia, como você falou, os ritmos caribenhos, tinha o merengue, que rodava muito na época, os merengues, né? Depois veio os bregas, aí entrou aquela fase da Jovem Guarda. Então a gente traçava todo aquele tipo de coisa. Era assim que funcionava naquela época.

A presença de outros gêneros musicais no contexto social em Belém revela um intenso intercâmbio em várias frentes de relações culturais, comerciais e políticas sob as quais é possível refletir e explicar o direcionamento dado à produção fonográfica de Mestre Vieira.

Com grande interferência da música afro-latino-caribenha e de gêneros musicais brasileiros, a lambada surge a partir de experimentações realizadas por compositores como Pinduca e Mestre Vieira, que por vez, atendem às demandas e interesses do mercado

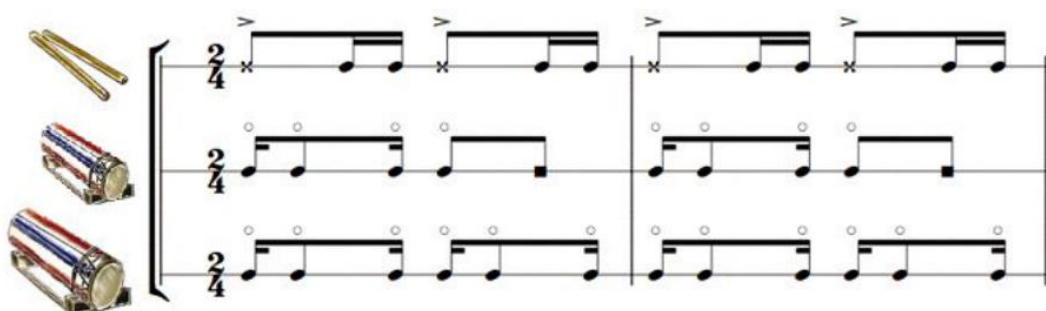
fonográfico. No LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1* de Mestre Vieira, pudemos constatar duas formas de composição inéditas: uma com característica cantada, onde a voz cumpre papel melódico protagonizante na execução de letras que revelam os contextos sociais da época e cotidiano local de Mestre Vieira. A outra apresenta caráter instrumental, que nos permite perceber o virtuosismo de Mestre Vieira sobre a guitarra elétrica, além das estruturas musicais que sugerem forte interferência do choro, do samba, jovem guarda, carimbó e música caribenha. Vale destacar, também, que mesmo no formato de lambada cantada a guitarra elétrica também ganha destaque nos solos e acompanhamentos personalizados. As análises revelam ainda a variedade de gêneros musicais presentes no álbum, destaque para os gêneros carimbó e merengue, que assumem relevância estética no processo de composição de Mestre Vieira.

Sobre o carimbó, vale destacar que o gênero musical considerado Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro desde 2014, nos anos de 1970:

[...] “invadiu” o cenário urbano belenense com uma nova estética timbrística e rítmica através de instrumentos eletrônicos (guitarra, contrabaixo, teclado) e acústicos como a bateria, onde adquiriu maior popularidade em meio a indústria midiática, principalmente através do cantor Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca. (Ferreira, 2016, p. 4).

Em relação a execução do ritmo original do carimbó (pau e corda), o autor destaca ainda que “o grupo percussivo geralmente é formado por dois curimbós (grave e médio), matracas (dois bastões tocados no corpo do curimbó) e milheiro, este também pode ser substituído por caxixi ou maracás” (Ferreira, 2016, p. 7). A figura 12 a seguir mostra o grupo percussivo formado pelos curimbós, matracas e o ritmo musical do carimbó sugeridos pelo autor.

Figura 12 – Grupo percussivo e ritmo musical do carimbó – curimbó e matracas.



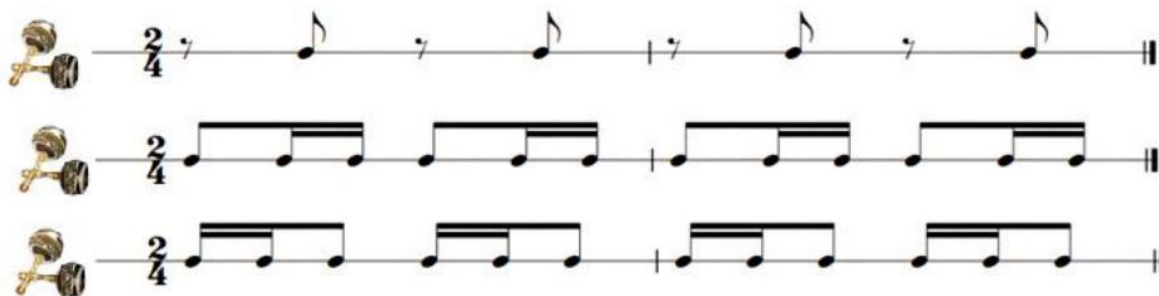
Fonte: Ferreira (2016, p. 7).

Nas gravações referentes ao LP *Lambadas das Quebradas Vol. 1* de Mestre Vieira não foi possível identificar os curimbós, porém, um elemento ficou muito evidente nas audições: o

milheiro (maracá ou caxixi). Marcado por células rítmicas constantes e com acentuações deslocadas dos tempos fortes, o milheiro apresenta frequências altas (notas agudas) e por isso é um dos instrumentos percussivos que mais fica evidente na mixagem da faixa.

Na figura 13 a seguir podemos verificar as células rítmicas deste instrumento percussivo.

Figura 13 – Grupo percussivo e ritmo musical do carimbó – milheiros (caxixis ou maracás).



Fonte: Ferreira (2016, p. 8).

As composições neste álbum apresentam bateria e percussão. Na composição Lambada da Baleia, por exemplo, é possível ouvir as viradas de bateria enquanto a percussão mantém o ritmo e swing. A figura 14 a seguir mostra a célula rítmica utilizada no grupo percussivo referente ao milheiro (caxixi ou maracá) na composição Lambada da Baleia.

Figura 14 – Partitura do grupo percussivo – Milheiro (caxixi ou maracá).

Lambada da Baleia
Célula rítmica do grupo de percussão - milheiro (caxixis ou maracás)
Lambadas das Quebradas Vol. 1

Music by Mestre Vieira

♩ = 135

lat.kit.

Fonte: autor.

A transcrição mostra a célula rítmica usada na composição Lambada da Baleia e sua similaridade com os exemplos musicais utilizados por Ferreira (2016). O autor afirma, ainda, apesar de não existir um padrão estabelecido, que o andamento mais comum utilizado no carimbó fica em torno de 110 bpm.

A Lambada da Baleia apresenta variação tanto no ritmo executado na bateria quanto no andamento da gravação, que varia entre 135 bpm, no início da música e, 140 bpm, no final. Este ritmo acelerado pode indicar possível influência dos andamentos utilizados no

merengue. Estes grupos percussivos foram substituídos pela bateria e esta adaptação fez parte do processo de modernização do carimbó.

A figura 15 a seguir mostra a partitura desta adaptação.

Figura 15 – Partitura de bateria adaptada ao carimbó.



Fonte: Ferreira (2016, p. 10).

A adaptação do carimbó ao mercado musical moderno possibilitou a incorporação de instrumentos musicais elétricos e eletrônicos nos processos de composição e de gravação de artistas e grupos musicais em Belém. Apesar de algumas variações rítmicas e da combinação da bateria e percussão alguns padrões parecem ser mantidos. A figura a seguir mostra a transcrição da bateria da composição Lambada da Baleia de Mestre Vieira.

Figura 16 – Transcrição da bateria da composição Lambada da Baleia de Mestre Vieira.

Lambada da Baleia
Ritmo executado na bateria
Lambadas das Quebradas Vol. 1
Music by Mestre Vieira

$\text{♩} = 140$

Fonte: autor.

Estas estruturas e elementos musicais deram algumas das características modernas da lambada. Por outro lado, também de acordo com as análises, o merengue é o segundo gênero musical mais presente no álbum. A sinalização da presença do merengue na literatura que trata sobre a música popular urbana em Belém, nas análises musicais e entrevistas apresentadas aqui, me levam a crer que o gênero musical, de fato, faz parte desta construção social e cultural envolvendo a lambada. Porém, a replicação histórica dessas afirmativas já incorporados aos ditos populares descartam que assim como o carimbó passa por transformações, o merengue assim o faz antes mesmo de se propagar ao longo do território amazônico.

As análises que sugerem a mistura de dois gêneros musicais como carimbó/merengue, merengue/cumbia, mambo/merengue, por exemplo, direcionam ainda mais nossas suspeitas de que estas formas sobrepostas presentes nas composições estão diretamente relacionadas à origem da lambada. Sobre a lambada, que segue como terceiro gênero mais assinalado pelos colaboradores, podemos fazer algumas considerações, no sentido em que:

Um novo gênero não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical já estruturado. Portanto, parte considerável das regras que o definem são comuns a outros gêneros já existentes no sistema, sendo relativamente poucas as que individualizam o novo gênero. Nesse contexto, é compreensível que o conjunto característico de regras se forme por meio da codificação daquelas que a princípio são apenas transgressões às regras de outros gêneros (Fabbri, 2017, p. 10).

Primeiro, no período de gravação e lançamento deste LP, considerando ainda que outros artistas como Pinduca, que também exploravam a estética que se desenvolvia sob a nomenclatura de lambada, podemos afirmar que o gênero musical ainda estava em uma espécie de laboratório e que as misturas de gêneros musicais locais, nacionais e transnacionais apontadas nas análises confirmam e ratificam o cenário cultural da época. Os contextos locais, os meios de comunicação e a Indústria de Entretenimento justificam os processos de composição de Mestre Vieira, sendo assim, o termo lambada, que originalmente atendia às gírias e dizeres populares no Pará, agora determina um novo gênero musical que se funda de inúmeras apropriações. Em segundo, entendemos que a compreensão dos colaboradores em torno dos elementos musicais presentes na lambada nos dias de hoje justifica as indicações deste gênero como um dos mais presentes no álbum. Terceiro, o fato de as análises apontarem a sobreposição de gêneros musicais como merengue/carimbó, carimbó/lambada e dos três gêneros (carimbó, merengue e lambada) ocuparem o topo da lista das análises, nos levam na direção de que esta sobreposição entre o merengue e o carimbó pode ter dado origem a lambada. De maneira geral as composições foram gravadas em andamentos elevados, talvez por influência dos merengues veiculados nos circuitos culturais da época. Minha opinião a respeito deste disco emblemático é que há muito mais sobreposições entre os gêneros musicais do que propriamente a exploração de um único gênero. Estas análises iniciais iluminam minhas suspeitas sobre a presença do merengue e do carimbó no período inicial da construção estética e musical da lambada. Seguirei este processo para os dois próximos discos de Mestre Vieira, revelando as fichas de análise de cada colaborador. Após isto, mostrarei apenas os quadros comparativos e os resultados das análises.

3.1.2 – Lambadas das Quebradas Vol. 2 – 1980

Mestre Vieira, além de ser um artista oriundo das camadas populares, em um ambiente quase rural na cidade de Barcarena, produziu uma música que passou a ser consumida pela camada popular da cidade de Belém. Chegando a alcançar 300 mil cópias em número de vendas com o LP *Lambadas das Quebradas* - volume 2, Mestre Vieira se consolida com apelo muito maior entre os estratos populares do que nos estratos médios. A *guitarrada* de Vieira nos mostra um *popular* mais heterogêneo e amplo do que algumas interpretações simplistas poderiam supor. Na categoria *popular* participam agora elementos (a guitarra) que poderiam ser considerados impuros ou estranhos ameaçando a autenticidade e pureza da “música popular brasileira” (Mesquita, 2009, p. 119).

Lançado no ano de 1980, o LP *Lambadas das Quebradas Volume 2* revela detalhes importantes da carreira de Mestre Vieira e desenvolvimento da lambada/guitarrada no Pará. O primeiro ponto que destacamos é a qualidade técnica de gravação. O primeiro LP, gravado com execução simultânea dos músicos em apenas dois canais, revela algumas das condições adversas que o conjunto musical enfrentou no início da carreira. O contrato com a gravadora Continental possibilitou a gravação de alguns LPs lançados por Mestre Vieira ao longo de sua carreira. A simplicidade das letras que retratavam o cotidiano na cidade de Barcarena e o ritmo dançante das composições parecem ter sido a mistura que levou a lambada de Vieira a outro nível de visibilidade e consumo. Apesar de nos dias de hoje a guitarrada apresentar característica instrumental, ela deriva da lambada fundada em canções como a *Lambada da Baleia*, do primeiro álbum, e *Melô do Bode*, de Mestre Vieira. Uma das características marcantes dos álbuns de Vieira é que a metade das composições eram dedicadas a música instrumental. Acreditamos que esse tipo de repertório musical, antes chamado de lambada instrumental, deu origem a estética musical da guitarrada. Sobre a chegada da lambada no Nordeste, vale ressaltar que:

Ela, quando ela chegou em Fortaleza, no Nordeste, Fortaleza, né? Tinha um divulgador da Continental, o Dioclim, trabalhava na Rádio Clube do Ceará – AM. Ele tinha um programa de manhã, lá, programa assim, movimentado, estilo nordestinho, né? E você sabe que no nordeste o bode, a buchada do bode o pessoal consome muito. Aqui pra nós, aqui não é, mas pra lá é bastante valorizado essas coisas, né? De repente, ele olhou aquele disco lá, Vieira e Seu Conjunto, já era Vieira e Seu Conjunto na época, ele tava olhando as músicas, *Melô do Bode*. Ele pegou, vou botar pra ver o que tem isso aqui. Colocou! Ele era o divulgador e o poerador da rádio que fazia o programa. Dizia ele, rapaz, ele contou pra nós, conversando. Rapaz! Não demorou muito o pessoal começou a chover telefonando. Quem é esse conjunto? Se fala conjunto. Da onde é esse pessoal, esse negócio de bode? “Esse negócio de bode, eu nem quero saber”. O bode que o Vieira falava, em outro aspecto, era outra situação, né? E aí rapaz, foi um estouro a música. E nós aqui não estávamos sabendo de nada, né? Foi a música que foi o carro chefe do LP. Esperávamos em outra, né? Mas foi essa que estourou (Magno, 2018).

Não podemos tratar o sucesso repentino da composição de Mestre Vieira como mero acaso ou sorte, pois nela foram aplicadas várias forças em níveis diferentes de trabalho como processos criativos, desempenho técnico instrumental, ensaios, gravação e seu lançamento enquanto produto de consumo. É possível perceber também que a própria composição musical atravessa níveis diferentes de significados, como por exemplo, o significado pessoal para o compositor, o significado estético para o apreciador e o significado cultural. Neste sentido, considerando o tempo e o espaço coordenadas importantes:

[...] independentemente da intenção original do compositor, as canções adquirem diferentes significados, dependendo dos contextos em que são executadas ou consumidas. É esse tipo de transformações específicas de significado no tempo do consumo que quero chamar de biografia social das canções (Mendivil, 2013, p. 9).

Segundo Mendivil, a composição musical assume valores diferentes de acordo com o tempo e espaço nos quais é reproduzida e manifesta significados distintos dependendo de quem as ouve:

A biografia social de uma música está relacionada ao que chamo de biografia personalizada. Segundo Baudrillard, os objetos passam por um desenvolvimento funcional se passarem da esfera do técnico para o cultural (Baudrillard 2001: 26). O mesmo é verdade quando se aplica experiências culturais ao nível pessoal. (...) A biografia personalizada é então o resultado de uma domesticação individual, ou nas palavras de Lahire, a dimensão íntima da disposição de um grupo social (2005: 12) e mantém, por isso, uma relação dialética com a sua versão social (Mendivil, 2013, p. 10).

No caso da canção *Melô do Bode*, podemos entender que ela se configura como uma importante demarcação na linha do tempo da lambada por determinar algumas mudanças que vão além do mero valor musical. Para Mendivil (2013, p. 12) “se os estilos adquirem uma dimensão histórica com o passar do tempo, as biografias personalizadas das canções também ganham uma historicidade, à medida que o tempo passa para todos”. Neste caso, a biografia social ou personalizada de canções como a *Melô do Bode*, seria então o resultado das múltiplas relações dentro do corpo social que possibilitaram sua incorporação na memória afetiva, como prática musical e identidade cultural no Pará.

Seguindo os moldes do primeiro LP, este segundo trabalho de Mestre Vieira e Seu Conjunto também apresenta 12 faixas inéditas divididas igualmente entre os lados A e B do vinil. As composições também são divididas entre lambada instrumental e lambada cantada, assim como no primeiro álbum, porém, diferente do primeiro, este álbum apresenta pela primeira vez a imagem dos músicos na capa e contracapa.

Segundo Dejacir Magno (2018), a falta de fotos na capa do primeiro LP trouxe desconfianças e dificuldades no reconhecimento do grupo, como já mencionado.

A figura 17 revela a capa e contracapa do LP Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Figura 17 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto de 1980.



Fonte: Internet. Capa disponível em: <<https://www.discogs.com/Vieira-E-Seu-Conjunto-Lambada-das-Quebradas-Vol-2/release/10112714>>. Contracapa disponível em: <http://djlatino7.blogspot.com/2015/03/vieira-e-seu-conjunto-lambada-das_25.html>. Acesso em: 13.10.2018 às 12:17.

Os resultados apontados nas análises do Lambadas das Quebradas Vol. 1 revelam a maior presença dos gêneros musicais carimbó e merengue. Outros gêneros também aparecem nos processos de composição de Mestre Vieira como a cumbia e bolero, porém, a principal característica desse álbum é a presença marcante das composições instrumentais. Ainda sobre a projeção deste disco diante do cenário nacional, Vieira (2017) revela:

Aí depois eu, foi, quando eu gravei o segundo, o segundo, aí eu estourei no Brasil tudinho. Nesse tempo o vinil era mais famoso né? 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.

Devido ao grande sucesso da composição Melô do Bode no Nordeste brasileiro, o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 foi responsável pela venda de aproximadamente 300.000 cópias. A seguir, as tabelas e gráficos apresentados referentes às análises realizadas sobre o referido LP.

A tabela 9 a seguir revela as análises do colaborador Leandro Machado.

Tabela 9 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.

NOME DO COLABORADOR: LEANDRO MACHADO ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2. - 1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	CARIMBÓ
ELA VOLTOU	BACKBEAT/SOUL-FUNK
BICHARADA Nº2	CÚMBIA
MARIAZINHA	LAMBADA
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	MERENGUE
LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ
JOIA	LAMBADA
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	ROCK/BACKBEAT
LAMBADA DO SINO	LAMBADA
MELÔ DO BODE	CÚMBIA
SAMBISTA BRASILEIRO	MERENGUE

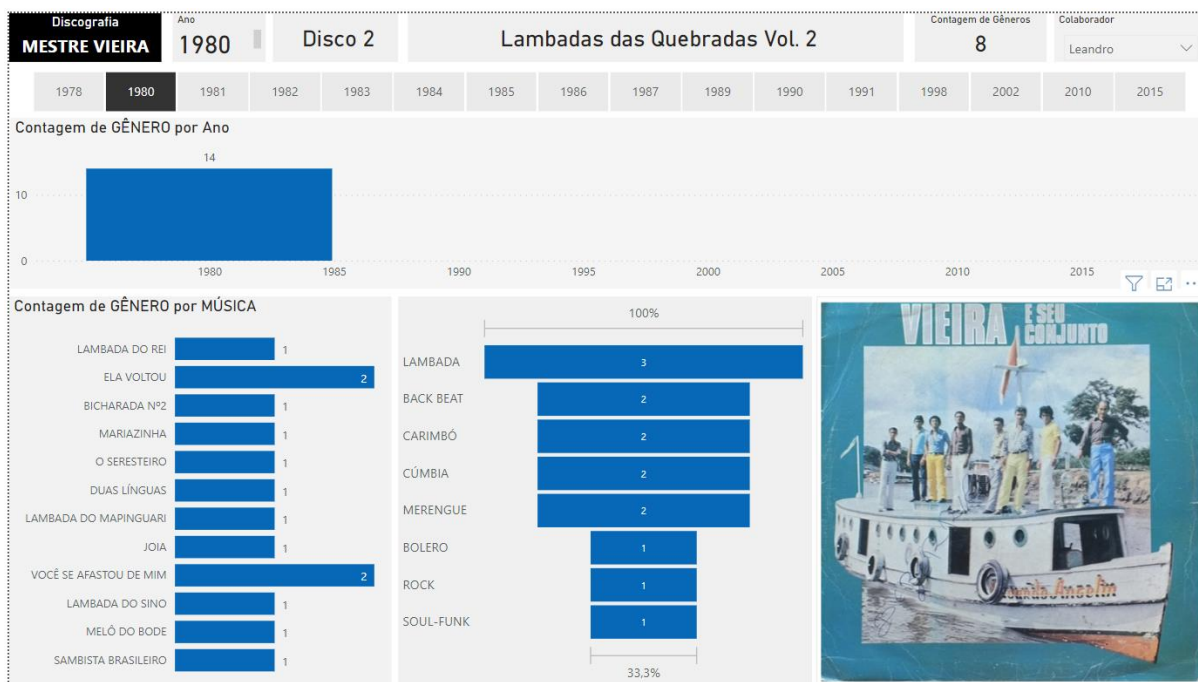
Fonte: autor.

CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES: Leandro Machado

1. Na música MARIAZINHA, o chimbal e a pulsação da música deixa evidente o ritmo de lambada.

Esta observação em relação aos elementos rítmicos que integram a composição Mariazinha, nos sugere que a lambada começa a apresentar algumas particularidades que iriam determinar suas identidades musicais nos dias de hoje. Por se tratar do segundo trabalho de Vieira, a mistura do merengue com o carimbó presentes no álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1 nos parece dar lugar ao que viria a se firmar como lambada.

O gráfico 8 a seguir faz referência às análises musicais de Leandro Machado sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Gráfico 8 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Fonte: autor.

Segundo as análises de Leandro Machado, a lambada já desponta como o ritmo mais presente nos processos de composição de Mestre Vieira. Seguida do back beat, carimbó, cumbia e merengue.

A tabela a seguir mostra os resultados das análises do colaborador Hygor Machado.

Tabela 10 – Análise de Hygor Machado sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: HYGOR VINICIUS MACHADO DA SILVA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2 -1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	LAMBADA
ELA VOLTOU	BREGA - JOVEM GUARDA
BICHARADA Nº2	CARIMBÓ
MARIAZINHA	LAMBADA
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	CARIMBÓ
LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ

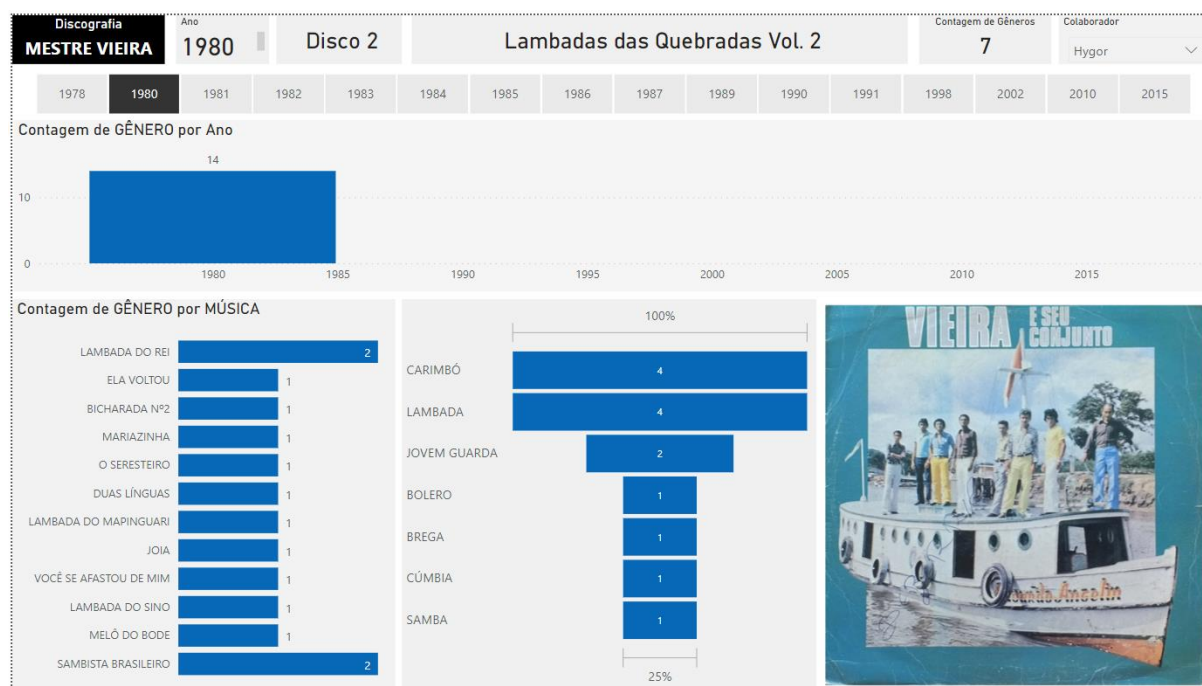
JOIA	LAMBADA
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	BREGA - JOVEM GUARDA
LAMBADA DO SINO	LAMBADA
MELÔ DO BODE	CUMBIA
SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA – CARIMBÓ

Fonte: autor.

De acordo com as análises é importante destacar que para o colaborador B, Hygor Machado, assim como para o Colaborador Leandro Machado, a composição Mariazinha também é apontada como lambada.

O gráfico 9 mostra os detalhes da análise de Hygor Machado.

Gráfico 9 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 2.



Fonte: autor.

No gráfico 9 (análises segundo Hygor Machado), o carimbó e a lambada dividem as preferências de Vieira, porém, notamos aqui a ausência do merengue. Vale destacar que:

Deste modo queremos observar que tipo de fusão e hibridização incide no processo de formação da *guitarrada* de Mestre Vieira. As fusões implantadas pelo músico não são decalques e imitações de uma unidade já feita, mas sim uma “nova” forma do que está em constante formação. A criatividade do Mestre Vieira não tem como finalidade a descrição de um estado de fato. No entanto, ao mesmo tempo em que não se entende a música *afro-latino-caribenha* como um produto acabado e cristalizado, também não se acredita em sua indeterminação social por meio de sua hibridez (Mesquita, 2009, p.146).

Estes apontamentos nos permitem refletir sobre qual estética a lambada assume nos dias de hoje em relação ao que vinha sendo desenvolvido nos processos de hibridação musical neste período, já que para Mesquita (2009), a música produzida em Belém apresentava forte interferência da música afro-latino-caribenha.

A tabela 11 a seguir mostra as análises sob a perspectiva do colaborador Max David.

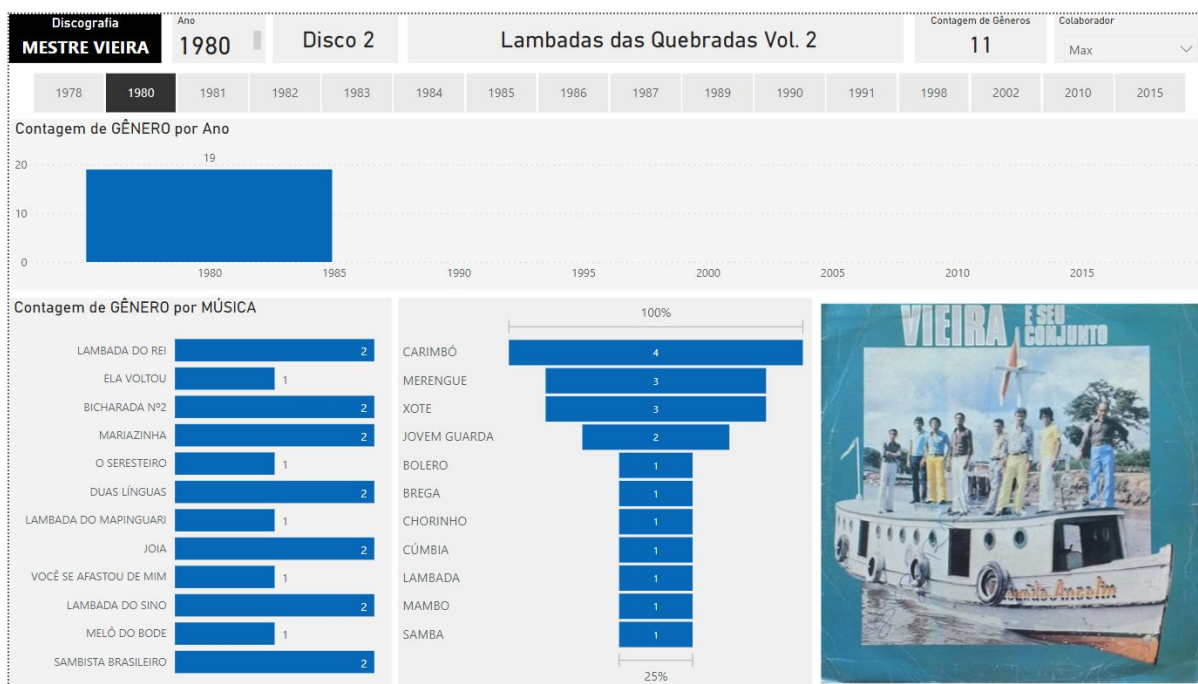
Tabela 11 – Análise de Max David sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: MAX DAVID DA SILVA TAVARES ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2 - 1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	CARIMBÓ
ELA VOLTOU	BREGA-JOVEM GUARDA
BICHARADA Nº2	XOTE/CÚMBIA
MARIAZINHA	LAMBADA/XOTE
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	MAMBO/MERENGUE
LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ
JOIA	MERENGUE/CARIMBÓ
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	JOVEM GUARDA
LAMBADA DO SINO	MERENGUE/CARIMBÓ
MELÔ DO BODE	XOTE
SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA/CHORINHO

Fonte: autor.

Para o colaborador Max David a presença de estilos híbridos ao longo do álbum fica evidente. brega/Jovem Guarda, xote/cumbia, lambada/xote, mambo/merengue, merengue/carimbó, são algumas dessas formas exploradas por Mestre Vieira neste álbum.

O gráfico 10 detalha a opinião de Max David.

Gráfico 10 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 2.**Fonte:** autor.

Para Max David, o carimbó é o gênero mais evidente no LP, seguido do merengue. Podemos observar uma diferença geral entre as observações de Max e dos colaboradores anteriores, mas a respeito da composição Mariazinha, a lambada ganha destaque. A tabela a seguir mostra as minhas análises sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Tabela 12 – Análise de Saulo Caraveo sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira.

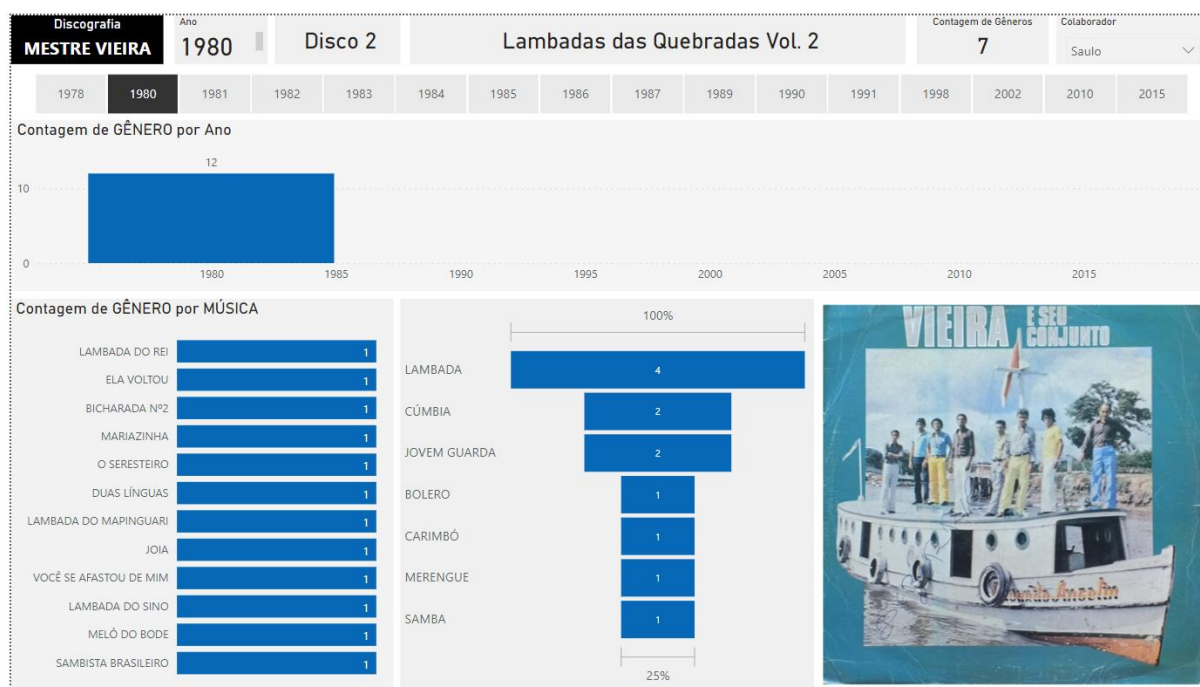
NOME DO COLABORADOR: SAULO CARAVEO. ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2 - 1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	LAMBADA
ELA VOLTOU	JOVEM GUARDA
BICHARADA Nº2	CUMBIA
MARIAZINHA	LAMBADA
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	MERENGUE
LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ
JOIA	LAMBADA

VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	JOVEM GUARDA
LAMBADA DO SINO	LAMBADA
MELÔ DO BODE	CUMBIA
SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA

Fonte: autor.

Minhas análises revelam a presença dos gêneros musicais que cercam o contexto social de Belém e Barcarena no final dos anos de 1970. A presença do merengue, da Jovem Guarda e do carimbó, confirma as experimentações de Mestre Vieira em torno de gêneros transnacionais, nacionais e locais, respectivamente. Sobre a composição Mariazinha, a lambada me sugere o gênero que mais evidencia a composição. O gráfico 11 mostra os meus apontamentos para este disco.

Gráfico 11 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 2.



Fonte: autor.

A lambada e a cumbia são os gêneros que mais aparecem neste processo de Vieira.

A tabela a seguir revela as análises de Wilson Vieira.

Tabela 13 – Análise de Wilson Vieira sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira.

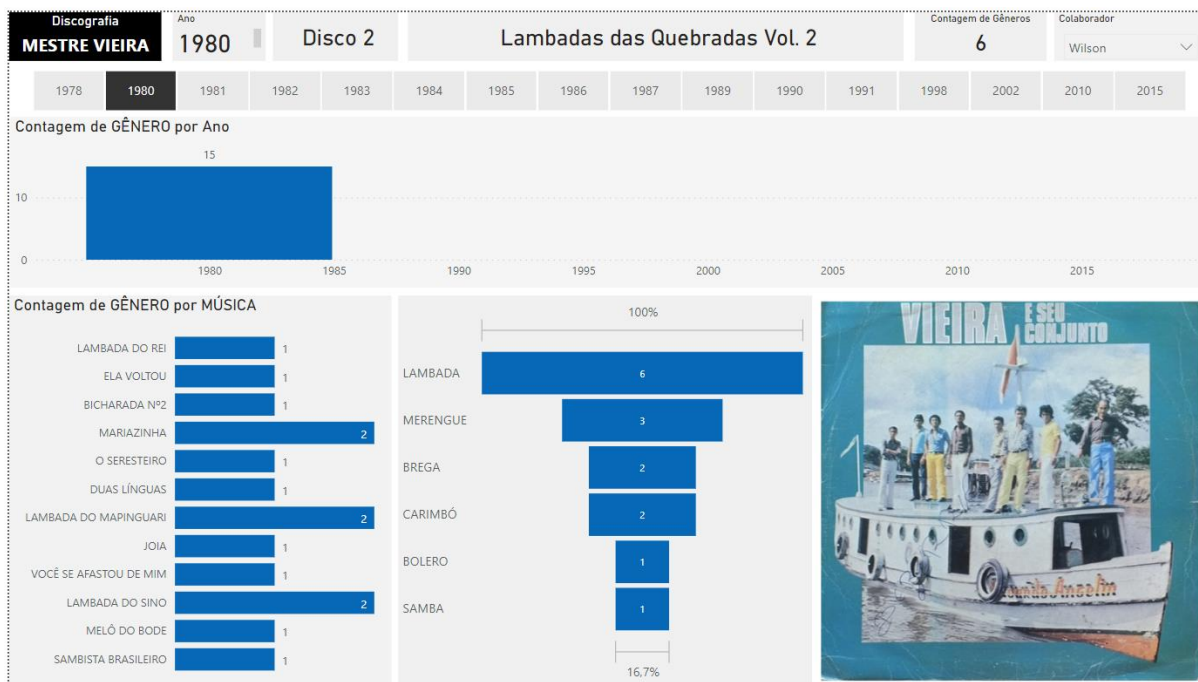
NOME DO COLABORADOR: WILSON VIEIRA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2 - 1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	CARIMBÓ
ELA VOLTOU	BREGA
BICHARADA Nº2	LAMBADA
MARIAZINHA	CARIMBÓ
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	MERENGUE
LAMBADA DO MAPINGUARI	LAMBADA
JOIA	LAMBADA
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	BREGA
LAMBADA DO SINO	LAMBADA
MELÔ DO BODE	LAMBADA
SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA

Fonte: autor.

Para Wilson Vieira a composição Mariazinha foi composta sob a estética do carimbó. Em especial, esta divergência entre a análise de Wilson sobre esta composição em relação às análises anteriores nos mostra como a lambada está intimamente ligada ao carimbó e ao merengue.

O gráfico 12 a seguir mostra o resultado geral das análises de Wilson Vieira.

Gráfico 12 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.



Fonte: autor.

Para Wilson Vieira a lambada lidera as indicações, seguida pelo merengue, brega, carimbó, bolero e samba. A tabela a seguir mostra as análises de Waldecir Vieira.

Tabela 14 – Análise de Waldecir Vieira sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2 de Mestre Vieira.

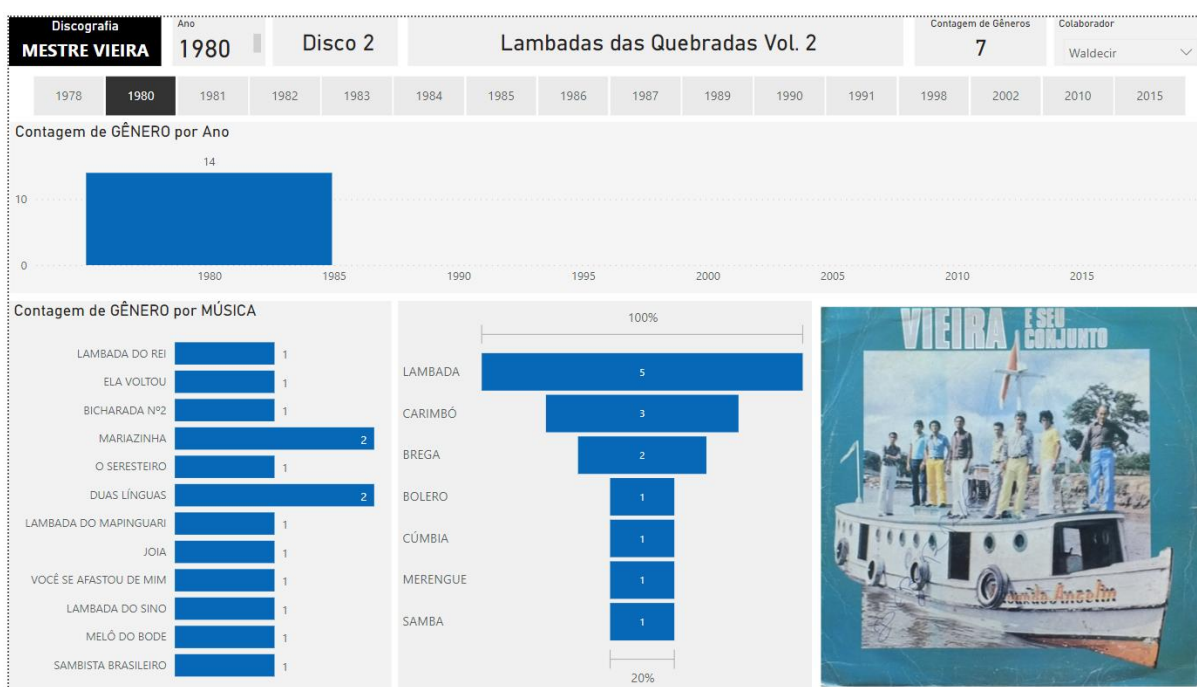
NOME DO COLABORADOR: WALDECIR VIEIRA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.2 - 1980 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0fGUgAOPwn8	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	LAMBADA
ELA VOLTOU	BREGA
BICHARADA Nº2	CARIMBÓ
MARIAZINHA	CARIMBÓ
O SERESTEIRO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	LAMBADA
LAMBADA DO MAPINGUARI	LAMBADA
JOIA	CARIMBÓ
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	BREGA

LAMBADA DO SINO	LAMBADA
MELÔ DO BODE	CUMBIA
SAMBISTA BRASILEIRO	SAMBA

Fonte: autor.

Para Waldecir a composição Mariazinha é um carimbó, nos mostrando a dificuldade em estabelecer diferenças entre o referido gênero musical e a lambada. O gráfico 13 a seguir revela as análises de Waldecir Vieira

Gráfico 13 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 2.



Fonte: autor.

Para Waldecir a lambada e o carimbó assumem protagonismo no álbum analisado. A tabela a seguir mostra o quadro comparativo das análises e seus respectivos colaboradores.

Tabela 15 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 2.

LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL. 2 – 1980	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas/obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DO REI	CARIMBÓ	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA
ELA VOLTOU	BACKBEAT/ SOUL-FUNK	BREGA - JOVEM	BREGA-JOVEM	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA

		GUARDA	GUARDA			
BICHARADA Nº2	CÚMBIA	CARIMBÓ	XOTE/CÚMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CARIMBÓ
MARIAZINHA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA/XOTE	LAMBADA	CARIMBÓ	CARIMBÓ
O SERESTEIRO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
DUAS LÍNGUAS	MERENGUE	CARIMBÓ	MAMBO/MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA
LAMBADA DO MAPINGUARI	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	CARIMBÓ	LAMBADA	LAMBADA
JOIA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ
VOCÊ SE AFASTOU DE MIM	ROCK/BACK BEAT	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA
LAMBADA DO SINO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE/CARIMBÓ	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA
MELÔ DO BODE	CÚMBIA	CUMBIA	XOTE	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
SAMBISTA BRASILEIRO	MERENGUE	SAMBA – CARIMBÓ	SAMBA/CHORINHO	SAMBA	SAMBA	SAMBA

Fonte: autor.

O gráfico 14 mostra a análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 2.

Gráfico 14 – Análise Geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol.2 de 1980.



Fonte: autor.

Neste segundo álbum de Mestre Vieira a mixagem nos permite ouvir melhor a bateria, em especial o simbal, diferente do primeiro em que os grupos percussivos do milheiro (caxixi ou maracá) ganharam mais destaque. A estética geral do álbum apresenta similaridades com o anterior. Segundo as análises musicais a lambada aparece como gênero musical mais presente no álbum, que emerge junto a outros gêneros musicais como o merengue e carimbó. Destaque para as faixas, Lambada do Rei, que é indicada como carimbó e lambada; Joia, composição instrumental indicada como lambada, merengue/carimbó e carimbó; Lambada do Sino, indicada como lambada e merengue/carimbó; e Lambada do Mapinguari, indicada como carimbó e lambada. Acredito que estas indicações reafirmam que a lambada surge em meio a sobreposição dos gêneros musicais merengue e carimbó. A figura a seguir mostra a transcrição do ritmo da bateria executada na faixa Lambada do Mapinguari.

Figura 18 – Transcrição da bateria da composição Lambada do Mapinguari de Mestre Vieira.

Lambada do Mapinguari
Ritmo executado na bateria
Lambadas das Quebradas Vol. 2
Music by Mestre Vieira

♩ = 137

Fonte: autor.

O primeiro álbum lançado por Mestre Vieira, o LP Lambadas das Quebradas Vol. 1 nos mostra o início dos processos criativos e a sonoridade explorada pelo compositor. Sua experimentações seguem uma linha que traz a tona o percurso pessoal do mestre guitarrero e sua percepção musical diante do cenário e realidade vivida no período em que começa a compor. As análises realizadas no LP Lambadas das Quebradas Volume 2 revelaram um processo de amadurecimento das ideias iniciais de Mestre Vieira e de acordo com as transcrições, um padrão ritmico parece ser mantido nas composições. O carimbó, o merengue e a cumbia apresentam de forma contundente no álbum. A composição Melô do Bode, que segundo as análises assume características musicais da cumbia, xote e lambada, parece ser um exemplo claro das fusões propostas por Vieira. A semelhança desta composição com o xote possibilitou o primeiro sucesso de Mestre Vieira no Nordeste brasileiro e portanto, podemos considerá-la como uma demarcação importante na linha do tempo de produção da lambada de Mestre Vieira. A lambada ganha espaço no mercado musical, em especial na cidade de Fortaleza, onde Mestre Vieira e Seu Conjunto realizaram cerca de 30 shows em apenas um mês

na capital cearense. Graças a este sucesso o mestre guitarreiro lançaria o LP Lambadas das Quebradas Vol. 3, no ano de 1981.

3.1.3. Lambadas das Quebradas Vol. 3 – O rei da lambada – 1981

O estado de conglomerado que as indústrias de entretenimento alcançaram desde a década de 1980 tem lastro histórico, denotando tendências da dominação do mercado mundial. Yúdice afirma que, nas primeiras décadas do século XX, a princípios da indústria fonográfica, as empresas Victor Talking Machine e a Columbia dominaram o mercado estadunidense e latino-americano, enquanto a British Gramophone Company e a Lindstrom, ambas alemãs, dominaram os mercados europeus. Na década de 1950, a RCA Victor, EMI-Capitol e Decca controlavam os mercados mundiais de música. Já entre meados da década de 1950 e a década de 1970, oito empresas discográficas controlavam cerca de 85% dos mercados musicais (1999: 182) (Rosa, 2018, p. 31).

Depois do grande sucesso de Mestre Vieira e Seu Conjunto no Nordeste brasileiro, em especial com a repercussão do LP Lambadas das Quebradas Vol. 2, a lambada entra definitivamente nos anos de 1980. Inúmeros artistas lançaram LPs sob o rótulo da lambada, gravadoras e produtores fonográficos entenderam rapidamente que o novo “ritmo” poderia ser lucrativo, os meios de comunicação como a rádio e TV também exploraram o produto que se tornaria um dos maiores sucessos da década. A figura 19 a seguir mostra uma montagem de capas de trabalhos lançados no ano de 1981.

Figura 19 – Montagem de capas de trabalhos lançados no ano de 1981.



Fonte: Internet³⁵. Montagem: autor.

³⁵ Disponível em <<https://www.discogs.com>>. Acesso em 02.04.2023.

Estes trabalhos, de alguma forma, apresentam relação com a lambada, seja no título do LP ou no nome das faixas que integram o álbum, por exemplo, o título do LP “O melhor das lambadas internacionais” e a etiqueta de destaque que diz “Gravações e cantores originais do Caribe”, nos induz a pensar a lambada sobre outra origem que não a paraense. Seria a lambada um gênero de origem estrangeira ou apenas desconhecimento ou apropriação dos produtores do álbum acerca da lambada? De fato, a origem da lambada apresenta intervenção de gêneros musicais estrangeiros, mas também de gêneros musicais locais, como já foi visto nas análises dos álbuns *Lambadas das Quebradas Vol. 1 e 2* de Vieira. A interrelação do nome lambada com a fusão desses gêneros musicais como o merengue e o carimbó, nos parece um fato particular vinculado ao Norte do Brasil. O fato das rádios AM do Caribe atingirem as encostas do Pará nas décadas de 1960 e 1970 se tornou um dos meios pelos quais a música caribenha teve bastante veiculação nos circuitos culturais em Belém. O álbum de Teixeira de Manaus apresenta uma faixa chamada “Lambada pra Dançar”, no EP de Oseias, aparecem os nomes “Lambada do Tio P.”, “Lambada do Macaco Prego”, no álbum de Pinduca temos a faixa chamada “Lambada da Birita”, no álbum *Lambada do Canarinho* temos as faixas “Um Cavaquinho na Lambada”, “A Lambada da Maria” e “Lambada do Canarinho”. Já no trabalho da artista Gretchen temos a etiqueta que diz “Melô do Piripiri Lambada”. Sabe-se que “melô” é um termo utilizado no cotidiano musical para apresentar uma música de fácil assimilação ou que apresenta tema específico. Como já vimos, *Melô do Bode* foi a composição de Mestre Vieira que fez a lambada passar a ser conhecida no Nordeste brasileiro e este fato levou Vieira a gravar outros “melôs” ao longo de sua produção. Entendo que neste ponto das análises musicais e contextuais percebo que o interesse da Indústria de Entretenimento em torno da lambada começa a crescer a partir daqui. A cena musical no Pará formada a partir do sucesso de Mestre Vieira, Pinduca e de outros artistas paraenses desperta o interesse do mercado, que vai atuar massivamente sobre o gênero lambada. Sendo assim, a lambada ganha apoio popular e dentro da Indústria de Entretenimento, passando a disputar espaço nas mídias e nas prateleiras das lojas de discos no Brasil. Sabe-se que o LP *Lambadas das Quebradas Vol. 2* de Mestre Vieira vendeu cerca de 300.000 cópias no formato de vinil. No ano de 1981, Mestre Vieira lançou o álbum intitulado *Lambadas das Quebradas Vol. 3 – O rei da Lambada*, o último de uma trilogia que marca o período inicial da lambada. Considero que as análises sobre estes três álbuns revelam pontos importantes da construção social e musical da lambada.

A figura 20 a seguir mostra a capa e contracapa do referido álbum.

Figura 20 – Capa e contracapa do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de 1981.



Fonte: Antônio Barbedo.

O LP apresenta o padrão estabelecido nos dois primeiros álbuns com 12 composições, seis delas dedicadas a música instrumental. Algumas informações são interessantes neste trabalho. Ao lado do título das faixas foi adicionado o nome do gênero musical proposto em cada uma delas, destaque para a faixa “Melô da Cachorrinha”, apresentada como xote em sua descrição que provavelmente é uma alusão ao famoso “Melô do Bode”, sucesso do álbum anterior que levou Mestre Vieira e Seu Conjunto ao Nordeste brasileiro. A composição “Vendi o Bode” confirma que o álbum apresenta tanto uma continuidade em relação ao trabalho anterior quanto a tentativa de consolidar e manter o sucesso da lambada, que vinha atingindo números cada vez maiores dentro da Indústria de Entretenimento. As faixas “Lambada do Mestre” e “O rei da lambada sou eu”, indicam claramente a disputa pelo reinado e pela paternidade da lambada no Pará. A música “Saia da perdição” é detalhada como “Ritmo jovem” que faz referência ao movimento da Jovem Guarda no Brasil. A tabela 16, a seguir, mostra as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Tabela 16 – Análise de Leandro Machado sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: LEANDRO MACHADO ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA

MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	LAMBADA
SAIA DA PERDIÇÃO	BACKBEAT/ROCK
SERENATA	BREGA
LAMBADA DO FATASMA	CARIMBÓ
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	XOTE
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	XOTE
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

As análises de Leandro Machado reafirmam algumas indicações de gêneros musicais indicadas na capa do referido álbum, destaque para a composição “Saia da perdição”, assinalada como beackbeat/rock que nos remete aos ritmos utilizados na Jovem Guarda, provenientes do rock. “Lambada do fantasma” foi assinalada como carimbó. O gráfico 15 mostra os resultados das análises de Leandro Machado.

Gráfico 15 – Análise de Leandro Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.



Fonte: autor.

A lambada é o gênero com maior expressão segundo as análises de Leandro Machado, valendo destacar também o xote, gênero musical de grande popularidade no Nordeste brasileiro e o brega, que se tornaria ainda um dos principais gêneros dançantes do Pará. O rock também nos chama a atenção por estar ligado ao movimento da Jovem Guarda.

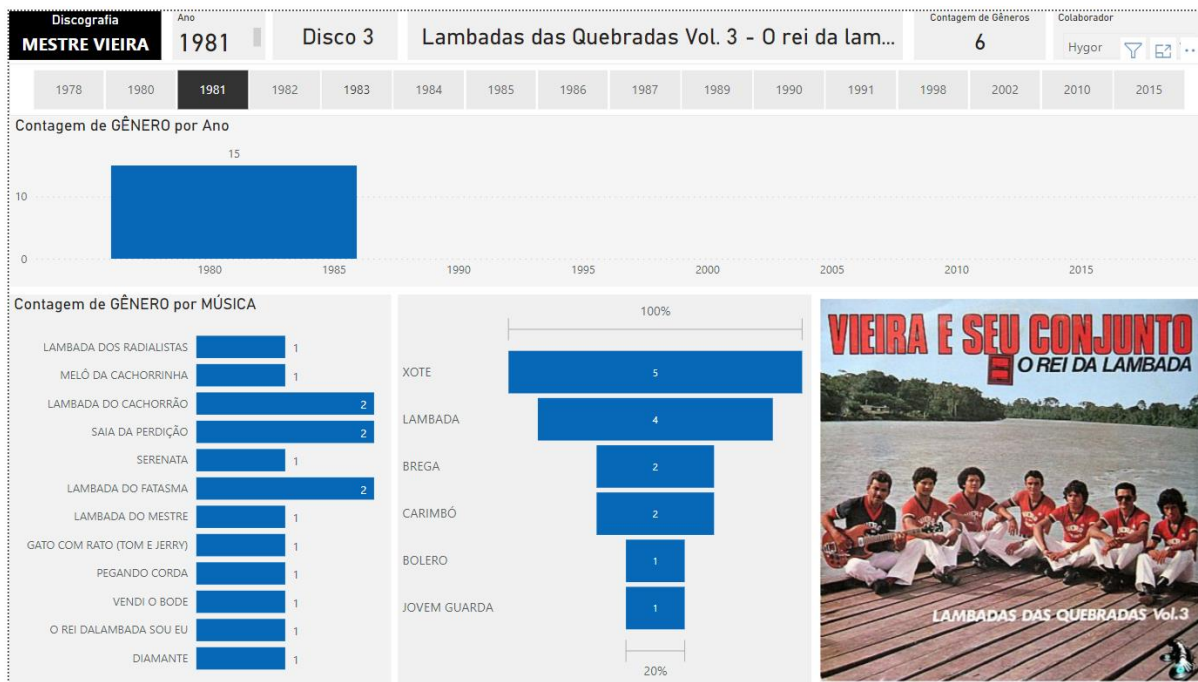
A tabela 17 mostra as análises realizadas pelo colaborador Hygor Machado.

Tabela 17 – Análise de Leandro Machado sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: HYGOR VINICIUS MACHADO DA SILVA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	CARIMBÓ – XOTE
SAIA DA PERDIÇÃO	BREGA -JOVEM GUARDA
SERENATA	BREGA – PARAENSE
LAMBADA DO FANTASMA	CARIMBÓ – XOTE
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	XOTE
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	XOTE
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

Alguns pontos de convergência são importantes de destacar entre as análises de Leandro Machado e Hygor Machado. As indicações do xote e brega para algumas composições. A confirmação do carimbó sobre a composição “Lambada do Fantasma” e a indicação dos gêneros brega e Jovem Guarda para a composição “Saia da perdição”. Estes pontos demarcam coordenadas nas quais é possível analisar o mercado musical da época, considerando os aspectos estéticos da música produzida e consumida no início dos anos de 1980 no Brasil. O gráfico 16 revela os resultados segundo a percepção de Hygor Machado.

Gráfico 16 – Análise de Hygor Machado - Lambadas das Quebradas Vol. 3.

Fonte: autor.

Considerando o número de vezes em que um gênero musical aparece nas análises, para Hygor Machado, o xote é o gênero que mais aparece nas composições de Vieira neste álbum. Sendo assim, o álbum teria sido gravado para atender aos anseios da indústria na região nordeste, considerando o sucesso do álbum anterior? Independente da resposta para tal questão, em relação a estética deste LP, o que nos parece claro é que Mestre Vieira mantinha um padrão de composição e uma forma de explorar as faixas do álbum. A tabela 18, a seguir, mostra as análises realizadas pelo colaborador Max David.

Tabela 18 – Análise de Max David sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

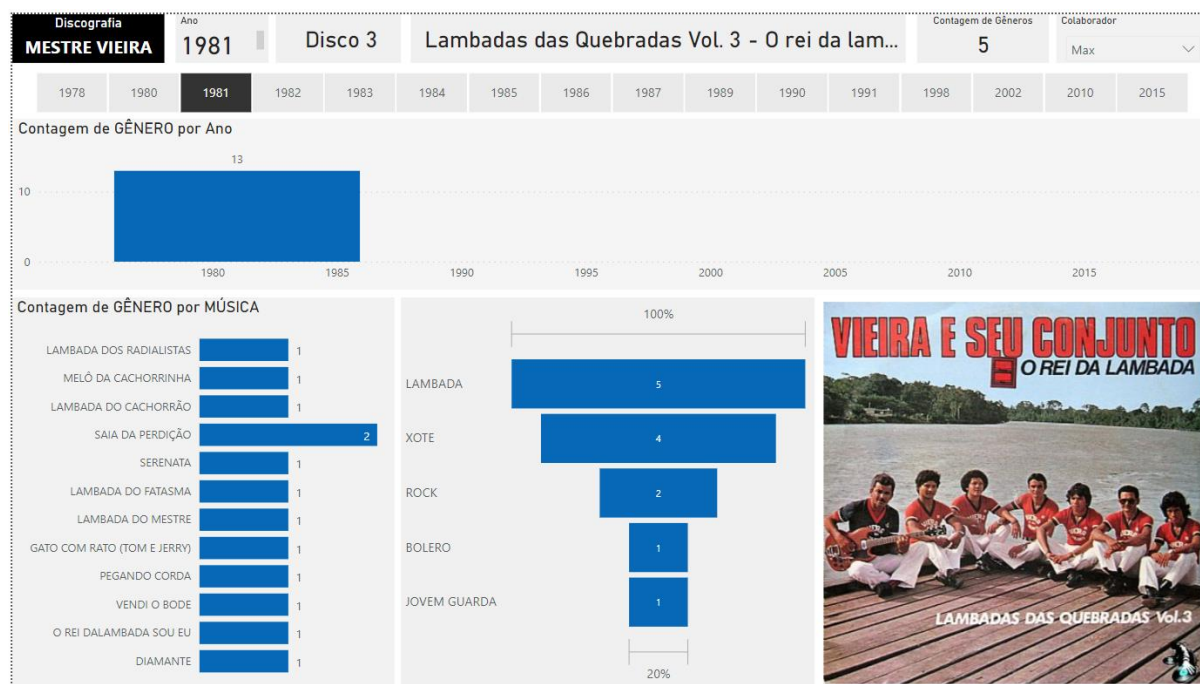
NOME DO COLABORADOR: MAX DAVID DA SILVA TAVARES ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	XOTE/PÉ DE SERRA
SAIA DA PERDIÇÃO	ROCK – JOVEM GUARDA
SERENATA	ROCK

LAMBADA DO FATASMA	LAMBADA
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	XOTE/PÉ DE SERRA
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	XOTE/ PÉ DE SERRA
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

As análises de Max David apresentam congruência em relação às análises de Leandro Machado e Hygor Machado, ao assinalar xote e rock/Jovem Guarda para as composições “Melô da cachorrinha” e “Saia da perdição”, respectivamente. O gráfico 17 mostra as análises sob a perspectiva de Max David.

Gráfico 17 – Análise de Max David - Lambadas das Quebradas Vol. 3.



Fonte: autor.

Os resultados referentes as análises de Max David revelam que a lambada e o xote são os gêneros musicais que mais são evidentes no trabalho de Vieira neste LP.

A tabela 19 a seguir mostra as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

Tabela 19 – Análise de Saulo Caraveo sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: SAULO CARAVEO ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	LAMBADA
SAIA DA PERDIÇÃO	JOVEM GUARDA
SERENATA	BREGA
LAMBADA DO FATASMA	LAMBADA
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	XOTE
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	XOTE
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

De acordo com minhas análises, as composições “Melô da cachorrinha” e “Saia da perdição” também se apresentam sob a estética do xote e Jovem Guarda, respectivamente. O gráfico 18 mostra o resultado de minhas análises.

Gráfico 18 – Análise de Saulo Caraveo - Lambadas das Quebradas Vol. 3.

Fonte: autor.

Segundo minhas análises, a lambada é o gênero mais evidente neste LP, seguido do xote, sendo assim, entendo que a lambada já apresentava características próprias estabelecidas pela fusão do merengue com o carimbó. Os outros gêneros musicais assinalados para algumas composições do LP fazem referência ao que era veiculado no mercado musical da época. A tabela 20 a seguir apresenta as análises referentes ao colaborador Wilson Vieira.

Tabela 20 – Análise de Wilson Vieira sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: WILSON VIEIRA ALBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	CUMBIA
SAIA DA PERDIÇÃO	BREGA
SERENATA	BREGA
LAMBADA DO FATASMA	LAMBADA
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA

GATO COM RATO (TOM E JERRY)	CUMBIA
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	CUMBIA
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

O gráfico 19 a seguir apresenta os resultados das análises de Wilson Vieira.

Gráfico 19 – Análise de Wilson Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.



Fonte: autor.

Para Wilson Vieira a lambada aparece em primeiro lugar dentre os gêneros musicais assinalados seguido pela cumbia. Há uma certa semelhança entre os ritmos da cumbia e o xote, não à toa a composição “Melô da cachorrinha” foi analisada sob a estética desses dois gêneros ao longo das análises expostas até aqui. A tabela 21 a seguir apresentam os resultados do colaborador Waldecir Vieira.

Tabela 21 – Análise de Waldecir Vieira sobre o álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3 de Mestre Vieira.

NOME DO COLABORADOR: WALDECIR VIEIRA ÁLBUM: LAMBADAS DAS QUEBRADAS VOL.3 - 1981 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=MKRRyCLgEyA&t=23s	
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL

LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	LAMBADA
SAIA DA PERDIÇÃO	BREGA
SERENATA	BREGA
LAMBADA DO FATASMA	LAMBADA
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	CUMBIA
PEGANDO CORDA	LAMBADA
VENDI O BODE	CUMBIA
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO

Fonte: autor.

Para Waldecir “Melô da cachorrinha” é um xote, “Saia da perdição” é um brega e a composição “Vendi o bode” também é uma cumbia. Suas análises apresentam semelhança com a de seu irmão Wilson Vieira. O gráfico 20 a seguir é referente às análises realizadas por Waldecir Vieira.

Gráfico 20 – Análise de Waldecir Vieira - Lambadas das Quebradas Vol. 3.



Fonte: autor.

Para Wadecir Vieira a lambada assume o protagonismo sobre o álbum, seguido do brega, cumbia e bolero. O xote encerra os gêneros assinalados.

A tabela 22 a seguir mostra os resultados comparados apresentados por cada um dos colaboradores.

Tabela 22 – Visão geral das análises – Lambadas das Quebradas Vol. 3 – O rei da lambada.

O REI DA LAMBADA VOL.3. 1981.	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA DOS RADIALISTAS	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA
MELÔ DA CACHORRINHA	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE
LAMBADA DO CACHORRÃO	LAMBADA	CARIMBÓ – XOTE	XOTE	LAMBADA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA
SAIA DA PERDIÇÃO	BACKBEAT/ ROCK	BREGA - JOVEM GUARDA	ROCK – JOVEM GUARDA	ROCK – JOVEM GUARDA	BREGA SAUDADE	BREGA
SERENATA	BREGA	BREGA – PARAENSE	ROCK	BREGA	BREGA	BREGA LENTO
LAMBADA DO FATASMA	CARIMBÓ	CARIMBÓ – XOTE	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA/ MERENGUE	LAMBADA
LAMBADA DO MESTRE	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA
GATO COM RATO (TOM E JERRY)	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	LAMBADA/ CUBIA	CUMBIA
PEGANDO CORDA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA
VENDI O BODE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	CUMBIA/ LAMBADA	CUMBIA
O REI DA LAMBADA SOU EU	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA
DIAMANTE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO

Fonte: autor.

É muito importante ressaltar a convergência do resultado das análises realizadas sobre algumas das composições do álbum. Me parece claro, considerando também as análises

realizadas nos LPs anteriores, que o bolero é um gênero musical que se integra definitivamente nos contextos que marcam este período inicial da lambada. As semelhanças estéticas entre o xote e a cumbia, nos permite entender outros tipos de fusão de gêneros musicais. Musicalmente, a Jovem Guarda está diretamente ligada à música chamada de “cafona” ou “brega” no Brasil, por ser entendida como uma música simples, porém, os grupos que compunham o movimento da Jovem Guarda estavam muito mais relacionados à classe média do que para uma classe desprivilegiada. Para Araújo (2015, p. 253):

Resumindo e simplificando: “brega” ou “cafona” é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à “tradição” ou à “modernidade”. Digo “público de classe média” porque os segmentos populares, o chamado povão, não têm maiores preocupações com raízes ou vanguardas.

No Pará, a música “cafona” ganhou o mercado musical popular e se enraizou na cultura local sob o rótulo do gênero musical mais popular no Norte brasileiro, o “brega”.

O gráfico 21 revela o resultado das análises sobre o LP Lambadas das Quebradas Vol. 3 realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 21 – Análise geral do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 3.



Fonte: autor.

Neste álbum que marca o fim da trilogia Lambadas das Quebradas, Mestre Vieira apresenta as mesmas propostas desenvolvidas nos dois primeiros LPs, tanto nas questões rítmicas quanto nos aspectos idiomáticos aplicados à guitarra elétrica e assim como no segundo LP, a lambada é o gênero mais indicado nas análises musicais realizadas sobre este

álbum. As análises mostram também que tanto o merengue quanto o carimbó perdem espaço nos processos de composição de Mestre Vieira e este fato pode estar relacionado às mudanças no mercado da música. Este álbum apresenta melhor qualidade de gravação, produção, mixagem e masterização. A composição Melô da Cachorrinha foi composta sob a estética do xote, gênero musical característico do Nordeste brasileiro onde Mestre Vieira fez muito sucesso com a música Melô do Bode. Destaco ainda a primeira faixa do LP, Lambada do Radialista que, segundo a unanimidade das análises musicais, apresenta elementos da lambada. A figura 21 a seguir mostra o ritmo executado na bateria.

Figura 21 – Transcrição da bateria da composição Lambada do Radialista de Mestre Vieira.



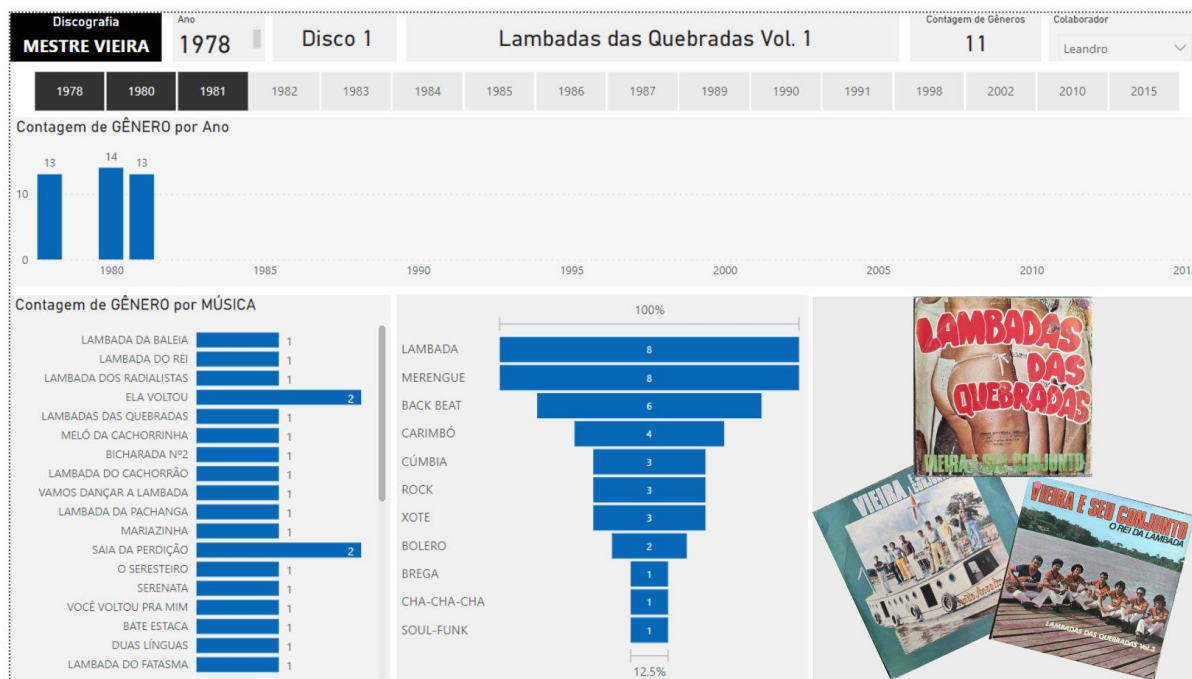
Fonte: autor.

Percebi ao longo das audições e análises musicais que alguns padrões rítmicos são mantidos na bateria, como no caso dos exemplos transcritos e apresentados até aqui. As composições Lambada do Fantasma, Lambada do Mestre, Pegando Corda, O Rei da Lambada sou eu, também apresentam estruturas rítmicas semelhantes. Algumas faixas apresentam variações rítmicas e de andamento ao longo de suas execuções, mas isto não interfere na construção musical da lambada nem nas análises. As misturas, fusões ou sobreposições apresentadas nas músicas se tornaram comuns nos processos de composição de Mestre Vieira e são muito importantes tanto para este período de constituição da lambada quando para a ressignificação da guitarrada.

A presença da música afro-latino-caribenha, como proposta por Mesquita (2009), se confirma não apenas pela historiografia e contextos que envolvem as dinâmicas demográficas de Belém nos anos de 1970, mas, também, pela constituição da estética das composições de Mestre Vieira. É importante frisar que estes gêneros musicais que fazem parte destes processos atendiam as demandas do mercado musical e que, portanto, ocultam as relações de trabalho existente na produção de cada um desses álbuns.

O gráfico 22 mostra o resultado geral das análises realizadas sobre os três primeiros LPs de Mestre Vieira.

Gráfico 22 – Análises geral sobre os álbuns Lambadas das Quebradas Volumes 1, 2 e 3.



Fonte: autor.

O resultado geral das análises musicais proporciona melhor compreensão dos aspectos que cercam as origens da lambada. Sobre a questão estética, de fato, os gêneros musicais carimbó e merengue são preponderantes ao longo dos três LPs. A bateria adaptada proposta no carimbó moderno também ganha espaço nessa discussão. A indicação de dois gêneros musicais para algumas composições revela não apenas as formas híbridas ou sobrepostas das composições, mas, também, como a Indústria de Entretenimento atuava sobre a produção cultural em cidades como Belém e Barcarena. Entendo essas dualidades como um processo natural recorrente em outras sociedades, se considerarmos ainda as novas dinâmicas impostas pela modernização e seu alcance e impacto sobre as práticas musicais. No caso da lambada, tanto Mestre Vieira quanto outros artistas assumem relevância na transformação e constituição de uma identidade musical que iria demarcar um período importante da música popular brasileira.

Outra questão importante percebida em minhas audições é o fato de 50% das composições contidas nestes três álbuns assumirem aspecto instrumental. Este tipo de composição que já vinha sendo explorado por Vieira desde a sua juventude demarcará alguns dos aspectos identitários no Pará. Analisar esta trilogia inicial de Mestre Vieira permite não apenas entender mais detalhadamente os processos pelos quais Vieira costura estas identidades musicais em suas músicas, mas, também, como a sua formação enquanto

guitarrista vai influenciar outras gerações de músicos e determinar formas diferentes de compor sobre a guitarra elétrica.

3.2 – Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – o decorrer dos anos de 1980

Após os lançamentos da trilogia dos LPs Lambadas das Quebradas, Vieira e Seu Conjunto entrou definitivamente nos anos de 1980 em busca de consolidação diante da Indústria de Entretenimento. O sucesso repentino do seu segundo e terceiro álbum trouxe novos desafios para o grupo e para o mercado musical no Pará. Muitos artistas que apresentavam trabalhos em outros gêneros musicais ingressaram neste nicho de mercado envolvendo a lambada.

3.2.1 – Vieira e Seu Conjunto – Melô da Cabra – 1982

No ano de 1982, Vieira e Seu Conjunto, como ficou conhecido, lançou o primeiro álbum após o sucesso da trilogia do Lambadas das Quebradas e, assim como nos álbuns anteriores, o LP apresentou doze composições inéditas divididas entre o lado A e o lado B do disco. Melô da Cabra segue os padrões estéticos dos discos anteriores, as composições continuam apresentando misturas inusitadas entre diversos gêneros musicais que seguem a visão artística e de mercado de Mestre Vieira, bem como os acontecimentos de seu tempo.

Desde os primeiros discos foi possível observar a genialidade do mestre, sua habilidade com a guitarra elétrica e as experimentações e misturas musicais particulares, bem como a ação da Indústria de Entretenimento em torno de sua obra. Os contextos sociais que se estabeleceram no Brasil nos anos de 1980 promoveram cenários que iriam estimular a produção musical em múltiplas direções. A ascensão do “rock nacional”, os movimentos da Jovem Guarda e MPB, são exemplos de remodelamento do mercado musical interno perante a força da Indústria de Entretenimento e seus meios de propagação global. Esta divisão do mercado interno promove, por vez, o surgimento de novos movimentos musicais ainda mais internos, que apresentam centrifugamente a força do mercado externo. Estes contextos precipitam o remodelamento das práticas musicais “tradicionais”, promovendo assim a reorganização do mercado interno, que por vez, vai realimentar o mercado externo. Consequentemente, o trânsito desses bens musicais de consumo entre as camadas externas e internas do mercado estimulam o surgimento de “novos” gêneros musicais. No Pará, tanto a lambada quanto a guitarrada e o brega surgem por meio das múltiplas relações entre o global e o local, ou seja, pela atuação das indústrias culturais e mudanças do mercado.

Em entrevista, Dejacir Magno revelou como funcionava a dinâmica do repertório de shows utilizado junto ao conjunto de Mestre Vieira entre as décadas de 1970 e 1980:

Olha, naquele... naquela época existia... os ritmos caribenhos, tinha o merengue, que rodava muito na época os merengues, né? Depois veio os bregas, aí entrou aquela fase da Jovem Guarda. Então a gente traçava todo aquele tipo de coisa. Era assim que funcionava naquela época (Magno, 2018).

Diante deste depoimento no qual a memória é a principal fonte de informação, vale a pena pontuar alguns contextos que corroboram algumas das reflexões e afirmativas expostas na literatura existente sobre este assunto. A cronologia de atuação da Indústria de Entretenimento sobre o mercado local e nacional, uma vez que os merengues apresentam relação indissolúvel com a lambada. Tanto o brega quanto a Jovem Guarda são gêneros que apresentam relação e características da música estrangeira, em especial o rock. No Brasil, gêneros musicais oriundos das classes populares sofreram embargo por artistas, produtores e por parte do público. Vale ressaltar ainda que o termo brega foi e ainda é utilizado de forma pejorativa para delimitar um tipo produção musical simplista em contraponto ao movimento de gêneros musicais como a MPB (Música Popular Brasileira) e Bossa Nova. Para Araújo (2015, p. 16), “a produção musical “brega” ou “cafona” é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada”. Este questionamento do autor é importante para a compreensão, reflexão e descentralização das pesquisas em música, uma vez que por décadas, mesmo com os significativos avanços das pesquisas em música popular no Brasil, a música entendida como “erudita” foi o principal objeto de pesquisa nas acadêmicas. Assim como a lambada e a guitarrada, em Belém, considerando as transformações musicais promovidas pela interação entre o mercado externo e interno, a música brega se consolidou como um gênero musical de identidade cultural paraense.

É importante destacar que no período sob o qual ascendem a lambada e o brega, o Brasil passava pelo regime militar ditatorial e a censura foi um dos marcos do autoritarismo imposto sobre a produção artística. A forma simples e direta da música popular brega ou cafona ganha espaço diante de um mercado dividido, e sendo assim:

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos.

Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas (Araújo, 2015, p. 19).

Estes fatos são importantes para contextualizar as transformações que decorrem ao longo da década de 1980 sobre o mercado musical envolvendo a lambada no Brasil, uma vez que os meios de produção, comunicação e consumo da música popular estão alinhados com as empresas de tecnologias e distribuidoras diante deste cenário lucrativo:

Nesse campo se destacam os conglomerados japoneses de eletroeletrônicos — como a Sony, a Matsushita e a Toshiba — e, mais recentemente, as grandes operadoras de telefonia norte-americanas e/ou europeias, tais como a AT&T, a Atlantic Bell e a Deutsche Telekom. A título de exemplo, poder-se-ia mencionar inicialmente o caso da Sony, que durante a década de 1980 havia se capitalizado muitíssimo com o lançamento do walkman, seguido pelos aparelhos de CD e do diskman, tendo “durante muitos anos taxas de crescimento de 25 a 37%” (Fenerick, 2008, p. 123).

Considerar estes contextos mais amplos nos permitem compreender as mudanças no mercado musical interno no Brasil e, portanto, por meio das análises musicais propostas aqui, refletir sobre os efeitos desses contextos sobre a produção fonográfica de Mestre Vieira.

Diante das dinâmicas de modernização do mercado musical interno no Pará, destaco a incorporação da guitarra elétrica nos grupos e práticas musicais como uma ação que redimensiona as dinâmicas e estruturas musicais de alguns gêneros musicais como o carimbó, brega e lambada, por exemplo. A guitarra elétrica assume protagonismo no desenvolvimento desses gêneros musicais:

A relação entre música popular ou tradicional e inovações tecnológicas tem sido, aliás, como observa Timothy Taylor, analisada fundamentalmente a partir de um determinismo tecnológico de tipo adorniano, senão de uma posição voluntarista que destaca, ao estilo dos Estudos Culturais, respostas a essas supostas “agressões” da tecnologia ocidental por meio de assimilação ou adaptação (Mendivil, 2012, p. 105).

Em parte, a guitarra elétrica representa a revolução tecnológica de sua época, promovendo mudanças estéticas em diferentes gêneros musicais desde o início de sua comercialização a partir dos anos de 1930. Sua incorporação às Big Bands de jazz entre as décadas de 1930 e 1940 permitiu visibilidade, diversificação de sua utilização e a abertura de outros nichos de mercado, como o de desenvolvimento de assessórios, pedais, amplificadores etc. A revolução do rock coloca a guitarra elétrica em evidência definitiva diante da Indústria de Entretenimento, porém, o instrumento musical também traz à tona debates que tratam o tradicional e o moderno de forma antagônica.

As análises sobre estes três primeiros álbuns gravados e lançados por Mestre Vieira proporcionaram melhor compreensão dos meios que contribuíram para a formação de parte da cena musical em Belém do Pará, em especial, da cena na qual é criada e desenvolvida a lambada. Dando continuidade em sua produção, no ano de 1982, o mestre guitarrista lança seu quarto trabalho autoral, o álbum Vieira e Seu Conjunto – Melô da Cabra. A figura 22 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 22 – Capa do álbum Melô da Cabra, lançado no ano de 1982.



Fonte: Site oficial – <<https://immub.org/album/melo-da-cabra>>.

Com o subtítulo Melô da Cabra, o quarto álbum produzido por Mestre Vieira traz 12 faixas inéditas divididas igualmente nos dois lados do LP. Na imagem da capa, pela primeira vez, Vieira e sua guitarra aparecem separados do conjunto musical.

A tabela 23 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum Melô da Cabra.

Tabela 23 – Visão geral das análises – Melô da Cabra.

ÁLBUM: MELÔ DA CABRA – 1982 https://www.youtube.com/watch?v=B-uJMOj9Es						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA FORÇA TOTAL	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA

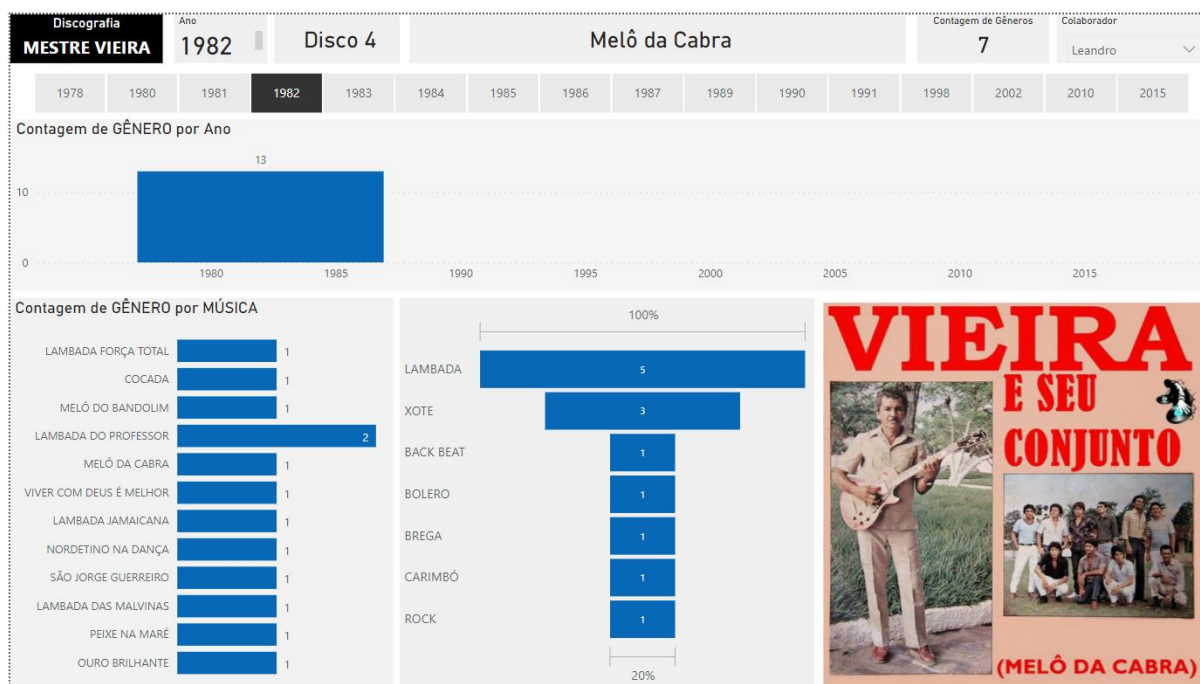
COCADA	XOTE	XOTE	XOTE	ROCK/JOVE M GUARDA	BREGA PASSADO	BREGA
MELÔ DO BANDOLIM	LAMBADA	CARIMBÓ – XOTE	XOTE	MERENGUE	LAMBADA CUMBIA	CUMBIA
LAMBADA DO PROFESSOR	BACKBEAT/ ROCK	BREGA - JOVEM GUARDA	ROCK – JOVEM GUARDA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
MELÔ DA CABRA	BREGA	BREGA – PARAENSE	ROCK	XOTE/FORR Ó	LAMBADA	CUMBIA
VIVER COM DEUS É MELHOR	CARIMBÓ	CARIMBÓ – XOTE	LAMBADA	JOVEM GUARDA	BREGA PASSADO	BREGA
LABADA JAMAICANA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
NORDETINO NA DANÇA	XOTE	XOTE	XOTE	MERENGUE	LAMBADA/ CARIMBÓ	LAMBADA
SÃO JORGE GUERREIRO	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ/ FORRÓ	REGGAE	CUMBIA
LAMBADA DAS MALVINAS	XOTE	XOTE	XOTE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
PEIXE NA MARÉ	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	BAIÃO/ MERENGUE	REGGAE LAMBADA	CUMBIA
OURO BRILHANTE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO

Fonte: autor.

De acordo com as análises é possível observar que algumas composições não deixam dúvidas das intenções de Mestre Vieira, em especial aquelas com carácter instrumental – Lambada Força Total, Cocada, Melô do Bandolim, Nordestino na Dança, Lambada das Malvinas e Ouro e Brilhante – e as misturas entre alguns gêneros musicais sugeridas por alguns colaboradores chamam a atenção, como no caso do carimbó/xote e carimbó/forró. O forró não aparece nas análises dos primeiros álbuns – Lambadas das Quebradas Volumes 1, 2 e 3. O gênero bolero se firma como uma das marcas registradas do mestre guitarreiro. Sabe-se que muitos foram os compositores e intérpretes que se aventuraram sobre o bolero, vale destacar que “depois de um fracasso compacto com boleros nos anos 60 e de uma trajetória como cantor da noite, em março de 1971 Benito di Paula conseguiu finalmente gravar o seu primeiro LP” (Araújo, 2015, p. 103). Estes fatos podem ser explicados pelo direcionamento e exploração do mercado fonográfico em torno desses gêneros musicais e da percepção de

artistas, como o caso de Mestre Vieira, em relação a este mercado. A seguir temos os gráficos das análises individuais de cada um dos colaboradores sobre o LP *Melô da Cabra*. O gráfico 23 mostra as análises realizadas por Leandro Machado.

Gráfico 23 – Análises de Leandro Machado – *Melô da Cabra*.

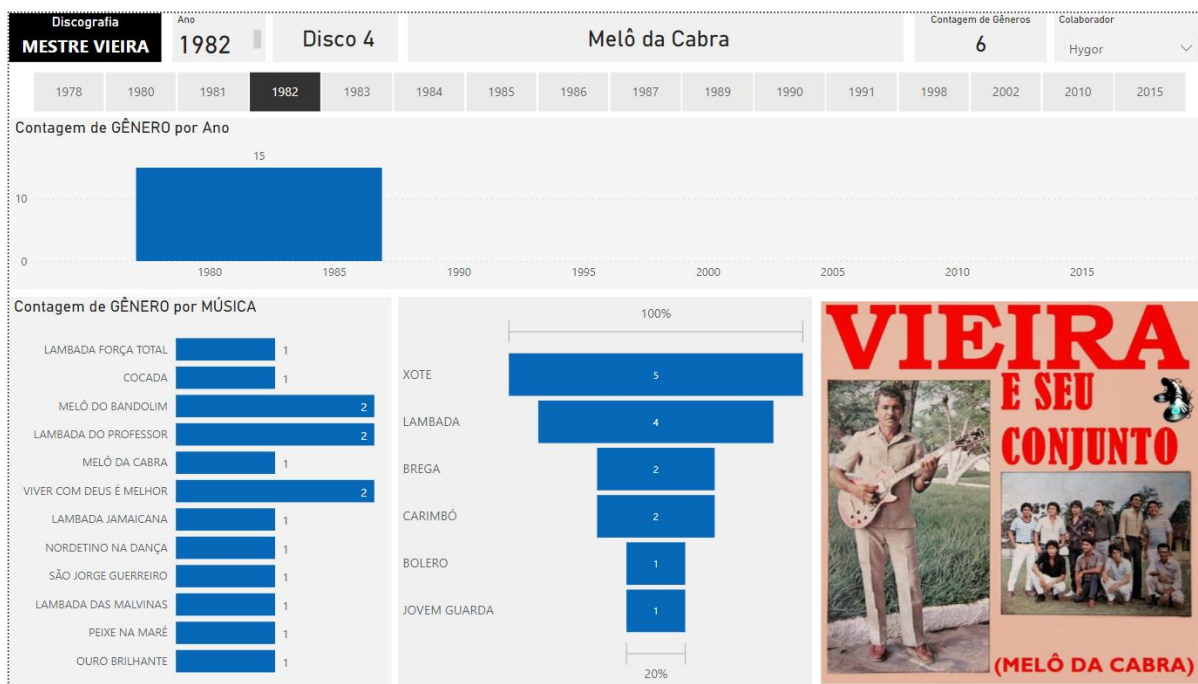


Fonte: autor.

Para Leandro Machado, a maioria das músicas apresenta o gênero lambada como protagonista das intenções composicionais de Mestre Vieira, seguido do xote, back beat, bolero, brega, carimbó e rock, respectivamente. Vale destacar que em algumas análises os colaboradores assinalaram dois gêneros presentes em algumas composições. Para efeito de análises e para uma resposta mais precisa, resolvemos isolar estes gêneros musicais. Assim, conseguimos determinar quantas vezes cada gênero foi utilizado por Mestre Vieira em cada composição. Todavia, sabemos que estas misturas são importantes para descrever a trajetória da lambada e da ascensão da guitarrada no Pará.

O gráfico 24 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

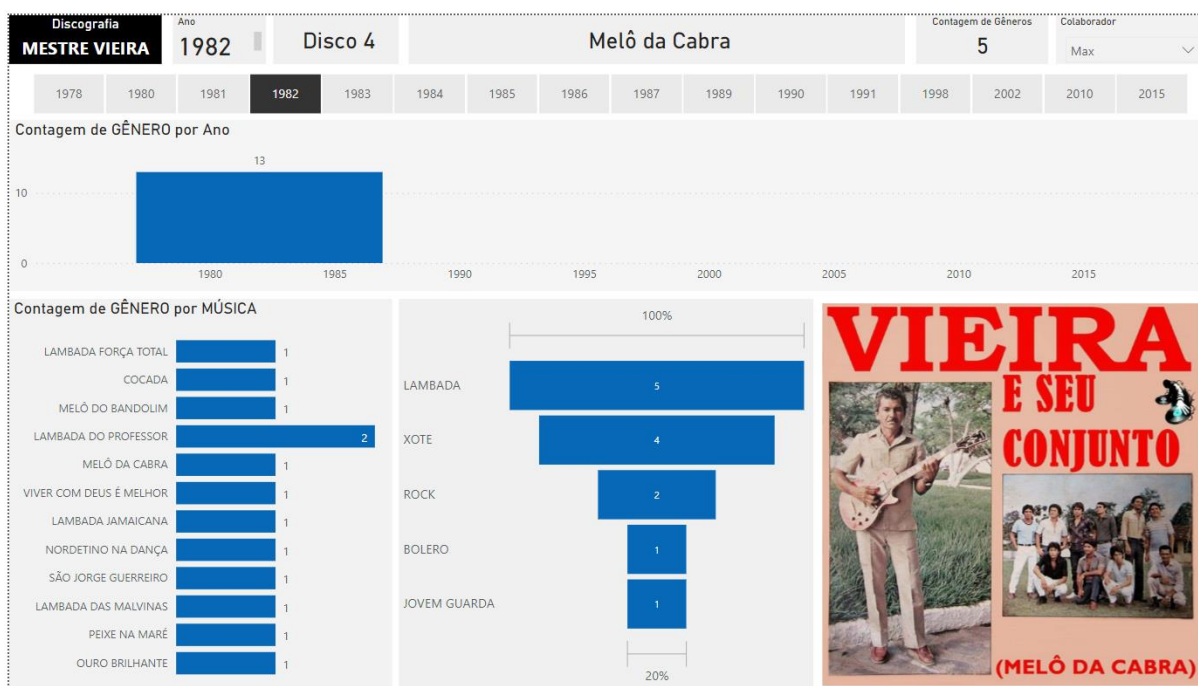
Gráfico 24 – Análises musicais do colaborador Hygor Machado.



Fonte: autor.

Para Hygor Machado o xote é o gênero musical mais presente neste álbum, seguido da lambada, brega, carimbó, bolero e Jovem Guarda. O gráfico 25 mostra as análises do colaborador Max David.

Gráfico 25 – Análises musicais do colaborador Max David.



Fonte: autor.

Max David também aponta a lambada seguida do xote, rock, bolero e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 26 aponta minhas análises sobre o álbum em questão.

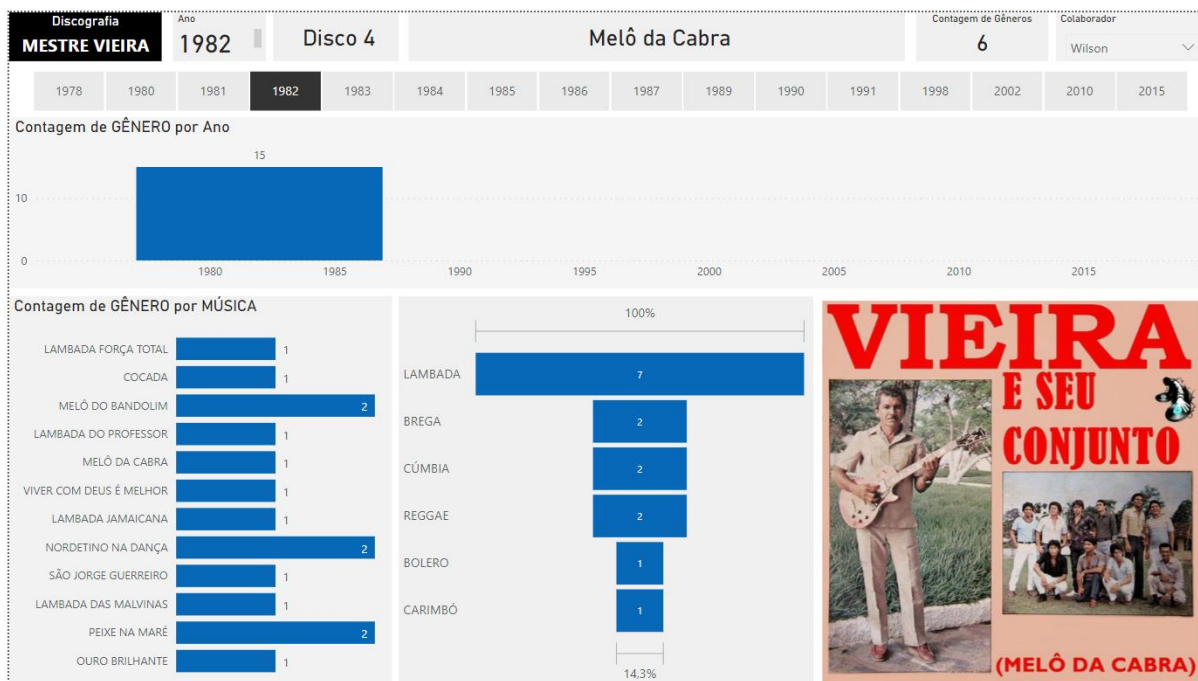
Gráfico 26 – Minhas análises musicais sobre o álbum.



Fonte: autor.

Minhas análises mostram o merengue seguido do forró, jovem guarda, baião, bolero, carimbó, cumbia, rock e xote. O gráfico 27 mostra as análises musicais de Wilson Vieira.

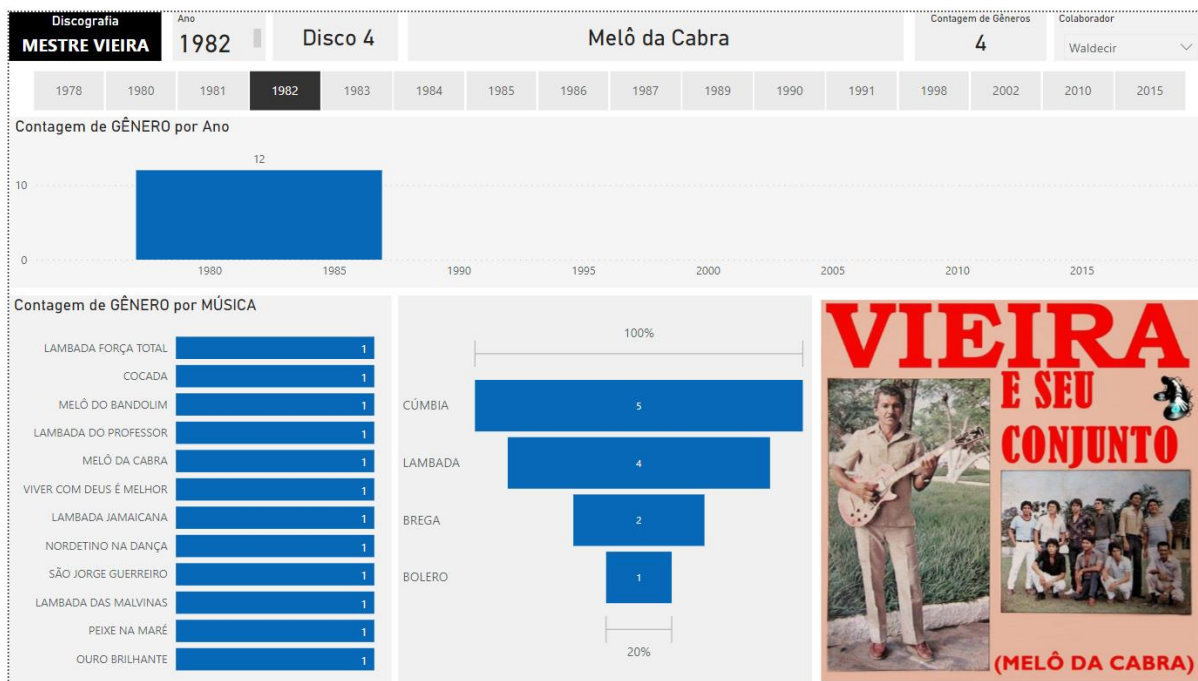
Gráfico 27 – Análises musicais de Wilson Vieira.



Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a lambada seguida do brega, cumbia, reggae, bolero e carimbó, respectivamente. O gráfico 28 mostra os detalhes da análise realizada por Waldecir Vieira.

Gráfico 28 – Análises musicais do colaborador Waldecir Vieira.



Fonte: autor.

Para Waldecir os gêneros são cumbia, lambada, brega e bolero, respectivamente. O gráfico 29 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 29 – Análise geral - Melô da Cabra



Fonte: autor.

As análises revelam um arcabouço de informações musicais, sociais sob as quais se estende a trajetória de um expoente da guitarra no norte do Brasil, valendo destacar ainda que, “Mestre Vieira e Seu Conjunto lançaria uma extensa produção 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” (Caraveo, 2019a, p. 43).

Os processos de criação musical apresentam relação com o indústria fonográfica e mercado radiofônico de Belém e de acordo com as análises realizadas podemos verificar que o gênero lambada é assinalado majoritariamente ao longo das 12 faixas do álbum, isto reafirma o desenvolvimento e consolidação do gênero musical, bem como a força da indústria fonográfica em torno dos processos criativos de Mestre Vieira. O bolero, a jovem guarda e o rock já dispostavam no mercado musical neste período. É importante ressaltar que a especialidade musical de cada colaborador assume relevância sobre suas análises, porém, as particularidades de cada gênero musical assinalado também são importantes para fins de análises. Sendo assim, é possível encontrar análises que apontem o merengue e o carimbó como possíveis gêneros musicais determinantes para algumas composições presentes neste álbum.

3.2.2 – Vieira e Seu Conjunto – Desafiando – 1983.

Nesta seção analisaremos o álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983. A figura 23 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 23 – Capa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Desafiando, lançado no ano de 1983.



Fonte: Antônio Barbedo.

Na fotografia da capa deste segundo trabalho lançado após a trilogia inicial da lambada de Mestre Vieira, podemos verificar mais uma vez a imagem isolada do mestre guitarrero.

A tabela 24 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum Vieira e Seu Conjunto - Desafiando.

Tabela 24 – Visão geral das análises – Desafiando.

ÁLBUM: DESAFIANDO – 1983 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=Sr9BWP4LaVo						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
FÓRMULA 1	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE/ LAMBADA	LAMBADA
PARABÉNS	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	CARIMBÓ/ MERENGUE	LAMBADA
MOEDA DE OURO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
NENE DE PROVETA	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE
SOM DAS DEBUTANTES	BACK BEAT	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
LAMBADA DA AIANGA	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ	MERENGUE/ SAMBA	LAMBADA/ MERENGUE	LAMBADA
SURURU NO GALINHEIRO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA
VELHO DITADO	BACK BEAT (ROCK)	BREGA – JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	ROCK/ JOVEM GUARDA	BREGA PASSADO	BREGA
DESAFIANDO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA/ MERENGUE	LAMBADA/ CUMBIA
INFLAÇÃO	XOTE	LAMBADA XOTEADA	XOTE	XOTE	FORRÓ/ REGGAE	CUMBIA/ XOTE
ANGOLANA	BACK BEAT	CUMBIA	XOTE	XOTE	REGGAE/ XOTE	CUMBIA/ XOTE
CHURRASCO DE SAPO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE/ CARIMBÓ	MERENGUE	MERENGUE	CUMBIA/ MERENGUE

Fonte: autor.

As análises nos revelam alguns caminhos já percorridos por Mestre Vieira diante do mercado fonográfico e da consolidação da lambada. Algumas misturas entre alguns gêneros musicais nos chamaram a atenção, como no caso do brega/jovem guarda e rock/jovem guarda, que nos sugere a mesma percepção dos colaboradores em torno de uma das composições. Vale destacar que nos anos de 1980, tanto a Jovem Guarda quanto o Brega ganhavam mídia aberta no Brasil. Para Araújo (2015, p. 20), “A palavra brega, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80”. O estilo ou movimento musical Jovem Guarda assinalado pelos colaboradores deriva de um programa de TV exibido nos anos de 1960, que segundo Araújo (2015, p. 28), “Em 1968 o programa *Jovem Guarda*, que Roberto (Carlos) comandou durante mais de dois anos, foi ao ar pela última vez porque a fórmula já estava muito gasta e o cantor pretendia atingir outras faixas de público”. Não temos dúvida que a indústria fonográfica assume protagonismo na percepção de Mestre Vieira em relação ao mercado.

Assim como os anteriores, é importante ressaltar que o álbum foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais.

Em consequência desta segmentação do mercado discográfico – que do ponto de vista do público serve como diferencial de gosto e status social –, ao longo do período de 1968/1978, pode-se notar a existência de duas principais vertentes na música popular urbana produzida no Brasil. De um lado, aquela de artistas identificados com a MPB. De outro, a vertente rotulada de “cafona” ou “popularesca” (Paulo Sérgio, Odair José, Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned), de artistas e público oriundos das camadas mais pobres da sociedade (Araújo, 2015, p. 33).

Destacamos três faixas que nos chamam a atenção pelos seus títulos, Fórmula 1, Nenê de Proveta e Inflação. A primeira faz referência ao esporte que crescia no Brasil. No ano em que o álbum foi lançado, em 1983, o piloto Nelson Piquet conquistou seu bicampeonato mundial de Fórmula 1. A segunda dá nome a uma das maiores revoluções da medicina moderna, pois no dia 2 de julho de 1978 nascia o primeiro bebê de proveta no mundo, e no ano de 1984 nascia o primeiro no Brasil. A terceira faz referência a um dos maiores desafios da economia no Brasil. A inflação no ano de 1983 chegava à média de 131,13% ao ano, segundo maior índice global, perdendo apenas para Israel (142,43% a.a.), segundo o site <www.inflation.eu – Worldwide Inflation Data>³⁶. Estas notícias ganharam espaço nos noticiários de TV e Rádio, principais veículos de comunicação da época, o que nos sugere que

³⁶ Disponível em: <<https://www.inflation.eu/pt/taxas-de-inflacao/ipc-inflacao-1983.aspx>>

o processo de composição de Mestre Vieira apresenta percepção para os múltiplos contextos que o cercavam. Assim como os anteriores, este álbum também foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais, como já mencionado. No gráfico 30 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 30 – Análises de Leandro Machado - Desafiando.

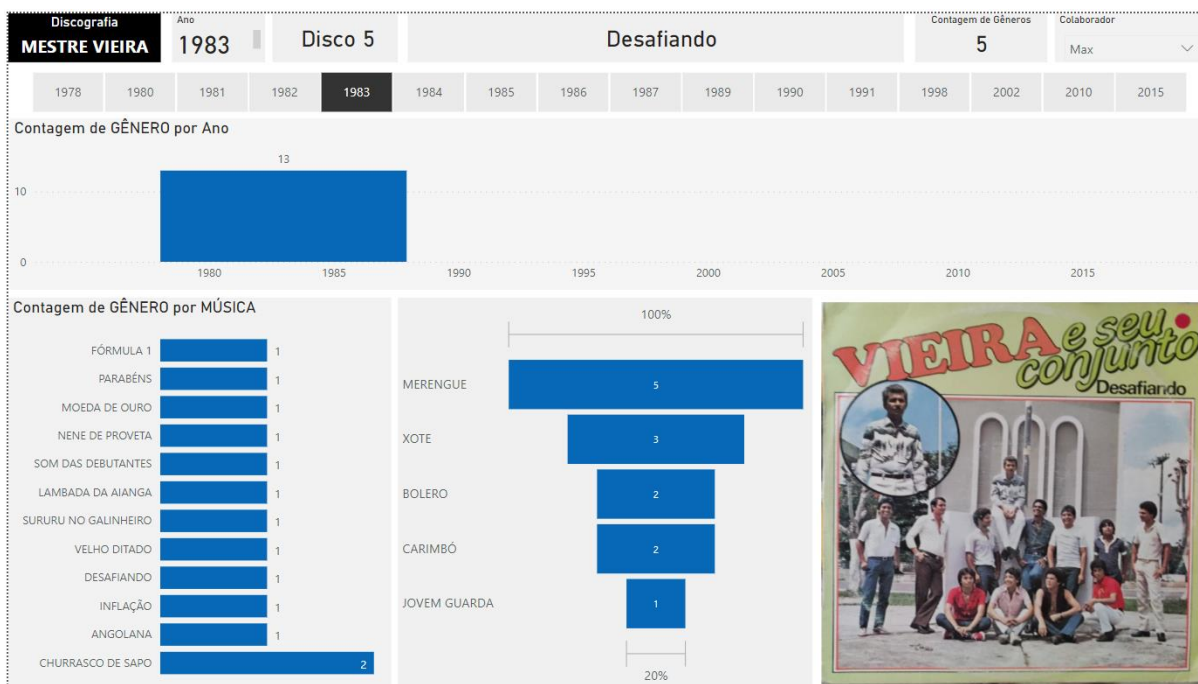


Leandro Machado assinala a lambada seguida do back beat, xote, bolero e rock, respectivamente. O gráfico 31 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 31 – Análises musicais do colaborador Hygor Machado.

Fonte: autor.

Hygor Machado indica a lambada seguida do bolero, xote, brega, cúmbia e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 32 mostra as análises de Max David.

Gráfico 32 – Análises musicais do colaborador Max David.

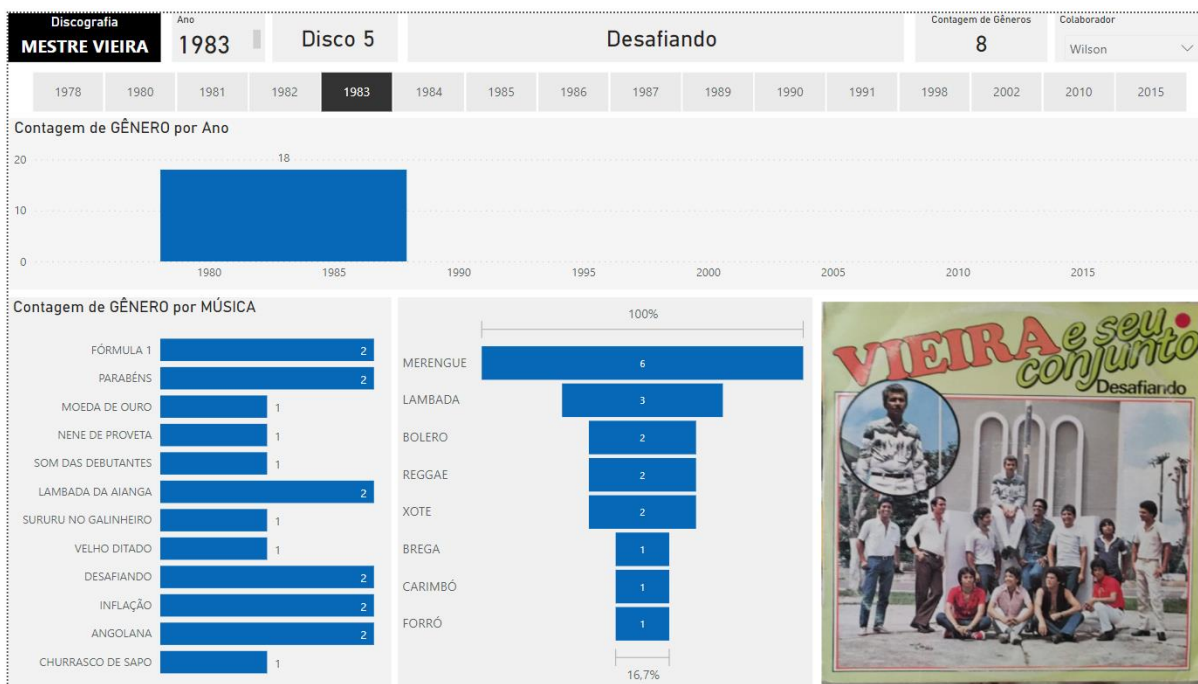
Fonte: autor.

Max David também aponta o merengue seguido do xote, rock, bolero, carimbó e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 33 revela minhas análises musicais.

Gráfico 33 – Análises de Saulo Caraveo – Desafiando.

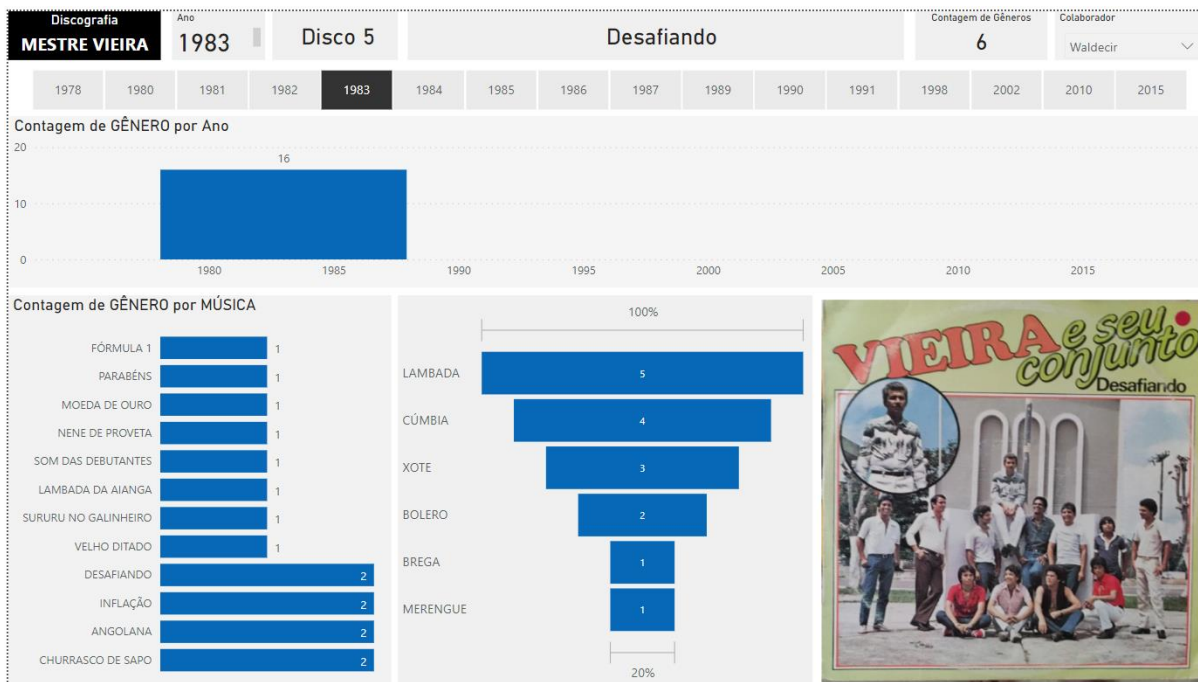
Fonte: autor.

Minhas análises indicam o merengue seguido do xote, bolero, jovem guarda, rock e samba. O gráfico 34 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 34 – Análises de Wilson Vieira – Desafiando.

Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta o merengue seguido da lambada, bolero, reggae, xote, brega, carimbó e forró, respectivamente. O gráfico 35 mostra as análises de Waldecir Vieira.

Gráfico 35 – Análises de Waldecir Vieira – Desafiando.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a lambada ganha maior destaque no álbum, seguida do brega, cúmbia, xote, bolero, brega e merengue, respectivamente. O gráfico 36 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 36 – Análise geral - Desafiando

Fonte: autor.

É possível verificar que alguns padrões estéticos são fielmente mantidos por Vieira em seus processos de composição no álbum *Vieira e Seu Conjunto – Desafinando*. Metade das composições são instrumentais, misturas entre variados gêneros e estilos musicais, o protagonismo da guitarra elétrica são pontos importantes que indicamos junto com as mudanças e direcionamentos do mercado fonográfico como alguns dos fatores que tornam possível o surgimento da guitarrada nos anos de 2000.

De acordo com as análises realizadas podemos afirmar que nesta fase de produção a lambada já se apresentava como um gênero musical popular no norte do Brasil e que ganhou muito espaço no nordeste brasileiro. Assinalada majoritariamente nas análises, a lambada vai deixando o lugar de uma mistura para se tornar um gênero/ritmo independente. Destacamos o título de algumas faixas como *Fórmula 1*, *Nenê de Proveta* e *Inflação* para mostrar o impacto dos veículos de comunicação da época sobre a produção fonográfica de Mestre Vieira. A respeito do álbum analisado, Vieira segue um padrão estético e os direcionamentos do mercado fonográfico. O bolero, a jovem guarda, o rock, e agora o samba, fazem parte das experimentações do mestre guitarrero.

3.2.3. Vieira e Seu Conjunto – 1984

No ano de 1984, Mestre Vieira lança *Vieira e Seu Conjunto*, álbum que traz na capa mais uma vez a sua foto em destaque. A figura 24 a seguir mostra a capa do álbum.

Figura 24 – Capa do álbum *Vieira e Seu Conjunto*, lançado no ano de 1984.



Fonte: Antônio Barbedo.

A tabela 25 mostra o resultado comparado de cada colaborador em torno das composições presentes no álbum *Vieira e Seu Conjunto*.

Tabela 25 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.

ÁLBUM: VIEIRA E SEU CONJUNTO – 1984 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=Sr9BWP4LaVo						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
COLOMBIANA	CUMBIA	CUMBIA/LAMBADA	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
CHORA	FORRÓ TRADICIONAL	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	CUMBIA	FORRÓ/REGGAE	CUMBIA
GLOBO DE OURO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
INIMITÁVEL	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
COISA OFERECIDA NÃO TEM PREÇO	XOTE	XOTE/CUMBIA	XOTE	XOTE	XOTE	CUMBIA
AMOR SE PAGA COM AMOR	BACK BEAT (ROCK)	BREGA – JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA/POP	BREGA
MOTOQUEIRO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
CASAMENTO NO ESPAÇO	FORRÓ TRADICIONAL	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	FORRÓ/REGGAE	FORREGUE
BOA MORENA	BACK BEAT (REGGAE POP)	LAMBADA/XOTE	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	REGGAE	FORREGUE
MELÔ DA ÉGUA	XAXADO	MERENGUE/XOTE	CÚMBIA	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
VAI CHAMAR O VIEIRA	CÚMBIA	LAMBADA	FORRÓ	MERENGUE	MERENGUE/LAMBADA	CUMBIA
CRIOLA	LAMBADA	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/REGGAE	FORREGUE

Fonte: autor.

As análises nos permitiram perceber alguns processos de composição já utilizados por Mestre Vieira e o impacto do mercado fonográfico sobre o referido álbum. Algumas misturas entre alguns gêneros musicais nos chamam a atenção, como no caso da lambada/xote, merengue/xote, baião/lambada, forró/reggae (forreggae) e cumbia/reggae. Destaque para o reggae que, segundo as análises musicais, surge como uma das propostas de Vieira nos processos de composição.

É possível verificar a força da indústria fonográfica sobre mercado musical, uma vez que o reggae ganha destaque nos anos de 1980 no Brasil. Portanto, não é difícil compreender a sobreposição deste gênero musicais a outros já utilizados por Mestre Vieira em seus processos de composição, pois:

A popularidade do reggae expandiu-se bastante desde o seu surgimento e foi revivido em vários países, inclusive no Brasil. Aproximadamente na década de 60 foi identificado algo próximo ao estilo, uma tradução do Ska na época da Jovem Guarda com Renato e seus Blue Caps e Wanderléia; nos anos 80 o grupo Os Paralamas do Sucesso começa a divulgar mais o ritmo, e na década de 90 surgem outras bandas. (Morias e Araújo, 2008, p. 5).

Destaco as composições Colombiana e Inimitável, a primeira pelo sucesso atingido e a segunda, pela disputa do título de “rei da lambada”. Sobre os gêneros musicais, a cumbia e o reggae são gêneros musicais nos quais há semelhanças rítmicas na execução da guitarra elétrica, por exemplo, que sustenta a base harmônica com acentuação no contratempo. Assim como os anteriores, este álbum também foi gravado no formato de vinil e contém lado A e lado B, em um total de doze composições, das quais seis são composições instrumentais. No gráfico 37 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

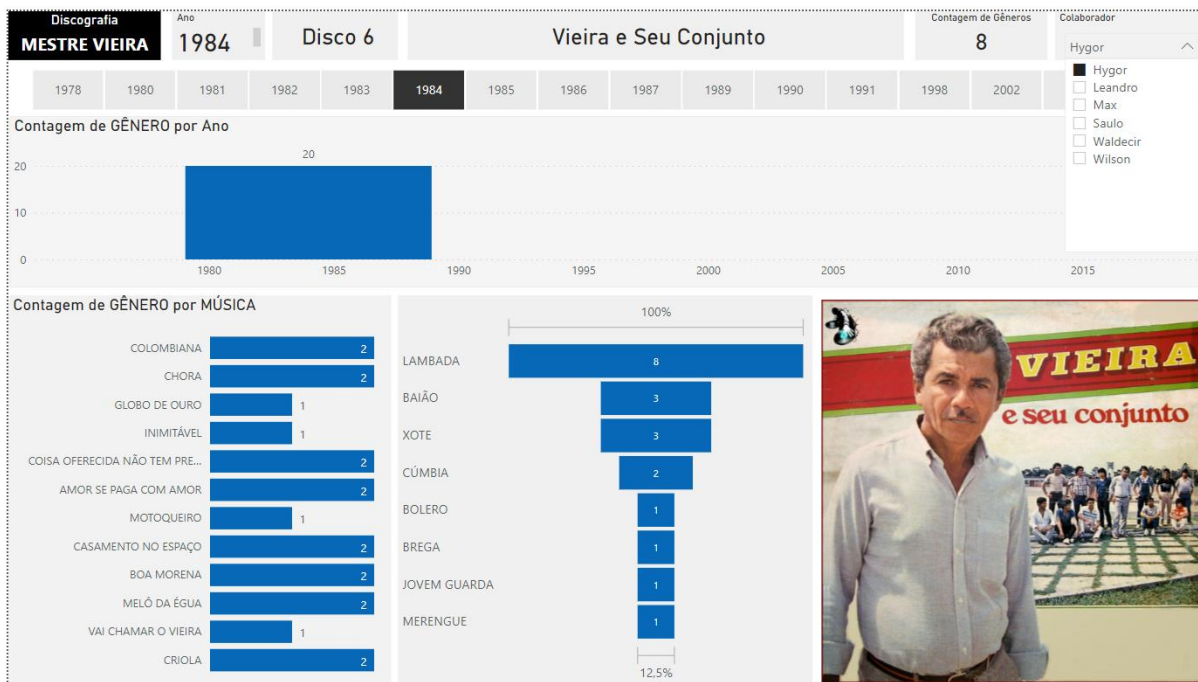
Gráfico 37 – Análises de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.



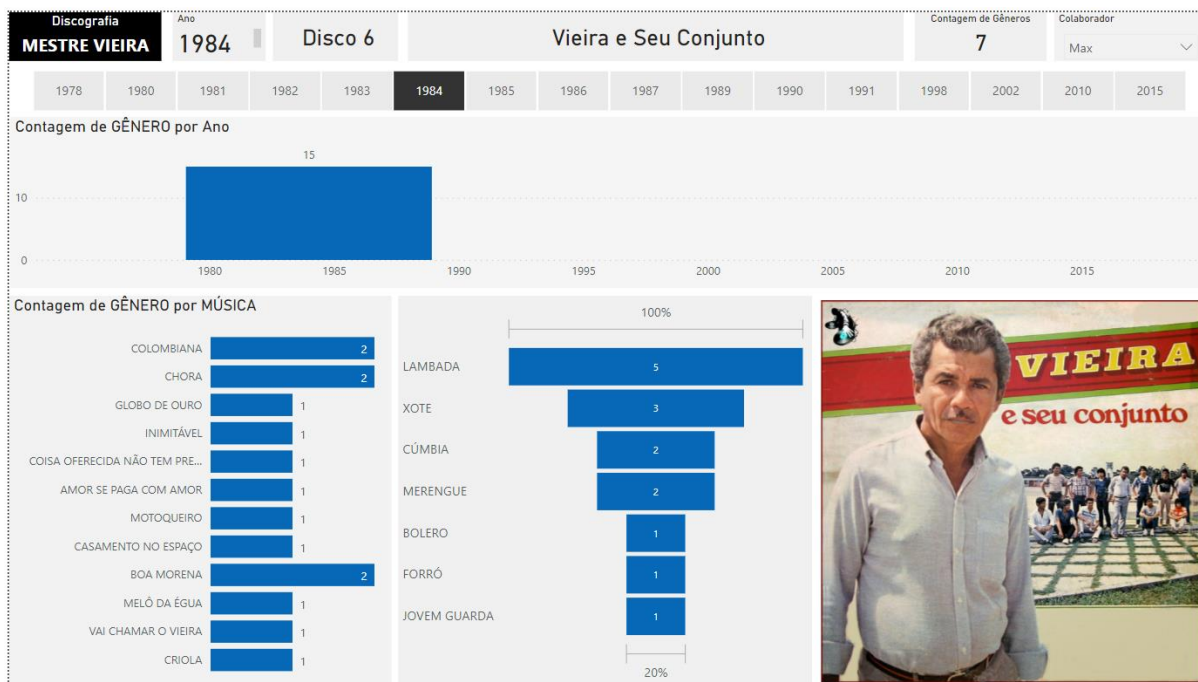
Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a lambada, seguida do back beat, cumbia, forró, bolero, reggae pop, rock, xaxado e xote, respectivamente.

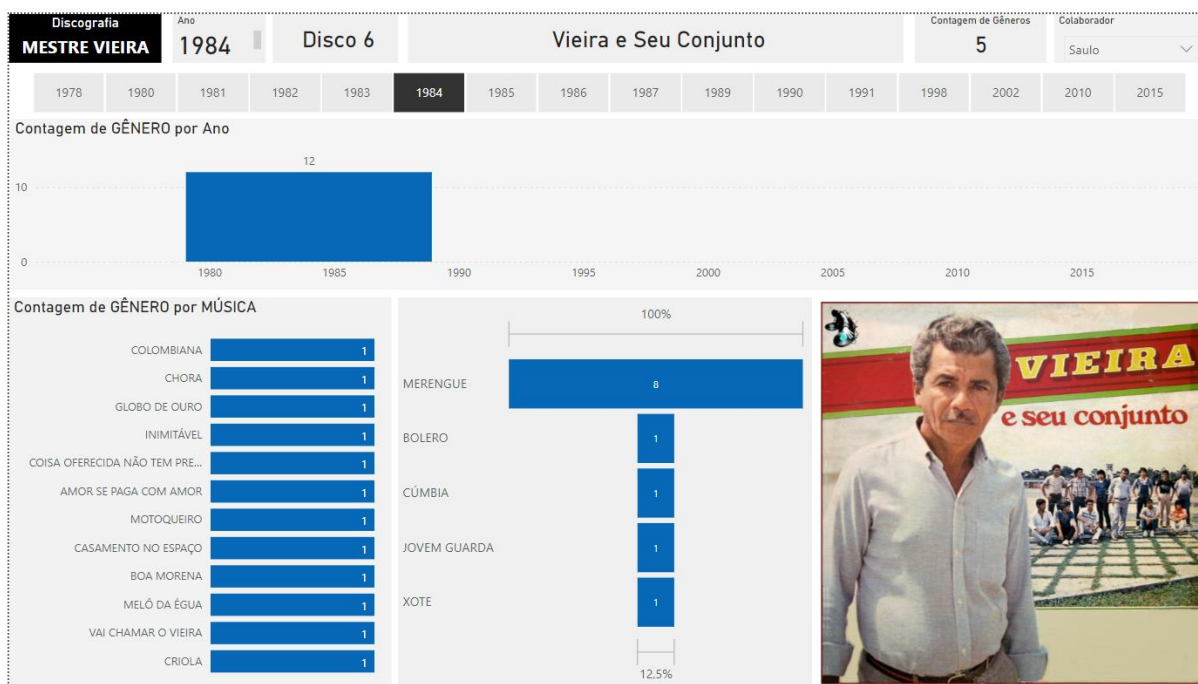
O gráfico 38 revela as análises realizadas por Hygor Machado.

Gráfico 38 – Análises de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.

Hygor Machado indica a lambada, seguida do baião, xote, cumbia, bolero, brega, jovem guarda e merengue, respectivamente. O gráfico 39 mostra as análises de Max David.

Gráfico 39 – Análises musicais do Colaborador Max David.

Max David também aponta a lambada seguida do xote, cumbia, merengue, bolero, forró e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 40 revela as minhas análises musicais.

Gráfico 40 – Análises musicais do Colaborador 4

Fonte: autor.

Segundo minhas análises, o merengue é seguido pelo bolero, cumbia, jovem guarda e xote, respectivamente. O gráfico 41 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 41 – Análises musicais do Colaborador Wilson Vieira.

Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a lambada, seguida do reggae, forró, bolero, brega, cumbia, merengue, pop e xote, respectivamente. O gráfico 42 mostra as análises de Waldecir Vieira.

Gráfico 42 – Análises musicais do Colaborador Waldecir Vieira.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira, a cumbia é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do forró, reggae, lambada, bolero e brega, respectivamente.

É importante destacar que pela primeira vez o reggae é sinalizado como gênero musical presente nos LPs analisados até aqui. Sabe-se que o reggae atingiu grande sucesso entre os anos de 1960 e 1970 com a ascensão de Bob Marley (1946-1981) e outros artistas representantes da música que simbolizava muito mais que um gênero, mais, sim, uma estrutura cultural que ia muito além da própria música. Sobre o reggae é importante ressaltar que:

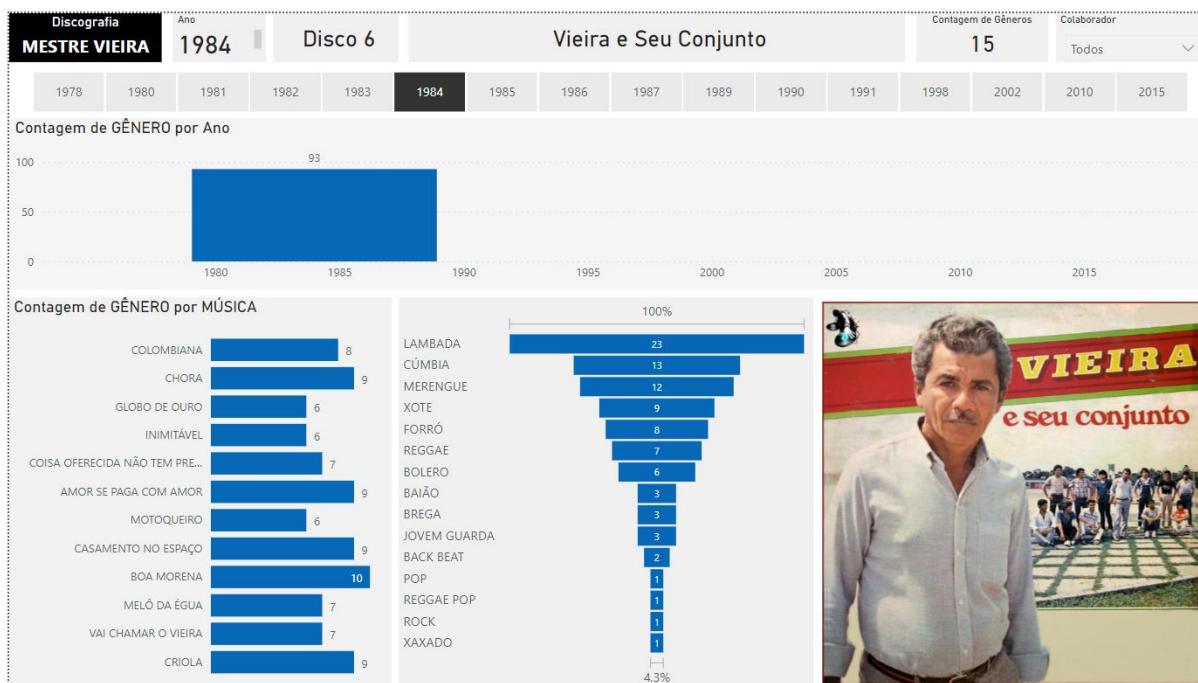
No final dos anos 1980, os sons do reggae dancehall eram ouvidos além da Jamaica, não apenas na cidade de Nova York, mas também em todo o Caribe, entre jovens urbanos pobres da classe trabalhadora de ascendência africana. No Panamá, letras vernaculares em espanhol foram sobrepostas nas batidas do dancehall jamaicano por jovens locais, entre eles descendentes de jamaicanos que migraram para trabalhar na construção do Canal do Panamá no início do século XX, alguns dos quais falavam inglês e mantinham um interesse ativo na cultura jamaicana (Pacini Hernandez, 2010, p. 72).

A exemplo do merengue e da cumbia, o reggae, que tem suas origens na Jamaica nos anos de 1970, também está sob o efeito de mudanças. Incrivelmente, no Brasil o reggae também ascende mercadologicamente e se enraíza culturalmente no Maranhão, conhecida como a Jamaica brasileira.

Na Ilha de São Luís, o reggae chegou no início da década de 70 do século XX, a partir de diversos fatores, dentre os quais dois são bastante considerados: a captação de sinais dos rádios dos navios que aportavam em São Luís e, o que é factualmente documentado, o intenso comércio de discos populares em Belém, capital do Estado do Pará, onde promotores de eventos festivos populares adquiriam, a preços baixos e, muitas das vezes, de maneira informal contrabandeada, obras musicais caribenhas e europeias (Costa, 2008, p. 5-6).

Diante disto, encontramos algumas semelhanças no contexto histórico e cultural sob os quais ascendem o reggae no Maranhão e a lambada no Pará. O gráfico 43 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 43 – Análise geral - Vieira e Seu Conjunto



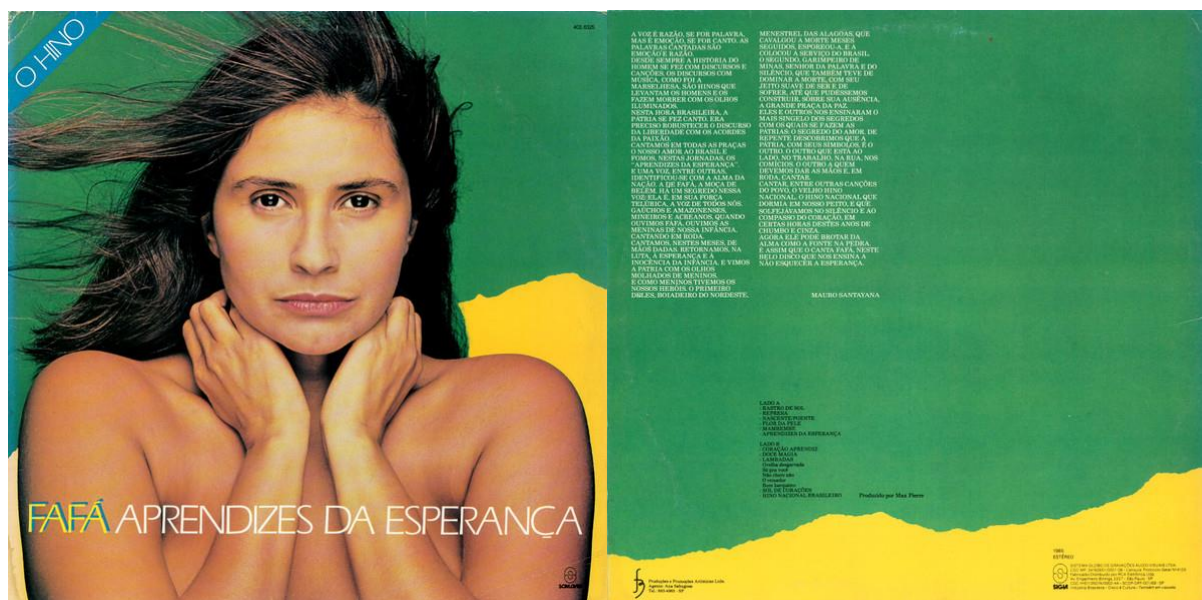
Fonte: autor.

Por meio das análises foi possível verificar o surgimento de novos gêneros musicais nos processos de composição de Mestre Vieira ao longo dos álbuns analisados até este momento. O reggae, o forró, o xote e a cumbia se destacam em meio a lambada e o merengue. O carimbó não aparece nas análises reforçando que a lambada, assinalada majoritariamente, se firma como gênero musical independente e que já se apresentava como um gênero musical popular no norte e nordeste do Brasil.

3.2.4 – Vieira e Seu Conjunto – 1985

O ano de 1985 demarcou significativas mudanças no cenário político brasileiro e, consequentemente, recaiu sobre a Indústria de Entretenimento e seus múltiplos veículos de propagação. Sob uma longa e sombria Ditadura Militar imposta desde 1º de abril de 1964, o Brasil iniciou uma nova história de reconstrução democrática a partir do dia 15 de março de 1985. Este ano também foi marcado pelo redimensionamento do mercado musical nacional uma vez que a ditadura e a censura já não ofereciam tanta oposição, neste cenário a lambada também ganha novos desdobramentos. Beto Barbosa, artista e compositor paraense, que já havia lançado trabalhos sobre a estética de outros gêneros musicais, emplacou sucessos de vendas na segunda metade dos anos de 1980 e, assim como ele, muitos outros artistas surfaram na nova onda da lambada. Destaque para o álbum de 1985, *Aprendizes da Esperança*³⁷ de Fafá de Belém, que apresenta no lado B do LP um pot-pourri de cinco composições dedicadas aos novos moldes da lambada. Além das cinco composições, vale destacar alguns detalhes presentes no álbum. O título do álbum – *Aprendizes da Esperança* –, as cores do álbum – em verde e amarelo – e a última faixa do LP, o Hino Nacional Brasileiro. Um trabalho repleto de simbolismo nacionalista que faz alusão ao fim da ditadura militar no Brasil. A figura 25 a seguir mostra a capa e contracapa do referido álbum de Fafá de Belém.

Figura 25 – Capa e contracapa do álbum de Fafá de Belém lançado no ano de 1985.



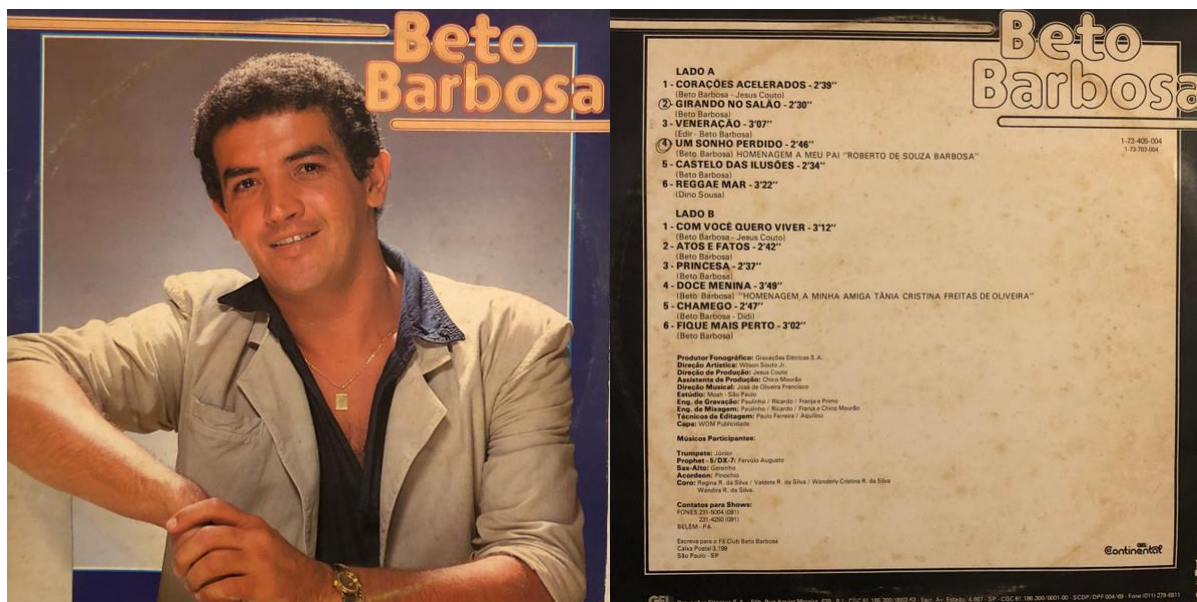
Fonte: Imagem de internet³⁸

³⁷ Disponível em <https://www.discogs.com/master/606773-Faf%C3%A1-Aprendizes-Da-Esperan%C3%A7a>. Acessado em 30.04.2023.

³⁸ https://www.discogs.com/pt_BR/master/606773-Faf%C3%A1-Aprendizes-Da-Esperan%C3%A7a. Acessado em 01.05.2023.

Este novo gênero musical – lambada – se tornou um dos principais produtos para a Indústria de Entretenimento no Brasil na segunda metade dos anos de 1980 e início dos anos de 1990. A figura 26 mostra a capa do LP de Beto Barbosa lançado no ano de 1985. Destaque para as faixas Corações Acelerados e Girando no Salão que fizeram grande sucesso na época.

Figura 26 – Capa e contracapa do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1985.



Fonte: Antônio Barbedo.

Neste ano, diante de um novo cenário no Brasil, Mestre Vieira lançou o sétimo LP autoral, Vieira e Seu Conjunto. A figura 27 mostra a capa e contracapa deste álbum de 1985.

Figura 27 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto, lançado no ano de 1985.



Fonte: Antônio Barbedo.

Este LP apresenta 12 composições inéditas dispostas igualmente nos lados A e B do vinil e assim como nos álbuns anteriores, 6 composições são dedicadas a forma instrumental. Destaque para as músicas que abrem ambos os lados do disco, Loirinha e Vamos dançar a cumbia, dois dos grandes sucessos do mestre guitarrero. A quarta faixa do lado A, Meu Brasil cresceu, que fala da chegada da energia elétrica na cidade de Barcarena e a sexta faixa do lado B, Rock in Rio, que traz na letra referências a primeira edição do evento que marcou a geração roqueira dos anos de 1980. Na questão estética e técnica, esta faixa traz características solísticas do rock/blues. A tabela 26 mostra o resultado geral das análises.

Tabela 26 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.

ÁLBUM: VIEIRA E SEU CONJUNTO – 1985						
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=Sr9BWP4LaVo						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LOIRINHA	CÚMBIA	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA/CÚMBIA	CUMBIA	REGGAE/CUMBIA	FORREGAE
VAMOS RIMAR	MERENGUE	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DO POVÃO	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA/MERENGUE
MEU BRASIL CRESCER	XOTE/IJEXÁ	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE/REGGAE	XOTE/REGGAE
CUIDADO MENINA	CÚMBIA	LAMBADA/MAMBO	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	LAMBADA/XOTE	CUMBIA
PASSAPORTE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
VAMOS DANÇAR A CUMBIA	CÚMBIA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUUMBIA/LAMBADA	CUMBIA
BODE DE IO-IO	CÚMBIA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA/XOTE	MERENGUE	CUMBIA/XOTE	CUMBIA
AGARRADINHO	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE	CUMBIA/XOTE
REVER MEUS PARENTES	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
BOLINHA	CUMBIA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA/FORREGUE	CUMBIA

ROCK NO RIO	COUNTRY-ROCK	ROCK	ROCK AND ROLL	ROCK AND ROLL	ROCK	ROCK
-------------	--------------	------	---------------	---------------	------	------

Fonte: autor.

As análises revelam a presença do xote e a força internacional do rock e da cumbia. O gráfico 44 mostra as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

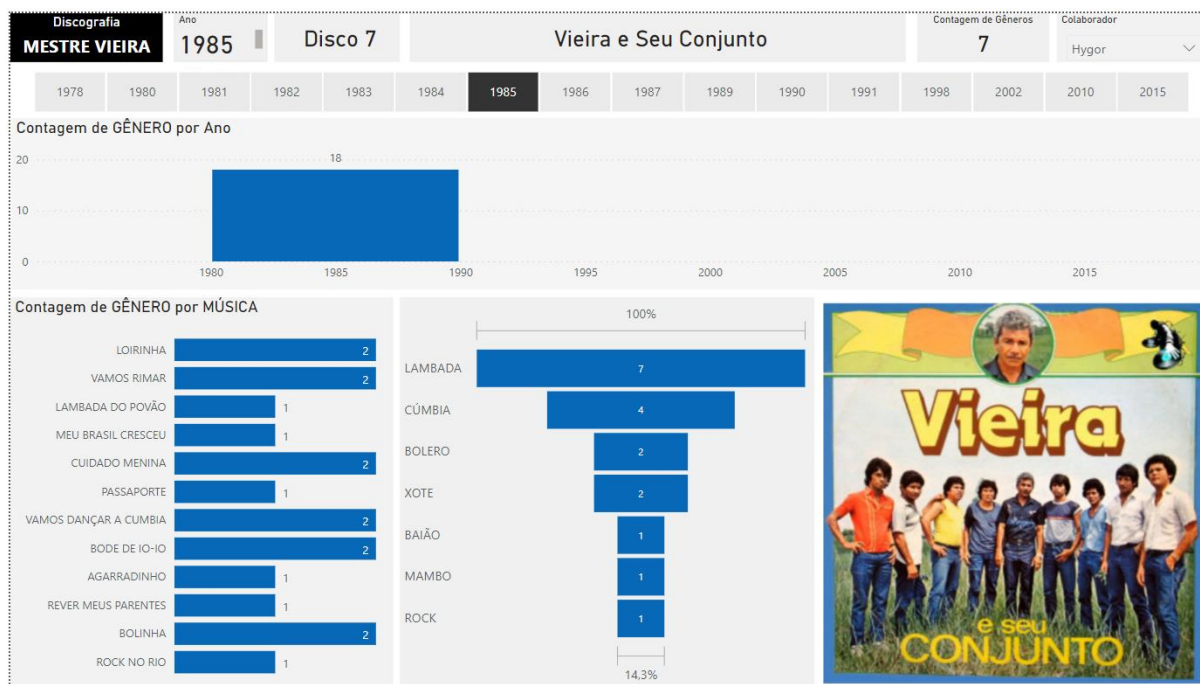
Gráfico 44 – Análises de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.



Fonte: autor.

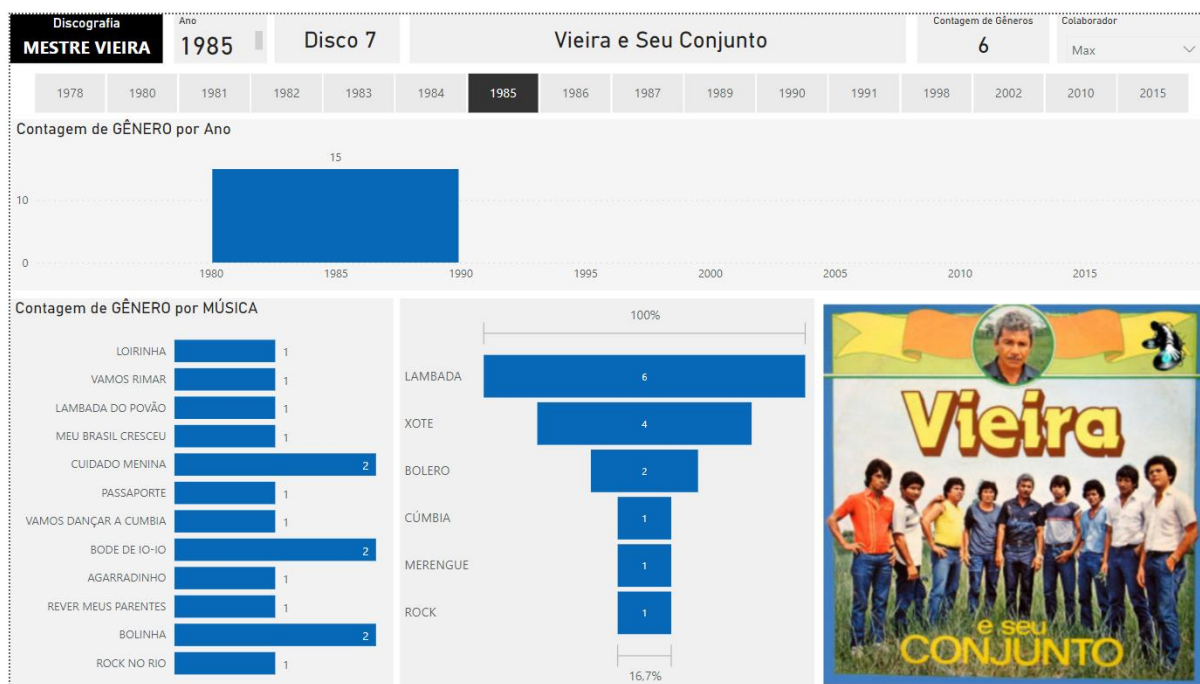
Leandro Machado assinala a cumbia, seguida do bolero, xote, country, Ijexá, lambada, merengue e rock, respectivamente.

O gráfico 45 revela as análises de Hygor Machado.

Gráfico 45 – Análises musicais de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.

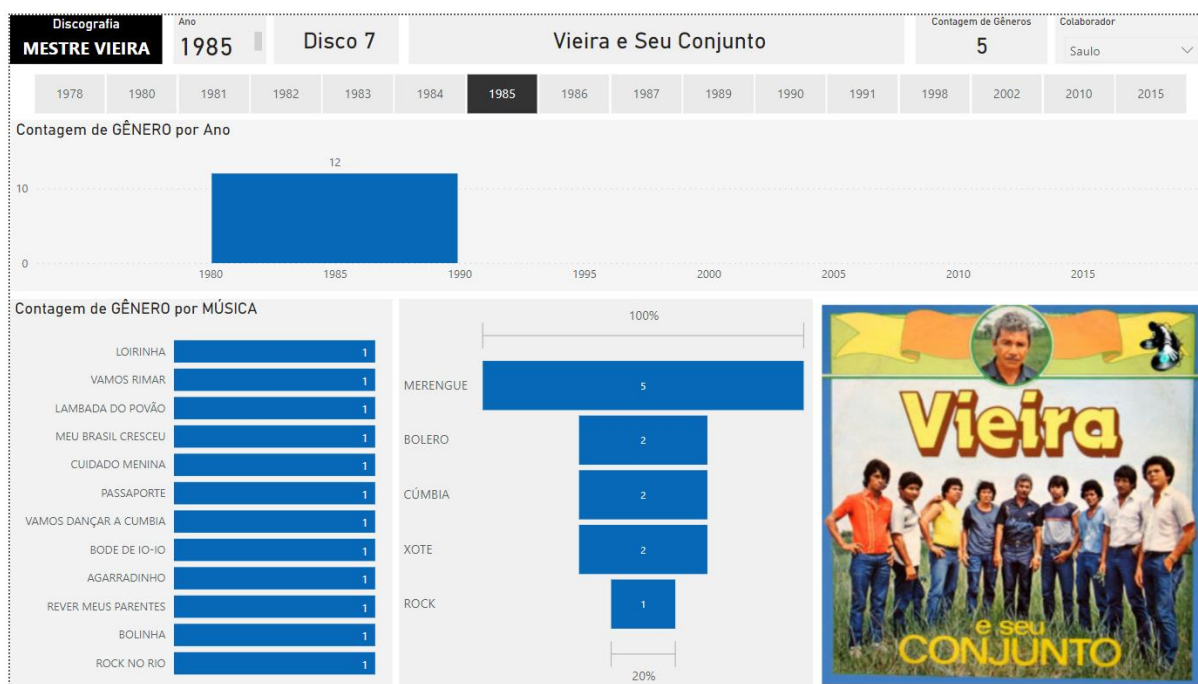
Fonte: autor.

Para Hygor Machado a lambada é seguida pela cumbia, bolero, xote, baião, mambo e rock, respectivamente. O gráfico 46 mostra as análises de Max David.

Gráfico 46 – Análises musicais de Max David – Mestre Vieira e Seu Conjunto.

Fonte: autor.

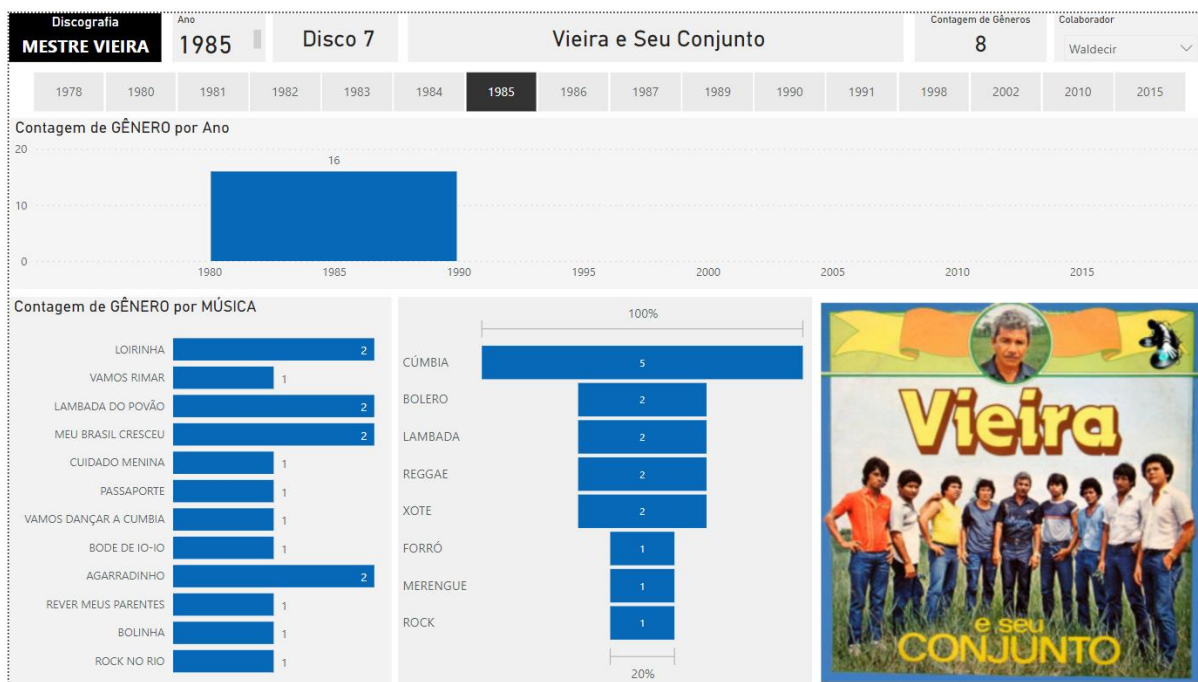
Max David aponta a lambada, seguida do xote, bolero, cumbia, merengue e rock, respectivamente. O gráfico 47 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

Gráfico 47 – Análises de Saulo Caraveo – Mestre Vieira e Seu Conjunto.

Minhas análises indicam o merengue, seguido do bolero, cumbia, xote e rock, respectivamente. O gráfico 48 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 48 – Análises de Wilson Vieira – Mestre Vieira e Seu Conjunto.

Wilson Vieira aponta a lambada, seguida do xote, cumbia, bolero, reggae, forregue e rock, respectivamente. O gráfico 49 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 49 – Análises de Waldecir Vieira – Mestre Vieira e Seu Conjunto.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é o gênero musical que mais marca presença nas composições de Vieira, seguido do bolero, lambada, reggae, xote, merengue e rock, respectivamente. O gráfico 50 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 50 – Resultado geral das análises – Vieira e Seu Conjunto de 1985.

Fonte: autor.

O contexto geral das análises indica a lambada como gênero musical mais presente no álbum. A cumbia também tem presença marcante no álbum seguida do xote, bolero e merengue. O rock e o reggae estão entre as novidades do álbum, nos indicando como o mercado musical externo interfere na produção artística local.

3.2.5. Vieira e Seu Conjunto – Bota fogo nela - 1986

No ano de 1986, o Brasil está iniciando um processo lento de reconstrução democrática com o fim da ditadura militar. Na cena artística musical, é possível perceber maior inclinação da Indústria de Entretenimento na direção da “nova” lambada. A congruência entre rádio, indústria fonográfica e principalmente a TV, representada nas telenovelas da poderosa Rede Globo dão indícios de como a lambada se tornaria um fenômeno global na segunda metade desta década. No álbum lançado no ano de 1986, Fafá de Belém apresenta mais um pot-pourri gravado sobre a nova estética da lambada. Chamado de Lambadas II, a sequência de lambada apresentava as seguintes composições: Fogaréu, A carta, Final de Semana e Brincar com meu amor.

A seguir, a figura 28 mostra a capa e contracapa do álbum intitulado Atrevida.

Figura 28 – Capa e contracapa do álbum de Fafá de Belém – Atrevida, lançado no ano de 1986.



Fonte: imagem de internet³⁹.

Neste mesmo ano vai ao ar pela Rede Globo de Comunicações a novela Cambalacho, que tem como tema principal uma composição com o mesmo título e que apresenta misturas rítmicas semelhantes as lambadas de Fafá de Belém e Beto Barbosa. Neste mesmo LP? a

³⁹ https://www.discogs.com/pt_BR/master/562438-Faf%C3%A1-De-Bel%C3%A9m-Atrevida. Acessado em 01.05.2023.

faixa Armando Eu Vou também segue a mesma linha estética. A figura 29 a seguir mostra a capa e contracapa deste trabalho.

Figura 29 – Capa e contracapa do álbum da trilha sonora da novela Cambalacho de 1986.



Fonte: Imagem da internet.

Seguindo uma linha de produção musical autoral, Mestre Vieira lança o álbum Vieira e Seu Conjunto – Bota fogo nela, no ano de 1986. Este álbum segue os padrões estéticos já estabelecidos pelo compositor desde os álbuns anteriores. São 12 composições inéditas para a época, nas quais 6 são dedicadas ao gênero instrumental. Na capa do referido álbum uma novidade, Mestre Vieira aparece sozinho pela primeira vez. A figura 30 mostra a capa do LP.

Figura 30 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Bota fogo nela, lançado no ano de 1986.



Fonte: Antônio Barbedo.

Neste álbum destacamos a música Lambada Portuguesa, que provavelmente foi uma homenagem a terra natal de seu pai, Sr. Zacarias Vieira, que era português. A tabela 27 mostra os resultados comparados das análises realizadas sobre o LP.

Tabela 27 – Visão geral das análises – Bota fogo nela – de 1986.

ÁLBUM: BOTA FOGO NELA – 1986 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=0UPWtYbbQBE						
COLABORAD ORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
LAMBADA PORTUGUESA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
NÃO SEI QUAL A RAZÃO	BACK BEAT/BREGA	BREGA/ JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA/ ROCK	BREGA	BREGA
PRIMAVERA	BACK BEAT/BREGA	BREGA/JOV EM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA
“B” COM “A” NÃO É NAMORAR	BACK BEAT/ROCK	ROCK	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	ROCK	BREGA
SOLO DO AMOR	BOLERO	LAMBADA/ BAIÃO	LAMBADA	MERENGUE	BOLERO	BOLERO
GARIMPEIRO	LAMBADA	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
SÃO FRANCISCO	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA/ FORRÓ	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
DÊ A CÉZAR O QUE É DE CÉZAR	IJEXÁ	BAIÃO/LAM BADA	MERENGUE	MERENGUE	CARIMBÓ	CUMBIA
BOTA FOGO NELA	CUMBIA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
AMOR DE VERDADE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
BAILARINA	CUMBIA	LAMBADA/ BAIÃO	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	FORREGGA E
TEM DÓ DE MIM	BACK BEAT/ REGGAE POP	LAMBADA/ POP	LAMBADA	MERENGUE	ROCK/ REGGAE	CUMBIA

Fonte: autor.

Neste álbum ainda é possível perceber gêneros como o reggae e o rock/jovem guarda que haviam crescido mercadologicamente no Brasil. O bolero é uma das marcas registradas do mestre guitarrista. O merengue e o carimbó, apesar de discretos, estão presentes na estética deste LP. No gráfico 51 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 51 – Análises de Leandro Machado – Bota Fogo Nela.

Fonte: autor.

Para Leandro Machado o back beat é mais evidente. O gráfico 52 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 52 – Análises de Hygor Machado – Bota Fogo Nela.

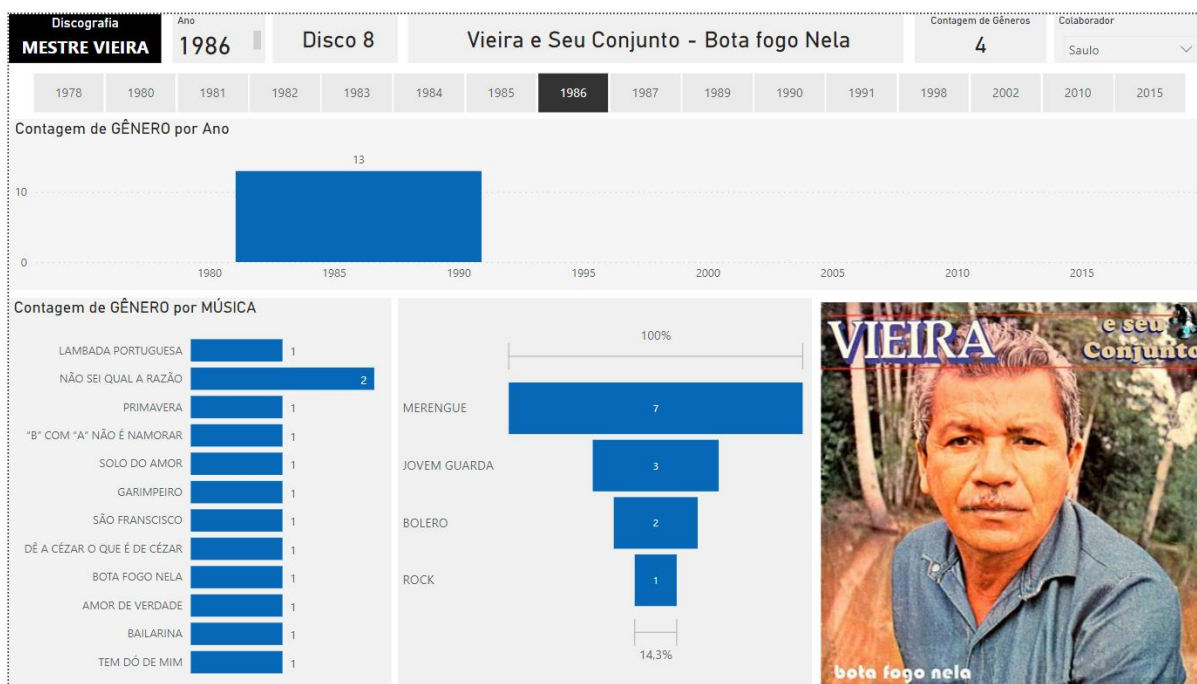
Fonte: autor.

Para Hygor Machado a lambada é o gênero mais assinalado. O gráfico 53 mostra as análises de Max David.

Gráfico 53 – Análises de Max David – Bota Fogo Nela.

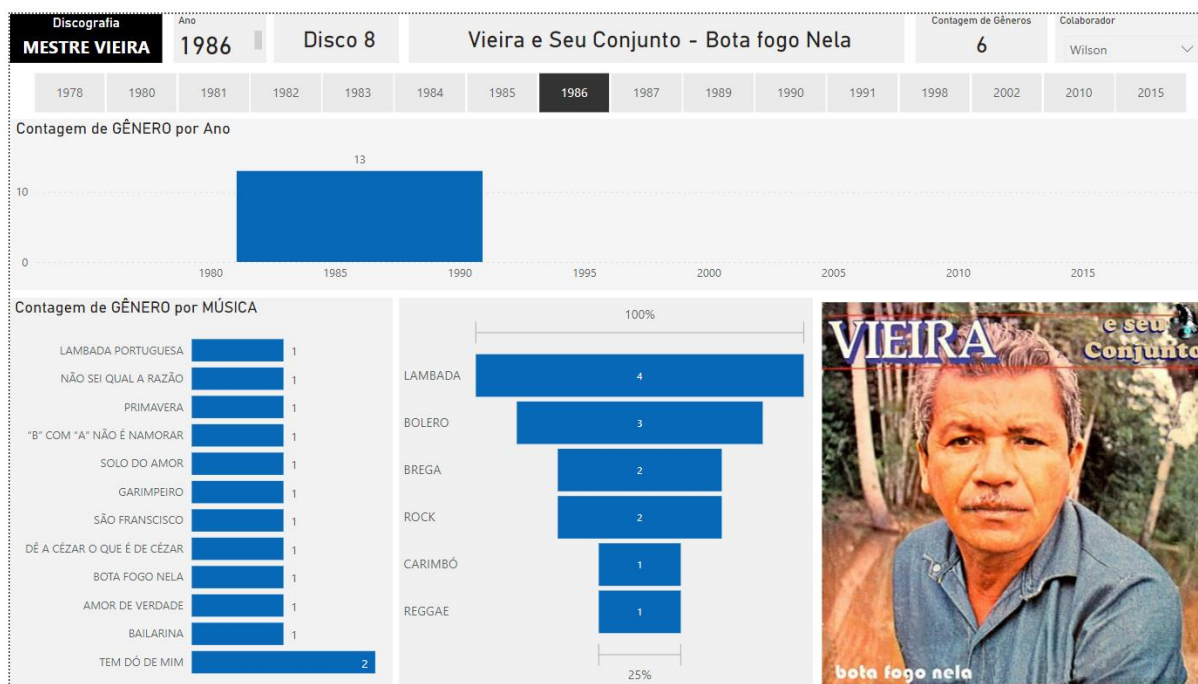
Fonte: autor.

Max David aponta a lambada, seguida da Jovem Guarda, bolero, merengue e forró, respectivamente. O gráfico 54 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

Gráfico 54 – Análises de Saulo Caraveo – Bota Fogo Nela.

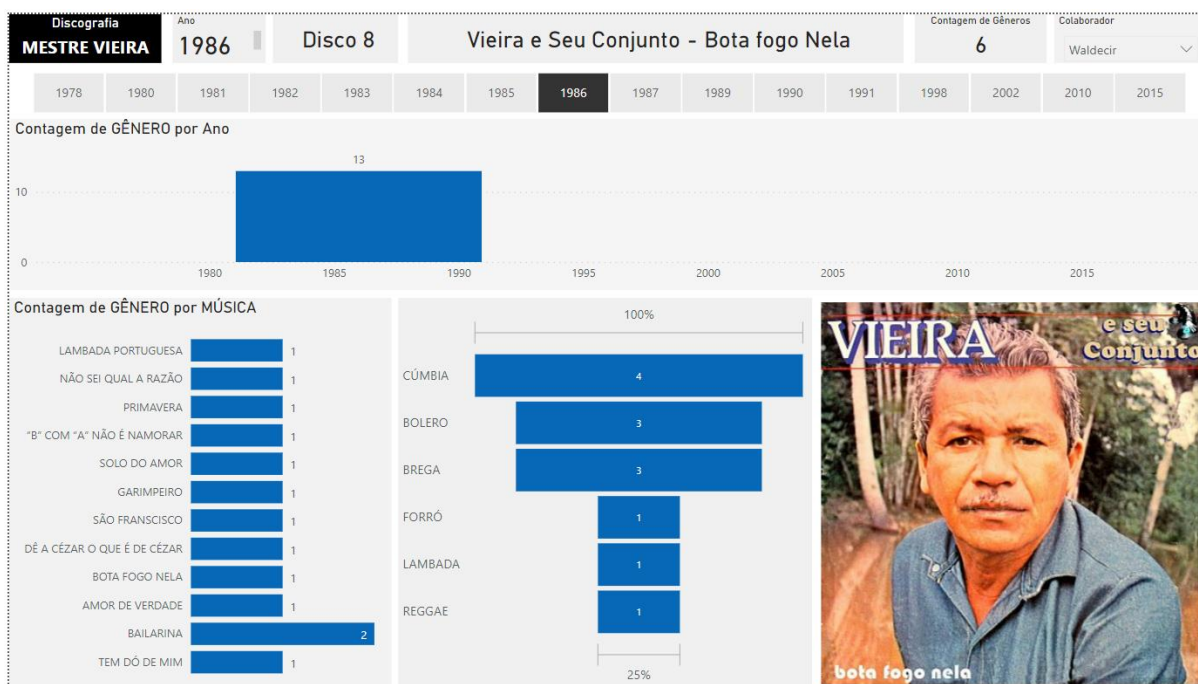
Fonte: autor.

Minhas análises indicam o merengue, seguido da jovem guarda, bolero e rock, respectivamente. O gráfico 55 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 55 – Análises de Wilson Vieira – Bota Fogo Nela.

Fonte: autor.

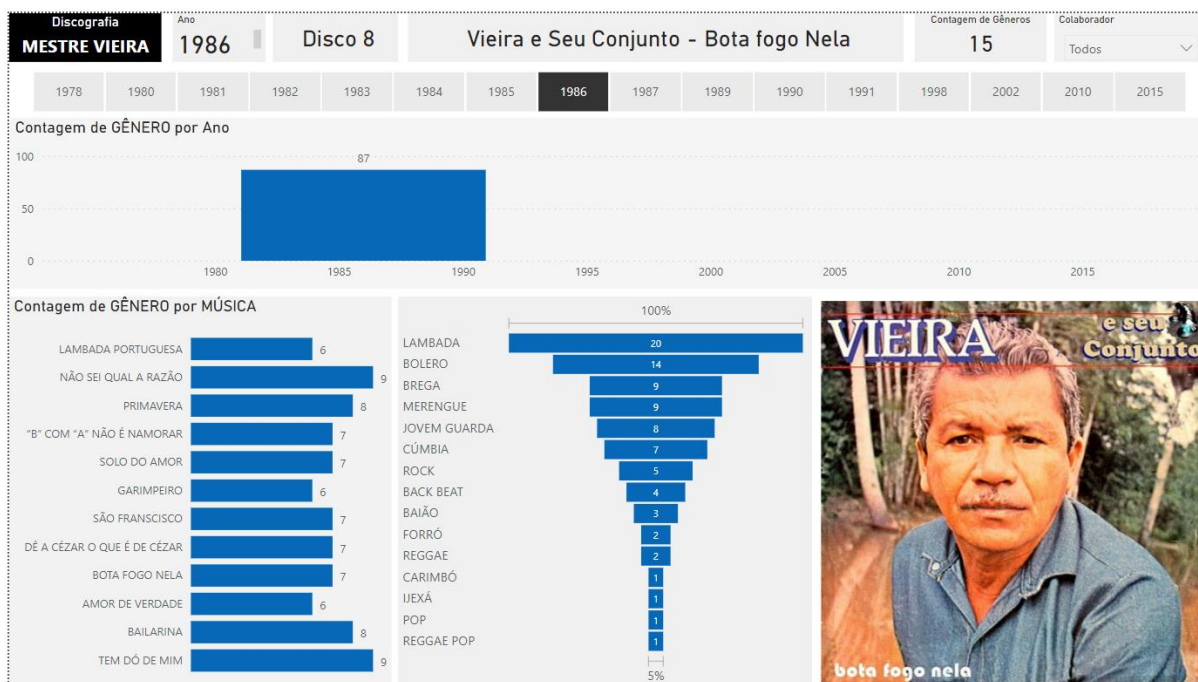
Wilson Vieira aponta a lambada, seguida do bolero, brega, rock, carimbó e reggae, respectivamente. O gráfico 56 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 56 – Análises de Waldecir Vieira – Bota Fogo Nela.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é seguida pelo bolero, brega, forró, lambada e reggae, respectivamente. O gráfico 57 mostra o resultado das análises de todos os colaboradores.

Gráfico 57 – Resultado geral das análises – Bota Fogo Nela de 1986.



Fonte: autor.

O contexto geral das análises indica a lambada como gênero musical mais presente no álbum. O bolero é um dos gêneros musicais que não gera nenhuma dúvida sobre a questão de sua estética. Gêneros musicais como a jovem guarda, rock e reggae, reafirmam minhas suspeitas de que a Indústria de Entretenimento age sobre a produção artística de Vieira.

3.2.6. Vieira e Seu Conjunto – 1987

No ano de 1987 a Indústria de Entretenimento dá mais um passo na direção da lambada. A Rede Globo estreia a novela *Sassaricando* e com ela a sua trilha sonora repleta de lambadas. Destaque para mais um pot-pourri de Fafá de Belém que havia sido gravado em seu LP no mesmo ano.

A figura 31 a seguir mostra a capa e contracapa do LP da trilha sonora da novela *Sassaricando*.

Figura 31 – Capa e contracapa do álbum da trilha sonora da novela *Sassaricando* de 1987.



Fonte: autor.

A faixa intitulada *Lambadas III* continha as seguintes composições: *Negue, Ti Ti Ti, Só Vai Dar Você, Cheiro No Cangote* e *Forró Gostoso*. Neste mesmo ano o cantor Beto Barbosa também lançou um LP de lambada.

Dando continuidade à sua produção, Mestre Vieira gravou e lançou um novo trabalho. Neste álbum de 1987, Vieira aparece mais uma vez sozinho na capa do LP e seu conjunto é apresentado na contracapa, também, de forma individual. A figura 32 mostra a capa e contracapa do referido disco.

Figura 32 – Capa e contracapa do álbum *Vieira e Seu Conjunto* lançado no ano de 1987.



Fonte: Antônio Barbedo.

A faixa Bandolim na Cumbia faz referência ao começo da carreira de Mestre Vieira, quando o seu repertório musical trazia o choro tocado ao bandolim. Pela primeira vez o compositor usa a palavra reggae para determinar uma composição, no caso da faixa Reggae do Galo. Lambada dos Cabanos é provavelmente uma composição dedicada ao movimento Cabano que tornou o Pará o último Estado a aderir a coroa portuguesa. Vila dos Cabanos também é um município muito próximo de Barcarena, terra natal de Vieira. A tabela 28 mostra a visão geral das análises musicais.

Tabela 28 – Visão geral das análises – Vieira e Seu Conjunto.

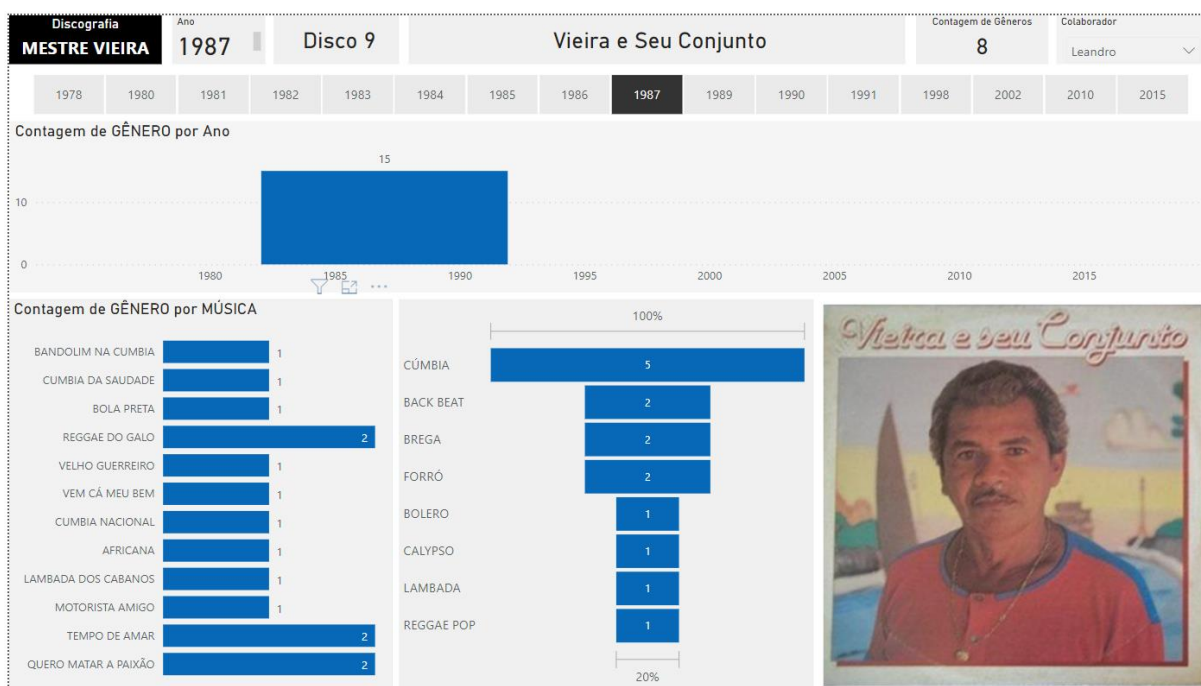
ÁLBUM: VIEIRA E SEU CONJUNTO – 1987 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=PlOFX84ZqJY						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
BANDOLIM NA CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA/CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
CUMBIA DA SAUDADE	CUMBIA	CUMBIA	CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
BOLA PRETA	CUMBIA	REGGAE/CUMBIA	LAMBADA/XOTE	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
REGGAE DO GALO	BACK BEAT /REGGAE POP	REGGAE	XOTE	CUMBIA	REGGAE	REGGAE
VELHO GUERREIRO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
VEM CÁ MEU BEM	FORRO TRADICIONAL	BAIÃO/LAMBADA	LAMBADA	CUMBIA	LAMBADA	FORREGAE
CUMBIA NACIONAL	CUMBIA	CUMBIA	MERENGUE	CUMBIA	CUMBIA/LAMBADA	CUMBIA
AFRICANA	FORRO TRADICIONAL	BAIÃO	LAMBADA	XOTE	LAMBADA/REGGAE	FORREGAE
LAMBADA DOS CABANOS	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA	MERENGUE/LAMBADA	LAMBADA
MOTORISTA AMIGO	CUMBIA	LAMBADA/CÚMBIA	XOTE	XOTE	CUMBIA/LAMBADA	CUMBIA
TEMPO DE AMAR	CALYPSO/BREGA	BREGA	BREGA – JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA

QUERO MATAR A PAIXÃO	BACK BEAT/BREGA	BREGA/ JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA	BREGA	BREGA
----------------------	-----------------	---------------------	--------------	--------------	-------	-------

Fonte: autor.

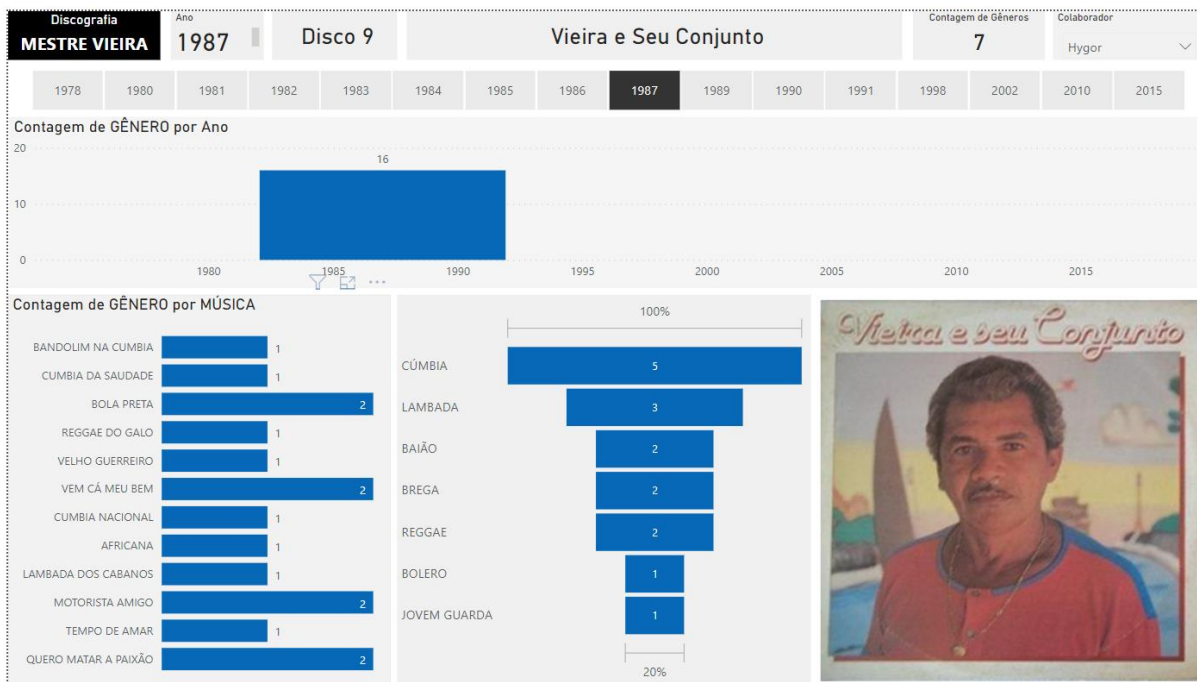
Neste álbum há indicação do calypso, que ficou muito conhecido com a ascensão da Banda Calypso nos anos de 2000. No gráfico 58 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 58 – Análises de Leandro Machado – Vieira e Seu Conjunto.



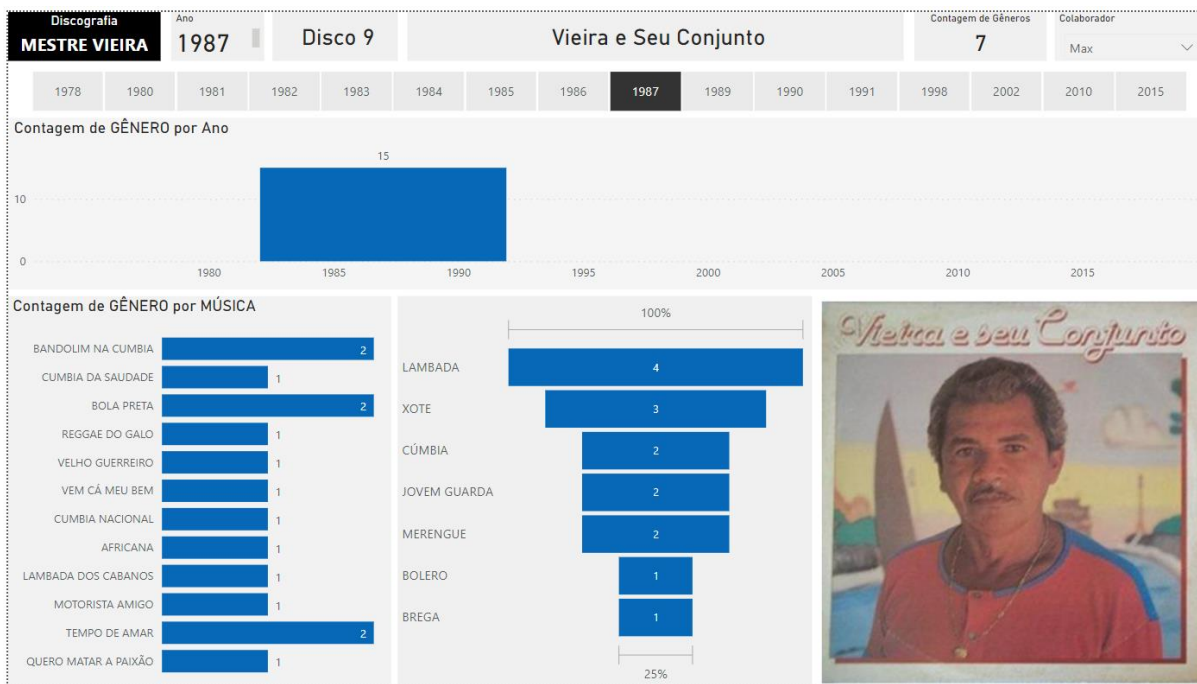
Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a cumbia gênero mais presente no álbum. O gráfico 59 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 59 – Análises de Hygor Machado – Vieira e Seu Conjunto.

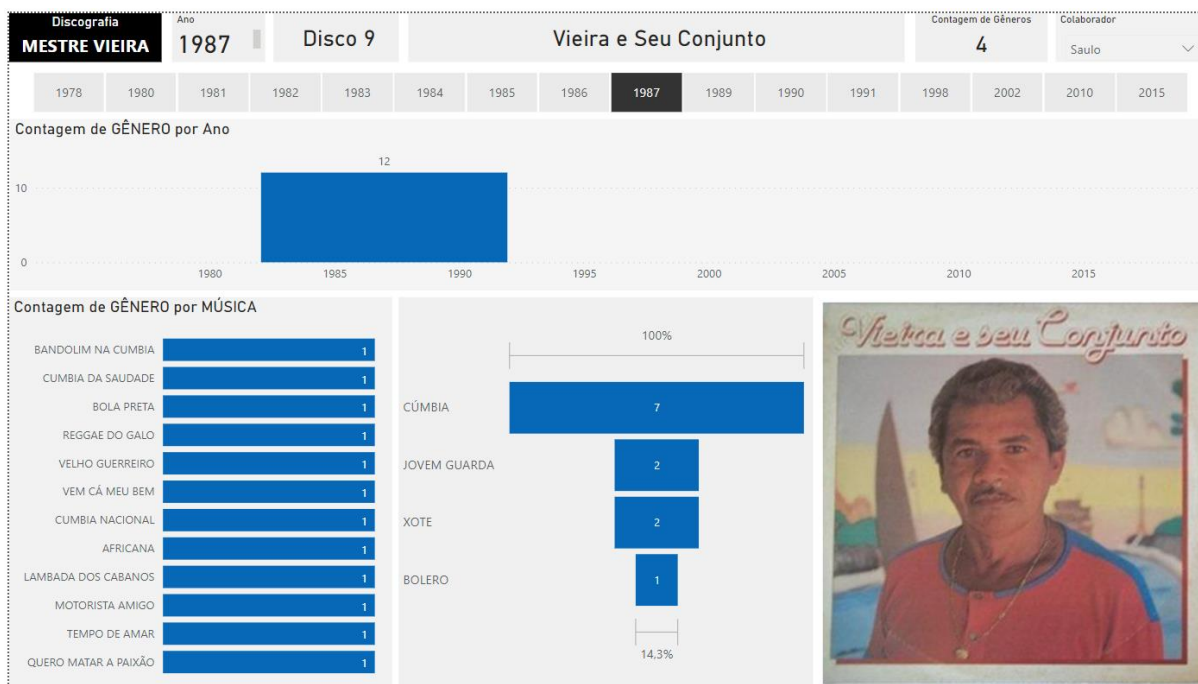
Fonte: autor.

Para Hygor Machado a cumbia é seguida da lambada, baião, brega, reggae, bolero e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 60 mostra as análises de Max David.

Gráfico 60 – Análises de Max David – Vieira e Seu Conjunto.

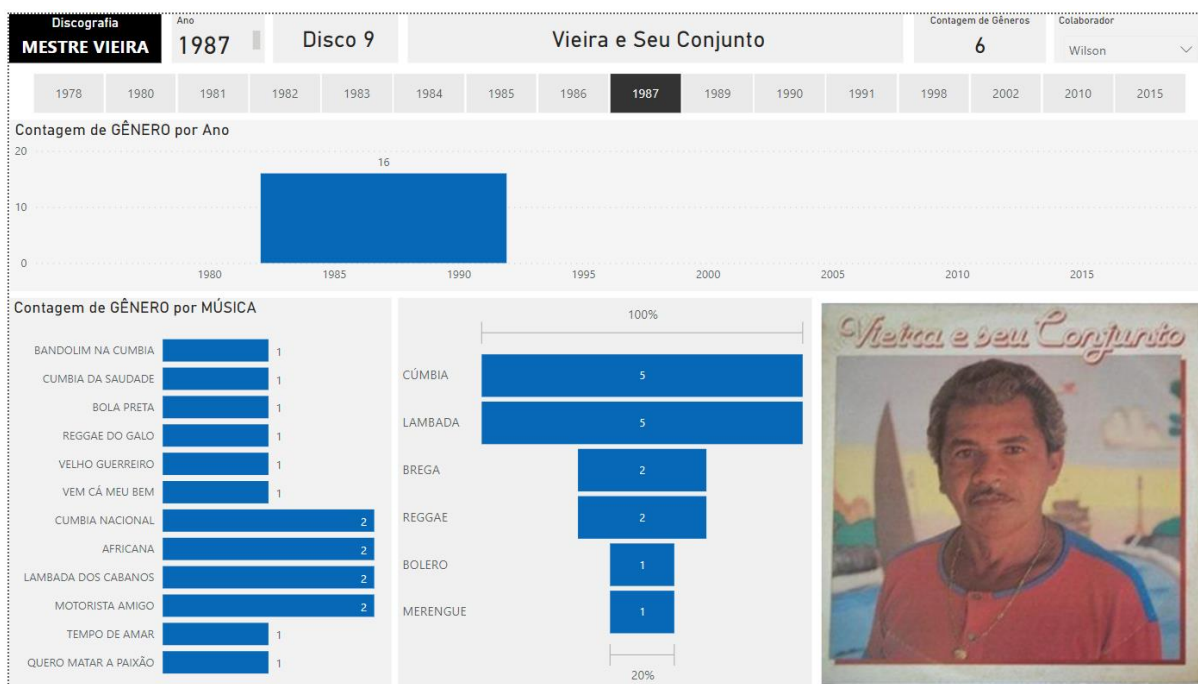
Fonte: autor.

Max David aponta a lambada, seguida xote, cumbia, jovem guarda, merengue, bolero e brega, respectivamente. O gráfico 61 revela as minhas análises musicais sobre o álbum.

Gráfico 61 – Análises de Saulo Caraveo – Vieira e Seu Conjunto.

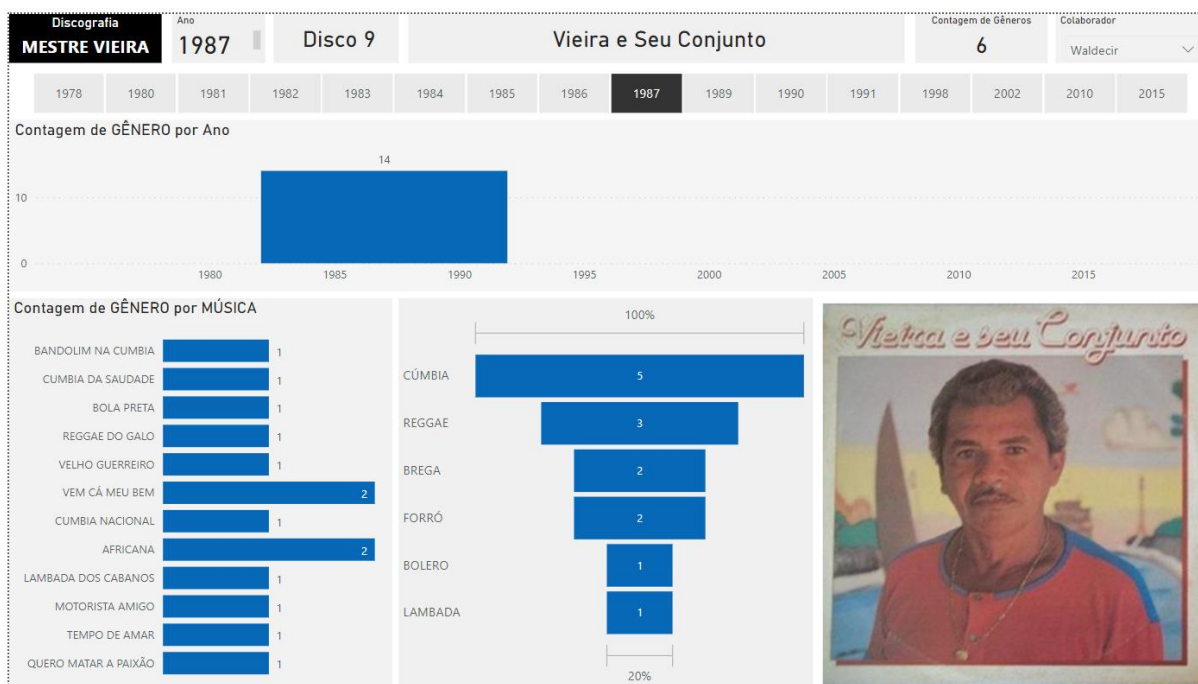
Fonte: autor.

Minhas análises indicam a cumbia, seguida da Jovem Guarda, xote e bolero, respectivamente. O gráfico 62 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 62 – Análises de Wilson Vieira – Vieira e Seu Conjunto.

Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a cumbia, seguida da lambada, brega, reggae, bolero e merengue, respectivamente. O gráfico 63 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 63 – Análises de Waldecir Vieira – Vieira e Seu Conjunto.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é seguido pelo reggae, brega, forró, bolero e lambada, respectivamente. O gráfico 64 mostra o resultado das análises de todos os colaboradores.

Gráfico 64 – Resultado geral das análises – Vieira e Seu Conjunto de 1987.

Fonte: autor.

Este álbum apresenta composições que fundem os principais gêneros musicais que circulavam no circuito musical interno desta época em Belém. A cumbia, merengue, brega,

bolero já eram explorados nos processos de composição de Mestre Vieira. A indicação do gênero calypso mostra que as fusões e apropriações aconteciam constantemente na produção musical local, porém, as indicações de gêneros como o reggae, xote e baião, revelam também que os processos eram atravessados pela veiculação desses gêneros diante do mercado musical nacional.

3.2.7. Lambadas das Quebradas Vol. 2 – Relançamento - 1988

Durante a década de 1980, Vieira entra em grande atividade artística, com shows realizados em diversas cidades, grava diversos discos e vai desenvolvendo sua forma de tocar guitarra elétrica de forma autodidata. Nos anos 1990 surge um forte movimento impulsionado pela mídia nacional – a lambada, protagonizada por Beto Barbosa³ e pela Banda Kaoma (Caraveo, 2019a, p. 46).

Segundo Fenerick (2008, p. 128), “em 1988 a Sony comprou a gravadora norte-americana CBS, por dois bilhões de dólares, transformando-se na Sony Music”, se tornando assim uma das maiores forças da indústria tecnológica, fonográfica e cinematográfica, já que ela “também adquiriu, um pouco depois, o antigo estúdio cinematográfico Columbia Pictures, criando, desse modo, um braço em Hollywood” (Ibid., p. 128). No ano de 1988, Mestre Vieira, que tinha contrato com a Gel Continental, não lançou trabalhos inéditos. Segundo minhas pesquisas, Vieira teria relançado o Lambadas das Quebradas Vol. 2, o álbum que lhe proporcionou grande sucesso no Nordeste brasileiro. Coincidentemente, neste mesmo ano, Beto Barbosa lançou o seu álbum de maior sucesso até então, também, pela Gel Continental. A figura 33 a seguir mostra a capa e contracapa do referido LP.

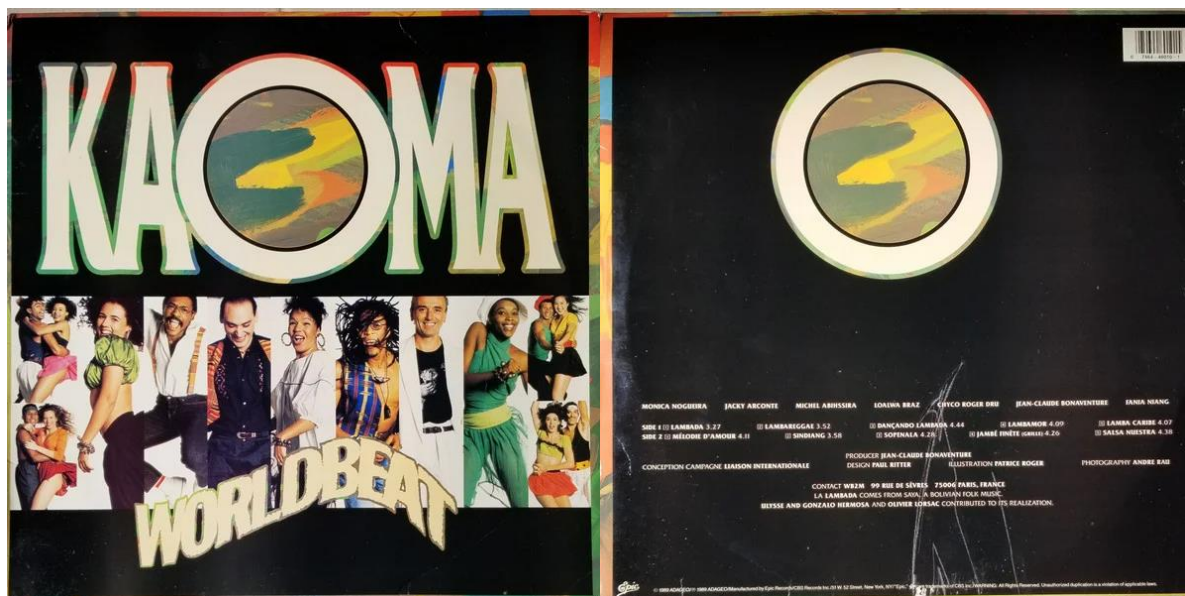
Figura 33 – Capa e contracapa do álbum do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1988.



Fonte: internet⁴⁰.

⁴⁰ https://www.discogs.com/pt_BR/master/1395706-Beto-Barbosa-Beto-Barbosa. Acessado em 01.05.2023.

Figura 35 – Capa e contracapa do álbum Worldbeat da Banda Kaoma lançado no ano de 1989.



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/96357-Kaoma-Worldbeat.

Algumas curiosidades são importantes de destacar neste álbum. Uma delas é a faixa chamada Lambareggae, que faz referência a uma possível fusão musical entre a lambada e o reggae. Outra curiosidade está nos créditos do álbum onde é possível ler a seguinte afirmação em inglês: “la lambada comes from Saya, a bolivian folk music”. Segundo Ballivian (2012, p. 49), “a saya e as demais manifestações musicais-dançantes são elementos constitutivos centrais da identidade do povo afro-boliviano”. O autor destaca ainda que:

A saya então, desde as origens da palavra e sua ação dançante, traz em sua natureza (sua razão de ser) uma vocação intercultural de uma relação constante do afro com o outro. Isso ocorreu desde suas origens, em tempos como o sistema de fazendas até os dias atuais (Ballivian, 2012, p. 85).

O que me parece mais sensato afirmar a respeito de tal proposição descrita na capa do álbum seria que esta tentativa de apropriação em relação a lambada acontece por alguns motivos. Assim como a lambada passa por um processo de modernização e internacionalização, outros gêneros musicais também desbravam caminhos semelhantes, vale lembrar que o carimbó também tem suas raízes ligadas às culturas africanas. Penso que apesar de tal afirmação ser equivocada, o formato moderno desses gêneros musicais pode, de fato, dividir algum tipo de semelhança, uma vez que a lambada ascende internacionalmente sob uma estética já modificada em relação aos seus moldes originais.

Neste mesmo ano Mestre Vieira voltou a lançar mais um trabalho inédito, Melô da Pomba, que segue os padrões dos álbuns anteriores, 12 composições, 6 delas instrumentais. A figura 36 a seguir mostra a capa e contracapa do referido LP.

Tabela 29 – Visão geral das análises – Melô da Pomba.

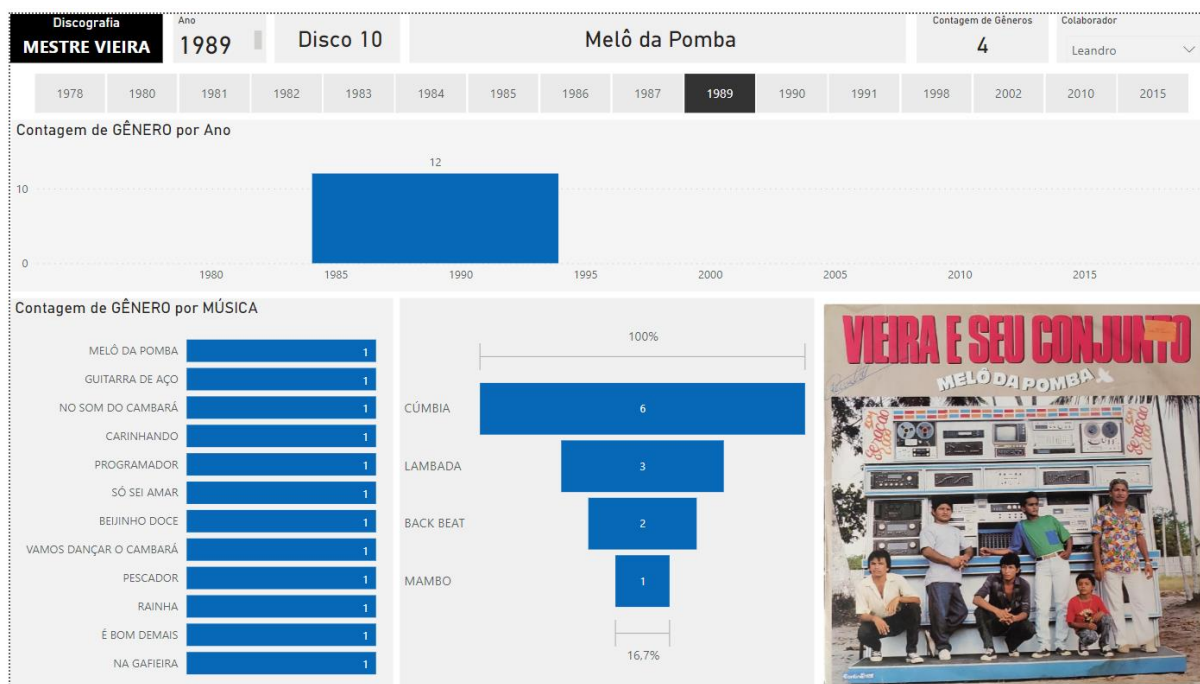
ÁLBUM: MELÔ DA POMBA – 1989 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=ZYO5kvkl6ls						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
MELÔ DA POMBA	CUMBIA	CUMBIA	FORRÓ PÉ DE SERRA	FORRÓ/VIRA	CUMBIA	CUMBIA
GUIARRA DE AÇO	LAMBADA	CUMBIA	LAMBADA	MARCHA	CUMBIA	CUMBIA
NO SOM DO CAMBARÁ	LAMBADA	REGGAE/CUMBIA	MERENGUE	MERENGUE	CUMBIA	CUMBIA
CARINHANDO	CUMBIA	REGGAE	MERENGUE	CUMBIA	REGGAE	REGGAE
PROGRAMADOR	BACK BEAT/CUMBIA	BOLERO	LAMBADA/CUMBIA	CUMBIA	BOLERO	BOLERO
SÓ SEI AMAR	MAMBO	BAIÃO/LAMBADA	BOLERO	BOLERO	LAMBADA	FORREGAE
BEIJINHO DOCE	CUMBIA	CUMBIA	MERENGUE	MERENGUE	CUMBIA/LAMBADA	CUMBIA
VAMOS DANÇAR O CAMBARÁ	CUMBIA	BAIÃO	MERENGUE/CARIMBÓ	CARIMBÓ/MERENGUE	LAMBADA/REGGAE	FORREGAE
PESCADOR	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	MERENGUE/LAMBADA	LAMBADA
RAINHA	LAMBADA	LAMBADA/CUMBIA	LAMBADA	MARCHA/QUADRILHÃO	CUMBIA/LAMBADA	CUMBIA
É BOM DEMAIS	CUMBIA	BREGA	CUMBIA	CUMBIA	BREGA	BREGA
NA GAFIEIRA	BACK BEAT/BREGA	BREGA/JOVEM GUARDA	JOVEM GUARDA/BREGA	JOVEM GUARDA/BREGA	BREGA	BREGA

Fonte: autor.

Outros gêneros continuam marcando os processos criativos de Mestre Vieira, como a jovem guarda, cumbia, xote, baião, além da lambada.

O gráfico 65 podemos verificar as análises de Leandro Machado.

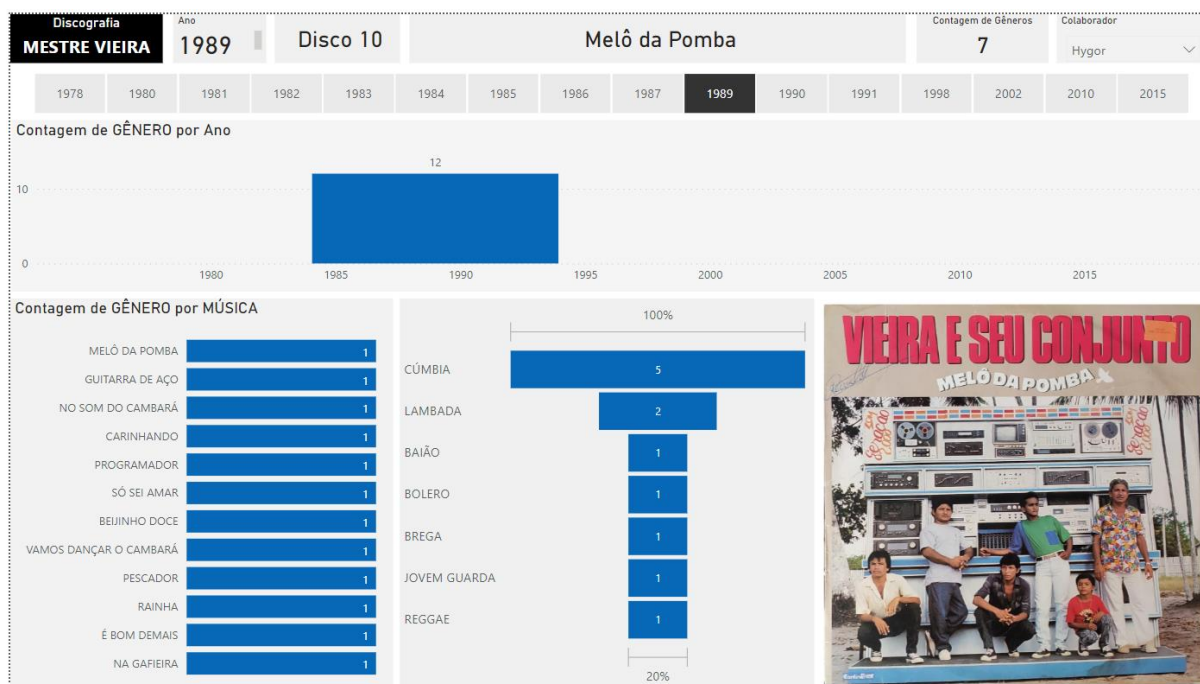
Gráfico 65 – Análises de Leandro Machado – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a cumbia como gênero musical mais presente no álbum, seguido da lambada, back beat e mambo, respectivamente. O gráfico 66 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

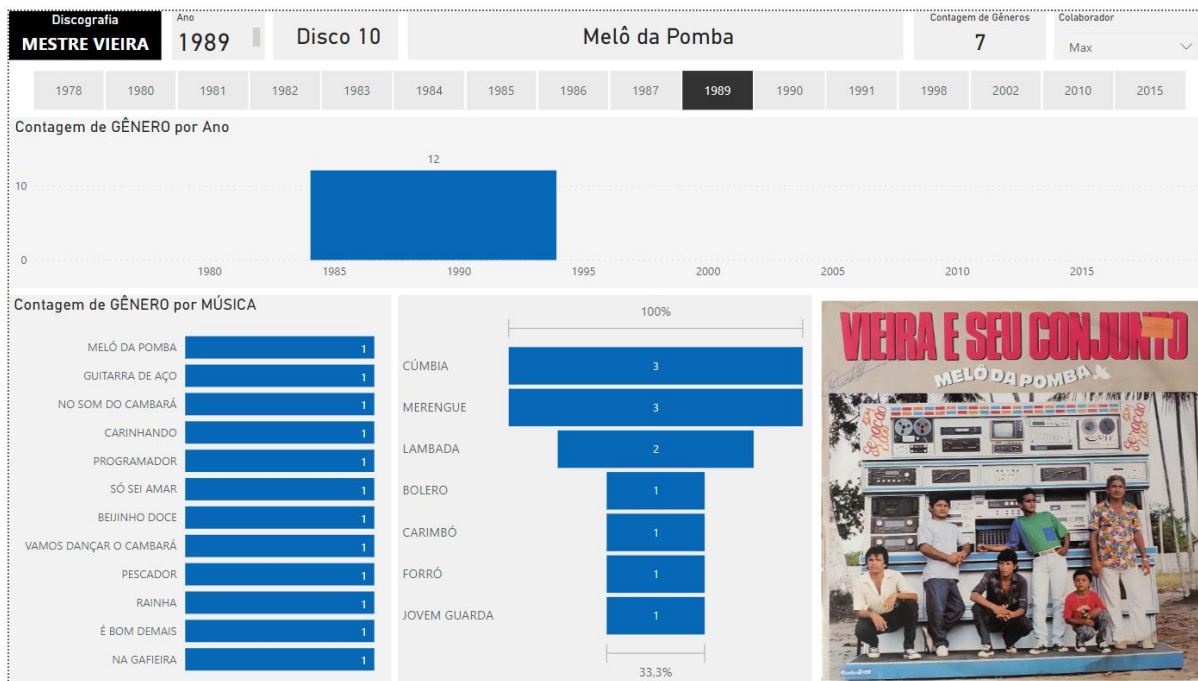
Gráfico 66 – Análises de Hygor Machado – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Para Hygor Machado os gêneros musicais são: cumbia, lambada, baião, bolero, brega, jovem guarda e reggae, respectivamente. O gráfico 67 mostra as análises de Max David.

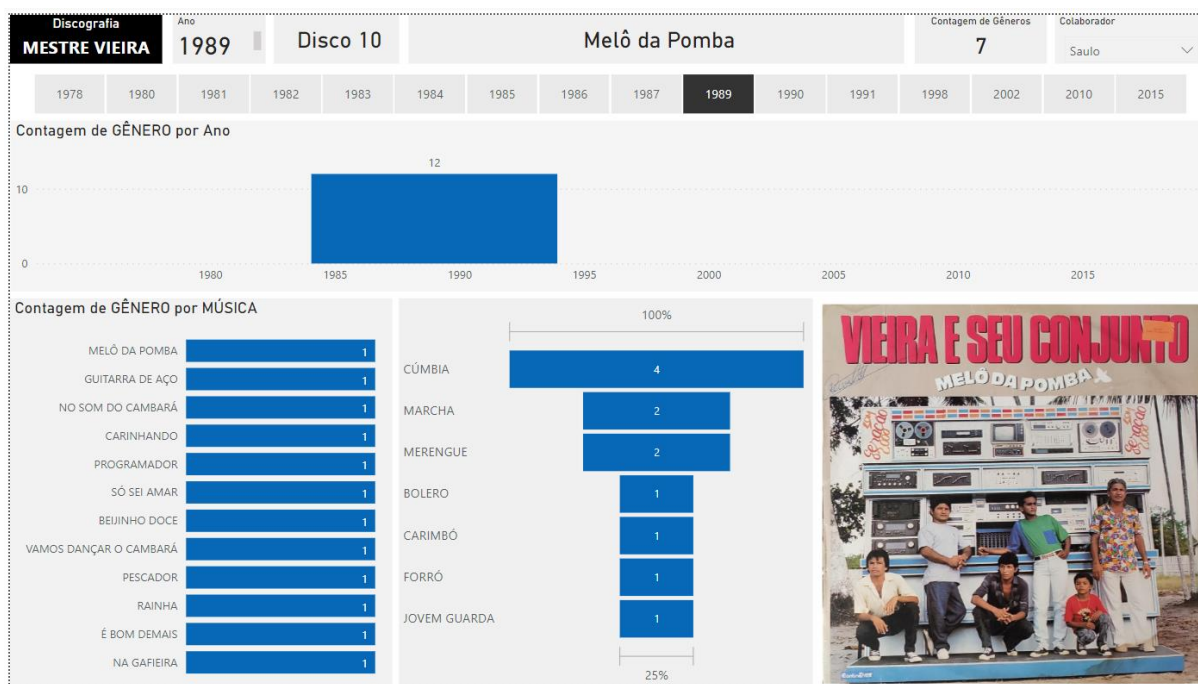
Gráfico 67 – Análises de Max David – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Max David aponta a cumbia, seguida do merengue, lambada, bolero, carimbó, forró e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 68 revela as minhas análises sobre o álbum.

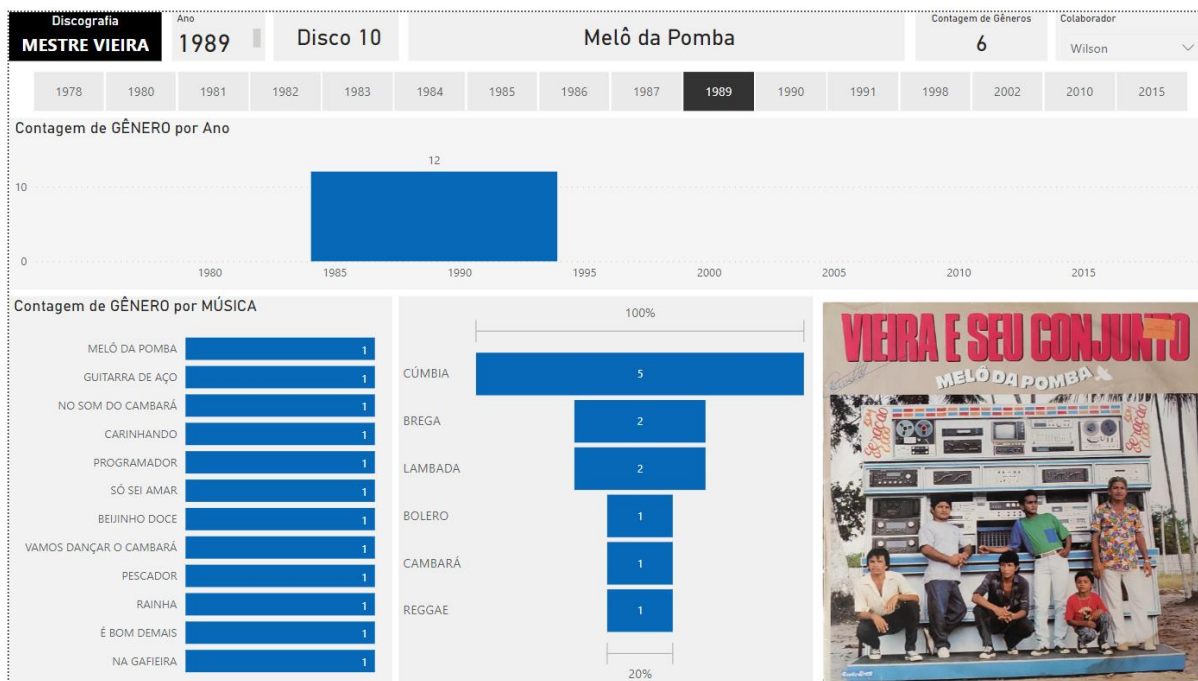
Gráfico 68 – Análises de Saulo Caraveo – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Minhas análises indicam a cumbia, seguida da marcha, merengue, bolero, carimbó, forró e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 69 detalha as análises de Wilson Vieira.

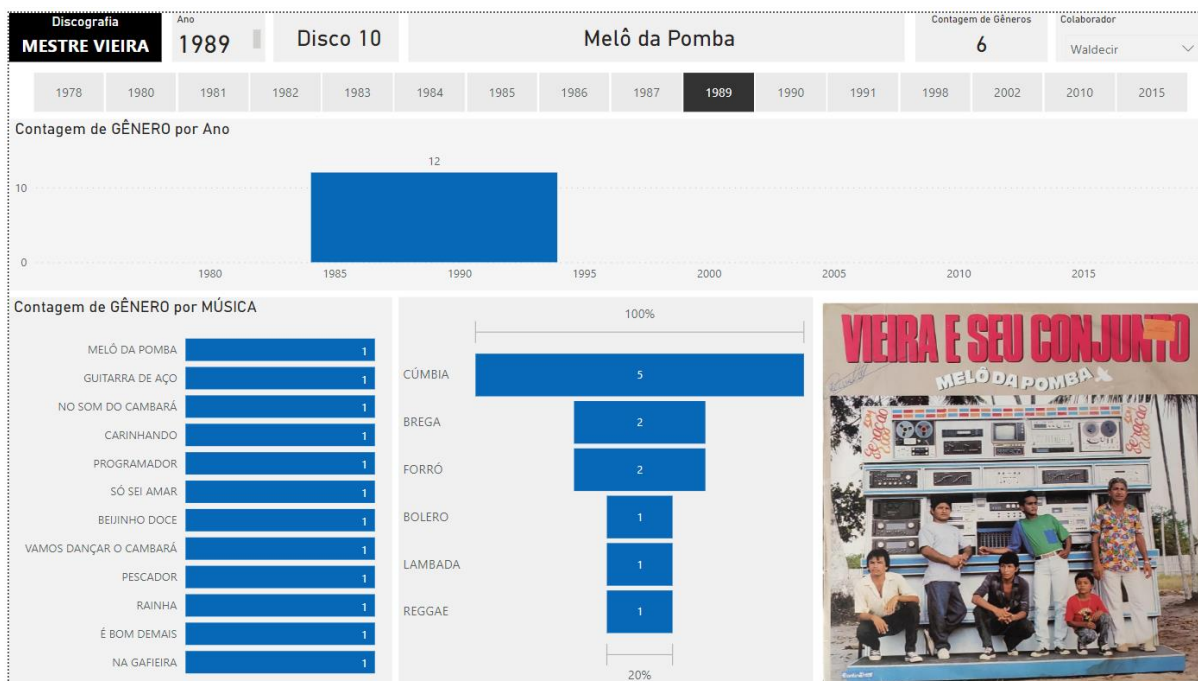
Gráfico 69 – Análises musicais de Wilson Vieira – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a cumbia, seguida da lambada, brega, lambada, bolero, cambará e reggae, respectivamente. O gráfico 70 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

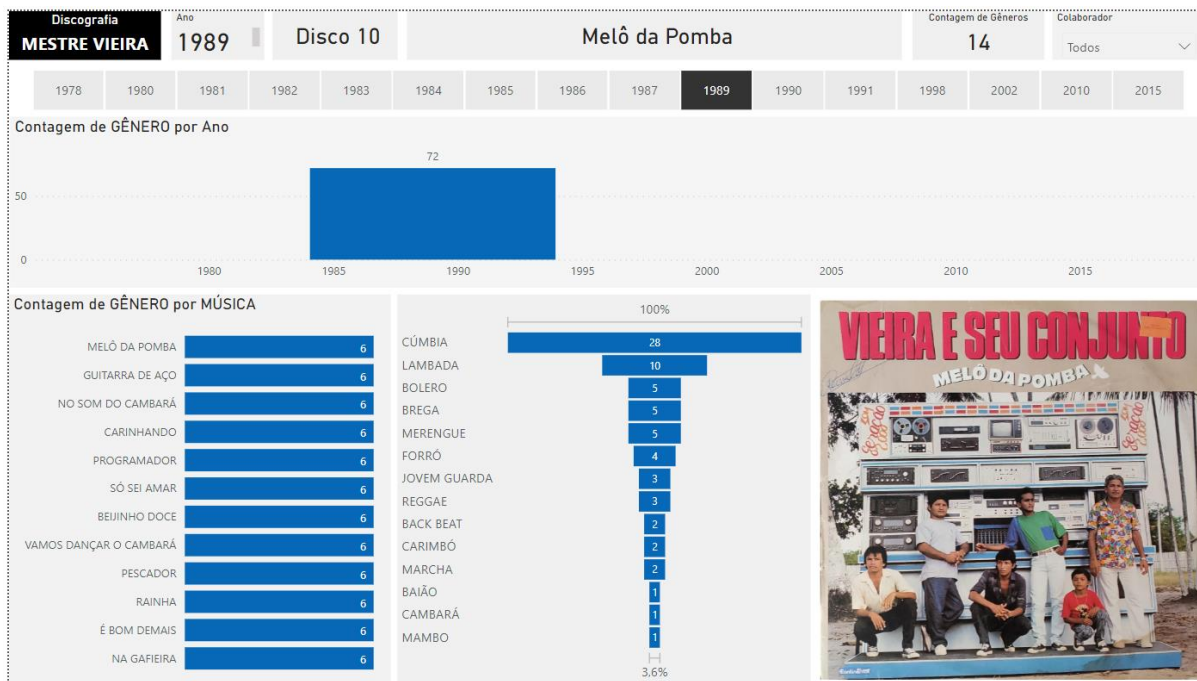
Gráfico 70 – Análises de Waldecir Vieira – Melô da Pomba.



Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é seguida pelo brega, forró, bolero, lambada e reggae, respectivamente. O gráfico 71 mostra o resultado das análises de todos os colaboradores.

Gráfico 71 – Resultado geral das análises – Melô da Pomba de 1987.



Fonte: autor.

Este álbum apresenta composições que refletem a cena musical de sua época. A cumbia, lambada, bolero, brega, merengue, sinalizam o gosto e preferência musical do mestre guitarrista, porém, também revelam o direcionamento da Indústria de Entretenimento sobre o consumo desses gêneros diante do mercado musical. A indicação do novo e possível gênero musical “cambará” revela a preocupação de Vieira em relação ao seu espaço diante do mercado da lambada, considerando a ascensão de outros artistas que ganharam maior destaque na grande mídia no Brasil.

3.2.9. Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará - 1990

A década de 1980, de maneira geral, foi muito importante para o mercado fonográfico mundial. O rock e a música pop foram categorias muito exploradas e, portanto, extremamente lucrativas para este mercado. A música folclórica ou tradicional ao ser submetida aos moldes de gêneros musicais globais ganhou um novo espaço nas prateleiras das lojas, categorizada pela indústria como World Music. No Brasil, além da ascensão da lambada, a jovem guarda, a MPB e o chamado rock nacional diversificaram a Indústria de Entretenimento, possibilitando intenso fluxo entre gêneros musicais locais e as categorias já consolidadas pelo mercado fonográfico. No Pará, além de Mestre Vieira, muitos outros artistas foram responsáveis pelo

desenvolvimento da lambada desde o início dos anos de 1980. Pinduca, Mário Gonçalves, Aldo Sena, Solano, Alípio Martins, Os Populares de Igarapé-Miri, Fafá de Belém e Beto Barbosa, são alguns deles. A figura 37 a seguir mostra uma montagem de algumas capas e contracapas referentes aos trabalhos desses artistas na década de 1980.

Figura 37 – Montagem com imagens de capas de álbuns lançados nos anos de 1980.



Fonte: Internet⁴².

Ainda nesta década podemos destacar dois trabalhos que marcam o auge da lambada no Brasil. O primeiro, o LP de Beto Barbosa com as músicas Beijinho na Boca, Preta e Dance e Balance com BB, que consolidou sua carreira como cantor de lambada. A figura 38 a seguir mostra a capa e contracapa do referido álbum.

Figura 38 – Capa e contracapa do álbum de Beto Barbosa lançado no ano de 1990.

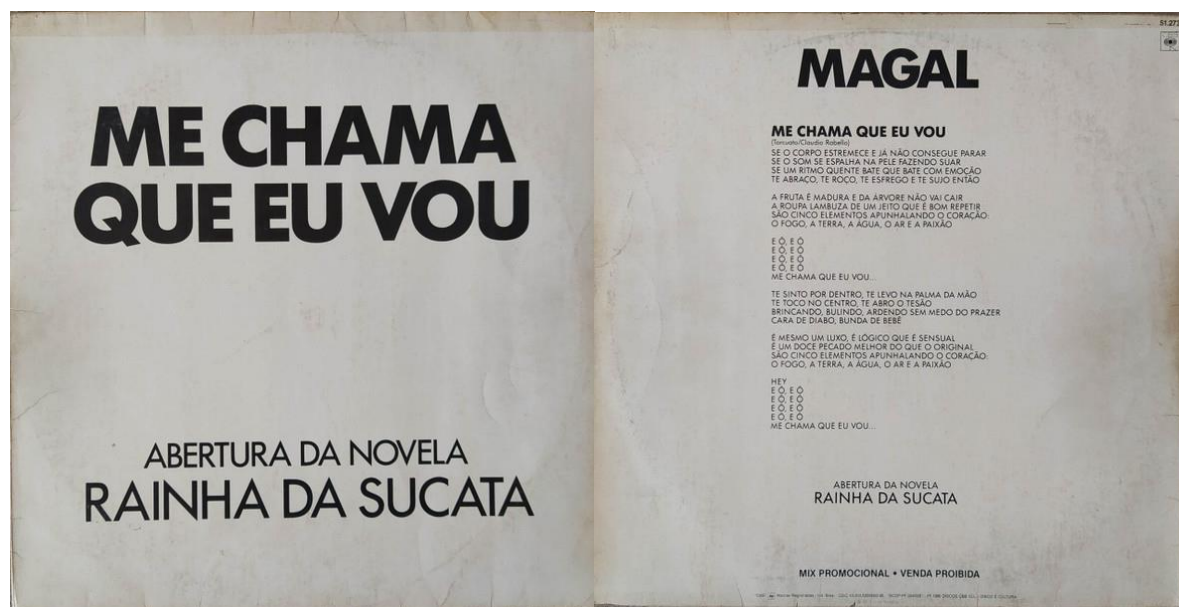


Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/1252624-Beto-Barbosa-Beto-Barbosa.

⁴² <https://www.discogs.com/> . Acessado em 30.04.2023.

Neste mesmo ano, interpretada por Sidney Magal, a composição Me Chama que eu Vou é escolhida como tema de abertura da telenovela Rainha da Sucata, exibida em horário nobre pela Rede Globo. A figura 39 a seguir mostra a capa e contracapa deste trabalho.

Figura 39 – Capa e contracapa do Compacto de Sidney Magal de 1990.



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3060463-Magal-Me-Chama-Que-Eu-Vou.

Nesta década a lambada encontra o seu auge dentro do mercado nacional em todos os setores que promovem a Indústria de Entretenimento: novos compositores, novos grupos musicais, trilhas sonoras de telenovelas, showbusiness, programas de TV, toda esta exploração do gênero musical culmina na sua internacionalização. Um dos exemplos desta visibilidade da lambada fora do Brasil foi no mercado cinematográfico com a produção de alguns filmes que tinham como enredo a lambada. Lambada – O filme Lambada – Set the Night on Fire, Lambada – A dança proibida, são alguns desses filmes. Ainda neste ano de 1990 a Banda Kaoma lançou o álbum World Mix que trazia a faixa Lambada – Llorando se fue – Remix, uma versão de origem boliviana que se tornou um clássico da lambada conhecida no Brasil como Chorando se Foi. A gravação original é de 1981 e pertence ao grupo Los Kjarkas⁴³. Estes trabalhos ressignificaram esteticamente, mercadologicamente e redimensionaram nacionalmente a lambada. Mudanças que possibilitaram a internacionalização da lambada na década seguinte. Uma lambada diferente daquela produzida por Mestre Vieira.

Fechando a década de 1980, o mestre guitarrista lançou o álbum Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará. O LP que ganhou as lojas no ano de 1990 traz a mesma

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=CsgGZr4Lh7U&t=9s>. Acessado em 01.05.2023.

estrutura dos discos anteriores, 12 composições inéditas divididas igualmente entre os lados A e B do vinil. Neste novo trabalho, fato revelado pelos filhos Waldecir e Wilson, o mestre guitarrero propõe um novo estilo ou gênero musical, o “cambará”, cujo nome já havia aparecido no álbum anterior. O nicho de mercado que atendia as demandas da lambada havia crescido e a lambada nos moldes desenvolvidos no Pará perdeu espaço, já que artistas como Beto Barbosa, Sidney Magal e Banda Kaoma abraçaram a maior parte do mercado nacional e internacional.

A figura 40 mostra a capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará –, lançado no ano de 1990.

Figura 40 – Capa e contracapa do álbum Vieira e Seu Conjunto – Lambadas e Cambará – de 1990.



Fonte: Antônio Barbedo.

Mestre Vieira aparece sozinho na capa e contracapa do álbum. É a primeira vez que o mestre guitarrero aparece desvinculado de seu conjunto musical. A faixa Melô do Gavião reforça a ideia do formato de sucesso atingido pela composição Melô do Bode presente no seu segundo álbum. A faixa “Desonante” mostra uma composição que arrisca bastante nas sonoridades harmônicas e melódicas cheias de tensão. A primeira composição do lado B do disco – Rei da Lambada – mostra claramente uma tentativa de reafirmação de seu “reinado” diante da lambada e suas origens. A faixa “Cambará”, revela sua tentativa de emplacar um novo estilo.

A tabela 30 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 30 – Visão geral das análises – Lambadas e Cambará.

ÁLBUM: LAMBADAS E CAMBARÁ – 1990						
LINK DE ACESSO: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mGJancpKZwU_gLVycQKCuehupwfJfyZ0						
COLABORAD ORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
REPITOTA	CUMBIA	LAMBADA	CÚMBIA	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
MELÔ DO GAVIÃO	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA/ CÚMBIA	MERENGUE	FORRÓ/ REGGAE	CUMBIA
SABIÁ	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA/ CAMBARÁ
DESONANTE	CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
VOU METRO PAU	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA/ CAMBARÁ
BAIANA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA
REI DA LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA/ CAMBARÁ	CUMBIA/ LAMBADA
PRA LÁ DE BOM	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA/ CAMBARÁ
CAMBARÁ	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE/ CARIMBÓ	MERENGUE	CAMBARÁ	CAMBARÁ
PARA BAILAR	CUMBIA	CUMBIA	MERENGUE	MERENGUE	LAMBADA	CUMBIA/ CAMBARÁ
MARAVILHA	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA/JOV EM GUARDA	BREGA	BREGA	BREGA
QUERO TEU CARINHO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA

Fonte: autor.

Neste LP Mestre Vieira tenta resgatar os ritmos que o colocaram em destaque no mercado musical. Apenas Wilson e Waldecir se referiram ao cambará como um novo “estilo” de música e pela primeira vez em sua discografia não há qualquer referência aos seus famosos boleros tão presentes nos trabalhos anteriores. No gráfico 72 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 72 – Análises de Leandro Machado – Lambadas e Cambará.

Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a lambada como gênero musical mais presente no álbum, seguido da cumbia, back beat, calypso e merengue, respectivamente. O gráfico 73 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 73 – Análises de Hygor Machado – Lambadas e Cambará.

Fonte: autor.

Para Hygor Machado a lambada é seguida pelo brega e cumbia, respectivamente.

O gráfico 74 mostra as análises de Max David.

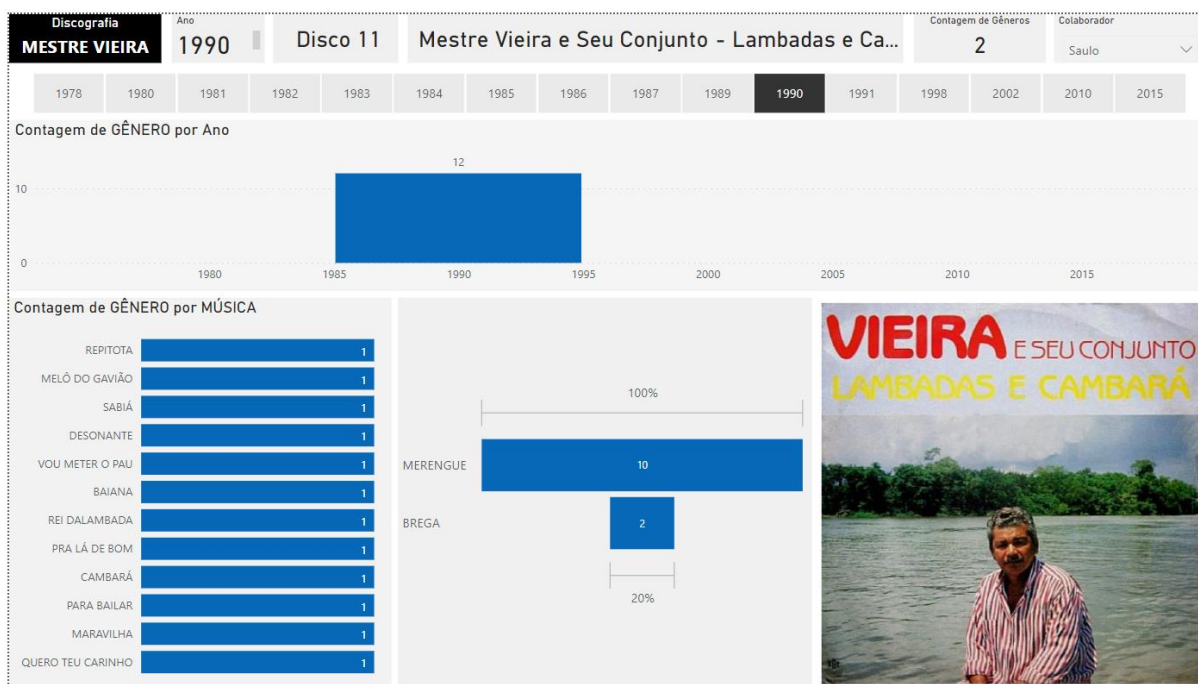
Gráfico 74 – Análises de Max David – Lambadas e Cambará.



Fonte: autor.

Para Max David o merengue é seguido pela lambada, brega, cumbia, carimbó e jovem guarda, respectivamente. O gráfico 75 revela as minhas análises musicais sobre o álbum.

Gráfico 75 – Análises de Saulo Caraveo – Lambadas e Cambará.



Fonte: autor.

Minhas análises indicam o merengue e depois o brega como gêneros musicais no álbum. O gráfico 76 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 76 – Análises de Wilson Vieira – Lambadas e Cambará.



Fonte: autor.

Para Wilson Vieira os gêneros são: lambada, brega, cambará, forró e reggae, respectivamente. O gráfico 76 mostra as análises de Waldecir Vieira.

Gráfico 77 – Análises de Waldecir Vieira – Lambadas e Cambará.



Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira o cambará, cumbia e lambada são seguidos pelo brega. O gráfico 78 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 78 – Resultado das análises realizadas sobre o álbum Vieira e Seu Conjunto de 1987.



Fonte: autor.

Neste trabalho que encerra a produção de Mestre Vieira nos anos de 1980, pudemos verificar a predominância da lambada em seu processo de composição bem como sua tentativa de emplacar um novo sucesso e ganhar mais espaço no mercado e mídia. É possível perceber também o crescente interesse do mercado pelo brega, uma vez que o gênero é assinalado como uma daqueles mais presentes no LP.

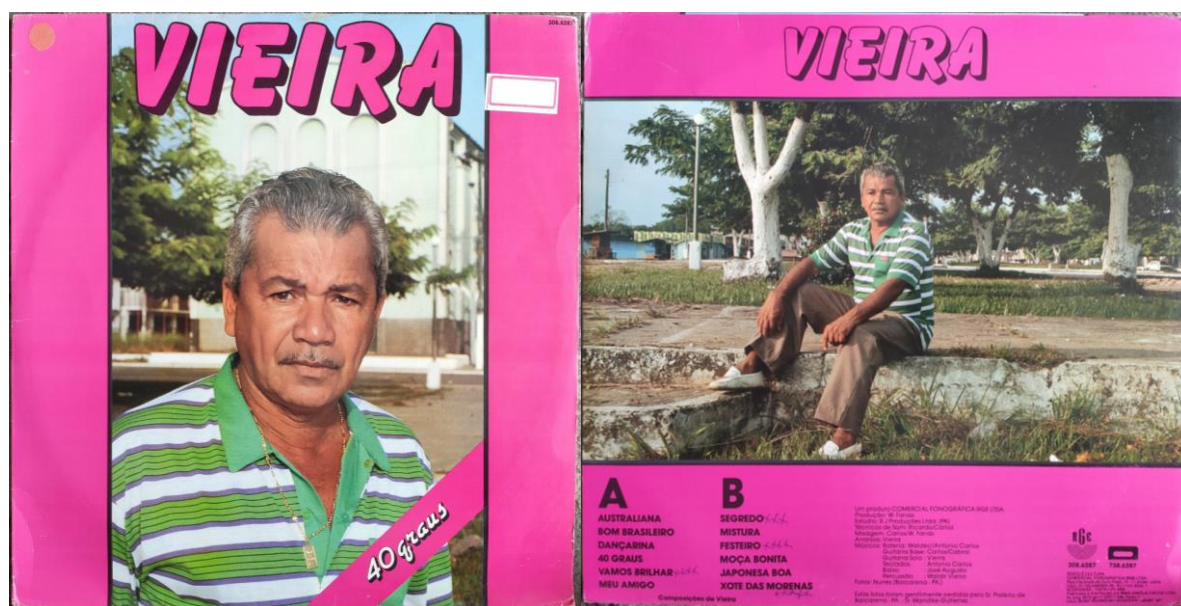
3.3. Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – os anos de 1990

A década de 1980 foi um período de desenvolvimento e de diversificação da lambada e apesar da robusta produção fonográfica de Mestre Vieira, outros artistas como Beto Barbosa, Sidney Magal e Banda Kaoma atingiram maiores níveis de visibilidade diante da Indústria de Entretenimento e, consequentemente, maiores níveis de vendagem e de circulação nas grandes mídias e show business. Como veremos a seguir, Mestre Vieira enfrentará um longo período de escassez nos anos de 1990, que se deu por conta das mudanças na cena musical e dos interesses do mercado em torno de outros gêneros musicais no Brasil. O mercado consumidor da lambada começa a passar por mudanças e mesmo os artistas e grupos musicais consagrados seriam impactados por estas mudanças no cenário artístico.

3.3.1. Vieira 40 graus – 1991

No ano de 1991 Mestre Vieira lançou seu último trabalho no formato de LP – Long Play –, álbum que encerraria também um longo período de contínua produção iniciado no ano de 1978. Vieira 40 graus segue os padrões dos álbuns anteriores com 12 composições inéditas divididas igualmente entre os lados A e B do disco. A figura 41 mostra a capa e contracapa do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1991.

Figura 41 – Capa e contracapa do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1990.



Fonte: Antônio Barbedo.

Neste trabalho Mestre Vieira volta a aparecer sozinho na capa e contracapa do álbum. A tabela 31 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 31 – Visão geral das análises – Vieira 40 graus.

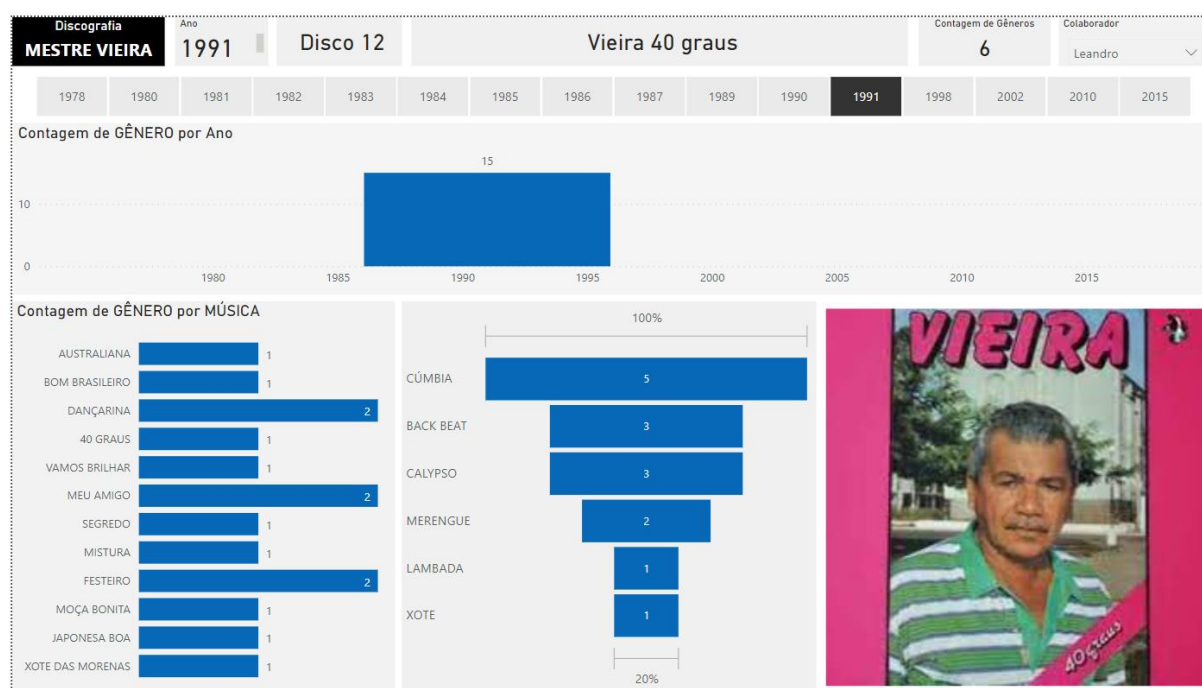
ÁLBUM: VIEIRA 40 GRAUS – 1991						
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=hq_47TlKj0k&t=32s						
VIEIRA 40 GRAUS 1991	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECI R VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
AUSTRALIANA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
BOM BRASILEIRO	CUMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA
DANÇARINA	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA

40 GRAUS	MERENGUE	LAMBADA	CÚMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
VAMOS BRILHAR	CUMBIA	LAMBADA	CÚMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CAMBARÁ
MEU AMIGO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA/SER ESTA	LAMBADA	CUMBIA
SEGREDO	CUMBIA	CUMBIA/LA MBADA	LAMBADA	CARIMBÓ/ MERENGUE	BREGA	BREGA
MISTURA	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE/ CARIMBÓ	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA/ CAMBARÁ
FESTEIRO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
MOÇA BONITA	CUMBIA	LAMBADA	LAMBADA	CARIMBÓ	LAMBADA	CUMBIA
JAPONESA BOA	CUMBIA	LAMBADA	CÚMBIA	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
XOTE DAS MORENAS	XOTE	XOTE/CUM BIA	XOTE	XOTE	XOTE	XOTE

Fonte: autor.

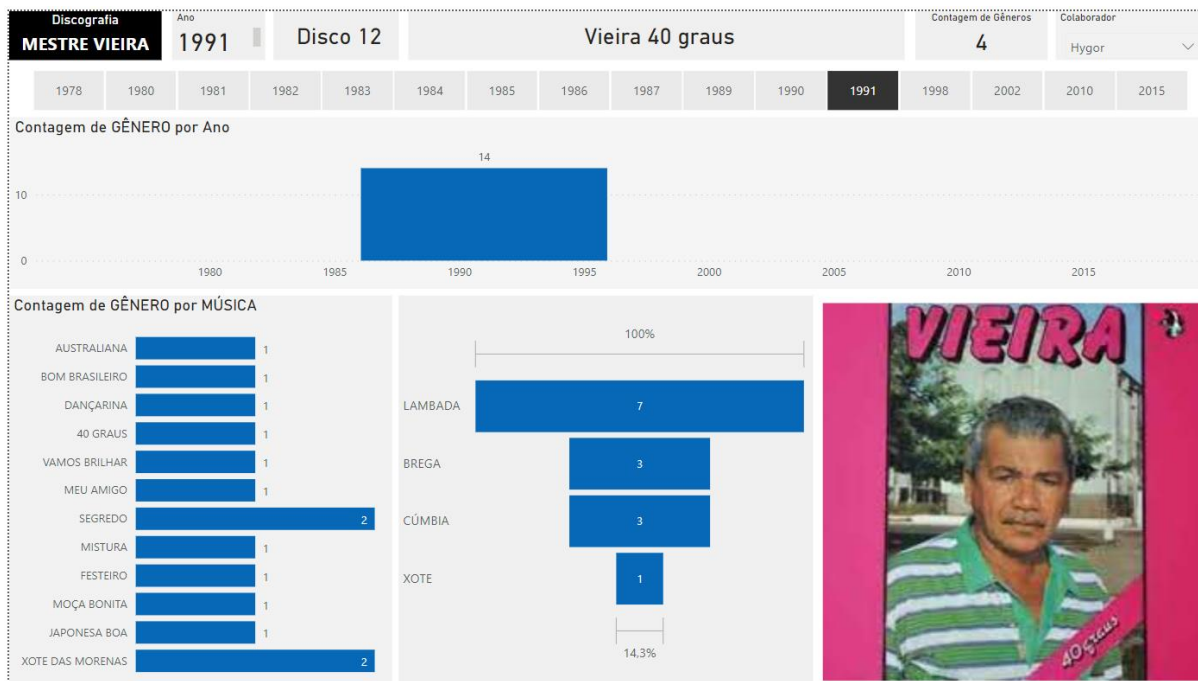
Neste LP Mestre Vieira tenta resgatar os ritmos que o colocaram em destaque no mercado musical. No gráfico 79 podemos verificar as análises de Leandro Machado.

Gráfico 79 – Análises de Leandro Machado – Vieira 40 graus.



Leandro Machado assinala a cumbia como gênero musical mais presente no álbum. O gráfico 80 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

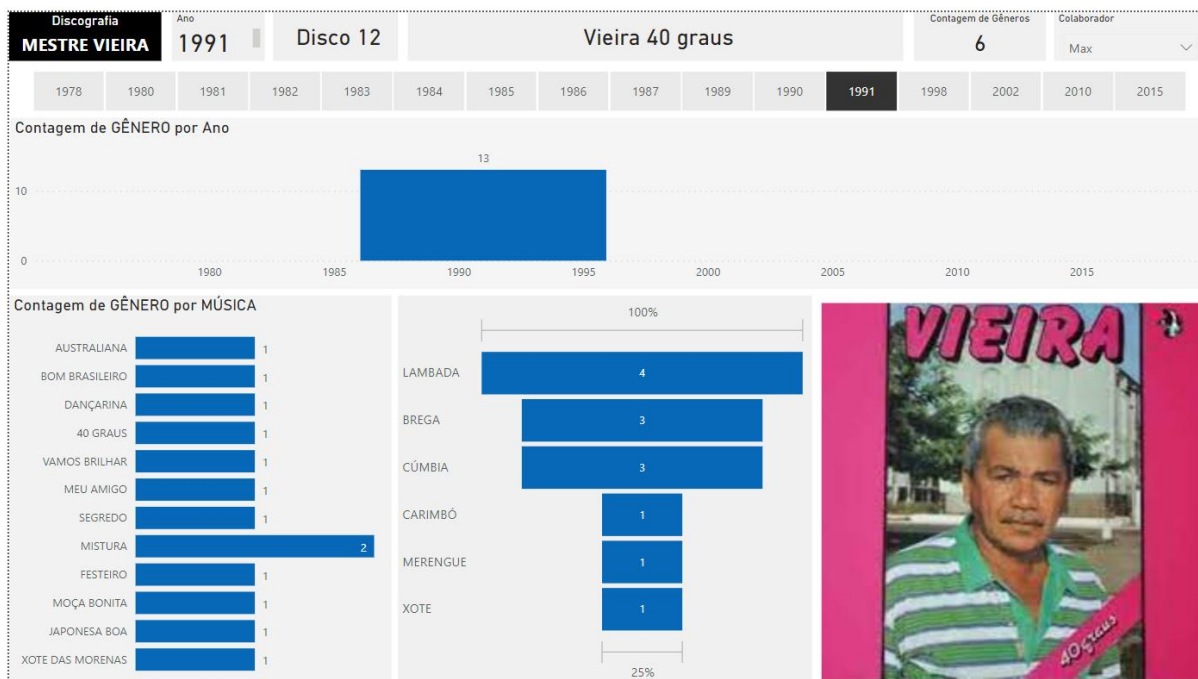
Gráfico 80 – Análises de Hygor Machado – Vieira 40 graus.



Fonte: autor.

Para Hygor Machado o gênero musical mais presente no álbum é a lambada. O gráfico 81 mostra as análises de Max David.

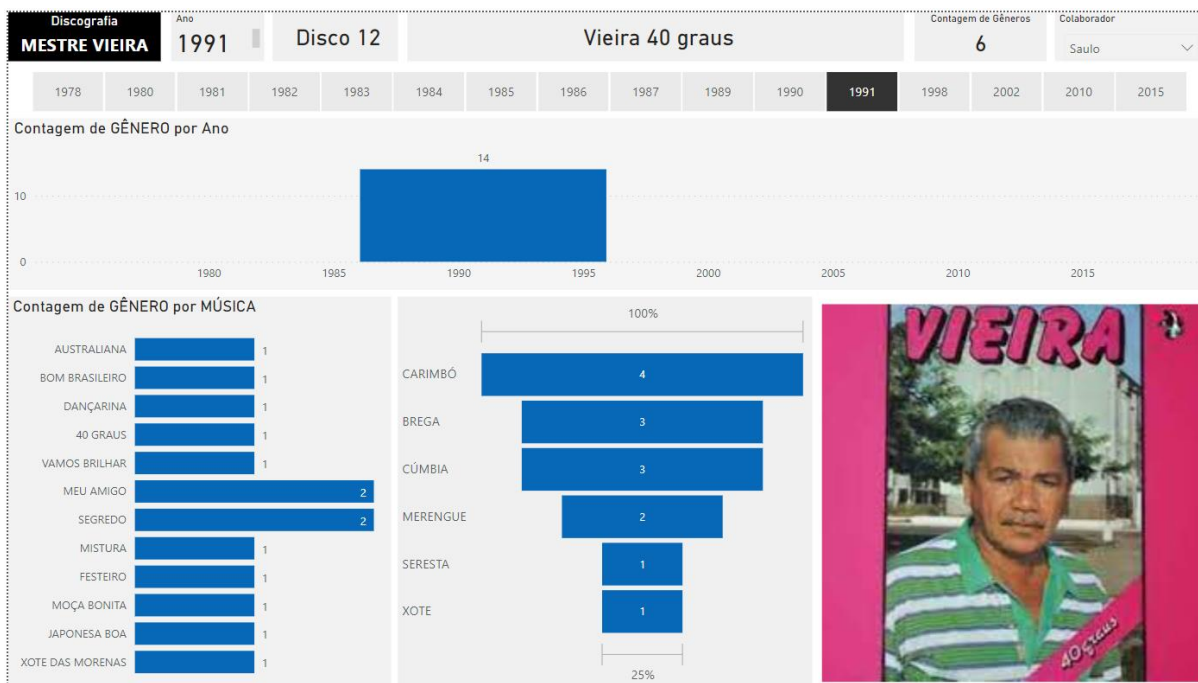
Gráfico 81 – Análises de Max David – Vieira 40 graus.



Fonte: autor.

Max David indica a lambada seguida do brega, cumbia, carimbó, merengue e xote, respectivamente. O gráfico 82 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

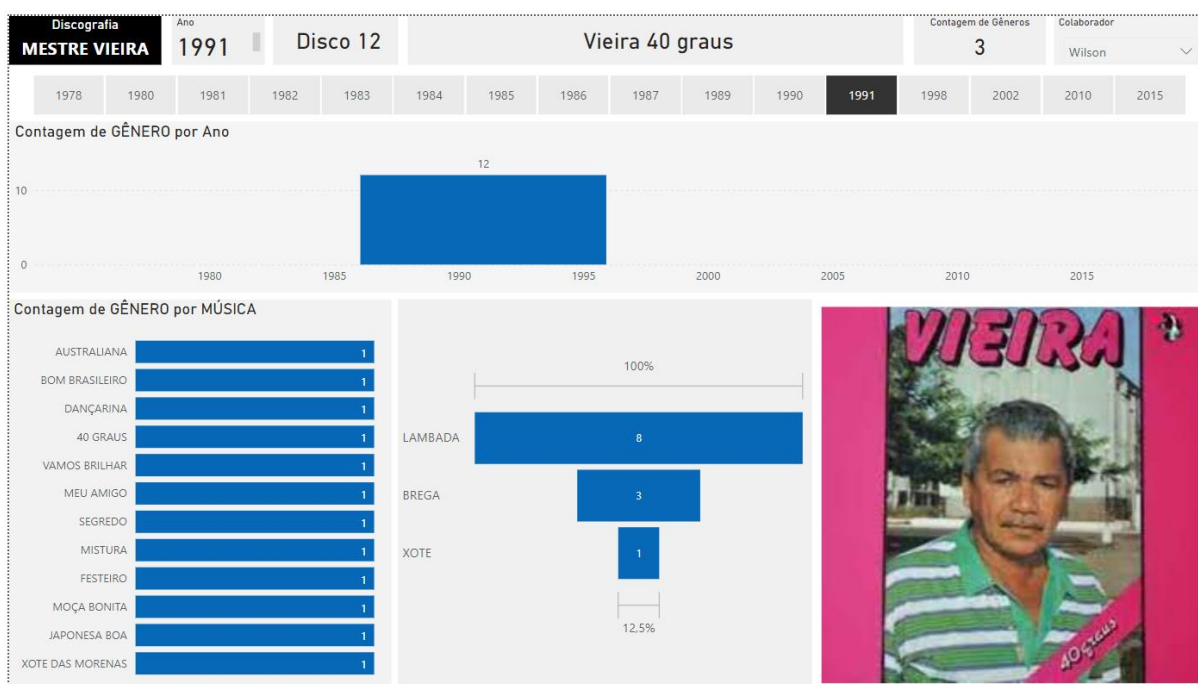
Gráfico 82 – Análises de Saulo Caraveo – Vieira 40 graus.



Fonte: autor.

Minhas análises indicam, o carimbó seguido do brega, cumbia, merengue, seresta e xote, respectivamente. O gráfico 83 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 83 – Análises de Wilson Vieira – Vieira 40 graus.



Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a lambada seguido do brega e xote, respectivamente. O gráfico 84 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

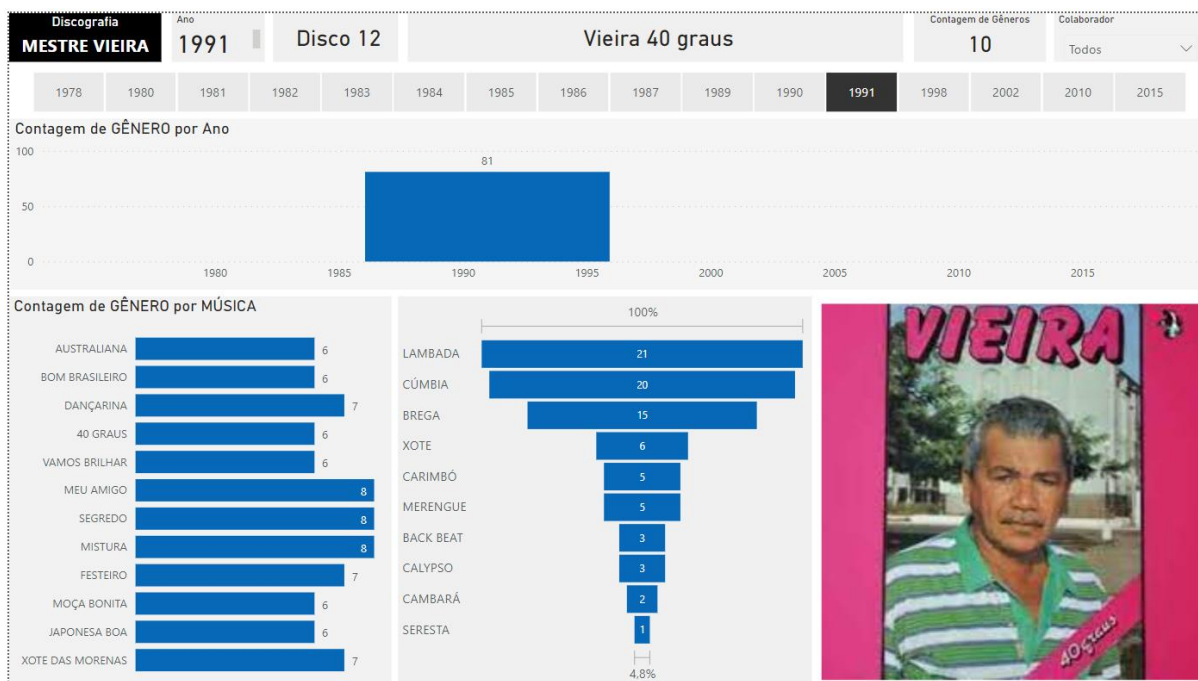
Gráfico 84 – Análises de Waldecir Vieira – Vieira 40 graus.



Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é o gênero musical que marca maior presença no álbum. O gráfico 85 mostra o resultado geral das análises de todos os colaboradores.

Gráfico 85 – Resultado geral das análises – Lambadas e Cambará de 1991.



Fonte: autor.

Neste trabalho de Mestre Vieira ainda podemos verificar a predominância da lambada em seu processo de composição. Os demais gêneros musicais que aparecem inseridos nestes processos reafirmam os padrões estabelecidos pelo compositor desde o início de sua jornada artística. Na década de 1990, Mestre Vieira produziu apenas dois álbuns, Vieira 40 graus e Vieira e Banda – A Volta, álbum que será analisado na próxima seção.

3.3.2. Vieira e Banda – A Volta - 1998.

Este trabalho solitário de Mestre Vieira, lançado no final dos anos de 1990, apresenta características importantes que valem destacar. Primeiramente a substituição do nome Vieira e Seu Conjunto por Vieira e Banda, termo muito utilizado na época por simbolizar a modernização dos grupos musicais. O primeiro álbum gravado por Vieira na era digital e lançado no formato de CD apresenta 12 composições inéditas dispostas de forma direta quebrando a estética do vinil que apresentava dois lados, A e B. A figura 42 mostra a capa do álbum Vieira 40 graus, lançado no ano de 1991.

Figura 42 – Capa do álbum Vieira e Banda – A Volta, lançado no ano de 1998.



Fonte: Internet.

Após o lançamento do álbum Lambadas das Quebradas Vol. 1, no qual a arte da capa não apresenta imagens de Mestre Vieira e dos integrantes de seu conjunto musical, todos os trabalhos subsequentes trouxeram fotos do mestre guitarreiro. Neste álbum – Vieira e Banda – A Volta – a arte da capa apresenta a imagem de uma guitarra elétrica e alguns elementos musicais. A tabela 32 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 32 – Visão geral das análises – Vieira e Banda – A Volta.

ÁLBUM: VIEIRA E BANDA - A VOLTA – 1998 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=tgcTMdnuaZ0&t=14s						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
DEM DANÇAR MERENGUE	CUMBIA	LAMBADA/ CUMBIA	CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA/ MERENGUE	CUMBIA
CHEIA DE MORAL	CUMBIA	LAMBADA/ CUMBIA	CÚMBIA	MERENGUE	CUMBIA/ MERENGUE	CUMBIA
MENINA BONITA	BAIÃO	LAMBADA/ CUMBIA	FORRÓ	FORRÓ	REGGAE	REGGAE
PASSAGEIRO	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
DIZ QUE VAI	CUMBIA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
DELICIOSO	LAMBADA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/ MERENGUE	CUMBIA
BALANCEANDO	LAMBADA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/ MERENGUE	CUMBIA
PIRIQUITO DELA	LAMBADA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA	MERENGUE	CUMBIA/ MERENGUE	CUMBIA
IMPRESSIONANTE	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO	BOLERO
VAI QUE É MOLE	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE
ROSA	FORRÓ TRADICIONAL	XOTE/LAMBADA	FORRÓ	MERENGUE	FORRÓ/ REGGAE	FORRÓ/ REGGAE
LAMBADA DA RAÇA	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE/LAMBADA	CUMBIA/ MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA

Fonte: autor.

No gráfico 86 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 86 – Análises musicais de Leandro Machado – Vieira e Banda de 1998.

Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a cumbia, seguida da lambada, merengue, back beat, baião, bolero, Calypso e forró, respectivamente. O gráfico 87 revela as análises de Hygor Machado.

Gráfico 87 – Análises musicais de Hygor Machado – Vieira e Banda de 1998.

Fonte: autor.

Para Hygor Machado o gênero musical mais presente no álbum é a lambada, seguida da cumbia, bolero, brega e xote, respectivamente.

O gráfico 88 mostra as análises de Max David.

Gráfico 88 – Análises musicais de Max David – Vieira e Banda de 1998.



Fonte: autor.

Max David aponta a lambada seguida do merengue, forró, bolero, brega e cumbia, respectivamente. O gráfico 89 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

Gráfico 89 – Análises musicais de Saulo Caraveo – Vieira e Banda de 1998.



Fonte: autor.

Segundo minhas análises musicais, o merengue é seguido pela cumbia, bolero e brega, respectivamente. O gráfico 90 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 90 – Análises musicais de Wilson Vieira – Vieira e Banda de 1998.



Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta o merengue, cumbia, reggae, bolero, brega, forró e lambada, respectivamente. O gráfico 91 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 91 – Análises musicais de Waldecir Vieira – Vieira e Banda de 1998.



Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira os gêneros são a cumbia seguida do forró, reggae, bolero, brega, lambada e merengue, respectivamente. O gráfico 92 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 92 – Resultado geral das análises – Vieira e Banda de 1998.



Fonte: autor.

Neste trabalho de Mestre Vieira ainda podemos verificar a predominância da cumbia em seu processo de composição. Os demais gêneros musicais que aparecem inseridos nestes processos reafirmam os padrões estabelecidos pelo compositor desde o início de sua jornada artística. Na década de 1990, Mestre Vieira produziu apenas dois álbuns, Vieira 40 graus e Vieira e Banda – A Volta, álbum que será analisado na próxima seção.

3.4 – Análises sobre a discografia de Mestre Vieira – os anos de 2000

Mestre Vieira encerrou os anos de 1990 com o lançamento de apenas dois álbuns e este fato teve relação direta com a produção da Indústria de Entretenimento. A lambada explodiu no mercado musical brasileiro sob novos argumentos estéticos. Sintetizadores e novos artistas.

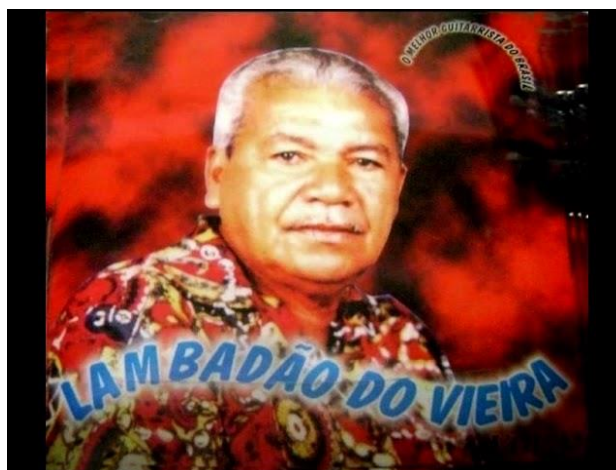
Nos início dos anos de 2000, o pesquisador, músico e produtor musical Pio Lobato realizou uma das primeiras e mais importantes pesquisas sobre a prática musical da lambada no Pará. Com entrevistas realizadas com Mestre Vieira, Aldo Sena e Ximbinha, contextualizações culturais e análises musicais estéticas sobre a lambada, Lobato apresentou o

TCC, “Guitarrada – um gênero do Pará”, como trabalho de sua conclusão do curso de Licenciatura em Música, da Universidade Federal do Pará, no ano de 2001. Pio Lobato não foi o pioneiro na utilização do termo guitarrada, porém, foi o primeiro a compreender que a lambada produzida no Pará apresentava características estéticas e históricas diferentes daquela disseminada no Brasil na década anterior. Posteriormente, Pio Lobato junto com Kelci Albuquerque, produziram o projeto Mestres da Guitarrada, que reuniu os músicos Mestre Vieira, Aldo Sena e Curica. Este projeto foi responsável pela volta de Vieira ao cenário e ao mercado musical que ganhou densidade na primeira década dos anos 2000.

3.4.1. Lambadão do Vieira – 2002

No de 2002 Mestre Vieira lançou seu segundo trabalho no formato de CD, o Lambadão do Vieira que chega no mercado com mudanças estéticas significativas considerando a produção do artista até então. Neste trabalho é possível perceber que os famosos arranjos de guitarra elaborados por Mestre Vieira dividem espaço com os acompanhamentos de teclado e sintetizadores. A figura 43 a seguir mostra a capa do álbum Lambadão do Vieira de 2002.

Figura 43 – Capa do álbum Lambadão do Vieira – Lambadão do Vieira, lançado no ano de 2002.



Fonte: Internet.

O álbum apresenta 14 composições dentre elas duas regravações, Melô do Bode e Lambada da Curupira, sucessos dos primeiros álbuns.

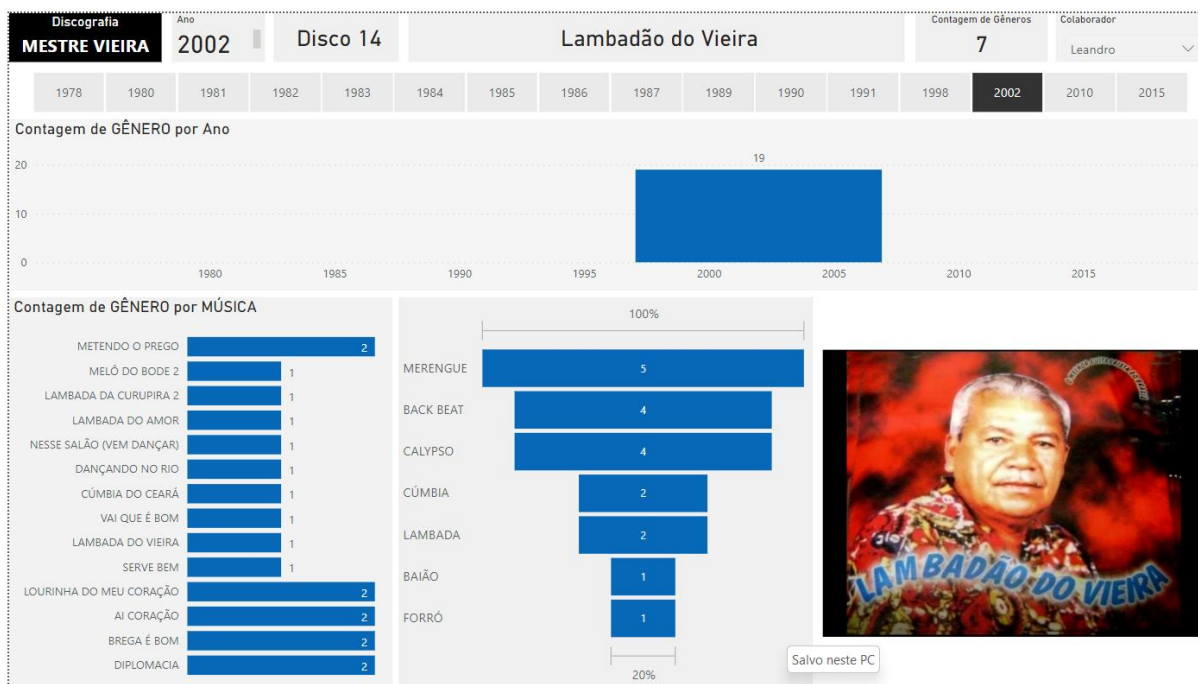
A tabela 33 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 33 – Visão geral das análises – Lambadão do Vieira.

ÁLBUM: LAMBADÃO DO VIEIRA – 2002 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=mU1pUQGfJKE&t=1603s						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
METENDO O PREGO	BAIÃO/REFRÃO: FORRÓ ESTILIZADO	FORRÓ/VANERÃO	FORRÓ	FORRÓ	BAIÃO	FORRÓ
MELÔ DO BODE	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA/ZOUK	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
LAMBADA DA CURUPIRA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA/MERENGUE	LAMBADA
LAMBADA DO AMOR	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE COUNTRY	LAMBADA	LAMBADA
NESSE SALÃO (VEM DANÇAR)	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE/LAMBADA	MERENGUE	MERENGUE	MERENGUE
DANÇANDO NO RIO	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
CÚMBIA DO CEARÁ	CUMBIA	CUMBIA	CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
VAI QUE É BOM	MERENGUE	LAMBADA	CÚMBIA	CUMBIA	CUMBIA	CUMBIA
LAMBADA DO VIEIRA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	MERENGUE	LAMBADA	LAMBADA
SERVE BEM	CUMBIA	LAMBADA/MAMBO	MERENGUE	CUMBIA	LAMBADA	CUMBIA
LOURINHA DO MEU CORAÇÃO	BACK BEAT/CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
AI CORAÇÃO	BACK BEAT/CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
BREGA É BOM	BACK BEAT/CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA
DIPLOMACIA	BACK BEAT/CALYPSO	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA	BREGA

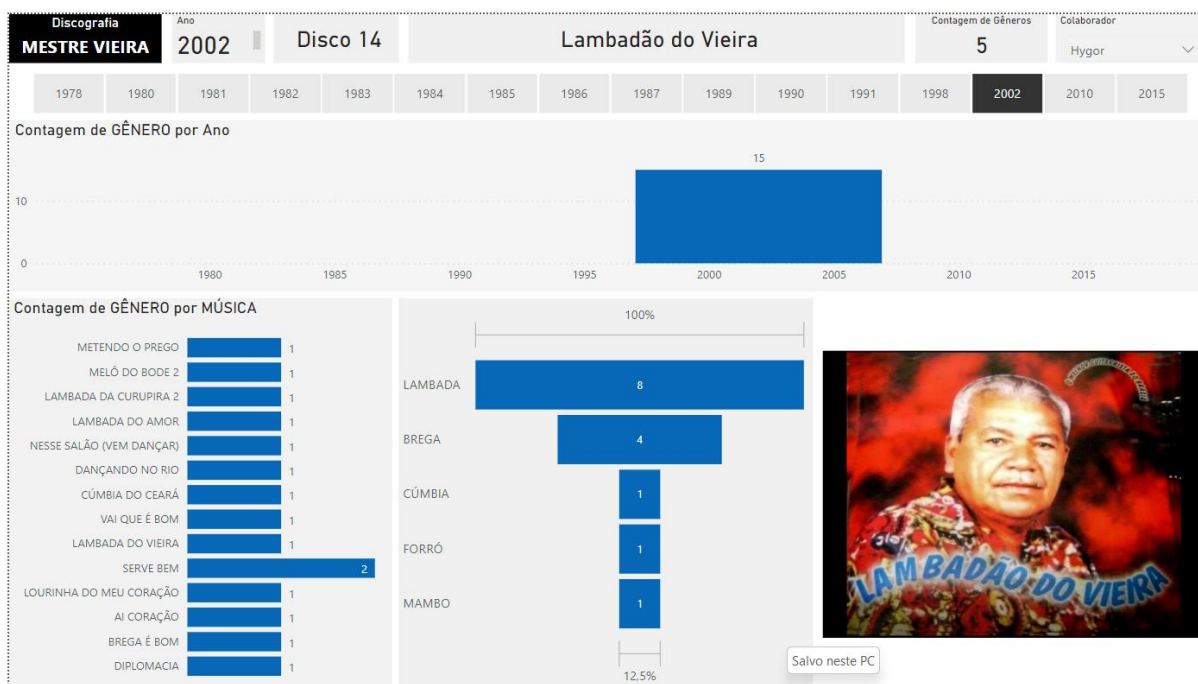
Fonte: autor.

O gráfico 93 revela as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 93 – Análises de Leandro Machado – Lambadão do Vieira.

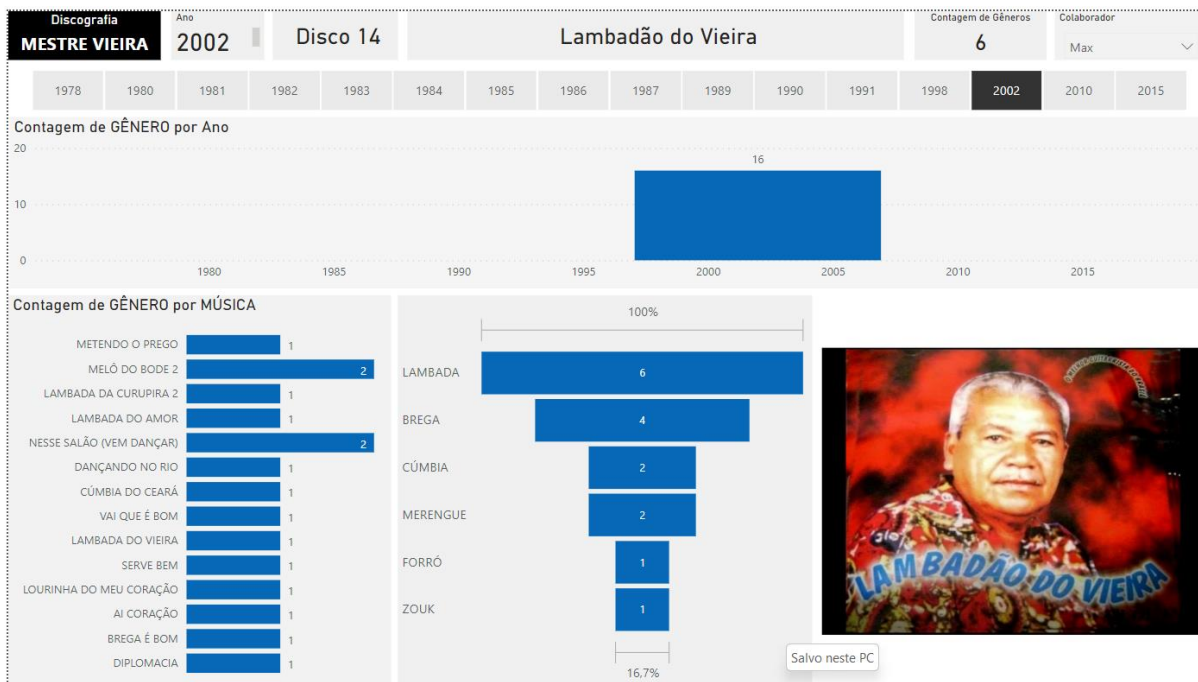
Fonte: autor.

Leandro Machado assinala o merengue, seguido do back beat, calypso, cumbia, lambada, baião e forró, respectivamente. O gráfico 94 revela as análises de Hygor Machado.

Gráfico 94 – Análises de Hygor Machado – Lambadão do Vieira.

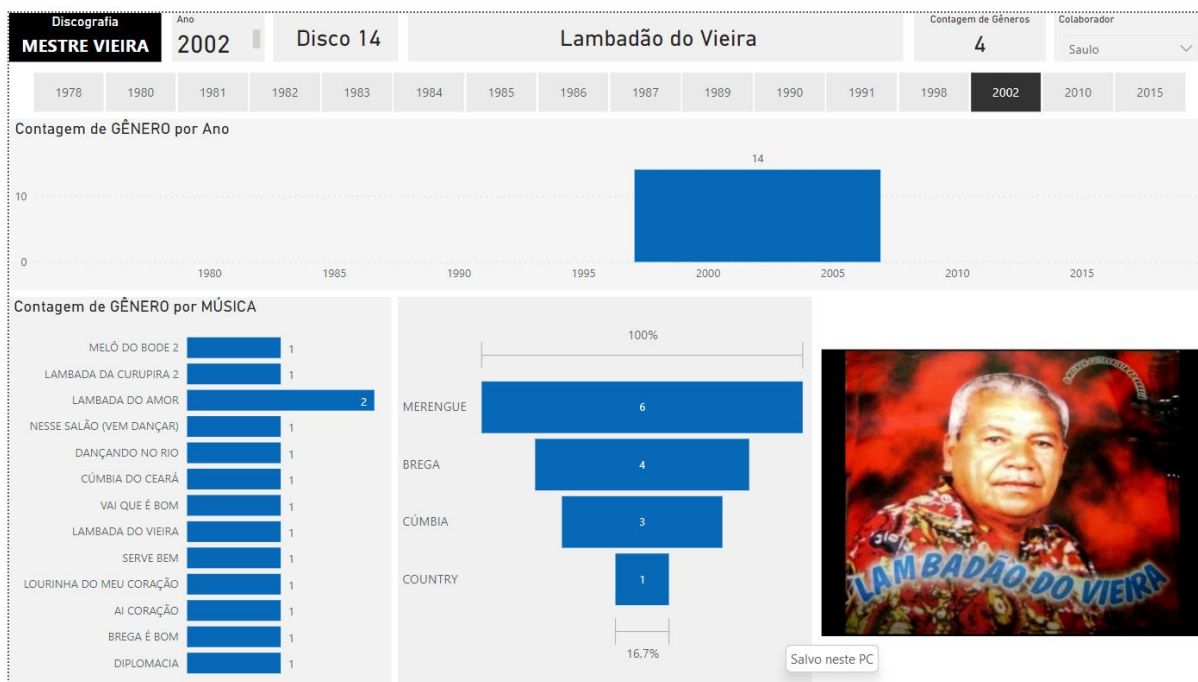
Fonte: autor.

Para Hygor Machado a lambada é seguida do brega, cumbia, forró e mambo, respectivamente. O gráfico 95 mostra as análises de Max David.

Gráfico 95 – Análises de Max David – Lambadão do Vieira.

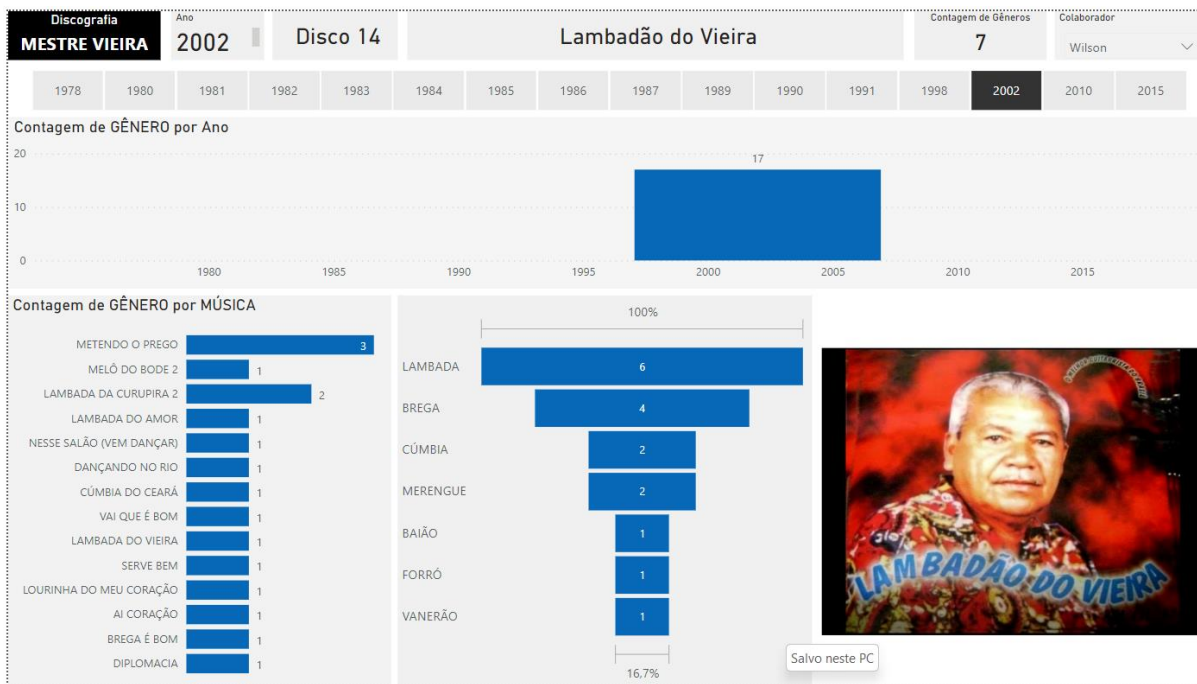
Fonte: autor.

Max David aponta a lambada seguida do brega, cumbia, merengue, forró e zouk, respectivamente. O gráfico 96 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

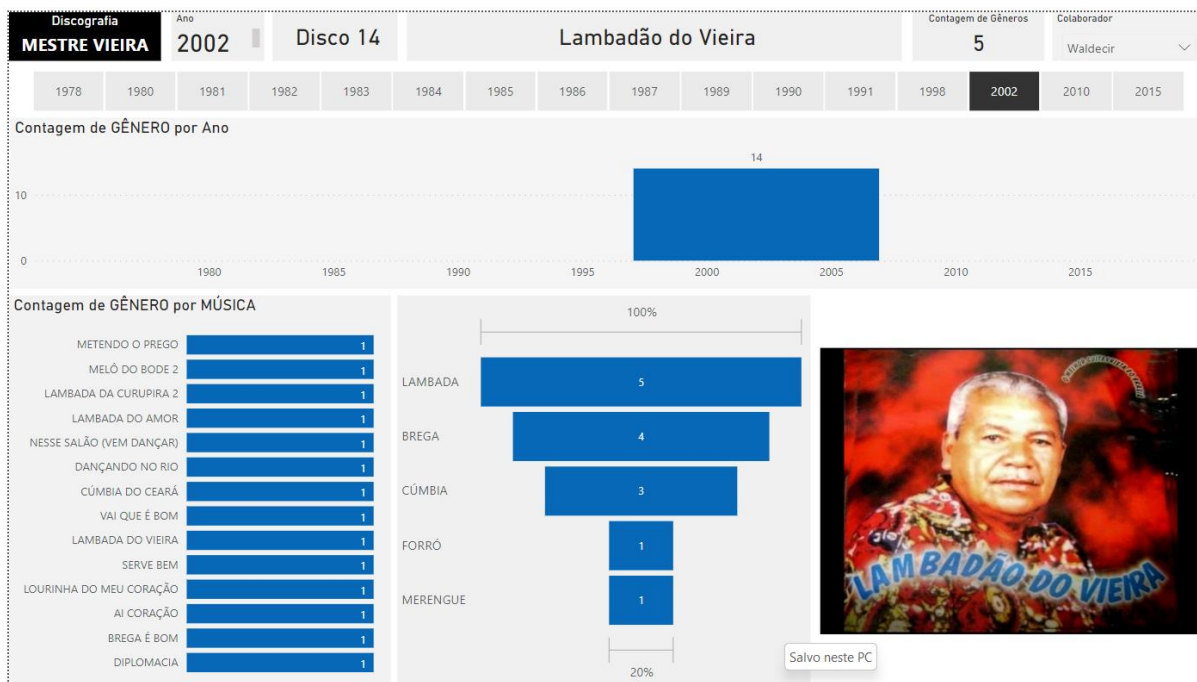
Gráfico 96 – Análises de Saulo Caraveo – Lambadão do Vieira.

Fonte: autor.

Segundo minhas análises musicais, o merengue é seguido pelo brega, cumbia e country, respectivamente. O gráfico 97 detalha as análises de Wilson Vieira.

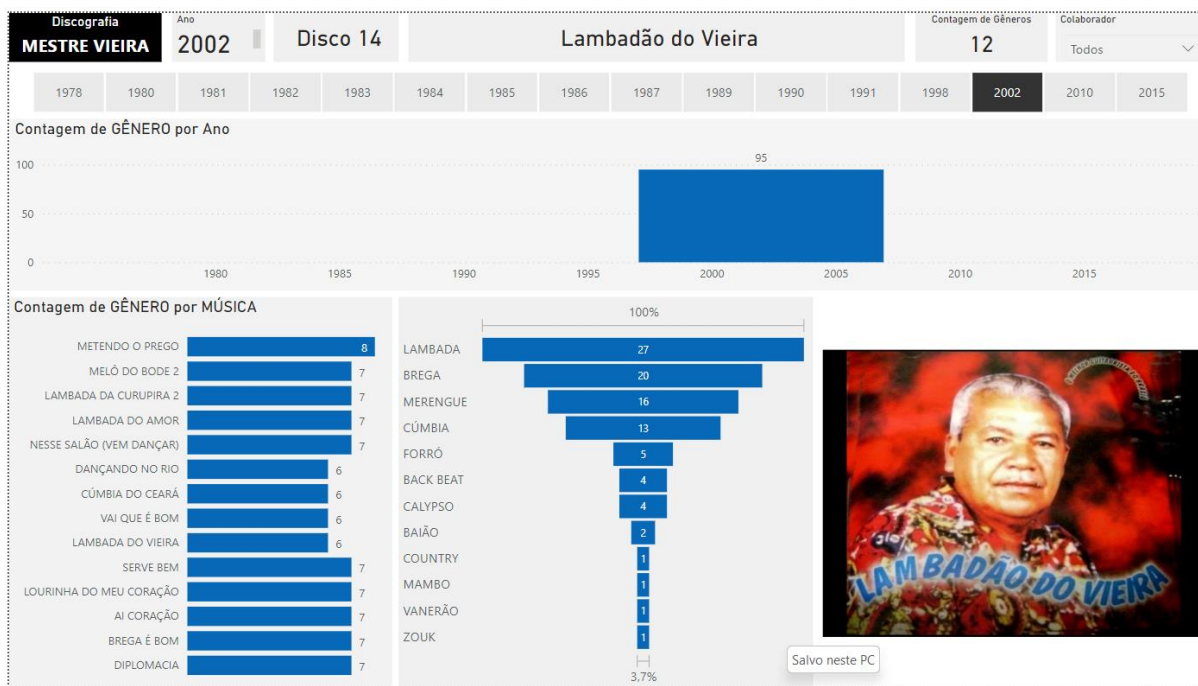
Gráfico 97 – Análises de Wilson Vieira – Lambadão do Vieira.**Fonte:** autor.

Wilson Vieira aponta a lambada seguida do brega, cumbia, merengue, baião, forró e vanerão, respectivamente. O gráfico 98 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 98 – Análises de Waldecir Vieira – Lambadão do Vieira.**Fonte:** autor.

Para Waldecir Vieira a lambada é o gênero musical que marca maior presença nas composições de Vieira, seguido do brega, cumbia, forró e merengue, respectivamente. O gráfico 99 mostra o resultado integral das análises realizadas por todos os colaboradores.

Gráfico 99 – Resultado geral das análises – Lambadão do Vieira de 2002.



Fonte: autor.

Podemos verificar a predominância da lambada neste álbum, porém, tanto as novas composições quanto as regravações, revelam mudanças estéticas que refletem a produção e o consumo diante do mercado musical da época, principalmente em relação ao mercado nordestino brasileiro. Mestre Vieira fez parte do projeto Mestres da Guitarrada, iniciado no ano de 2003, que resultou na gravação de um CD lançado no ano de 2004, no qual 5 das 15 composições eram de sua autoria. Com este projeto, que teve a produção de Pio Lobato e Kelci Albuquerque, Mestre Vieira, Aldo Sena e Curica tocaram em muitas cidades do Brasil e no exterior. Este resgate da lambada/guitarrada resultou em muitas premiações e homenagens, dentre elas o título de honra ao mérito cultural expedido pelo Ministério da Cultura na gestão do então Presidente da República Luis Inácio Lula da Silva. A fotografia 31 a seguir mostra a imagem do diploma.

Fotografia 34 – Diploma de Honra ao Mérito Cultura recebido por Mestre Vieira.



Fonte: arquivo familiar de Mestre Vieira. **Fotografia:** autor.

Com as mudanças no mercado musical a guitarrada ganha visibilidade e inicia seu processo de independência da lambada. Mestre Vieira, só voltaria a gravar já um álbum totalmente de sua autoria no final dos anos de 2000.

3.4.2. Vieira e Seu Conjunto – Guitarra Magnética - 2010

No ano de 2010 Mestre Vieira lança seu primeiro CD dedicado à guitarrada. Após o fim do projeto Mestres da Guitarrada, este foi o primeiro álbum lançado por Vieira totalmente instrumental, porém, na capa do trabalho é possível verificar a menção ao projeto. Este álbum é significativo para a consolidação da guitarrada no mercado musical e para a cultura local. Guitarra Magnética apresenta 11 composições do mestre guitarreiro. A figura 44 a seguir mostra a capa e contracapa do referido álbum.

Figura 44 – Capa e contracapa do CD Guitarra Magnética de Mestre Vieira lançado no ano de 2010.



Fonte: autor.

O álbum apresenta 11 composições inéditas e uma excelente qualidade de gravação e produção. A tabela 34 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 34 – Visão geral das análises – Guitarra Magnética.

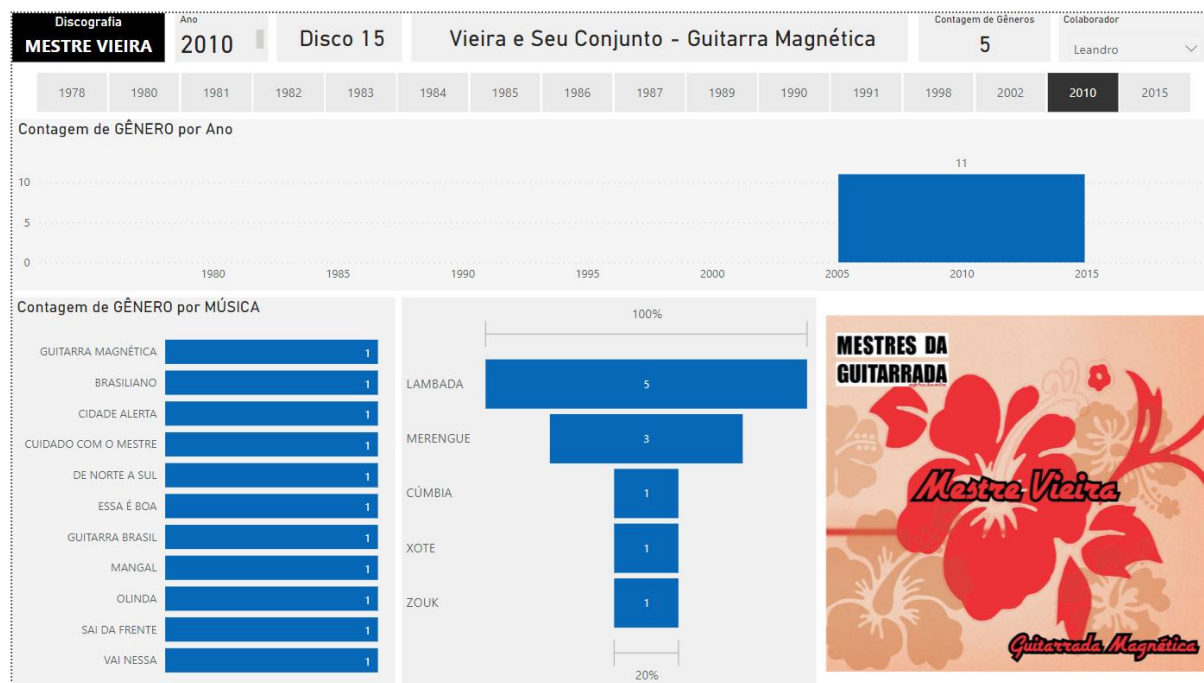
ÁLBUM: GUITARRA MAGNÉTICA – 2010 LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=PAga17RNmQ&list=OLAK5uy_nsXv5pg8CyQiVJJ6gLxGAYHc6kkS9kWzs						
COLABORADORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
GUITARRA MAGNÉTICA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUITARRADA	LAMBADA/GUITARRADA	LAMBADA/GUITARRADA
BRASILIANO	MERENGUE	LAMBADA/MERENGUE	MERENGUE	GUITARRADA	MERENGUE/GUITARRADA	LAMBADA/GUITARRADA
CIDADE ALERTA	ZOUK	LAMBADA	LAMBADA/ZOUK	GUITARRADA	LAMBADA	LAMBADA/GUITARRADA
CUIDADO COM O MESTRE	MERENGUE	LAMBADA	CARIMBÓ	GUITARRADA	LAMBADÃO / GUITARRADA	CUMBIA

DE NORTE A SUL	MERENGUE	LAMBADA	MERENGUE	GUIARRAD A	MERENGUE	LAMBADA
ESSA É BOA	CUMBIA	CUMBIA	CÚMBIA	GUIARRAD A	CUMBIA	CUBIA
GUIARRA BRASIL	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUIARRAD A	LAMBADÃO / GUIARRAD A	LAMBADA
MANGAL	LAMBADA	LAMBADA/ MAMBO	LAMBADA/ ZOUK	GUIARRAD A	LAMBADA	CUMBIA
OLINDA	XOTE	XOTE	FORRÓ PÉ DE SERRA	GUIARRAD A	XOTE	XOTE
SAI DA FRENTE	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUIARRAD A	LAMBADÃO	LAMBADA
VAI NESSA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUIARRAD A	LAMBADÃO GUIARRAD A	CUMBIA

Fonte: autor.

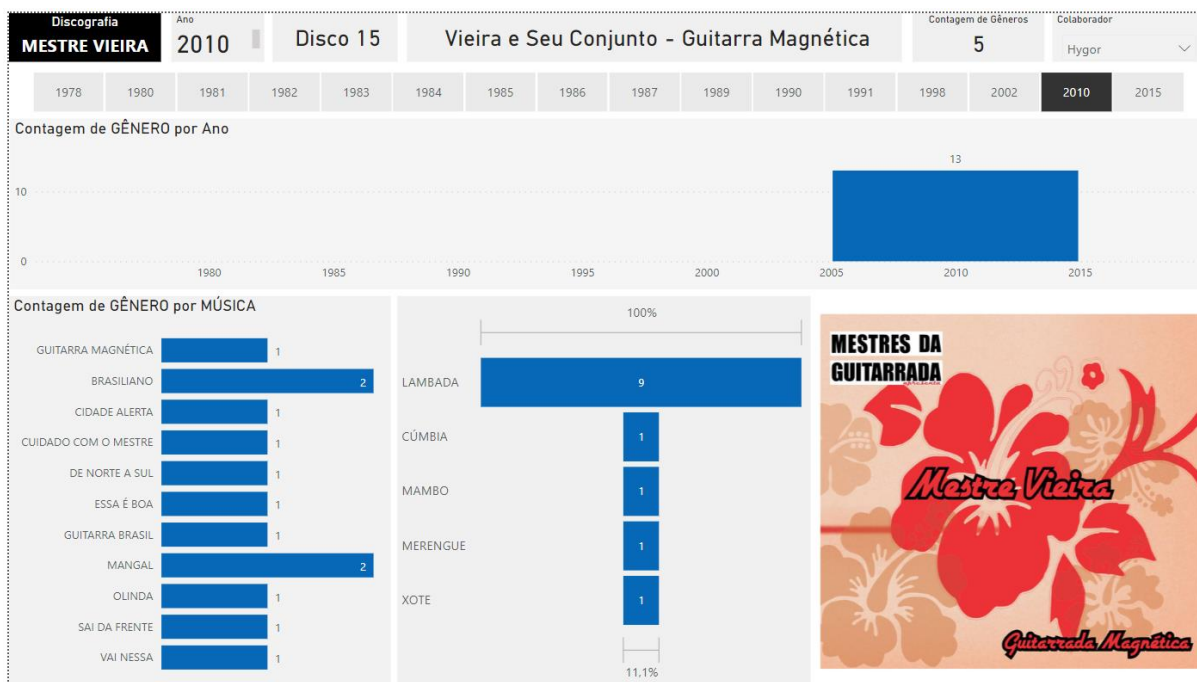
No gráfico 100 mostra as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 100 – Análises de Leandro Machado – Guitarra Magnética de 2010.



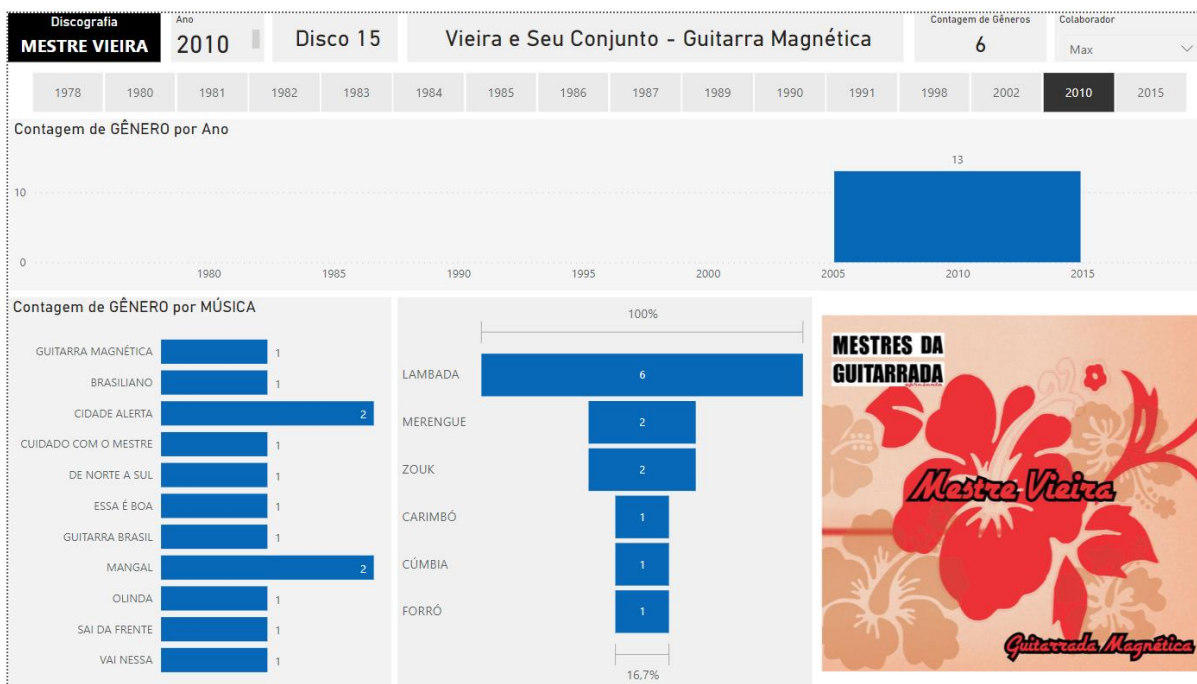
Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a lambada, seguida do merengue, cumbia, xote e zouk, respectivamente. O gráfico 101 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 101 – Análises de Hygor Machado – Guitarra Magnética de 2010.

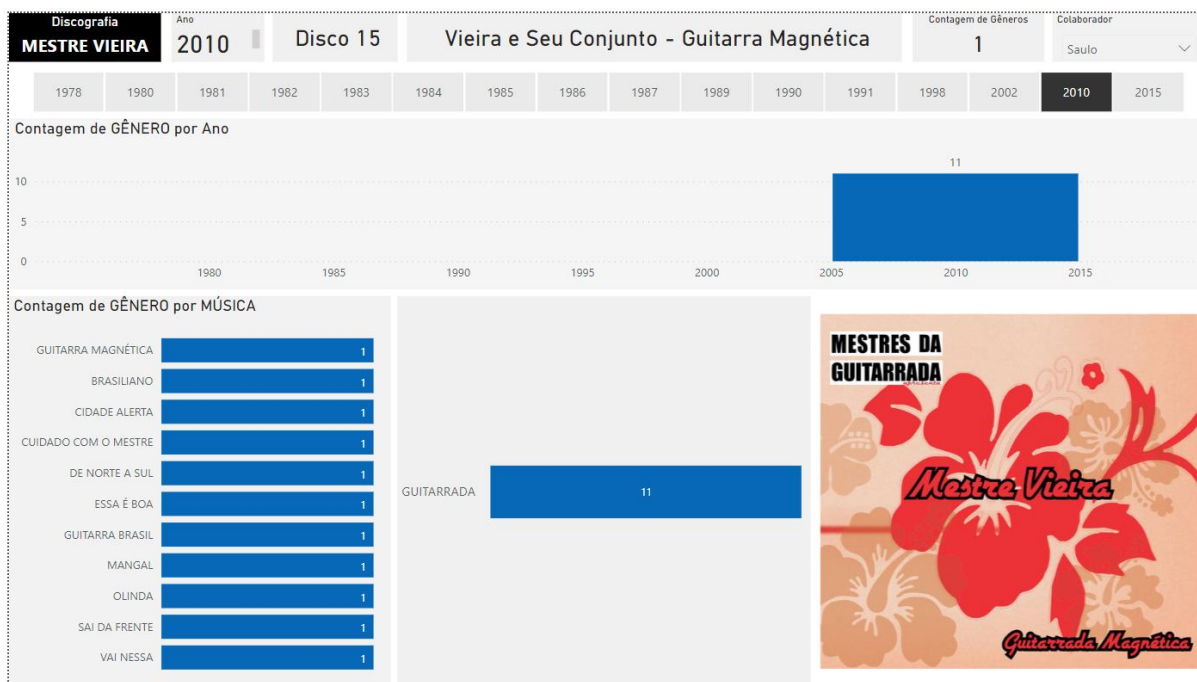
Fonte: autor.

Hygor Machado assinala a lambada, seguida da cumbia, mambo, merengue e xote, respectivamente. O gráfico 102 mostra as análises de Max David.

Gráfico 102 – Análises de Max David – Guitarra Magnética de 2010..

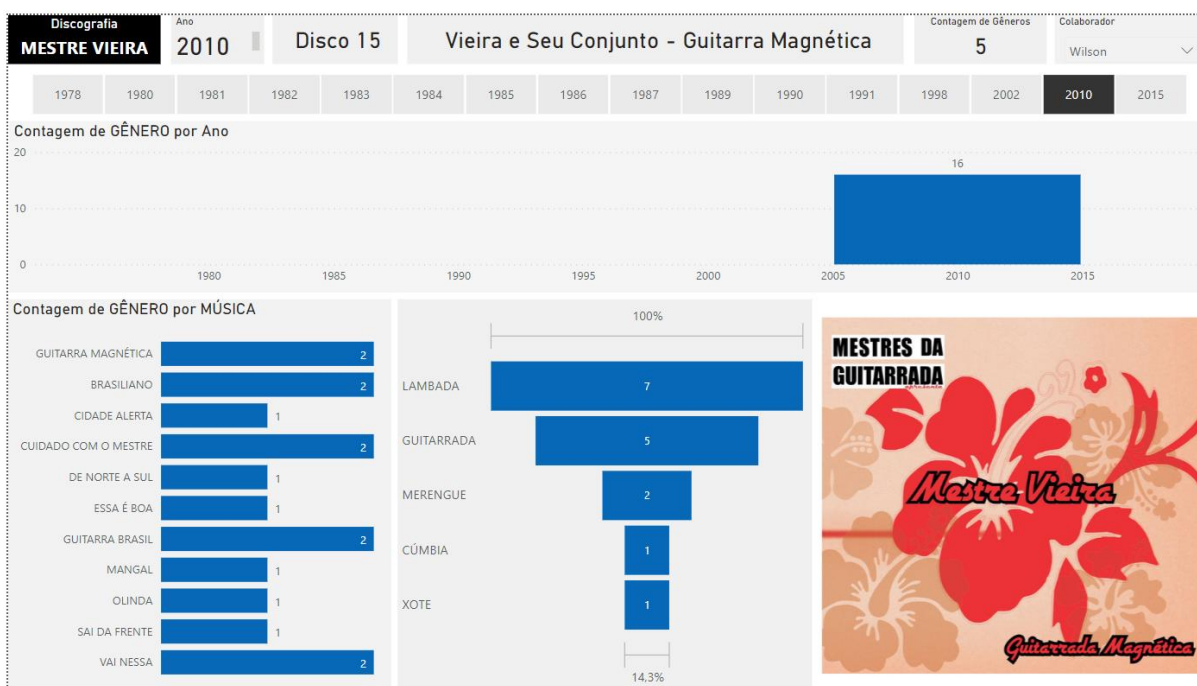
Fonte: autor.

Max David aponta a lambada seguida do merengue, zouk, carimbó, cumbia e forró, respectivamente. O gráfico 103 revela as minhas análises musicais sobre o referido álbum.

Gráfico 103 – Análises de Saulo Caraveo – Guitarra Magnética de 2010.

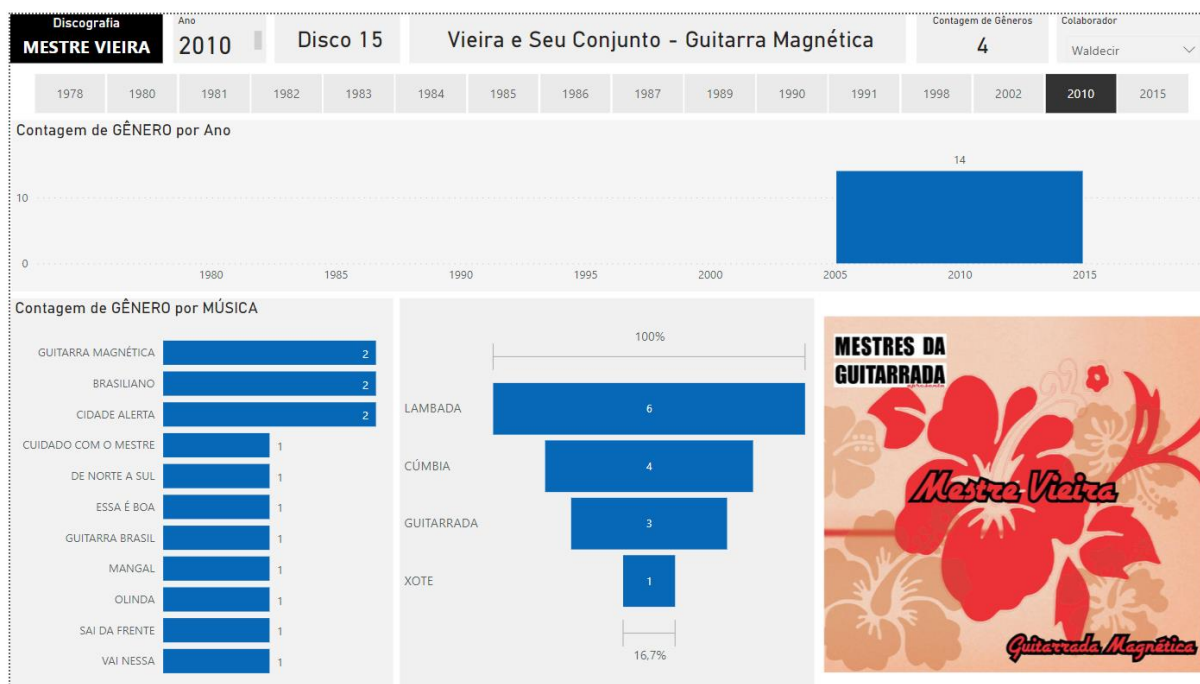
Fonte: autor.

Minhas análises indicam que a partir dos anos de 2000 a guitarrada assume protagonismo no circuito cultural no Pará. O gráfico 104 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 104 – Análises de Wilson Vieira – Guitarra Magnética de 2010..

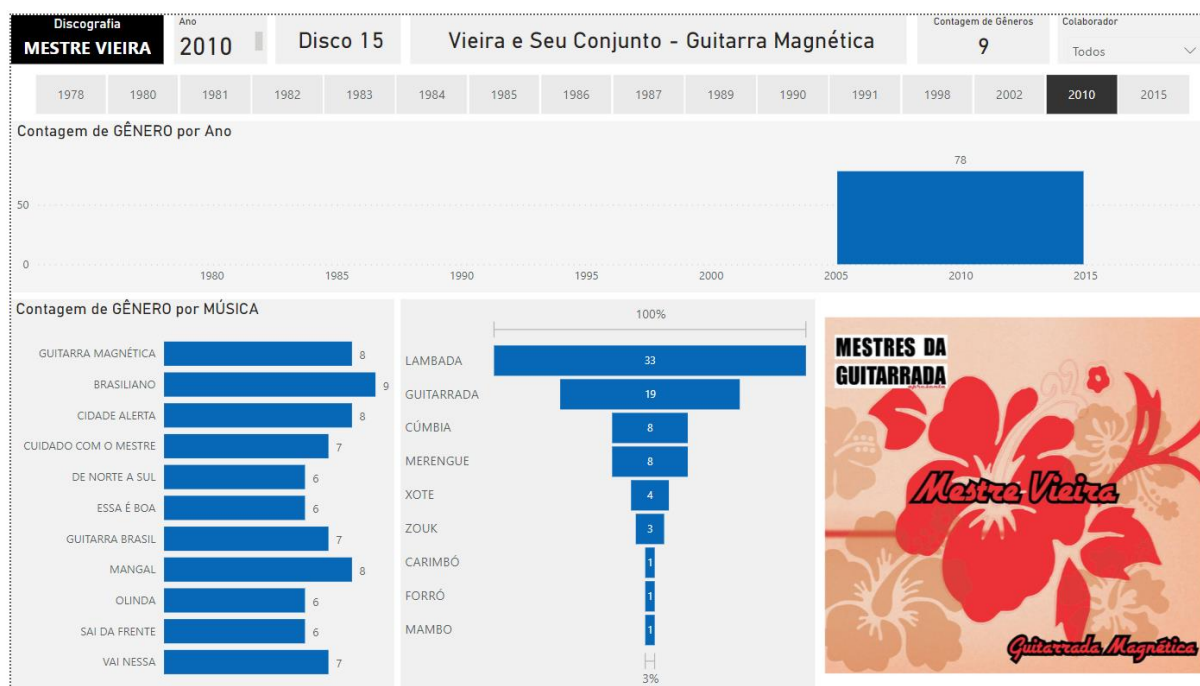
Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a lambada e a guitarrada, seguidos do merengue, cumbia e xote, respectivamente. O gráfico 105 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 105 – Análises de Waldecir Vieira – Guitarra Magnética de 2010.

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a lambada é seguida da cumbia, guitarrada e xote, respectivamente. O gráfico 106 mostra o resultado das análises de por todos os colaboradores.

Gráfico 106 – Resultado geral das análises – Guitarra Magnética de 2010.

Fonte: autor.

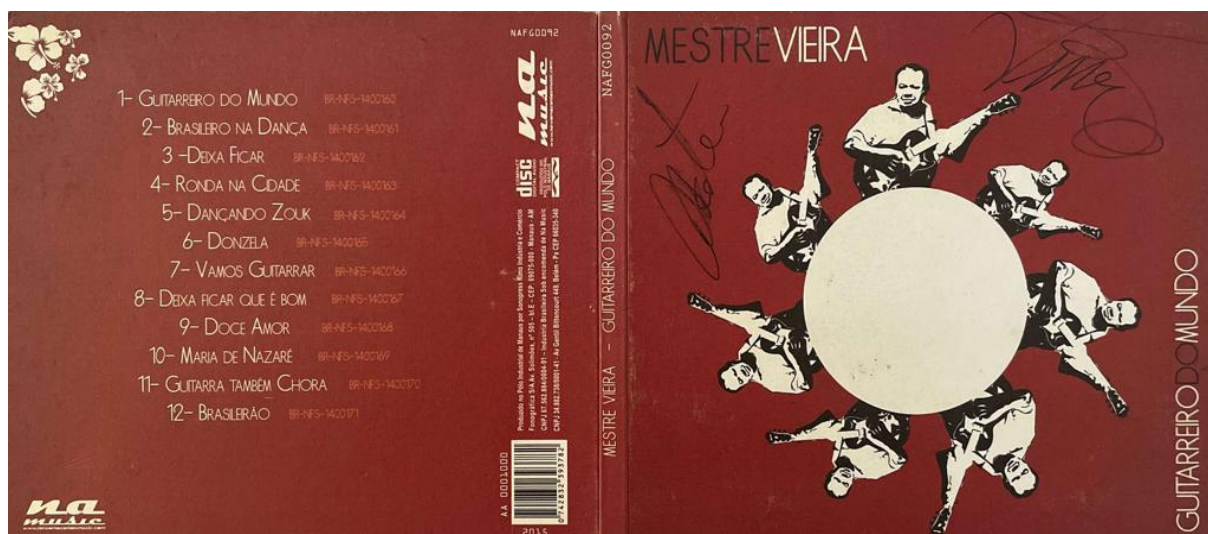
A lambada assume novamente o primeiro lugar nas indicações das análises quanto ao gênero musical de predominância no álbum.

Este álbum revela pontos demarcadores de mudanças importantes para a cultura local. Primeiro por ser o primeiro álbum de Vieira dedicado ao estilo instrumental em um momento em que o mercado já havia assimilado a guitarrada enquanto produto e gênero musical. Segundo, as análises revelam predominância da lambada e isto indica que o compositor promove um encontro com os moldes e características rítmicas iniciais da lambada com o protagonismo dos solos de guitarra. De fato, este trabalho é um divisor de águas não apenas para a prática musical da guitarrada, mas, também para a carreira de Mestre Vieira e para a constituição das identidades culturais do Pará. No ano de 2011, é iniciado o processo para tornar a guitarrada Patrimônio Cultural do Estado do Pará, segundo a Lei de nº 7.499, porém, em minha visita ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, este processo não constava como concluído. A produção da guitarrada a partir dos anos 2000 é fundamental para as transformações culturais ocorridas no mercado musical e no circuito cultural paraense.

3.4.3 – Vieira e Seu Conjunto – Guitarreiro do Mundo - 2015

No ano de 2015 Mestre Vieira lançou seu último trabalho da carreira. No formato de CD, Guitarreiro do Mundo chega no mercado apresentando mudanças estéticas significativas considerando a produção do artista até então. A figura 45 a seguir mostra a capa e contracapa do álbum Guitarreiro do Mundo de 2015.

Figura 45 – Capa e contracapa do CD Guitarreiro do Mundo de Mestre Vieira lançado no ano de 2015.



Fonte: autor.

A tabela 35 mostra o resultado comparado das análises realizadas por todos os colaboradores.

Tabela 35 – Visão geral das análises – Guitarreiro do Mundo.

ÁLBUM: GUITARREIRO DO MUNDO – 2015						
LINK DE ACESSO: https://www.youtube.com/watch?v=Efoc49QS0hY&list=RDEfoc49QS0hY&start_radio=1&t=0						
COLABORAD ORES	LEANDRO MACHADO	HYGOR MACHADO	MAX DAVID	SAULO CARAVEO	WILSON VIEIRA	WALDECIR VIEIRA
Músicas – Obras	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL	GÊNERO MUSICAL
GUITARREIR O DO MUNDO	CUMBIA	CUMBIA	CÚMBIA	GUITARRADA	CUMBIA/GU ITARRADA	CUMBIAGUI TARRADA
BRASILEIRO NA DANÇA	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA /ZOUK	GUITARRADA	LAMBADÃO /GUITARRA DA	LAMBADA/ GUITARRA DA
DEIXA FICAR	LAMBADA	LAMBADA/ CUMBIA	LAMBADA /CARIMBÓ	GUITARRADA	CUMBIA	CUMBIA
RONDA NA CIDADE	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUITARRADA	LAMBADÃO /MERENGUE	LAMBADA/ GUITARRA DA
DANÇANDO ZOUK	LAMBADA	CUMBIA	CÚMBIA	GUITARRADA	CUMBIA/ LAMBADÃO	CUMBIA
DONZELA	BAIÃO	BAIÃO	FORRÓ/BA IÃO	GUITARRADA	BAIÃO/XOT E	FORRÓ
VAMOS GUITARRAR	LAMBADA	LAMBADA	LAMBADA	GUITARRADA	LAMBADÃO /GUITARRA DA	CUMBIA/GU ITARRADA
DEIXA FICAR QUE É BOM	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	GUITARRADA	BREGA	BREGA
DOCE AMOR	BACK BEAT/ CALYPSO	BREGA	BREGA	GUITARRADA	BREGA	BREGA
MARIA DE NAZARÉ	CUMBIA	CUMBIA	CÚMBIA	GUITARRADA	CUMBIA/FO RRÓ	CUMBIA
GUITARRA TAMBÉM CHORA	SAMBA	SAMBA/CH ORINHO	SAMBA/C HORINHO	GUITARRADA	SAMBA/CH ORINHO	CHORINHO
BRASILEIRÃO	SAMBA	SAMBA/CH ORINHO	SAMBA/C HORINHO	GUITARRADA	SAMBA/CH ORINHO	CHORINHO

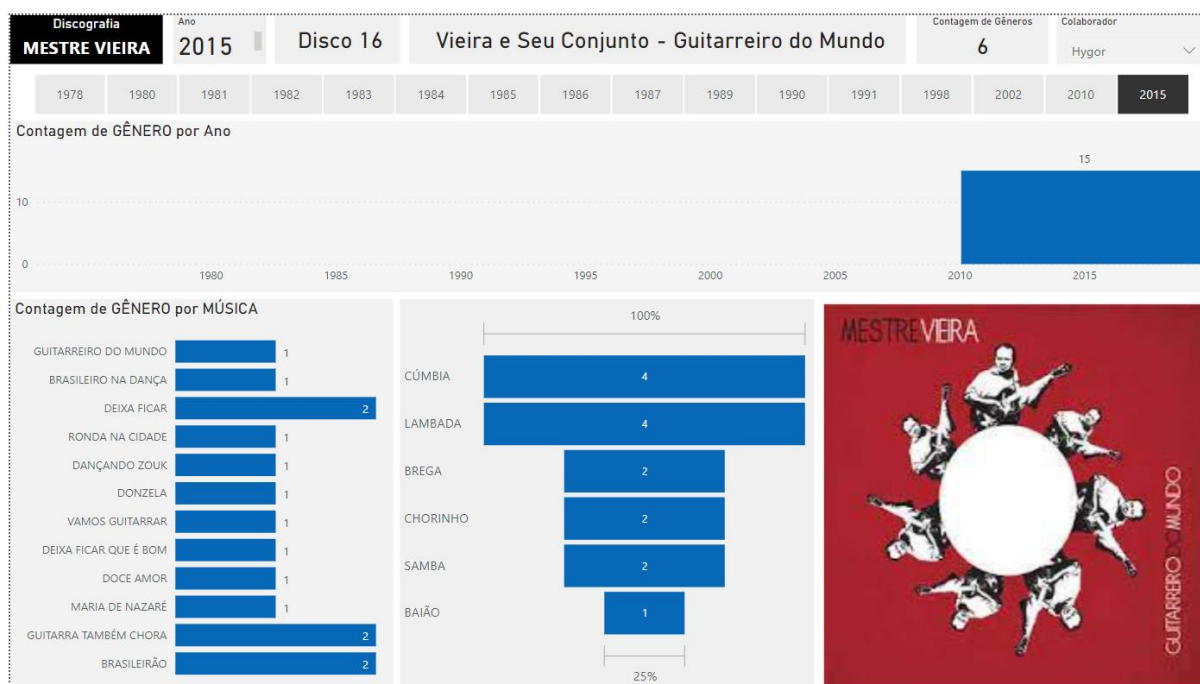
Fonte: autor.

No gráfico 107 podemos verificar as análises realizadas pelo colaborador Leandro Machado.

Gráfico 107 – Análises de Leandro Machado – Guitarreiro do Mundo de 2015.

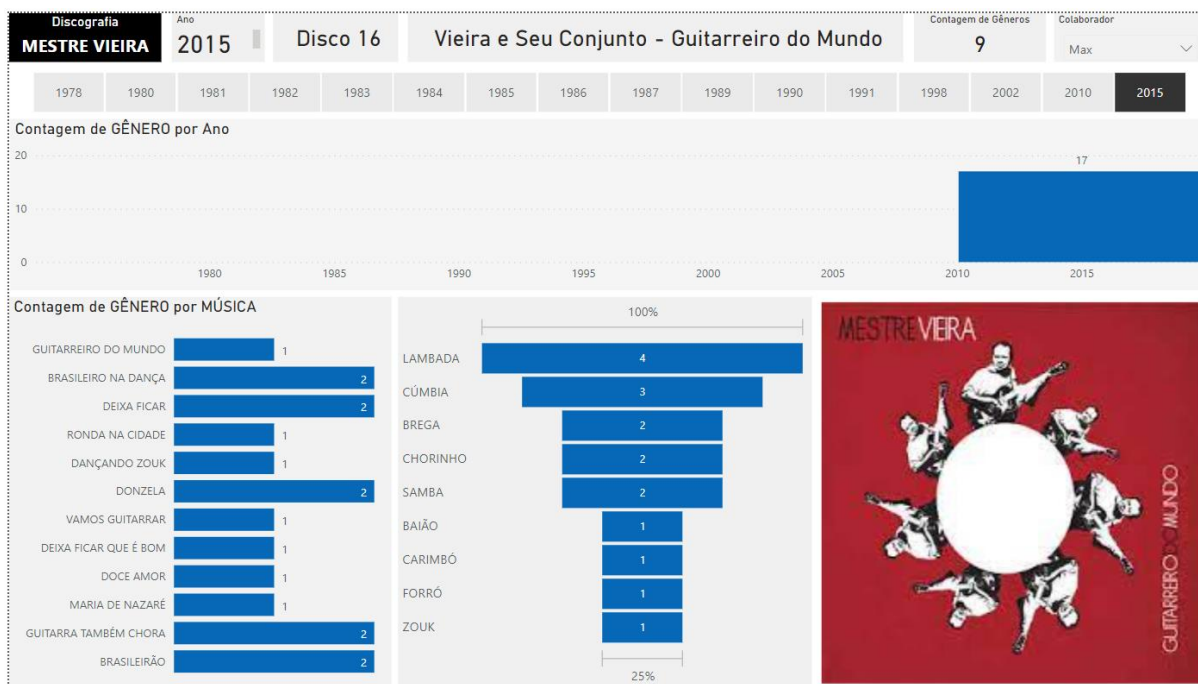
Fonte: autor.

Leandro Machado assinala a lambada como gênero musical mais presente no álbum. O gráfico 108 revela as análises do colaborador Hygor Machado.

Gráfico 108 – Análises de Hygor Machado – Guitarreiro do Mundo de 2015.

Fonte: autor.

Hygor Machado indica a cumbia seguida da lambada, seguida do brega, chorinho, samba e o baião, respectivamente. O gráfico 109 mostra as análises de Max David.

Gráfico 109 – Análises de Max David – Guitarreiro do Mundo de 2015.

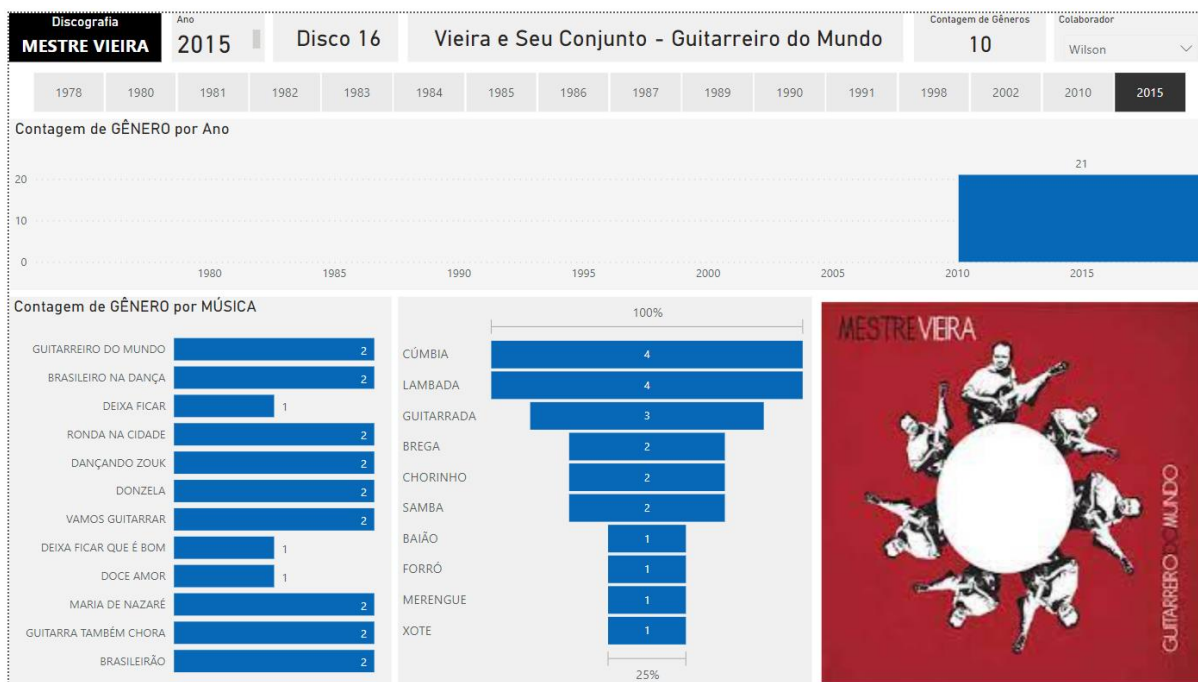
Fonte: autor.

Max David aponta a lambada seguida da cumbia, brega, chorinho, samba, baião, carimbó, forró e zouk, respectivamente. O gráfico 110 revela as minhas análises musicais.

Gráfico 110 – Análises de Saulo Caraveo – Guitarreiro do Mundo de 2015.

Fonte: autor.

Minhas análises musicais indicam que a guitarrada assume protagonismo sobre a estética deste álbum. O gráfico 111 detalha as análises de Wilson Vieira.

Gráfico 111 – Análises de Wilson Vieira – Guitarreiro do Mundo de 2015.

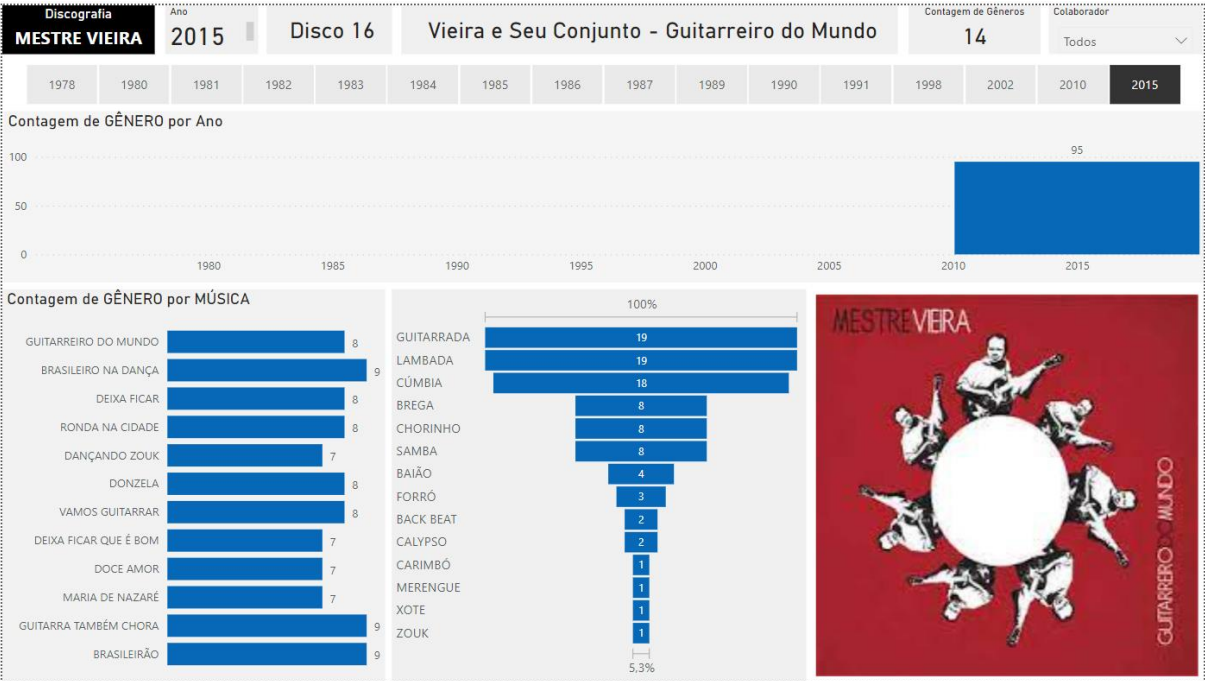
Fonte: autor.

Wilson Vieira aponta a cumbia como gênero mais presente. O gráfico 112 mostra os detalhes da análise de Waldecir Vieira.

Gráfico 112 – Análises de Waldecir Vieira – Guitarreiro do Mundo de 2015..

Fonte: autor.

Para Waldecir Vieira a cumbia é o gênero mais presente no álbum. O gráfico 113 mostra o resultado das análises realizadas por todos os colaboradores.



De acordo com nossas audições e análises musicais, a discografia de Mestre Vieira produzida entre os anos de 1978 e 2015 apresenta 33 gêneros musicais – locais, nacionais, transnacionais – diferentes que sobrepõem 191 composições de sua autoria. Dentre os gêneros musicais mais assinalados temos a lambada, cumbia e merengue, seguidos do brega, xote, bolero e carimbó. Entendo que a lambada aparece com mais evidência pelo fato de todos nós colaboradores já termos a ideia estética da lambada produzida atualmente no Pará, porém, particularmente, busquei apontar características musicais que antecederam a formação da lambada. Nesta direção, o merengue me parece ser o gênero musical transnacional que mais ganha relevância neste aspecto e o carimbó o gênero que marca as identidades culturais locais da lambada. As análises realizadas sobre a trilogia do Lambadas das Quebradas mostram como o carimbó foi importante tanto para a construção estética da lambada como, também, para a exploração da Indústria de Entretenimento sobre o mercado musical local no Pará. Como já exposto, os contextos sob os quais ascende o gênero musical lambada são densos e apresentam elementos que sobrepõem outros quando consideramos a força dos processos de modernização e globalização do mundo. Para Trouillot (2003, p. 90):

Falar em modernização é enfatizar as características materiais e organizacionais do capitalismo mundial em lugares específicos. É falar de uma geografia da administração, daqueles aspectos do desenvolvimento do capitalismo mundial que reorganizam o espaço para propósitos políticos ou econômicos explícitos.

Penso que não há lambada sem o merengue ou o carimbó, sem o jazz ou o rock, não há como dissociar a música produzida em Belém nas décadas de 1960, 1970 e 1980 com a música de alcance global imposta pela Indústria de Entretenimento. Vale destacar ainda algumas reflexões do autor:

A partir do registro que esbocei, poderia estender infinitamente a lista em várias direções: América Latina sem cristianismo, Índia sem inglês, Argentina sem alemães, Texas sem gado, Caribe sem negros ou rum, Inglaterra sem chá, França sem cafés. ou batatas fritas. O argumento é óbvio. Culturalmente, o mundo que herdamos hoje é o produto de fluxos globais que começaram no final do século XV e continuam a afetar as populações humanas hoje. No entanto, a história do mundo raramente é contada nesses termos.

De fato, a particularidade das narrativas dominantes da globalização é um silenciamento maciço do passado em escala global, o apagamento sistemático de encontros contínuos e profundamente sentidos que marcaram a história humana em todo o globo e que apenas delineei aqui (Trouillot, 2003, p. 86).

Portanto, não há como refletir sobre os processos musicais que formam a lambada sem perceber as relações de poder e de exploração que decorrem sobre os fluxos migratórios globais e, sendo assim, o diagnóstico mais claro diante dos levantamentos aqui expostos é que a lambada é constituída por meio da transferência de elementos musicais oriundos

principalmente do merengue e do carimbó. Mas não somente destes dois, uma vez que a cumbia, o brega, o bolero, por exemplo, formam a base estilística para as composições instrumentais de Vieira sobre a lambada. É justamente da ressignificação desta modalidade de lambada que a guitarrada emerge enquanto gênero musical. A sinalização dos gêneros musicais ao longo da descrição e contextualização das análises musicais sugerem que as cenas musicais apresentam movimentos de entrada e saída ao longo das fronteiras territoriais e culturais que por sua vez, apresentam as indústrias culturais como meios condutores deste movimento, sendo assim vale destacar que:

As cenas se deslocam de um conjunto de lugares para outro, elas não se comprometem simplesmente com o seu próprio movimento como fenômeno coletivo. No seu movimento quase sempre agitado, as cenas inscrevem a história mais ampla das formas sociais na geografia da cidade e em seus espaços (Straw, 2013, p. 15).

Portanto, um gênero musical urbano moderno, como a lambada, se desenvolve por meio de dinâmicas que decorrem sobre dois campos fundamentais, aquele cujos contextos estão ligados a uma ampla cadeia de acontecimentos globais, como o período pós-guerra (1939-1945) e seus desdobramentos políticos, econômicos e culturais sobre a América Latina, e outro que encontra resposta na produtividade cultural de um lugar. Sob o ponto de vista do primeiro campo, destacamos os movimentos migratórios, os mecanismos de globalização e de modernização do mundo, a aproximação das fronteiras, a fragmentação das identidades culturais e a Indústria de Entretenimento. No segundo, atuam os agentes culturais – músicos, produtores, compositores etc. – que respondem artisticamente aos vetores do primeiro. A continuidade destas dinâmicas oportuniza novas transformações ao longo do tempo e do espaço social, promovendo, portanto, a constituição de novas identidades culturais. Nesta direção, guiada pela ação da Indústria de Entretenimento, a lambada do Pará, passa por transformações que a colocam em um novo status nacional e internacional,

Sob o aspecto das análises, entendo que os dois últimos álbuns de Mestre Vieira são compostos não apenas sob a perspectiva da prática e gênero musical guitarrada, mas também sobre as heranças da memória, de sua incorporação e enraizamento social e ressignificação simbólica enquanto fenômeno cultural. Portanto, minhas indicações quanto ao gênero musical guitarrada nestes dois últimos trabalho de Vieira se baseiam tanto em minha percepção deste amplo cenário geral quanto no movimento das cenas musicais envolvendo as guitarradas nos últimos anos. Entendo, ainda, que as disparidades observadas nas análises musicais fazem parte tanto da percepção, formação e processos estabelecidos individualmente por cada

colaborador quanto por possíveis discussões em torno do assunto. Não posso deixar de mencionar, que do ponto de vista da pesquisa científica, considerando o ângulo de amplitude da pesquisa, argumento que as ambiguidades e imprecisões fazem parte de uma margem aceitável do processo de coleta, organização e análise de dados. A respeito da dualidade de gêneros apontadas em algumas composições, como no caso das indicações de carimbó/merengue, cumbia/merengue, lambada/carimbó etc., o primeiro ponto a ser destacado é que, como parte da metodologia da pesquisa, a orientação dada ao colaborador objetivava a sua percepção quanto a sobreposição de até dois gêneros musicais. O segundo ponto está na contextualização apresentadas sobre estas informações. Pude concluir que as análises musicais acordam com as abordagens contextuais e análises culturais apresentadas em parte da literatura que trata da lambada e guitarrada e, portanto, se confirmou que a lambada é um produto que está diretamente ligado à sobreposição do merengue com o carimbó, mas que outros gêneros musicais também fazem parte deste processo. Vale lembrar que a lambada produzida em solos paraenses apresentava dois moldes, um cantado e outro instrumental. A lambada que faz momentâneo sucesso nacional e internacional é resultado da cena local da lambada produzida no Pará e de um cenário montado para atender as demandas da Indústria de Entretenimento e a expansão do mercado desta “nova lambada cantada”, que apresenta essencialmente o canto (voz e letra) na condução das linhas melódicas, e provocou o quase desaparecimento da forma original da lambada no Pará. A lambada no molde instrumental é resgatada sob a terminologia guitarrada, que se consolida como gênero musical e patrimônio cultural no Pará.

Do ponto de vista da metodologia desenvolvida para este segmento da pesquisa é importante ressaltar ainda que as informações apresentadas aqui foram descritas e contextualizadas a partir dos dados obtidos nas análises musicais realizadas por cada um dos colaboradores e, para as reflexões propostas ao longo do texto, levei em consideração o suporte teórico que embasa os campos da música, memória e cultura, considerando ainda os processos de transformações pelos quais as sociedades modernizadas foram submetidas. Portanto, a experiência etnográfica e o acompanhamento das atividades envolvendo a prática musical das guitarradas nos últimos anos possibilitou importante aproximação e compreensão de novos cenários apresentados pelos mercados da música, bem como da ação dos indivíduos que compõem as cenas musicais que emergem destes cenários.

Ao longo dos últimos seis anos de comemorações do aniversário de Mestre Vieira, nos quais tive o privilégio de conhecê-lo e entrevistá-lo pessoalmente, de ter participado

inicialmente como pesquisador observador e, posteriormente, como pesquisador observador e artista/guitarrista convidado, percebi com naturalidade o reconhecimento da sociedade paraense em torno da figura e da obra expressiva do mestre guitarreiro, vi e senti a ressignificação simbólica da guitarrada enquanto gênero musical de identidade cultural local após o seu falecimento. A instauração do Dia Municipal da Guitarrada em Barcarena e a institucionalização da obra de Mestre Vieira enquanto patrimônio cultural imaterial do estado do Pará afirmam e demarcam, na linha historiográfica da música popular brasileira, Mestre Vieira e a sua guitarrada.

4. HAND-OVER

Neste capítulo mostrarei informações mais detalhadas das análises musicais realizadas no capítulo anterior objetivando melhor compreensão da cena musical local, nacional e transnacional, bem como os efeitos da Indústria de Entretenimento sobre a produção musical de Mestre Vieira e sua resposta artística a esta indústria. As análises musicais nos revelaram não apenas os contextos que se inclinam sobre o surgimento e desenvolvimento da lambada no Pará e no Brasil, mas, também, como outros gêneros musicais surgem e passam a ser explorados pelo mercado musical. Foi possível verificar que a lambada nasce, de fato, no Brasil, mais exatamente no Pará, porém, da mesma forma em que é constituída pela sobreposição de outros gêneros musicais, ela sofre os efeitos de sua exposição à Indústria de Entretenimento e dos processos de modernização inerentes a esta indústria, desta forma, o gênero musical é modificado esteticamente de acordo com apropriações e transformações culturais ao longo de sua linha do tempo e de produção. Nesta linha, a lambada nos moldes originais de Mestre Vieira, agrega outros elementos e assume comportamentos que estão alinhados aos setores do mercado que compõem a Indústria de Entretenimento, assim, meu objetivo é propor reflexões mais profundas sobre estes processos de mudanças, além de expor o surgimento e transformações de práticas musicais que apresentam contextos sociais semelhantes, como os casos do merengue da República Dominicana, cumbia da Colômbia, beiradão de Manaus, da reconfiguração do carimbó moderno e do redimensionamento da lambada em guitarrada enquanto prática musical de identidade cultural local no Pará. As análises mais profundas ampliam e norteiam a percepção de múltiplos cenários que, para a compreensão da lambada/guitarrada, a composição destes cenários traz elementos que estão além das fronteiras no Pará.

4.1. O carimbó na lambada de Mestre Vieira

As primeiras notícias do carimbó se deram no século XIX, por referências de intelectuais, jornalistas, cronistas e moradores das cidades paraenses desse período. Perseguido até então, viveu na clandestinidade até meados dos anos de 1940 na cidade Belém, sendo praticado por negros em diferentes bairros da cidade. Entre a criminalização e a sua apoteótica patrimonialização, houve uma longa trajetória que contou com personagens de diferentes estratos e diferentes percepções sobre o fenômeno (Silva, 2019, p. 7).

Os estudos sobre o carimbó apontam origens distintas para a prática do gênero musical no Pará, uma delas está relacionada às heranças culturais africanas e, outra, às tradições dos

povos originários da Amazônia. De qualquer forma, sua prática transpassa questões que vão além da própria execução musical, implicando em relações sociais históricas de poder, classe e raça. O autor destaca ainda que:

Na polissemia do termo “carimbó”, derivado do instrumento “curimbó”, que, segundo estudiosos do folclore, teria derivado de tradições indígenas, os periódicos noticiavam inúmeros batuques, festas, comemorações e reuniões denominadas pelo termo e que “destoavam da civilização” na capital paraense, compreendendo essas manifestações da musicalidade como uma “perturbação ao sossego público”. Nesse longo período destacado, quando se teve notícia de suas práticas e de suas proibições, o carimbó não se enquadrava nos ideais de arte e de cultura “civilizadas” presente nas perspectivas evolucionistas e positivistas dos intelectuais da modernidade (Silva, 2019, p. 7).

Silva (2019) destaca ainda que, entre as décadas de 1930 e 1960, há mudanças gradativas no status do carimbó, sendo abraçado como uma dança folclórica, o gênero musical torna-se símbolo de riqueza tradicional. O carimbó, no contexto da discografia de Mestre Vieira, apresenta um viés moderno ou “estilizado” inaugurado por Pinduca, chamado desta maneira justamente por incorporar instrumentos elétricos como a guitarra e o contrabaixo ao seu conjunto. Pinduca foi o precursor do carimbó eletrificado, porém, os primeiros registros fonográficos do carimbó enquanto produtor comercializável pertencem ao compositor Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Mestre Verequete, que gravou o primeiro álbum de carimbó, no ano de 1971. O carimbó foi um importante produto local para a Indústria de Entretenimento nos anos de 1970 e é esta variante moderna do gênero musical que demarca o ponto de origem na linha epistemológica da lambada. Mesquita afirma:

O que ninguém notou nesta celeuma foi o próprio fato de que se existiu uma *lambada* “paraense”, esta só poderia ser no máximo a resultante de uma fusão entre os gêneros *afro-latino-caribenhos* e o *carimbó* do Pará. Portanto, o que é reconhecido como “música paraense”, tem em sua base de formação um processo de fusão do qual uma gama diversa de estilos “não-paraenses” participa (Mesquita, 2009: p. 171).

A lambada no Pará, segundo o autor, sob uma perspectiva contextual e histórica, surge como uma fusão entre os gêneros que circulavam nos circuitos culturais em Belém desde as décadas anteriores. Como demonstrado em nossas análises, o carimbó parece ser um fato consumado enquanto gênero fundador da lambada. Quanto aos elementos culturais afro-latino-caribenhos, a posição geográfica e a história social da Amazônia colocam à luz a formação étnica como um fator preponderante para o desenvolvimento das práticas musicais na região. Meu principal objetivo aqui é revelar como estes contextos sociais e históricos podem ser observados musicalmente ao longo das análises. O gráfico 115 a seguir mostra o

gráfico referente às análises de todos os colaboradores em relação ao carimbó nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira.

Gráfico 115 – A presença do carimbó nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira – 1978, 1980 e 1981.



Fonte: autor.

De acordo com o gráfico, o carimbó se apresenta como o segundo gênero mais presente ao longo dos três primeiros álbuns de Mestre Vieira, porém, um detalhe importante de destacar é a redução gradativa de sua presença. Algumas pistas nos levam a outras reflexões. Primeiro, a própria cena musical já apresentava artistas consolidados neste nicho de mercado musical, como o Pinduca. Segundo, foi natural que a lambada, por ser uma novidade, mesmo que ainda em processo de construção, assumisse cada vez mais protagonismo diante da Indústria de Entretenimento ao longo dos anos, uma vez que esta instituição entende, absorve, reconfigura e explora a música enquanto produto.

O gráfico 116 a seguir mostra as análises referentes ao carimbó no decorrer dos anos de 1980.



Fonte: autor.

O gráfico mostra claramente como o carimbó continua sendo utilizado nas composições de forma independente. A lambada também demonstra esta independência ao longo da década de 1980. O gráfico 117 a seguir mostra as análises referentes ao carimbó ao longo dos anos de 1990.

Gráfico 117 – A presença do carimbó nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.



Fonte: autor.

Nos anos de 1990 a lambada já havia chegado no auge de seu sucesso e de exploração nacional por parte do mercado da música, portanto, o carimbó já não estava entre os gêneros de destaque diante deste mercado. O gráfico 118 a seguir mostra as análises em relação ao carimbó nos três últimos trabalhos de Mestre Vieira.

Gráfico 118 – A presença do carimbó nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.



Fonte: autor.

É importante ressaltar que para o mercado musical nacional a lambada já havia sido reconfigurada neste período e tanto o carimbó quanto a lambada produzida originalmente perderam espaço diante do mercado nacional e local. Nesta direção, é possível concluir que o carimbó, que também estava em um período de transformação, transfere elementos musicais para a lambada e contribui para a sua construção estética, porém, segue como um gênero independente.

4.2. O merengue na lambada de Mestre Vieira

Com um pé na modernidade e outro na tradição, o merengue desempenhou um papel importante na arbitragem das novas realidades dominicanas. A música nacional era um elo com a República Dominicana para os da diáspora, e sua incorporação criativa de elementos externos serviu para domesticar a cultura popular transnacional em casa (Austerlitz, 1997, p. 91).

Se o próprio merengue incorporou elementos culturais externos é natural se pensar uma lambada ainda mais híbrida e complexa no sentido histórico e cultural.

O merengue ganhou força nos circuitos culturais no Pará, mesmo antes da lambada surgir inicialmente como um esboço de sonoridades sobrepostas, porém, segundo Pacini Hernandez (2010, p. 83), “o merengue, [...], foi a primeira música dominicana a chegar aos Estados Unidos; portanto, é o lugar mais óbvio para começar a olhar para as relações entre música, migração transnacional e identidade dominicana no contexto histórico”. Seguindo o contexto histórico, para a autora:

Após a ocupação da República Dominicana pelos Estados Unidos em 1924, os sentimentos nacionalistas tornaram os estilos musicais associados aos Estados Unidos (como o então popular fox-trote) intragáveis para as elites dominicanas. Nesse contexto, o merengue foi revalidado como uma forma autêntica da cultura vernacular dominicana, e foi reintroduzido em contextos urbanos de elite, mas somente depois de ser adaptado a um formato de banda de jazz mais socialmente aceitável (*Ibid.*, p. 84)

O preconceito seguiu o merengue até o Pará, como já vimos nos capítulos anteriores, sempre associado às relações de classe social e incorporado a ele, uma questão é clara, tanto para o merengue quanto para os gêneros musicais locais como o carimbó, esta adaptação estética aos gêneros estrangeiros como o jazz, acontecia como uma espécie de “benção” do meio social dominante submerso nos interesses de uma Indústria de Entretenimento exploratória. Desde os primeiros momentos da globalização e da ilusão de equidade na aproximação das fronteiras entre nações as “unidades políticas periféricas não são apenas voltadas para fora, mas suas prioridades domésticas só podem ser estabelecidas e alcançadas à luz da posição subordinada do país na economia mundial” (TROUILLOT, 2003, p. 168). Envolto a esta cortina de fumaça a classe trabalhadora de músicos e compositores produzem à sombra desses processos.

Os procedimentos de composição são componentes da produção artística de um lugar, cujo registros são formados pela sobreposição de camadas de sonoridades que determinam e caracterizam um período e que, portanto, podem ser localizados na linha de bases epistemológicas de sua produção, acordando com os meios pelos quais estas sonoridades foram registradas. Isto quer dizer que ao analisar uma composição encontramos elementos que nos permitem compreendê-la musicalmente e materiais sonoros que possibilitam vislumbrar a sua localização espaço temporal. A lambada aqui investigada, desde a sua fundação, foi constituída por camadas de sonoridades pelas quais as análises musicais conduziram as reflexões apresentadas. Se para Hobsbawm (2020, p. 257), “o jazz é o produto de seus músicos e cantores”, para mim, a lambada também o é.

Ao refletirmos sob a perspectiva do produto enquanto resultado de uma gama de ações sociais, políticas, históricas, individuais, coletivas, locais e globais, a música seria um desses produtos que abastecem os fluxos culturais e que se reabastece dos produtos gerados por estes fluxos. Neste cânone de transferências de materiais sonoros de bens de consumo estão embutidas múltiplas dinâmicas sociais e simbólicas decorrentes da força de trabalho da classe musical nas quais, ainda que ocultas, as relações de poder são estabelecidas. Desta forma, as novas identidades culturais de um lugar, revestidas por um fino pretexto de modernidade esconde um processo calculado de forçada modernização. No caso da música, podemos refletir acerca das relações comerciais desproporcionais entre a Indústria de Entretenimento e músicos e compositores. Nesta direção, vale destacar algumas reflexões de Trouillot (2003, p. 95):

Até agora argumentei que a estrutura da modernidade é plural na medida em que requer uma heterologia, outra fora de si. Agora eu gostaria de argumentar que o moderno também é historicamente plural porque sempre requer um Outro de dentro, um moderno criado entre as mandíbulas da modernidade e da modernização. Essa pluralidade é melhor percebida se mantivermos a modernidade e a modernização como dois grupos distintos de fenômenos, embora relacionados, entendendo que o poder desencadeado pela modernização é condição de possibilidade da modernidade. Vou me referir à experiência sócio-histórica da região do Caribe para ilustrar este ponto.

Ao percebermos o moderno e a modernidade como mecanismos que compõem as engrenagens do sistema de modernização, compreendemos que os processos de transferências, câmbios e apropriações culturais fazem parte e atendem a um regime exploratório imposto por uma estrutura ainda mais ampla e poderosa: o sistema capitalista mundial. Trouillot faz referência ao Caribe como uma das áreas que primeiro foi submetida a este sistema exploratório e considerando, ainda, que a produção musical oriunda desta área está diretamente ligada à produção musical em Belém do Pará nas décadas de 1960, 1970 e 1980, reexponho meu questionamento: quais foram as variantes do merengue veiculados no Norte do Brasil nos tempos de constituição da lambada? Se a máxima popular ecoada dos fatos sociais que colocam o merengue na rota de produção da lambada enquanto gênero musical oriundo de múltiplas raízes culturais é possível pressupor que o merengue veiculado além das fronteiras do Caribe também apresente variações estéticas. Segundo Pacini Fernandez (2010, p. 84), “na década de 1920, a Columbia Records trouxe um trio de músicos porto-riquenhos e dominicanos para a cidade de Nova York para gravar uma variedade de estilos populares baseados em guitarra na época, e o merengue estava entre eles”. Na América

do Sul, “O merengue venezuelano surgiu nos salões de Caracas durante o final do século XIX e atingiu o auge de sua popularidade na década de 1930” (Austerlitz, 1997, p. 16) e:

Segundo o etnomusicólogo venezuelano Luis Ramón y Rivera, desenvolveu-se a partir da dança para se tornar uma “peça nacional notável” (1976: 85). Como sua contraparte em Porto Rico, o merengue venezuelano foi criticado por seu movimento lascivo do quadril (Soto 1993: 42, 43). Uma forma local de merengue também se desenvolveu na região costeira caribenha da Colômbia, mas sua história inicial jaz na obscuridade (*Ibid.*, p. 16).

Seguindo a trilha do merengue fora dos domínios da República Dominicana, é importante destacar que, já na década de 1950, segundo Pacini Hernandez (2010, p. 86), a “gravadora de música latina Ansonia, com sede em Nova Jersey, começou a gravar Vilorio e outros típicos músicos dominicanos de Nova York, iniciando a exportação de merengue baseado em acordeão produzido em Nova York para a América Latina”. Este exemplo de desterritorialização e reterritorialização do merengue corroboram minhas reflexões não apenas acerca das variantes do gênero musical que chegam à Amazônia, mas, também, de maneira semelhante, em como a lambada passa por estes processos.

No Pará, a lambada, relacionada ao merengue, ascende sob o aspecto de um tipo de dança sensual recebida com preconceito pelas classes sociais de elite:

Podemos assegurar que a partir de 1960, o *merengue* e o *bolero* certamente são os ritmos mais tocados nas festas de gafieira em Belém. Por outro lado, mesmo com esse predomínio do *merengue* nas gafieiras, fazendo do gênero certamente uma marca distintiva das gafieiras em Belém, também se podia escutar, como acontecia em outros Estados, cantores como Núbia Lafayette, Anísio Silva, Orlando Dias, Nelson Gonçalves, Altamar Dutra, entre outros. Passando a fazer parte da paisagem musical popular, ligado às festas de gafieiras das camadas populares, a presença do *merengue*, porém, nem sempre será agradável, tornando-se às vezes motivo de constrangimentos e repressões (Mesquita, 2009, p. 64).

Encontramos, nas afirmativas de Mesquita (2009), uma justificativa para as composições de Mestre Vieira sobre o bolero. Dentre todos os outros gêneros assinalados ao longo das análises musicais, o bolero foi um dos únicos que não sugeriu dúvidas.

Não tratarei aqui das origens do merengue, porém, alguns caminhos percorridos pelo gênero musical são importantes para refletir sobre a sua presença no Pará. Já mencionamos que o merengue inicialmente era tratado como “música clandestina” e foi proibido de ser tocado nos salões de festas nos quais a classe média era predominantemente frequentadora. O que me parece claro é que a música popular, folclórica ou oriunda das classes desprivilegiadas é embargada pelas classes dominantes até que se torne um produto de valor puramente comercial a ser explorado pela Indústria de Entretenimento. Tratada muitas vezes como mera

alegoria, a veiculação dessa música na grande mídia camufla ainda um tipo de preconceito classista enraizado nas altas camadas sociais. Nestes cenários de intensas transformações culturais, as práticas musicais são um dos meios pelos quais se percebe explicitamente a diferença entre as classes sociais:

Evitada nos bailes da alta sociedade antes da invasão dos Estados Unidos, a música nativa tornou-se popular nos salões de baile à medida que o movimento cultural nacionalista tomava forma. Como lembra Hernández, os socialistas de Cibao privilegiavam a danza, a valsa e outros gêneros cosmopolitas no início da ocupação: "As pessoas da alta sociedade não costumavam ouvir [merengue] nem se interessavam por isso. Os bailes sempre começavam com uma valsa. Polcas, mazurcas e danzas também eram tocadas, principalmente danzas, danças tropicais mais ou menos no estilo das danças porto-riquenhas. merengue, não. Eles nunca tocavam merengue nos bailes..., mas nunca" (entrevista) (Austerlitz, 1997, p. 45).

Percorrer os caminhos desbravados pela lambada nos permite compreender por meio da música não apenas o comportamento artístico de um lugar, mas, também, perceber padrões sociais historicamente impostos pelas frentes colonizadoras e pelos processos de globalização no qual o consumo e exploração da produção artística é um dos componentes do sistema capitalista transnacional. O merengue chega na Amazônia brasileira não somente como um gênero musical caribenho dançante, mas como um produto industrializado para comercialização. Destacam-se assim alguns pontos, primeiro que:

A história mundial recente é caracterizada por uma série de mudanças fundamentais na espacialização. As mudanças na espacialização dos mercados – o mercado de capitais (financeiro e industrial), o mercado de trabalho e o mercado de bens de consumo – criam espacialidades justapostas que não são sincronizadas, mas juntas contribuem para sua forma atual. Em segundo lugar, e igualmente importante, o domínio do capital financeiro sobre os tipos e volumes dos fluxos globais agora define as principais direções e tendências da economia mundial. Em terceiro lugar, o que predomina entre essas tendências é a crescente desigualdade entre e além das fronteiras políticas (Trouillot, 2003, p. 105).

Sendo a Indústria de Entretenimento um dos mecanismos que reconfigura a espacialidade, os bens de consumo e o mercado de trabalho do setor artístico, é possível compreender o comportamento da produção fonográfica de Mestre Vieira diante dessa indústria. É importante ressaltar que:

Por mais emocionante que o merengue possa ser, a música provavelmente não poderia ter conquistado um lugar no mercado transnacional sem a ajuda da indústria fonográfica. A poderosa Fania Record Company, com sede na cidade de Nova York, mudou-se para a República Dominicana na década de 1970, promovendo artistas de salsa como Celia Cruz e Willie Colón e comprando estações de rádio (Faletto 1988: 11-12). Como distribuidor exclusivo de Fania na República, o empresário dominicano Bienvenido Rodríguez se tornou a pessoa de maior sucesso na música dominicana; em 1988, ele seria dono de uma estação de rádio, uma fábrica de discos e uma distribuidora de discos..." (*Ibid.*, p. 105).

Veremos mais adiante como este cenário cosmopolita dominicano apresenta incríveis semelhanças com aquele vivenciados pelos músicos paraenses. As cenas musicais do merengue e da lambada se desenvolvem por meios simétricos gerenciados pela Indústria de Entretenimento e seus agentes locais.

As análises musicais a seguir dão suporte para reflexões mais detalhadas em relação ao comportamento do merengue ao longo da produção de Mestre Vieira. Como já foi visto, o carimbó é um dos gêneros musicais de grande veiculação no mercado musical paraense e aparece como um dos principais condutores da produção da lambada. O gráfico 119 a seguir mostra detalhes da presença do merengue nos álbuns Lambadas das Quebradas Vol. 1, 2 e 3.

Gráfico 119 – A presença do merengue nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira.



Fonte: autor.

O primeiro álbum, considerado o primeiro registro fonográfico dedicado integralmente à lambada no início de sua formação histórica, apresenta, de acordo com as análises, o merengue como um dos gêneros musicais mais presentes no LP. Vale lembrar que o termo “lambada” era empregado sob um tipo de música estrangeira veiculada nas rádios locais em Belém, na década de 1970:

Pelo que conferimos até agora a música afro-latino-caribenha encontrou nas festas populares realizadas em Belém um lar aconchegante. Logo que caiu no gosto musical da população, a musicalidade afro-latina passa a compor a paisagem musical de Belém dividindo espaço com outros estilos musicais. É importante ressaltar que esta paisagem, de fato marcada pela diversidade, foi o ambiente fértil e possibilitador das hibridizações musicais da música urbana paraense. Aliado a música de verniz afro-latino-caribenha, a partir da metade da década de 60, assiste-

se a explosão da *Jovem Guarda* no Brasil e o surgimento de novos ícones e artistas no cenário musical brasileiro. As aparelhagens puderam colocar lado a lado vários estilos da época e acreditamos que é nesta variedade da vida musical belenense que podemos encontrar a chave para entender a *guitarrada* de Mestre Vieira (Mesquita, 2009: p. 89).

Ao fazer referências aos diferentes gêneros musicais que compunham a cena musical em Belém, nas décadas de 1960 e 1970, Mesquita (2009) compartilha da ideia de sobreposição de gêneros musicais, uma tendência que promovia o redimensionamento dos espaços urbanos e, conseqüentemente, o surgimento de novas identidades culturais. A *Jovem Guarda*, por exemplo, é um movimento musical que teve como principal pilar a mistura entre o rock, soul e música brasileira sob o qual reinaram Roberto Carlos, Erasmo Carlos, dentre tantos outros artistas. Vale destacar que a *Jovem guarda* é um dos gêneros musicais que mais se destaca nas análises realizadas sobre a discografia de Mestre Vieira. Sendo assim, é normal pensar que a indústria atua tanto no mercado nacional quanto nos mercados locais, porém, a disputa pela fatia do mercado revela desigualdades onde a corda se rompia sempre no lado mais fraco. Em entrevista, Beto Costa revelou alguns detalhes sobre os processos que envolviam as gravações e distribuição dos álbuns neste período inicial dos anos de 1980, segue um trecho desta entrevista:

[...] o que acontecia, o Roberto Carlos, ele grava as músicas e ele lançava o disco dele no final do ano. Então, a partir de setembro quem não vendesse disco era tudo derretido para completar a cota do Roberto Carlos, que o Roberto Carlos era o cara que mais vendi disco na região, no Brasil né? (Costa, 2022).

No início dos anos de 1980 a lambada ainda não era unanimidade nacional, mas já dava indícios de sua ascensão. Com a ideia de música dançante promovida pela mistura de elementos musicais locais e estrangeiros, o gênero musical se desenvolveu, surgindo então como uma alternativa musical local para suprir as demandas da Indústria de Entretenimento neste nicho massivo de mercado.

No segundo álbum de Mestre Vieira podemos perceber, de acordo com as análises, que tanto o carimbó quanto o merengue seguem de forma independente ao longo da produção fonográfica de Mestre Vieira, porém, ao serem fundidos, como também revelam as análises, formam o que conhecemos hoje como lambada. Minha percepção em relação aos dados apresentados sobre o LP *Lambadas das Quebradas Vol. 3* indica que o mercado musical local absorve a lambada como um dos principais produtos de consumo já no início da década de 1980. Neste mesmo período, em Nova York, segundo Austerlitz (1997, p. 87), “a salsa estava sendo esteticamente transformada (e, para alguns críticos, enfraquecida) pelos impulsos

homogeneizadores da indústria fonográfica”. Este paralelo entre o mercado nacional e transnacional revela que na “medida que o merengue passou a ocupar o centro do palco ao lado da salsa na cena musical latina de Nova York na década de 1980, a salsa perdeu sua hegemonia como a música latina representativa da cidade, mesmo entre os porto-riquenhos” (Austerlitz, 1997, p. 88). No Pará, apesar de perder força, o mercado para o carimbó e merengue continua aberto, porém, a lambada ganha novos adeptos e se desenvolve exponencialmente ao longo desta década.

O gráfico 120 a seguir mostra a presença do merengue ao longo da discografia de Mestre Vieira no decorrer dos anos de 1980.

Gráfico 120 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1980.



Fonte: autor.

Em meados dos anos de 1980, como mencionado, a lambada passa por transformações estéticas, se tornando um produto mais comercial e mais atraente para a Indústria de Entretenimento. Como o merengue está diretamente ligado à lambada, percebemos no gráfico que o gênero musical apresenta uma queda em seu uso, sendo retomado apenas no final desta década. Este período de depressão do merengue ao longo da discografia de Mestre Vieira, curiosamente coincide com a ascensão do artista Beto Barbosa e de outros artistas no cenário musical nacional no Brasil. Talvez isto explique o aumento do uso da cumbia em suas composições ao longo da década de 1990, como uma forma de diversificar e se diferenciar diante do mercado fonográfico. O certo é que o merengue perdeu espaço para a bachata em

território novaiorquino, as mudanças no cenário musical transnacional redimensionaram as cenas locais e “na esteira dessas mudanças, a bachata alcançou níveis de popularidade sem precedentes entre os dominicanos, principalmente os da diáspora (Austerlitz, 1997, p. 91). O autor destaca ainda que:

Desprezada por todos, exceto pelos cidadãos mais pobres e marginalizados do país, e sem origens genealógicas claras na cultura tradicional dominicana, a bachata era uma candidata improvável para desafiar a hegemonia do merengue nos Estados Unidos, seja comercialmente ou como um símbolo da identidade dominicana entre os Estados Unidos (*Ibid.*, p. 90).

Estas mudanças guiadas por este mercado determinam o primeiro período de escassez enfrentado por Mestre Vieira, que se estendem por quase toda a década de 1990, como é possível verificar no gráfico a seguir. O gráfico 121 mostra também o comportamento do merengue na produção fonográfica de Mestre Vieira nos anos de 1990.

Gráfico 121 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.



Fonte: autor.

A década de 1990 foi de muita escassez para o mestre guitarreiro, que lançou apenas dois LPs – Vieira 40 graus e Vieira e Banda: a volta. Este segundo, como o próprio nome anuncia, promoveu o retorno de Vieira aos estúdios de gravação, mas o que pretendia ser o retorno do mestre da lambada aos tempos áureos de sua produção, foi na verdade a abertura de mais um hiato em sua carreira. Este período de escassez vivido por Mestre Vieira promovido pelas transformações da lambada e guiadas pela Indústria de Entretenimento

ampliaram o mercado transnacional colocando o gênero musical em outra prateleira comercial. A lambada ascendeu rapidamente no cenário musical internacional se tornando enredo de filmes nacionais e estrangeiros. Diante disto, Mestre Vieira só voltaria a gravar outro trabalho no início dos anos de 2000. O gráfico 122 a seguir mostra o nível de uso do merengue nos álbuns do mestre guitarreiro nas primeiras décadas do novo milênio.

Gráfico 122 – A presença do merengue nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.



Fonte: autor.

O CD *Lambadão do Vieira* apresenta uma estética muito diferente dos trabalhos anteriores. Esta “nova” estética está relacionada ao forró, uma vez que o gênero musical, oriundo da região Nordeste do Brasil, ascende diante do mercado musical. Neste período de produção de Mestre Vieira, além da ascensão da cumbia em sua discografia, verificamos sobreposição dos termos lambada e guitarrada.

A presença do merengue em Belém nos permite entender a sua incorporação na música produzida por Mestre Vieira e por outros músicos que fazem parte deste nicho de mercado, além de nos levar a outros cenários que compartilham algumas características semelhantes. Os grupos musicais locais influenciados pelos conjuntos de jazz norte-americanos assumem nova configuração quanto as suas formações. Os grupos de carimbó, como já visto, substituem os instrumentos tradicionais incorporando os instrumentos elétricos como a guitarra, contrabaixo e os teclados. Se em Belém a guitarra elétrica assumiria o posto

de instrumento protagonista dentro do conjunto musical, em Manaus, o saxofone ganha igualmente este destaque:

O trânsito urbano-rural revelava o intercâmbio e a força que a música urbana imprimia nas transformações dos repertórios das festas nos interiores. A presença marcante dos instrumentos de sopro nessa formação explica a atratividade exercida pelos estilos, como mambo, salsa e merengue por meio da ascensão das orquestras, como Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo (1917- 2012); El Cubanito (1927), instrumentista e cantor na Orquestra Panamericana de Ritmos e na El Cubanito e Sua Orquestra. Destaca-se, também, artistas, como Waldir Calmon (1919-1982), pianista e compositor, e Pérez Prado (1916-1989), pianista e compositor cubano (Mesquita, 2022, p. 133-134).

No contexto da música produzida em Manaus, como exemplifica o autor, há incrível semelhança entre os grupos musicais locais com as orquestras de origem latina, que por sua vez, já apresentavam mudanças em relação as orquestras norte-americanas de jazz. Uma das principais adaptações destas orquestras de merengue foi a substituição do acordeom pelos instrumentos de sopro:

Após a revolução cubana de 1959 e a imposição do embargo comercial dos Estados Unidos a Cuba, a música popular latino-caribenha tornou-se dominada por estilos cubanos executados por porto-riquenhos em sua ilha e na cidade de Nova York. A banda porto-riquenha Cortijo y su Combo desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da salsa (molho), como essa música foi posteriormente apelidada, abandonando o estilo big-band da música latino-caribenha dos anos 1950 em favor de um formato menor de conjunto (combo), que usava apenas dois a cinco instrumentos de sopro. A popularidade de Cortijo inspirou os músicos dominicanos a adaptar o formato do conjunto ao merengue. Primitivo Santos foi supostamente o primeiro líder de banda de merengue a fazê-lo, e a maioria dos grupos dos anos 1960 seguiram o exemplo. Ao contrário dos conjuntos de salsa, os conjuntos de merengue adicionavam saxofones a trompetes e trombones; como substitutos do acordeão, os saxofones eram essenciais para a música. Os conjuntos de merengue (ou orquestras, como mais tarde ficaram conhecidos) consistiam em saxofones alto e tenor, trompetes, trombone, piano, baixo elétrico, tambora, congas e güira (Austerlitz, 1997, p. 84).

A afinidade entre estas estruturas musicais, tanto no aspecto da formação dos conjuntos quanto na estética composicional não pode ser tratada como mera semelhança, uma vez que as mudanças e adaptações musicais locais são reflexo das mudanças nos contextos sociais que consequentemente atendem as demandas de um sistema capitalista ainda maior, no qual a Indústria de Entretenimento é uma de suas gestoras. Estes cenários se multiplicam na medida em que:

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

popular, no século XX, os gêneros mais influentes tinham origem na música negra do Caribe e dos EUA (Mesquita, 2022, p. 138).

Nesta direção, a lambada que se desenvolveu primeiramente no Norte e se expandiu no Nordeste brasileiro, no início dos anos de 1980, se reconfigura ao longo da década de 1990, assumindo outros elementos e sonoridades. A lambada originalmente produzida no Pará assume características que demarcam suas identidades culturais na Amazônia brasileira.

Nossas análises musicais apresentadas nas tabelas 8, 15 e 22, referentes aos álbuns *Lambadas das Quebradas* volumes 1, 2 e 3, respectivamente, propõem ainda sobreposições de gêneros musicais para algumas composições. Merengue-carimbó, lambada-carimbó, cumbia-carimbó, lambada-xote, xote-carimbó, por exemplo, revelam possíveis processos de mistura musical que se intensifica à medida em que a Indústria de Entretenimento se adequa ao tempo e aos fatos sociais que se apresentam. No caso do merengue/carimbó, me parece esta a direção de origem da lambada, considerando as transformações que ambos os gêneros musicais apresentam em suas formas musicais, contextuais e históricas. Sendo assim é possível fazer duas afirmações: primeiro, que a lambada é um caso de gênero musical modulante que se estabelece enquanto identidade por meio de outros gêneros transitórios, cujas características musicais incorporadas ganham amoldamentos junto aos gêneros musicais nacionais e locais no Pará, em meados dos anos de 1970. Segundo, que o resultado musical da lambada e proveniente da sobreposição dos gêneros merengue e carimbó é efeito reativo da ação da Indústria de Entretenimento e dos processos de modernização e globalização do mundo. A reivindicação da lambada em território estrangeiro é um fato que requer ainda um tipo de reflexão mais profunda, uma vez que as identidades que a entrelaçam são provenientes do merengue. Assim, a lambada já modificada pelos processos musicais modernizadores quando eclode mercadologicamente em todos os setores da indústria cultural no fim da década de 1980 – rádio, TV, Cinema, Show Bussines – ela se reconecta e ressignifica o significado de origem das culturas que a integram. Estes rituais ou fenômenos transitórios pelos quais as práticas musicais são remodeladas assumindo novas identidades eu chamo de hand-over.

4.3. A cumbia na lambada de Mestre Vieira

A cumbia colombiana, por exemplo, surgiu como gênero de música popular amplamente reconhecido e consumido dentro e fora da Colômbia devido ao fato de as gravadoras de Barranquilla e Cartagena terem ganhado força e começado a distribuir o que já existia de gêneros e ritmos musicais da região, sob o rótulo de “cumbia” ou “música tropical”. Trata-se, portanto, de um gênero musical carregado de localidades, para além deste escopo regional (Rosa, 2018, p. 34).

A cumbia é mais um caso de gênero musical migrante com características culturais e históricas complexas que se desenvolveu em várias direções na América Latina. Para Pacini Hernandez (2010, p. 106), “as origens estéticas da Cumbia estão na cultura folclórica colombiana do litoral anterior ao século XX, onde ela articulou as sensibilidades híbridas da população tri étnica daquela região de ascendência mista africana, europeia e nativa”. Ainda sobre suas origens, “o termo cumbia refere-se a um gênero musical originário da Colômbia que, a partir da década de 1960, se popularizou na América Latina e passou a ser continuamente apropriado nas paisagens sonoras de diversos países do continente” (ROSA, 2018, p. 2).

Assim como o merengue, a cumbia atravessa fronteiras transformando cenas musicais locais sendo também transformada estilística e culturalmente em territórios transnacionais, “nas décadas de 1940 e 1950, variantes comercializadas de cumbia foram popularizadas em toda a Colômbia e depois se espalharam para outras partes da América Latina de língua espanhola ao sul (Equador, Peru e Argentina) e ao norte (Central)” (Pacini Hernandez, 2010, p. 106).

Antes de refletirmos a respeito da presença da cumbia na produção musical de Mestre Vieira, é importante verificar seu processo de adesão e incorporação enquanto gênero musical de identidade cultural no Peru, uma vez que, diante de contextos culturais de globalização e modernização, “assim, à primeira vista, a cumbia peruana tem como ponto de partida a reterritorialização deste ritmo em diversas regiões do país” (Rosa, 2018, p. 2). Para a autora, seu processo de radicação assume “dimensões do local, do regional, do nacional e do global se inter-relacionam, gerando dinâmicas culturais muito específicas” (idem, p. 34). Ainda para a autora:

Os processos de reterritorialização de símbolos culturais não são homogêneos e resultam nas mais diversas formas de manifestação cultural – a cumbia peruana é um exemplo emblemático disto. Corresponde a processos que localizam e realizam elementos culturais anteriormente desterritorializados e desenraizados; e então, materializá-los a partir de práticas culturais cotidianas (Rosa, 2018, p. 3).

Assim como o merengue é difícil localizar quais temperos originais da cumbia foram adicionados aos costumes culturais no Pará, uma vez que:

As sensibilidades estéticas dos afrodescendentes da Colômbia contemporânea, cuja estética polirrítmica “tropical” foi creditada por impulsionar a cumbia para a circulação internacional na década de 1950, desde então foram amplamente sobrepostas ou substituídas pelas sensibilidades culturais da maioria mestiça da classe trabalhadora, primeiro na Colômbia e depois no Peru, Equador, Argentina e México (Pacini Hernandez, 2010, p. 106).

Este processo de reterritorialização da cumbia possibilitou seu atravessamento por várias fronteiras ao longo das Américas desde sua saída da Colômbia. Sua afirmação enquanto identidade no Peru revela um dos exemplos mais evidentes da ação dos processos de modernizadores sobre as práticas musicais. Sua presença no circuito musical paraense é um fato histórico consumado que a adiciona como um dos temperos que dão sabores finais à música produzida no Norte brasileiro desde as décadas de 1960.

Sendo assim, considerando a produção fonográfica de Mestre Vieira, é possível afirmar que o referido gênero musical percorre um caminho muito importante e interessante ao longo da produção musical no Norte brasileiro. O gráfico 123 a seguir mostra a presença da cumbia nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira.

Gráfico 123 – A presença da cumbia nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira – 1978, 1980 e 1981.



Fonte: autor.

Neste período inicial de formação da lambada, a cumbia já marcava presença no circuito cultural em Belém do Pará e, portanto, mesmo que timidamente, ela é um dos gêneros musicais explorados nos três primeiros álbuns de Mestre Vieira.

Considerando a chegada do merengue no Norte brasileiro e de sua incorporação nas práticas musicais locais, as semelhanças destes contextos com aqueles que fundam a cumbia peruana poderiam passar despercebidas ou tratadas com mero romantismo não fosse pela imponente ação exploratória da Indústria de Entretenimento sob a produção musical local. Em uma visão mais ampla, para Trouilott (2003, p. 123):

Mesmo a integração do mercado global de bens de consumo não produz fronteiras harmônicas, muito menos direções harmônicas. Os mesmos processos que unem as populações costumam dar-lhes meios para afirmar diferenças que perpassam os campos político, econômico e cultural. Não há base teórica para reivindicar e nenhuma evidência empírica para sugerir que padrões de consumo semelhantes necessariamente levam à homogeneidade cultural ou política.

No que diz respeito a ascensão social de artistas e pequenos produtores culturais locais, poucos conseguem conquistas financeiras consideráveis e muito desses proventos são providos pela realização de shows já que o percentual de venda de discos repassado para os artistas é muito baixo. Esta relação desigual de status e de divisão de proventos, vale ressaltar ainda que:

O estado de conglomerado que as indústrias de entretenimento alcançaram desde a década de 1980 tem lastro histórico, denotando tendências da dominação do mercado mundial. Yúdice afirma que, nas primeiras décadas do século XX, a princípios da indústria fonográfica, as empresas Victor Talking Machine e a Columbia dominaram o mercado estadunidense e latino-americano, enquanto a British Gramophone Company e a Lindstrom, ambas alemãs, dominaram os mercados europeus. Na década de 1950, a RCA Victor, EMI-Capitol e Decca controlavam os mercados mundiais de música. Já entre meados da década de 1950 e a década de 1970, oito empresas discográficas controlavam cerca de 85% dos mercados musicais (1999: 182) (Rosa, 2018, p. 31).

Em entrevista, Mestre Vieira relatou o seguinte: “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”. Vieira também fez comentários a respeito de cachês não recebidos pela realização de shows e gravações. Estes relatos colocam à luz as relações de poder e de exploração vivenciadas pela classe de músicos trabalhadores estabelecidas por produtores, contratantes e empresários do show business.

O gráfico 124 a seguir mostra a presença da cumbia na produção de Vieira no decorrer dos anos de 1980.

Gráfico 124 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1980.



Fonte: autor.

Este crescimento em relação a produção e consumo da cumbia na região Norte do Brasil se dá pela exploração e veiculação do gênero por meio do mercado fonográfico e show business. Não à toa, para Rosa (2018, p. 30 e 31), “Torna-se imperativo, portanto, analisar a cumbia peruana à luz das indústrias musicais. Entre as décadas de 1940 e 1980, a indústria da música foi a indústria cultural que mais cresceu na América Latina” e:

A partir da década de 1980, segundo George Yúdice, tal comparação se torna inaplicável, uma vez que as grandes empresas de discos já não mais se definiam como produtoras e distribuidoras de música, mas sim representavam grandes conglomerados de entretenimento, juntando a televisão, o cinema, os shows ao vivo e, atualmente, a Internet (*Ibid.*, p. 30 e 31).

A cumbia representa para o mercado peruano o que a lambada simbolizou para a indústria brasileira. Estas não são meras semelhanças, uma vez que os meios de produção dos bens de consumo na área da música são os mesmos que distribuem e promovem o consumo desses bens, fechando assim um ciclo financeiro perfeito:

Nesse sentido, considerando que a cumbia é um gênero musical que se consolidou, foi gravado, produzido, distribuído e reterritorializado no contexto do crescimento das indústrias fonográficas latino-americanas, bem como de modernização, industrialização e migrações urbanas em Lima, considero-o um gênero local, popular e urbano da América Latina. Local por possuir referências de localidades bem delineadas; popular e urbano por ser um gênero que se utilizou das lógicas industriais e mercadológicas para se consolidar em contextos urbanos (Rosa, 2018, p. 43).

Assim como a cumbia, percorre os corredores da grande indústria, se tornando um gênero musical urbano de origem migrante e, portanto, um produto de grande potência financeira, explorado pelos meios de produção da Indústria de Entretenimento - mercado fonográfico, rádio, TV, telenovelas, circuitos festivos e show business.

O gráfico 125 a seguir mostra o uso da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira nos anos de 1990.

Gráfico 125 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 1990.



Fonte: autor.

Na década de 1990 Mestre Vieira lança o seu último álbum no formato de LP e o seu primeiro CD, demarcando assim a sua entrada na era digital. Este período trouxe muitas novidades tecnológicas para o mercado musical e, com a lambada em alta no Brasil, porém, sob uma outra estética, Mestre Vieira tentou emplacar novos sucessos, que segundo nossas análises, a cumbia assumiu todo o protagonismo em suas composições. Nesta década foi possível verificar o sucesso efêmero da Banda Kaoma, que ganhou grande repercussão internacional. À medida que a nova lambada ganhava o mundo com seus elementos e instrumentos musicais mais recentes da década de 1990, Mestre Vieira manteve a lambada sob seus moldes, porém, se aproximou dos elementos estéticos da cumbia e de gêneros musicais brasileiros como o brega e o xote. Para Pacini Fernandez (2010, p. 127):

Em outras partes da América Latina, a relação da cumbia com a migração interna continuou a evoluir à medida que as pessoas que vivenciavam os impactos da

globalização foram atraídas para poderosas correntes migratórias internacionais em direção ao norte, trazendo consigo suas próprias versões locais da cumbia.

Sabe-se que as dinâmicas demográficas provenientes do comércio e tráfego de bens de consumo na zona portuária de Belém do Pará atendiam as demandas do mercado transitório do Atlântico Norte. Os discos, instrumentos musicais e outros produtos chegavam à capital paraense muitas vezes de forma ilegal. Mesquita (2009, p. 38) faz referência a um sistema de atividades que possibilitaram vislumbrar os meios pelos quais parte da música paraense se desenvolve: “as atividades portuárias, o fenômeno do contrabando, [...], as aparelhagens, as rádios locais, além do circuito de festas populares em sedes e gafieiras”.

O gráfico 126 a seguir revela como a cumbia se comporta nos anos de 2000 diante da produção de Mestre Vieira.

Gráfico 126 – A presença da cumbia nos álbuns de Mestre Vieira lançados nos anos de 2000.



Fonte: autor.

A lambada surge a partir da sobreposição de elementos musicais do merengue e do carimbó com tons de outros gêneros musicais como a cumbia. A cumbia se configura em um fenômeno de reterritorialização e seus os processos de ressignificação simbólica e cultural a tornam um exemplo de hand-over.

Desde o início de sua produção, Mestre Vieira sempre compôs obras instrumentais, que também apresentavam variações estilísticas ao longo dos álbuns. A guitarrada é resultado

deste tipo de música instrumental no qual a guitarra elétrica assume o protagonismo das melodias principais da composição e de performance técnica.

4.4. A lambada no Beiradão de Manaus

O declínio da economia extrativista baseada na seringa, o deslocamento da terra firme à várzea, a imigração e o encontro entre os trabalhadores migrantes do Amazonas e os originários de outros Estados foram vetores fundamentais dessa trajetória. Afastando-se de qualquer visão idealista, a compreensão materialista da história da música amazonense que apresentei aqui revela as motivações preponderantes no deslocamento dos trabalhadores músicos migrantes (Mesquita, 2022, p. 351).

A Amazônia brasileira apresenta características particulares que se reconfiguram a partir dos anos de 1950 e 1960 com o processo de modernização da região e inseridos neste processo estão os músicos e as suas práticas musicais. Mesquita (2009 e 2022) faz importantes reflexões sobre a formação da classe musical trabalhadora no Pará quando escreveu a respeito da lambada/guitarrada e no Amazonas, em seu trabalho mais recente sobre o beiradão de Manaus.

Não é difícil perceber semelhanças entre os contextos sociais e políticos entre o Pará e o Amazonas, uma vez que os Estados vizinhos compartilham situações geográficas similares óbvias e períodos de desenvolvimento congruentes junto as potências colonizadoras e modernizadoras do mundo globalizado. O período da borracha, auge do avanço econômico da região, talvez seja o mais conhecido e reconhecido pela historiografia nacional e transnacional por estabelecer relação direta com a dominação colonialista, que, porém, contraditoriamente, deixa também as marcas de um capitalismo tardio e exploratório. Não há dúvidas que as práticas musicais urbanas na região apresentam características que colocam à luz aspectos importantes herdados deste período de sua história. Considerando o desenvolvimento dessas práticas musicais, para Rosa (2018, p. 39), “uma das características fundamentais do estado de globalização em que nos encontramos hoje é a desterritorialização de seus símbolos e significados culturais”. Mesquita (2022) diz ainda que a música urbana em Manaus é produzida por músicos migrantes, responsáveis por um intenso fluxo e circuitos de trocas culturais decorrentes “de relações comerciais, meios de comunicação e turismo. Essas trocas informam aspectos e informações antes desconhecidas sobre outros países, outros continentes e outras regiões” (Rosa, 2018, p. 39).

Em Manaus, assim como em Belém, as rádios, a TV, o cinema e as gravadoras desempenharam papel fundamental para as transformações das práticas musicais:

O processo adaptativo das jazz-bands na Amazônia seguiu, provavelmente, a tendência já observada por alguns estudiosos acerca do caráter híbrido e flexível dessa formação instrumental, caracterizada, tanto pela assimilação de instrumentos quanto pelo repertório estilístico nacionais e locais (Mesquita, 2022, p. 137).

Estas estruturas musicais que reconfiguram os grupos musicais são muito importantes tanto para a fundação da lambada no Pará quanto para o beiradão de Manaus. Estes fatores iriam implicar na produção musical dos compositores, em especial, na estética musical das novas composições desses músicos, pois:

A formação complexa da música popular na Amazônia capitalista contemporânea pode revelar a riqueza da tradição de músicos negros nas bandas militares e civis. Esse desenvolvimento musical surge como um fenômeno urbano, porém com forte atuação e influências nos ambientes rurais. Surgidas no Império e impulsionadas com a República, as bandas expandiram ação nos ambientes rurais na Amazônia, o que explica a proliferação dessas formações instrumentais no Pará e no Amazonas (Ibid., p. 137).

Não tenho o objetivo de recorrer a uma descrição histórica minuciosa desses contextos, mas refletir acerca das transformações mais recentes nas quais as práticas musicais urbanas como a lambada e do beiradão estão inseridas. Dentre as transformações que impulsionaram a produção musical na região, podemos destacar o desenvolvimento de tecnologias de comunicação, a expansão do mercado musical nacional e seus impactos sobre a produção, gravação e consumo da música tradicional local, a partir da década de 1960, uma vez que, para Mesquita (2022, p. 142) “esse mercado se expandiu com a integração dos trabalhadores migrantes na produção ampliada da indústria capitalista da música, baseada na produção discográfica sob o domínio das gravadoras nacionais e internacionais”. Para o autor:

Atualmente aquilo que se chama de “música de beiradão” é uma produção fonográfica da década de 80 resultado de um período de acentuação do caráter dependente da indústria capitalista da música no Brasil. Fruto dos fluxos migratórios reforçados pelo polo industrial e Zona Franca de Manaus. É uma produção herdeira da música do século XIX e, ao mesmo tempo, conectada com gêneros estrangeiros disseminados no contexto da movimentação gerenciada do capital para a região, um processo integrativo da região ao movimento de acumulação do capital monopolístico (Mesquita, 2022, p. 11).

No período em que a lambada surge, Pinduca, que também atuava como produtor e agente da Gravasom em Belém, realizou muitos trabalhos em Manaus. Músicos como Teixeira de Manaus, Oseas da guitarra, Chico Cajú, são alguns que trabalharam com ele. Segundo Mesquita (2022, p. 262):

No início dos anos 80, Pinduca, além de cantor de sucesso, já desempenhava, pela gravadora Copacabana, a função de produtor e descobridor de talentos. Percebendo o sucesso alcançado pelo grupo Lambaly, em meados de 1982, Pinduca propõe a

Oseas a gravação de um álbum solo nos estúdios da gravadora Copacabana, em São Paulo.

Não é difícil pensar que enquanto produtor, cantor de carimbó e um dos precursores da lambada, Pinduca não influenciasse a música produzida em Manaus. Em 1982, Mestre Vieira já havia lançado o 4º LP de lambada e realizado com sucesso muitos shows no Nordeste brasileiro e muitos outros cantores e guitarristas entraram neste nicho de mercado. Mesquita (2022, p. 330) afirma ainda que:

É importante considerar que os estilos afro-latino-caribenhos não exerceram influência apenas na música amazônica. Além da música das beiradas, do carimbó e da lambada-guitarrada, outros gêneros, como o samba, o sertanejo, a música amapaense, as radiolas maranhenses, o reggae baiano e a música amazonense, também receberam a influência, em doses diferentes, de estilos, como o mambo, a cúmbia, a salsa, o bolero, a guarânia, o reggae e o merengue e o cadence-lypso.

A lambada/guitarrada se desenvolveu no Pará e o beiradão em Manaus por meio de contextos semelhantes conduzidos pelos meios de produção e consumo da Indústria de Entretenimento. A formação dos cenários, músicos, grupos e de seus repertórios recebem interferência das rádios, TV, cinema e produtores musicais que atuavam junto às gravadoras e aos circuitos culturais. Uma das diferenças entre a formação da lambada e do beiradão é o fato de que no Pará, a guitarra elétrica ganha maior destaque, enquanto no Amazonas é o saxofone que assume protagonismo. Isto não quer dizer que ambos os instrumentos desempenharam função exclusiva ao longo de suas formações enquanto gênero musical, porém, entendo que nos dias de hoje, estes instrumentos sejam fundamentais para as suas práticas musicais. Vale destacar um trecho de entrevista concedida por Rubens Bindá a Mesquita (2022, p. 62), que diz que: “(...) cada região tem suas peculiaridades aqui no Amazonas... para cá, para o Baixo Amazonas, é mais saxofone e guitarra, e lá para minha região a gente tocava o beiradão, mas era mais acordeom, banjo, cavaco (...)”. Também em entrevista, Mestre Vieira revelou: “a minha vontade era tocar saxofone, que eu tinha uma vontade. Mas toquei, porque eu estudei a partitura de saxofone. Aí ficou ruim, agora não enxergo a partitura mais, claro. Aí abandonei”. De acordo com Mesquita (2022, p. 109), “a tradição do saxofone na música amazonense ganha visibilidade ao mesmo tempo em que passa a configurar novas instrumentações e sonoridades”. Os instrumentos de sopro estiveram presentes no processo de transformação da música nortista como uma consequência da expansão da Indústria de Entretenimento. A figura 46 a seguir mostra uma montagem com a capa de alguns trabalhos gravados em Manaus que revelam o protagonismo do saxofone.

Figura 46 – Montagem de capas de álbuns produzidos em Manaus.



Fonte: Internet⁴⁴. Montagem: autor.

Apesar das semelhanças contextuais, cada cena apresenta particularidades e individualidades, uma vez que a construção cultural se estabelece por meio das relações e transformações entre os binários local-global e individual-coletivo. Sobre as práticas musicais:

A modernização do carimbó e do siriá em formato discográfico foi marcada pela proeminência do saxofone. Cupijó, Mestre Verequete (1916-2009) e Pinduca deram muita relevância aos instrumentos de sopro dentro dos arranjos dos discos gravados na década de 70. Pantoja do Pará e Manezinho do Sax foram fundamentais nessa criação. É interessante considerar que esses mestres modernizadores paraenses gravaram com frequência o mambo, estilo que justamente foi marcado pelos arranjos de saxofone e sopro em geral (Mesquita, 2022, p. 336).

Assim como o mambo, é válido lembrar que outros gêneros musicais transnacionais estão alinhados ao desenvolvimento da música no Pará. Como vimos, inicialmente o merengue, a cumbia, o bolero e, posteriormente o rock, jovem guarda, xote, reggae, dentre outros, são gêneros que demarcam a discografia de Mestre Vieira e, portanto, nos auxiliam na compreensão de um cenário mais amplo. Mesquita (2022, p. 331) também realizou análises musicais sobre a produção do beiradão em Manaus:

Ao analisar os discos de 12 músicos amazonenses, que gravaram na década de 80, observamos a presença de diversos estilos musicais registrados nos discos, tais como forró, baião, xote, arrasta-pé, samba, valsa, bolero e rock no estilo da Jovem Guarda. Além desses gêneros, encontramos os afro-latino-caribenhos, como merengue, mambo, cumbia e cadence-lypso. Próprio do Pará, a lambada e o carimbó também compõem essa construção de forma predominante. Esse diagnóstico inicial já nos coloca diante de uma complexa formação e produção musical que tentaremos analisar de forma um pouco mais acurada.

⁴⁴ <https://www.discogs.com/>. Acessado em 03.05.2023.

De acordo com as análises realizadas sobre a discografia de Mestre Vieira e as análises de Mesquita (2022), percebemos que Belém e Manaus dividem semelhanças musicais, contextuais e históricas que colocam à luz a formação da lambada/guitarrada e beiradão, nesta direção, é importante ressaltar que ambos os gêneros musicais se desenvolvem por meio de processos sociais dos quais fazem parte: as imigrações, a formação dos músicos, a formação de grupos e o trânsito das produções musicais, a ação dos meios de comunicação, a produção cultural local, as transformações sociais locais e globais e o avanço da Indústria de Entretenimento. Aliados a estes fatores, no que se refere aos gêneros musicais e suas especificidades, temos a incorporação do saxofone no Beiradão do Amazonas e a guitarra na lambada, que posteriormente passa a ser chamada de guitarrada no Pará.

4.5. A prática da guitarra elétrica para além da Amazônia paraense

Os primeiros protótipos de guitarra elétrica surgem por volta dos anos de 1930 até a sua expansão mercadológica no final dos anos de 1940 e 1950. A eletrificação do violão foi umas das engenhosidades que possibilitaram, primeiramente, a manutenção do violão diante da formação e crescimento das *big band* norte-americanas de jazz e, posteriormente, o advento da guitarra e sua constituição como instrumento sólido, elétrico e emancipado do violão. Diante disto, a guitarra elétrica conjuga atravessamentos múltiplos entre contextos desde o seu surgimento, promovendo similaridades entre a construção histórica e social de gêneros musicais.

O processo de eletrificação da música folclórica e/ou popular desdobra-se em outras formas de fazer música e formar grupos musicais, gerando ainda algumas discussões entre puristas e modernistas. O caso do Jazz, nos EUA, é um exemplo clássico de como as apropriações revelam mudanças estruturais em algumas dimensões da prática musical. A guitarra elétrica, quando incorporada ao gênero musical, assume protagonismo tanto nas composições quanto na formação dos grupos e nas formas improvisativas do gênero musical.

Eric J. Hobsbawm (2020) ao se referir ao jazz como um dos fenômenos mais notáveis do nosso século, revela que os contextos sob os quais ascendem uma prática musical são demarcados pelo espaço e tempo decorrido nos quais as dinâmicas demográficas, sociais e culturais acontecem. O autor ressalta ainda que:

O fato de ser tocado por jovens operários em Newcastle é tão interessante quanto e muito mais surpreendente do que o fato de ter surgido nos longínquos *saloons* do vale do Mississippi. (...) Abrange os lugares onde o *jazz* é tocado, as estruturas industriais e técnicas construídas a partir dos sons, as associações que invoca.

Engloba as pessoas que o escutam, escrevem ou leem a seu respeito. (...) Dele também faz parte aquela larga fatia da música popular moderna, comercial e de entretenimento, profundamente transformada e influenciada pelo jazz (Hobsbawm, 2020, p. 31).

Este panorama descrito por Hobsbawm nos permite, primeiramente, dimensionar a perspectiva de como uma prática musical vai além dos seus aspectos sonoros, como propõe Chada (2007), e em segundo, que a produção musical carrega consigo uma audiência, seus lugares de execução, os contextos que nutrem e são nutridos pelo transporte intenso de material cultural que forma e transforma uma sociedade. Não há como negar, seja pela indústria fonográfica ou cinematográfica, a interferência do jazz sobre a composição estética de gêneros musicais como a lambada. Os processos modernizadores reestruturam grupos, formas, a estética e a técnica instrumental, justamente pelo avanço das novas tecnologias. Além do jazz, outro gênero iria se destacar no mercado fonográfico em proporções globais. Segundo Hobsbawm (2020, p. 20), “a principal inovação do *rock* foi a tecnológica. Foi ela que possibilitou o grande avanço da música eletrônica”, conclui o autor:

Os pedantes poderão dizer que no *jazz* houve pioneiros na eletrificação de instrumentos (Charlie Christian revolucionou a guitarra da mesma forma que Billie Holiday transformou o uso da voz humana associando-a ao microfone pessoal) e que as formas revolucionárias de gerar som, como sintetizadores, já tinham sido utilizados em concertos musicais de vanguarda. Não se pode negar; no entanto, que o *rock* foi a primeira música a usar sistematicamente instrumentos elétricos em lugar de instrumentos acústicos e a se valer da tecnologia eletrônica não apenas para efeitos especiais, mas para o repertório normal aceito pelo público de massa (Ibid., p. 20).

O rock, importante vitrine para a expansão da guitarra elétrica, se tornou um produto valioso para a Indústria de Entretenimento que rompeu fronteiras espaciais, estéticas e sociais em todo o mundo.

A Amazônia passou por grandes transformações desde os anos de 1950, considerando ainda as intensas reverberações propagadas pelo pós-guerra. O rompimento das fronteiras políticas e econômicas entre os Estados Unidos da América (EUA) e países latino-americanos acentuou o intercâmbio não apenas cultural, mas, também, de novas tecnologias de comunicação e de instrumentos musicais. Estas ações causaram mudanças importantes em vários eixos da vida social urbana e seus desdobramentos possibilitaram transformações, fusões e implementações musicais vanguardistas na região.

O que defendo diante deste cenário é que em se tratando da música urbana produzida entre os anos de 1950 e 1970 no Pará, a indústria fonográfica, os veículos comunicacionais como as rádios nacionais, transnacionais e o cinema, a zona portuária e o mercado noturno

festivo local, formaram uma rede multirelacional de fomento e dinâmicas culturais. Por um lado, a cultura folclórica e popular local, por outro, a Cultura Mundo e toda a potência da globalização e domínio capitalista.

No Pará, podemos destacar fenômenos musicais semelhantes às transformações ocorridas no jazz e advento do rock, que além de desvelar transformações no meio social, apontando mudanças estruturais, estéticas e técnicas na música, também revela disputas e relações de poder diante das exigências do mercado fonográfico. Vale lembrar do pioneirismo de Pinduca na implementação de instrumentos elétricos no gênero musical carimbó, transformando as estruturas musicais tanto na formação de grupo, conjunto ou banda quanto na estética, na forma de compor, gravar e produzir carimbó e ainda as questões envolvendo a música tradicional – carimbó “pau e corda” – e a música moderna – carimbó elétrico.

Da mesma forma que no jazz estadunidense nos anos de 1940 o violão foi substituído pela guitarra elétrica, no caso da lambada, no norte brasileiro, o mesmo aconteceu nos anos de 1970. Vale destacar o primeiro disco de Vieira – *Lambadas das Quebradas Vol.1* – do qual posso ressaltar a incorporação da guitarra elétrica que corrobora outros contextos sociais que possibilitaram o surgimento da guitarrada. Nestes processos de globalização e de modernização – reconstrução, apropriação, reterritorialização – vale lembrar os casos do merengue, cumbia e as diásporas que proporcionaram ao gênero musical um arcabouço de dinâmicas sob as quais tornam-se necessárias muitas das reflexões já exposta anteriormente. Estes contextos inerentes aos processos de redimensionamento das práticas musicais e culturais na América Latina expõem, de fato, a clara intensão de expansão do capitalismo que age por meio da indústria cultural sobre as sociedades em desenvolvimento. A música que circulava no centro urbano de Belém reverberava sobre um amplo terreno de identidades e de dinâmicas demográficas igualmente amplas e complexas.

As dinâmicas que se convergem no espaço e no tempo em que os sistemas modernizadores se movem na direção de um futuro em que a lambada ascende enquanto gênero musical no Pará são tão importantes quanto a inserção da guitarra elétrica nos processos de compor música sob estes novos moldes. A guitarra elétrica passa a ser o elemento transformador e determinador das identidades que demarcariam a guitarrada. Para Rosa (2018, p. 82), “a inserção deste instrumento musical também é um elemento identificador da sonoridade da cumbia peruana”. Segundo a autora:

Manzanita era o nome artístico de Bernardo Hernandez Sanchez, músico experiente da cidade Trujillo, do departamento La Libertad, região norte do Peru. É conhecido

por ter sido pioneiro em produzir arranjos de guitarra elétrica para ritmos tradicionais da região. Seu primeiro LP foi gravado em 1970, pela gravadora Dinsa – onde Maraví trabalhava antes de fundar a Infopesa. É considerado um dos pioneiros da cumbia peruana por fazer composições em que a guitarra elétrica atuava como instrumento melódico principal. Há um consenso em torno da importância da guitarra elétrica como instrumento base para a cumbia peruana – tanto como tradição cultural quanto pela sonoridade que fora construída a partir de seus efeitos (Rosa, 2018, p. 84).

Este consenso ainda não há no Pará, pois algumas pesquisas ainda não diferem a lambada da guitarrada. Lembro de uma de minhas primeiras participações em congresso quando a primeira pergunta direcionada a minha pesquisa foi: mas o que é guitarrada? Desde então tenho trabalhado nesta contextualização. Se tivesse que dizer-lhes agora, concordaria com Lobato Jr (2001), Mesquita (2009), Lamen (2011), mas não apenas. Concordando com tudo que vimos até aqui, a lambada deu origem a guitarrada e se transformou em outro tipo de produto. A guitarrada é um gênero musical do Pará.

No Brasil ainda há um longo caminho para que a guitarrada ganhe um lugar definitivo na historiografia e não apenas sirva de emenda dentro do tecido social e de suas identidades musicais. Meu objetivo aqui não é trazer unanimidade para o centro das discussões, mas, sim, revelar fatos e contextos sociais que nos permitam compreender melhor as dinâmicas de outrora e, desta forma, ampliar os caminhos das ideias e seus desdobramentos.

Se as dinâmicas pressupõem trocas, me parece justo nos esforçarmos a entender que se a música folclórica ou popular, ou latino-caribenha, latino-americana ou mesmo a regional sofre interferência da música do mundo, a música do mundo também vai reagir a esta interferência. Não há como negar a presença da música de Mestre Vieira nestes processos que intercambiam culturas, história e memórias, “Sua capacidade criativa de se apropriar de elementos universais criando uma música local (pelas necessidades culturais) e global (pela ousadia individual criativa) dá à guitarrada um valor artístico e cultural simultâneo” (Mesquita, 2009, p. 197), assim como também não há como negar que a guitarra elétrica é o elemento que representa os processos de modernização das culturas modernizadas e das sociedades industrializadas. Estes intercâmbios, considerando o espaço-tempo, são responsáveis pelos sistemas de comunicação com novas identidades, expondo rupturas com as do passado e promovendo aquelas que assumirão lugar no futuro. A música consumida e posteriormente produzida sob o viés da mudança revela a força, a intenção da indústria e o direcionamento do mercado fonográfico sobre as sociedades.

O cenário de disputas espaciais, musicais e culturais é muito intenso em todo o mundo. Sobre a música latino-americana, para Hobsbawm (2020, p. 98), ela entra na disputa pelo “lugar de música popular ocidental com o jazz, utilizando como ponta-de-lança tangos, sambas e rumbas, ao mesmo tempo que, desde 1940, se incrustou efetivamente no próprio jazz como uma onda de música cubana jazzística”. Nesta perspectiva, tanto o jazz, o rock, o carimbó, a lambada, quanto a guitarrada apresentam semelhanças em múltiplos contextos nos quais os respectivos gêneros musicais se instauram ou se transfiguram. Segundo Béhague:

A música nova (erudita, experimental, etc. como queria chamar) latino-americana dos últimos 30 anos produziu movimentos, atividades e produtos de interesse certo, mas a trajetória dessa tradição teve bastante dificuldade quanto à identidade cultural da maioria dos compositores e a crise de identidade generalizada da música de vanguarda (1992, p. 13).

A corrida pelo *novo* na perspectiva da modernidade gerou uma série de questões de natureza musical, social e cultural na esfera local e global. Música popular e erudita, música folclórica e moderna, música pura e híbrida, o antigo e a vanguarda, são algumas formas binárias e antagônicas abordadas na literatura envolvendo estes assuntos nas últimas décadas. Blacking (1995, p. 150) afirma que “o estudo de mudanças musicais deve estar preocupado em última análise com inovações significativas e sonoridades musicais, no entanto inovações em sonoridades musicais não são necessariamente evidências de mudanças musicais”. No caso do carimbó, por exemplo, as mudanças decorrentes dos processos de modernização, como a adaptação da bateria sobre os grupos percussivos, a lambada ao sobrepor o merengue e o carimbó moderno, o próprio merengue e a cumbia, são exemplos de mudanças que considero significativas para a constituição de novas identidades na Amazônia. O autor ainda contextualiza que “se o conceito de mudanças musicais é possuir qualquer valor heurístico, este deve denotar mudanças significativas que são peculiares aos sistemas musicais, e não simplesmente a consequência de mudanças, sociais, políticas e econômicas” (Idem). Nesta direção, tanto a crise de identidade ocasionada por indiscriminadas apropriações e fusões quanto a dificuldade de identificação dessas identidades nos fizeram refletir sobre variadas maneiras de equacionar as questões que nos direcionem às coordenadas de um ponto convergente de opiniões e conceitos. Sem dúvida a globalização, a hibridação, e outras teorias fundamentaram nossa subida à superfície quando tudo parecia subterrâneo. O ajuste das sociedades modernas, tanto nas questões culturais quanto nos substratos que as compõem, considerando as transformações ao longo do espaço-tempo, revelam ainda outras rupturas e compensações diante das construções sociais nos dias de hoje.

4.6. A guitarra na lambada de Mestre Vieira

O uso do termo guitarrada não era novidade na cena musical belenense, pois nos anos de 1980, quando a lambada produzida no Norte do Brasil, de certa forma, perdeu força no mercado musical nacional, alguns trabalhos lançados sob o rótulo de lambada já apresentavam o uso deste termo. Um exemplo marcante desta expressão foi uma série de 7 LPs lançados sob o título de guitarrada. A figura 47 mostra as capas dos álbuns.

Figura 47 – Montagem de capas da coleção de álbuns Guitarradas.



Fonte: Antônio Barbedo. Montagem: autor.

Os álbuns lançados entre os anos de 1983 e 1991 apresentaram junto ao termo guitarrada alguns subtítulos interessantes como – Lambadas ritmo alucinante, Melô do Corrupto, Melô da Camisinha, Lambadas de Guitarra. Estes registros demarcam um ponto importante na história da lambada e da guitarrada, porém, algumas questões são importantes de expor. Nos créditos dos álbuns, as composições estão em nome de Carlos Marajó, mas sabe-se que muitas dessas composições são de autorias de outros compositores paraenses. Carlos Marajó era um pseudônimo usado por Carlos Santos, ex-vice-governador do Pará, empresário e músico que comandava alguns setores do comércio e do mercado musical em Belém neste período, como rádio, TV, gravadora, distribuidora e lojas de discos.

No ano de 2001, o músico e produtor Pio Lobato, realiza uma pesquisa pioneira em torno da música produzida em Belém – Guitarrada: um gênero no Pará – que de uma pesquisa acadêmica se tornou em um projeto musical muito importantes para o resgate da prática musical da lambada sob o rótulo de guitarrada e de alguns de seus principais representantes –

Mestre Vieira, Aldo Sena e Curica. *Mestres da Guitarrada* foi produzido por Pio Lobato junto com Kelci Albuquerque e redimensionou a guitarrada, abrindo novas perspectivas para este nicho de mercado. A partir deste momento a guitarrada assume um novo status cultural no Pará, ganhando reconhecimento nacional e mundial. A Indústria de Entretenimento da primeira década dos anos de 2000 se interessou pela música tradicional revestida com tons de modernidade. Rosa (2018, p. 35) afirma que “Segundo Santiago Alfaro Rotondo, o surgimento de músicas populares urbanas, dentro de circuitos mercadológicos, não significa o desaparecimento das músicas locais ou folclóricas na América Latina”. Argumenta a autora:

Pelo contrário, elas sofreram processos de reconversão, incorporadas ou rejeitadas pela elite ou pela indústria nacional. De qualquer forma, as músicas locais começaram a se constituir como grandes circuitos comerciais – sejam aquelas que foram incorporadas à indústria global de música sob o título de World Music, sejam aquelas que construíram mercados próprios, alheios à institucionalidade cultural dominante (Ibid., p. 35).

Neste cenário, Os Mestres da Guitarrada e Buena Vista Social Clube, são alguns dos grupos que ganham destaque nesses resgates promovidos pelo mercado musical no início dos anos de 2000. Rosa (2018, p. 45) faz referência ao grupo musical Cumbia All Stars, que “reúne músicos da Velha Guarda – uma espécie de Buena Vista Social Club peruana; e os músicos integrantes do grupo de cumbia rock Bareto, que foram em parte responsáveis pelo revival da cumbia peruana a partir de 2008”. A respeito da questão estética e formação dos grupos musicais:

O divertido e rico da cumbia peruana é que, dependendo da área geográfica, a instrumentação muda. Por exemplo, na cumbia do norte a guitarra não é predominante, mas sim os sopros. Porque tem muito mais influência da cumbia mexicana e do Norte, do Equador. Na Amazônia, por exemplo, eles sempre tocam guitarra. Tem no Brasil Mestre Viera, com a guitarrada. Então eu acho que é tão perto, Iquitos, Pucallpa e Brasil, que tem um som compartilhado – tipo uma guitarra oriental, né? (Mauricio Mesones, 2017: entrevista com Bibiana Rosa) (Rosa, 2018, p. 129).

O que me parece mais coerente afirmar é que a guitarrada já existia desde o final da década de 1970, nas lambadas instrumentais produzidas por Mestre Vieira ao longo de sua discografia e, considerando os dados obtidos nas análises musicais apresentados, a lambada seria então um resultado rítmico do gênero-estilístico que sobrepõe o merengue e o carimbó. O primeiro fenômeno de transformação acontece na transferência dos elementos musicais do merengue e carimbó para a lambada, lembrando ainda que o merengue, como já foi visto anteriormente, já apresentava variações em relação ao que era produzido originalmente na República Dominicana. Assim, é possível afirmar que o merengue também passou por tal

fenômeno. O carimbó também estava em processo de transformação ao incorporar elementos estrangeiros como a guitarra elétrica. A cumbia, um dos gêneros musicais mais presentes nas análises musicais, também passou por processos de modernização passando por mudanças desde o início de sua internacionalização. Vale lembrar que a cumbia tem origem na Colômbia e, posteriormente, se torna uma das identidades culturais do Peru. O beiradão de Manaus, ao incorporar elementos da lambada junto aos seus arquétipos originais transita entre fronteiras transnacionais. Não podemos esquecer dos processos que dão ao reggae um novo espaço identitário no estado do Maranhão e a ressignificação do brega enquanto gênero musical paraense. As transformações apontadas aqui não devem ser tratadas como meras implementações musicais, mas, sim, como o resultado de múltiplas ações impostas pela Indústria de Entretenimento e pelo sistema capitalista mundial. Nesta direção, considero então o produto musical como um resultado dependente dessas ações e destes sistemas políticos e sociais. Assim, a guitarrada é um produto derivado da lambada, que por sua vez, passa por processos globalizados e de internacionalização, agregando novos elementos ao longo de sua linha epistemológica se firmando como um produto derivado dependente dos processos de modernização, porém, independente enquanto gênero musical popular do Pará.

Hand-over é um fenômeno utilizado na área da Engenharia de Telecomunicações para indicar a mudança ou transferência do sinal de um dispositivo móvel de uma célula de cobertura a outra sem a perda das características do sinal. Considero que a guitarrada, portanto, é um gênero musical que se constitui por meio de hand-over, que ocorre entre os processos de instauração da lambada e sua consolidação enquanto patrimônio cultural do Pará. Estes processos de mudanças ocorrem sob múltiplas perspectivas que demandam ações individuais, coletivas, sociais e políticas que por meio das práticas musicais as novas identidades demarcam a história, memória e as culturas.

Sancionada pelo atual Governador do Pará, Helder Barbalho, no último dia 11 de maio de 2023, entrou em vigor a Lei Nº 9.919, que “declara como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Pará, a obra de Mestre Vieira, inventor da guitarrada”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lambada se configura como um gênero musical que tem suas raízes atreladas aos processos globalizadores do mundo modernizado e tem na Indústria de Entretenimento uma de suas principais instituições de consumo, difusão e produção de bens culturais. Ligada às matrizes afro-latino-caribenhas, suas origens estão inseridas em contextos que apresentam de forma indissolúvel a força de trabalho de músicos do Norte brasileiro.

Joaquim de Lima Vieira, cidadão paraense, nascido no dia 29 de outubro de 1934, no município de Barcarena, é um dos representantes da classe trabalhadora da música produzida na Amazônia, e ao longo de sua carreira compôs cerca de 200 obras divididas em aproximadamente 16 álbuns, lançados entre os anos de 1978 e 2015, no Brasil. Sua compreensão de mundo lhe permitiu inaugurar um tipo de música que traz em si um arcabouço cultural, cuja análises nos levam para além das fronteiras do Pará, do Brasil e da América do Sul, atravessando o Atlântico e desembocando no Caribe, América do Norte e Europa. O caminho de volta nos coloca na rota dos fluxos migratórios, a expansão do capitalismo, o avanço das Indústrias Culturais e outros fenômenos que nos auxiliam a compreender a história, sob múltiplas perspectivas, de uma das mais importantes identidades culturais do Pará, a guitarrada. As múltiplas fronteiras que por muito tempo dividiram espaços físicos e cenários reais uniram, por meio dos procedimentos etnográficos aplicados nesta pesquisa, memórias e lembranças que de forma individual ou coletiva ajudaram a preencher lacunas deste quebra-cabeça musical que, portanto, ainda está incompleto, e coloco sobre a mesa minha parcela de contribuição.

Do dia 26 agosto de 2017, quando, ainda no primeiro mês de meu período de mestrado, tive a oportunidade e privilégio de entrevistar Mestre Vieira, ao dia 29 de outubro de 2022, quando, em minha última participação no Dia Municipal da Guitarrada finalizei minha pesquisa em campo, foram quase 6 anos em que a lambada/guitarrada me proporcionou descobertas que ao mesmo tempo que me levaram para contextos além da própria música, me recolocavam no lugar de um guitarrista em constate processo de aprendizado.

Com o auxílio de uma rica literatura que ocupa lugar especial na construção desta historiografia, na qual vale destacar – Lobato Jr. (2001), Mesquita (2009), Lamen (2011), Caraveo (2019), pude realizar leituras e releituras sobre a construção histórica acerca da lambada e do percurso de Mestre Vieira. Com as entrevistas realizadas reconstituí alguns cenários que possibilitaram colocar em cena personagens importantes, como o caso de Dejacir Magno, que passou integrar o conjunto de Mestre Vieira, no ano de 1971, por meio de um

concurso que o elegeu o melhor cantor de Barcarena. Nesta época os cantores eram chamados de crooner, o que faz de Dejacir o primeiro crooner da lambada. Magno lembrou a história da baleia de Barcarena, fato social ocorrido no ano de 1974, e que deu o nome a uma das primeiras composições autorais de Mestre Vieira, a Lambada da Baleia. Esta composição sugere um marco importante na produção inicial da lambada. Dejacir Magno ajudou a localizar o nome do padre que ajudou Mestre Vieira a realizar o concurso de cantores e a construir o seu primeiro amplificador de guitarra - Padre Augusto Cardin, em suas duas passagens pela Paróquia de São Francisco Xavier de Barcarena (1964-1973 e 1978-1980), foi um personagem importante na constituição desta historiografia.

Entre as décadas de 1970 e de 1980 o carimbó era um dos gêneros musicais mais veiculados nas rádios e nos circuitos culturais no Pará e dois artistas são importantes de destacar. Cantor e compositor, Verequete gravou o primeiro álbum de carimbó “pau-e-corda”, lançado no ano de 1971. Pinduca, cantor e compositor a quem é atribuído a modernização do carimbó. Pinduca lançou seu primeiro LP no ano de 1973. O compositor também é responsável pelo lançamento da primeira faixa dedicada à lambada, Lambada (Sambão), lançada no seu LP de 1976. Ainda sobre o carimbó, entrevistei o músico Beto Costa, que integra um dos grupos mais importantes do município de Abaetetuba, Os Muiraquitãs de Abaeté. Beto Costa, que também integrou o grupo de Mestre Vieira como guitarrista, revelou contextos importantes que colaboraram com a construção desta narrativa e com as reflexões aqui apresentadas. O primeiro LP do grupo Os Muiraquitãs de Abaeté foi gravado e lançado no ano de 1976 e, segundo Beto Costa, Mestre Vieira teria gravado no mesmo rolo de gravação, neste mesmo ano que o grupo musical, porém, o primeiro LP de Mestre Vieira – Lambadas das Quebradas Vol. 1 – só foi lançado no ano de 1978. Beto Costa também revelou que Lambada (Sambão) teria sido uma faixa bônus e que nem entraria no álbum de Pinduca.

Não há dúvidas que o termo lambada vinculado a um tipo, estilo ou gênero musical surge no Pará, no final da década de 1970, e que a produção fonográfica de artistas como Mestre Vieira e Pinduca comprovam este fato, porém, a formação musical da lambada enquanto gênero musical ainda requer algumas considerações. Um elemento é importante neste contexto, tanto para a lambada quanto para o processo de modernização do carimbó – a guitarra elétrica. No início da produção da lambada tanto as versões instrumentais quanto as músicas cantadas apresentavam características e solos onde a guitarra elétrica assumiu protagonismo. A composição Lambada (Sambão) é um exemplo deste tipo de versão instrumental. Lambada da Baleia, de Mestre Vieira, é uma lambada cantada, porém, apresenta

arranjos contrapontísticos executados pela guitarra elétrica que acompanham a melodia principal, além do solo principal da música.

Ao longo de sua construção musical, cultural e social, a lambada de Mestre Vieira encontrou mercados musicais diferentes que agregaram sabores diferentes aos seus processos de composição. Samba, choro, merengue, cumbia, carimbó, bolero, jovem guarda, são os principais. Acredito que a lambada se desenvolveu em múltiplas direções após sua circulação fora do Pará, principalmente, no Nordeste brasileiro. Naturalmente a lambada se encontra com outros gêneros musicais ao longo do território nacional nas décadas seguintes e se transforma. A Indústria de Entretenimento é uma das grandes responsáveis por tais transformações.

No Pará, a lambada também sofre algumas transformações a partir dos anos de 2000, quando sua versão instrumental assume definitivamente um status social como gênero musical guitarrada. O grande responsável por este resgate é Pio Lobato, que por meio de pesquisas e produção musical recoloca a guitarrada e alguns de seus representantes em cena novamente, dentre eles Mestre Vieira. O projeto Os Mestres da Guitarrada, comandado por Pio Lobato e Kelci Albuquerque, estreou no ano de 2003 e rendeu um CD e shows dentro e fora do Brasil. Entendo que a partir deste momento houve a ressignificação da lambada instrumental, algo criado no Pará, que já fazia parte do circuito cultural local desde a década de 1970, mas que perdeu força com as constantes mudanças impostas pela Indústria de Entretenimento. A lambada cantada também se transformou e sob uma nova proposta estética ganhou o mercado nacional e internacional no final dos anos de 1980 e início de 1990.

Com o fim do projeto Os Mestres da Guitarrada, Aldo Sena, Mestre Curica e Mestre Vieira seguem suas carreiras em caminhos diferentes. Mestre Vieira ganhou premiações e títulos de mérito cultural no Brasil e no Pará em reconhecimento de sua importância para a música nacional e local. Apesar das conquistas, Mestre Vieira lançou apenas dois álbuns nos anos de 2000. Guitarra Magnética, no ano de 2010 e, Guitarreiro do Mundo, no ano de 2015, seu último trabalho. No ano de 2014, em Barcarena, Mestre Vieira ganhou festa especial de aniversário ao comemorar 80 anos de idade. A festa, segundo relatos, reuniu muitos amigos e artistas. Porém, nos anos seguintes, devido a complicações envolvendo a saúde de Vieira, a festa não aconteceu. A partir do ano de 2017 pude acompanhar de perto as transformações ocorridas na cena musical da guitarrada. Neste ano, a festa de aniversário voltou a acontecer. Uma grande festa foi preparada para Mestre Vieira em comemoração aos seus 83 anos de idade. Neste dia, Mestre Vieira reencontrou amigos e artistas que marcaram o seu percurso musical. No dia 2 de fevereiro de 2018 Mestre Vieira faleceu em sua cidade natal, Barcarena.

Entre 2018 e 2022 a sua festa de aniversário não deixou mais de ocorrer e a guitarrada de Mestre Vieira ganhou novos desdobramentos.

No ano de 2019, a data de aniversário de Mestre Vieira – 29 de outubro – é colocada no calendário oficial do município de Barcarena como o Dia Municipal da Guitarrada, em sua homenagem. No ano de 2020 e 2021, apesar das dificuldades impostas pela pandemia, a data continuou sendo comemorada. Nos anos de 2022, Mestre Vieira, em homenagem póstuma, assumiu uma das cadeiras da Academia Barcarenense de Letras. Mestre Vieira é um dos muitos artistas, compositor e músico trabalhador que produziu cultura em sua cidade, estado e país, porém, um dos poucos que ganhou reconhecimento pela sua obra e percurso musical.

Nos 16 álbuns analisados para esta pesquisa encontrei informações importantes que redimensionaram a trajetória da lambada no mundo desde a sua aparição no Pará. Estas informações assumem múltiplas perspectivas sugerindo múltiplas abordagens contextuais. Iniciada no fim dos anos de 1970, a produção fonográfica de Mestre Vieira se estendeu até os anos de 2000, sofrendo com as condições impostas pela Indústria de Entretenimento, demarcando as origens da lambada, as transformações apresentadas pelo mercado e a consolidação da guitarrada enquanto gênero musical.

Os procedimentos metodológicos adotados para as análises musicais atravessam alguns campos do conhecimento com os quais estabeleci diálogos vislumbrando o diagnóstico apresentado. A ficha utilizada nas análises musicais se mostrou eficiente na coleta de dados, uma vez que os colaboradores não demonstraram qualquer dificuldade na realização da tarefa. Os dados obtidos foram organizados em planilhas no software Excel, com compartilhamento no Power BI, software responsável em gerar os gráficos apresentados no capítulo 3. O resultado e a leitura dos gráficos apresentam plena compatibilidade com as informações obtidas na literatura existente sobre a lambada, além de revelar cenários particulares que sinalizam novos desdobramentos sobre as estruturas musicais presentes na lambada. A teoria apresentada por Mesquita (2009), de que a lambada teria suas raízes vinculadas à presença da música afro-latino-caribenha é confirmada quando o resultado das análises revela a maior presença do merengue e do carimbó nos dois primeiros álbuns de Mestre Vieira. O terceiro LP mostra uma possível sobreposição desses gêneros musicais, uma vez que a lambada emerge como gênero musical mais presente nas composições. Mesmo que as análises musicais confirmem os contextos históricos apresentados por Mesquita (2009), uma questão ainda carece de maiores esclarecimentos - Qual a origem do merengue veiculado nos circuitos culturais de cidades como Belém e Barcarena, no Pará? O merengue, originalmente da República Dominicana, segundo (AUSTERLITZ, 1997), apresentou variações ao longo de sua

jornada para além da América Latina, guiada, ainda, por uma Indústria de Entretenimento que agia conforme a lucratividade do mercado musical. Assim como o merengue, a cumbia, originalmente da Colômbia, que segundo Rosa (2018) se erradica no Peru, tornasse uma das identidades culturais de Lima, sua capital. A lambada também passa por este processo de transformação. As análises realizadas mostram ainda a ação da indústria fonográfica sobre a produção musical de Mestre Vieira, uma vez que gêneros musicais como a jovem guarda, o bolero, o rock, o reggae, assinalados ao longo das composições contemplam as tendências impostas pelo mercado. Considerando ainda que o termo lambada emerge inicialmente como um gênero musical no Pará, Pinduca foi o primeiro artista a registrá-lo como título de uma composição – Lambada (Sambão). Mestre Vieira carrega o mérito de lançar o primeiro álbum dedicado inteiramente ao gênero musical lambada, mesmo que o gênero musical ainda estivesse em processo de construção.

A respeito desses três LPs, as análises mostraram que metade das faixas apresentavam composições instrumentais, fato muito importante para o desenvolvimento da guitarrada nos anos de 2000. Estas composições apresentam características idiomáticas que vão além das questões estéticas e estilística assinaladas nas análises. Com a implementação de elementos rítmicos variados, as melodias dos solos de guitarra dão a lambada instrumental sotaques que se aproximam do jazz, choro, samba e rock, incorporando ao gênero musical complexidade, simplicidade, morosidade e frenesi. As composições podem proporcionar aparente simplicidade ao ouvinte, porém, tecnicamente, a lambada instrumental não é um gênero de fácil assimilação e tocabilidade. O decorrer dos anos de 1980 mostram que a lambada ganha novos lugares nas prateleiras da indústria cultural.

Ainda no início dos anos de 1980, segundo Fenerick (2015) e Rosa (2018), o mercado musical se reorganiza nos chamados conglomerados – fusão de gravadoras – o que marca o controle total dos meios de gravação, produção, distribuição e consumo da música. No Brasil, o chamado rock nacional começa a abrir o mercado disputando espaço com o brega. Neste cenário, no Pará, devido ao repentino sucesso da lambada, no ano de 1983, Mestre Vieira lança o LP *Melô da Cabra*, cuja análises realizadas sobre o álbum revelam a ação da indústria sobre o mercado musical e, consequentemente, sobre a estética das composições de Vieira. Segundo os colaboradores, a lambada e o xote são os gêneros que mais se destacam nas composições. O xote e o forró são gêneros musicais do Nordeste brasileiro que ganharam muita força no mercado nacional nesta época. Mestre Vieira havia feito muito sucesso nesta região com os álbuns anteriores e considero este um dos motivos pela exploração desses gêneros em suas composições.

O LP *Vieira e Seu Conjunto*, lançado no ano de 1984, além da lambada, os colaboradores indicam o xote, o forró e o baião como gêneros musicais presentes no álbum. O baião também é um gênero musical nordestino. Tanto a lambada quanto estes gêneros musicais nordestinos têm em comum a dança como um dos elementos artísticos integrantes de suas práticas. Ainda neste álbum, o reggae também é explorado nas composições. Segundo Costa (2008), a década de 1980 foi marcada pela ascensão do reggae em São Luis do Maranhão. As análises sobre o álbum indicam a lambada e a cumbia como gêneros mais presentes e sobre as características musicais do álbum é possível afirmar que tanto a cumbia, quanto o reggae, forró e xote apresentam semelhanças, principalmente na condução harmônica. Um exemplo desta semelhança é o surgimento de um possível gênero musical chamado forreggae. No ano de 1984 Vieira lançou o álbum intitulado *Desafiando*, cuja estética, segundo os colaboradores, apresenta a lambada e o merengue como gênero mais presentes.

O ano de 1985 é marcado pelo fim da ditadura militar no Brasil e a Indústria de Entretenimento apresentou novas características mercadológicas diante deste cenário. Este ano foi marcado pela produção de artistas como Beto Barbosa e Fafá de Belém, que apresentaram uma lambada estilizada ou (re)modernizada, com elementos eletrônicos como o teclado e/ou sintetizadores. Este novo tipo de lambada reestrutura o mercado nacional a partir deste ano. O LP de Mestre Vieira, lançado no ano de 1985, segundo as análises, apresenta a lambada e cumbia como gêneros mais presentes.

De acordo com as análises realizadas sobre o LP *Bota Fogo Nela*, de Mestre Vieira, lançado no ano de 1986, a lambada e o bolero foram assinalados como gêneros mais presentes. No contexto da lambada, este ano foi marcado pelo lançamento de Fafá de Belém e pela exploração do gênero musical como trilha sonora da telenovela *Cambalacho*. É importante verificar a sobreposição de mercados aqui, pois, a Rede Globo, a maior empresa comunicação do Brasil desta época, promoveu os LPs com as trilhas sonoras da novela, tanto internacional quanto nacional, indicando assim um controle sobre o mercado nacional de entretenimento. No ano seguinte, a TV Globo lançou a novela *Sassaricando*, cuja trilha sonora é majoritariamente marcada pela lambada. Fafá de Belém também lançou lambadas no ano de 1987. Neste ano Mestre Vieira e Seu Conjunto lançou um novo álbum, que segundo nossas análises foi marcado pelos gêneros musicais cumbia e lambada. No ano de 1988, Beto Barbosa foi um dos artistas mais requisitados pela Indústria de Entretenimento e Mestre Vieira não lançou novos trabalhos.

Melô da Pomba foi o título do álbum lançado por Mestre Vieira nos anos de 1989, este título é muito sugestivo no sentido em que seu primeiro grande sucesso se chamou Melô do Bode. Este álbum apresenta a cumbia e a lambada como gêneros mais presentes. Diante de um mercado completamente modificado em torno da lambada, entendo que Vieira tenha tentado resgatar a lambada nos moldes inaugurados por ele, porém, neste mesmo ano entraram em cena outros concorrentes no mercado da lambada. O álbum Lambahia apresenta lambadas no estilo moderno e com sotaques de axé, porém, a Banda Kaoma foi de fato um divisor de águas na cena musical da lambada.

Formada por brasileiros e franceses, a Kaoma foi responsável pela internacionalização massiva desta lambada (re)modernizada. Curiosamente, nos créditos do primeiro álbum da banda – World Beat – a origem da lambada foi relacionada ao gênero musical saya, da Bolívia, “la lambada comes from Saya, a bolivian folk music”. Neste ponto da trajetória da lambada, percebo que os processos globalizadores, de imigração, de apropriação cultural e do domínio da Indústria de Entretenimento sobre o mercado musical são fundamentais para o reencontro da música modernizada urbana com uma música tradicional. O ano de 1990 baliza o apogeu da lambada modernizada, marcado pela exploração do gênero musical de vários setores da indústria da música.

Lambadas e Cambará foi o último trabalho de Mestre Vieira, na década de 1980, que segundo nossas análises é marcado pela lambada e pelo merengue. Revelado pelos seus filhos, Waldecir e Wilson Vieira, o nome cambará foi um gênero musical criado por Vieira. Me arrisco a dizer que esta tentativa de implementar um novo gênero foi justamente pelo direcionamento e redimensionamento da indústria em torno da lambada. Vieira buscou novas possibilidades musicais, porém, a cena musical apresentava características particulares. Primeiro, a indústria estava produzindo e consumindo a lambada nos moldes (re)modernizados e, segundo, as mudanças neste mercado precisavam apresentar uma linha espaço temporal de transformação. É possível afirmar que a Indústria de Entretenimento muda a partir de produtos propostos por ela, que se transformam por meio dela para serem consumidos para ela. Sobre o possível gênero musical cambará, ainda carece de maiores investigações. No ano de 1990 o mercado apresentou trabalhos de Beto Barbosa, Banda Kaoma e Sidney Magal, que interpretou a composição de tema da telenovela Rainha da Sucata, produzida pela Rede Globo.

Uma das músicas que marcaram a lambada (re)modernizada, Chorando se foi, versão brasileira para Llorando se fue, pertencia originalmente ao grupo musical boliviano Los Kjarkas. Esta versão, não autorizada, foi responsável pelo redimensionamento e

reposicionamento da composição e do grupo musical na Bolívia. Esta regravação proporciona novas reflexões em torno da lambada e para as reflexões que proponho nesta tese.

A lambada apresentada por grupos como Kaoma e artistas como Beto Barbosa e Sidney Magal são produtos da lambada original do Pará, com estética adequadamente preparadas pela Indústria de Entretenimento. A lambada nos moldes paraenses dos anos de 1970 são produtos de um cenário em que os câmbios culturais eram intensos, decorrentes de múltiplos fatores, dentre eles os meios de comunicação que atendiam aos interesses da indústria. Entendendo a discografia como um exemplo de produção dentre muitas outras produções de artistas, músicos e compositores, os gêneros musicais que surgem ao longo da discografia de Mestre Vieira, desde a fundação da lambada – brega, jovem guarda, cumbia, reggae, xote, forró etc. – resultam da exploração desses gêneros musicais pelas representantes locais da Indústria de Entretenimento – Selos e gravadoras. Assim como a lambada atende a estes mercados, estes gêneros também circularam no Pará ao longo de suas produções, portanto, estas transformações acontecem em nível local, nacional e transnacional.

A década de 1990 trouxe escassez para a lambada de Mestre Vieira e, com apenas dois álbuns, o mestre guitarrero ficou às margens do mercado fonográfico da época. De maneira geral, a lambada já dava sinais de desgaste diante da exploração da indústria.

Vieira 40 graus, lançado no ano de 1991, além de encerrar os lançamentos de LP no formato de vinil, revelou uma tentativa estética de recolocar a música de Mestre Vieira no mercado local, em Belém. Com lambadas, cumbias e bregas este foi o trabalho que marcou o início de um grande período sem lançamentos. No ano de 1998, Mestre Vieira lançou seu primeiro trabalho na era digital. Com o CD intitulado A Volta, Vieira mantém seu padrão de composição sobre novas tecnologias de gravação, que de acordo com nossas análises, revelaram cumbias e lambadas nos moldes de seus primeiros trabalhos. Apesar do título sugestivo deste álbum, o mestre guitarrero enfrentou mais um período sem lançamentos. A lambada deu espaço para outros gêneros musicais no Brasil.

No ano de 2002 Mestre Vieira lançou o CD Lambadão do Vieira, que apresentou regravações de alguns de seus maiores sucessos e novas composições. Com instrumentos eletrônicos e arranjos bem diferentes das versões originais, Melô do Bode e Melô do Curupira mostraram uma clara tentativa de atender ao mercado da época, com bregas, que atendiam aos interesses do mercado local de Belém e lambadas e forrós no Nordeste. Mesmo com suas inovações e tentando atender aos interesses do mercado fonográfico, Mestre Vieira se manteve fiel a lambada desenvolvida por ele e a lambada instrumental. Cerca de metade de

suas composições são instrumentais. O mestre guitarreiro só voltou a gravar um álbum autoral no ano de 2010.

Os anos de 2000 iniciam com o trabalho de pesquisa de Pio Lobato, fato que demarca a historiografia da lambada no Brasil, iniciando um processo de redimensionamento da lambada instrumental enquanto gênero musical, agora chamado de guitarrada. O termo guitarrada já existia desde a década de 1980, assim como a modalidade instrumental da lambada inaugurada nos álbuns *No Embalo do Carimbó e Sirimbó*, de Pinduca, no ano de 1976 e, *Lambadas das Quebradas Vol. 1*, de Mestre Vieira, que segundo entrevistas de Dejacir Magno (2018) e Beto Costa (2022), foi gravado no ano de 1976 e lançado apenas no ano de 1978. Posteriormente, com a criação do projeto *Os Mestres da Guitarrada*, produzido por Pio Lobato e Kelci Albuquerque, a guitarrada é colocada novamente na rota de interesse da Indústria de Entretenimento. No período entre 2003 e 2007 o projeto manteve na ativa artistas como Aldo Sena e Curica, além de Mestre Vieira, e foi muito importante para o resgate da musicalidade inaugurada na lambada. No ano de 2008, o então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, diploma *Os Mestres da Guitarrada* pela admissão na Ordem do Mérito Cultural por suas contribuições à cultura brasileira. A partir do ano de 2011 passou a ser divulgado que a guitarrada foi eleita Patrimônio Cultural do Estado do Pará, segundo a Lei de nº 7.499, porém, em minha visita ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, este processo não consta como concluído. No entanto, de acordo com o Diário Oficial do Estado do Pará, no último dia 11 de maio de 2023, foi sancionada pelo atual governador Helder Barbalho, a Lei Nº 9.919, que “declara como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Pará a obra de Mestre Vieira, inventor da guitarrada”.

A lambada apresenta muitos aspectos sob os quais é possível construir narrativas que se estruturam de acordo com a linha de pensamento e campo teórico. O processo criativo pessoal de cada um desses personagens que colaboraram para a formação musical do gênero é um dos mais relevantes. Considerando a discografia de Mestre Vieira, percebo claramente uma estabilidade estilística própria, que propõe inicialmente à lambada instrumental sotaques sobrepostos de gêneros musicais que demarcam o percurso musical do compositor. O choro é o gênero majoritário na questão idiomática. A incorporação da guitarra elétrica e a sua consolidação enquanto instrumento dominante ressignifica a prática deste gênero musical reconfigurando aspectos culturais e afirmando identidades musicais no Pará.

A guitarrada não foi inventada nos anos de 2000, a ela foi transferida a nomenclatura e a estética já implementadas desde os anos de 1970 e 1980. Concluo que a lambada paraense

cantada, apesar de representar em seu resultado cultural a ação da música afro-latino-caribenha, é a fonte primária para a ascensão da lambada (re)modernizada no mundo. A guitarrada é a própria ressignificação de sua versão instrumental da lambada. São processos de formação e transformação cultural, bem como de constituição da história e da memória.

No ano de 2010, Mestre Vieira lança o CD intitulado *Guitarra Magnética*, o seu primeiro álbum autoral de guitarrada. Com 11 composições inéditas cuja análises apontam a lambada e guitarrada como gêneros musicais presentes nas faixas. Para mim, este é um álbum de guitarrada. Tanto Wilson quanto Waldecir Vieira apontaram guitarrada para algumas músicas, porém, é importante ressaltar que não foi pedido para que os colaboradores indicassem qual o gênero musical da composição, mas, sim, quais os dois principais gêneros musicais presentes na música. As análises que indicam lambada/merengue, lambada/cumbia, lambada/guitarrada, são impressões atuais sobre as composições que carregam em si elementos musicais que caracterizam a lambada. Portanto, a sobreposição de elementos rítmicos e musicais do merengue e carimbó.

O último trabalho de Mestre Vieira, intitulado *Guitarreiro do Mundo*, foi lançado no ano de 2015. O álbum, com 12 composições instrumentais inéditas, é marcado musicalmente pelas características da lambada com sotaques variados. Lambada/back beat, lambada/cumbia, lambada/guitarrada são algumas sugestões dos colaboradores sobre o álbum. É importante registrar que a Indústria de Entretenimento acompanha estas transformações em torno da lambada e guitarrada e o mercado se mostra generoso por algum tempo. Neste período, Mestre Vieira fez muitos shows pelo Brasil e fora do Brasil. Tocou em algumas Copas do Mundo de Futebol, recebeu homenagens e concedeu muitas entrevistas para os meios de comunicação.

A guitarrada é um gênero musical de caráter instrumental, derivado da lambada desenvolvida no Pará no final dos anos de 1970. Sua estética apresenta elementos que nos remetem a sobreposição dos gêneros musicais merengue e carimbó e sua identidade cultural é marcada pelas características performáticas solísticas sobre a guitarra elétrica, ressignificando o performer não mais como guitarrista, mas sim como guitarreiro. Estas características particulares fazem da guitarrada uma prática musical particularmente paraense, que redimensiona a guitarra elétrica como elemento fundamental e indissociável desta prática musical que denomino *Guitarrar Local*.

O mundo modernizado é marcado por grandes transformações que recaem sobre os múltiplos setores das sociedades globalizadas. A música é um destes setores que apresentam

características de mudança, uma vez que a Indústria de Entretenimento ocupa lugar especial nas demandas do sistema capitalista mundial.

De origem paraense, o carimbó é um gênero musical que é modernizado a partir de sua exploração pelo mercado musical enquanto produto comercial. Entre 1930 e 1960 o carimbó apresentou transformações definitivas para a sua adesão enquanto patrimônio cultural paraense. Os processos de transformação que ocorrem no carimbó, também ocorrem na lambada e em outros gêneros musicais.

De acordo com as análises expostas neste trabalho o carimbó, além de ser um dos gêneros fundadores da lambada, ocupa lugar especial na discografia inicial de Mestre Vieira. Dentre os gêneros musicais citados na trilogia Lambadas das Quebradas (volumes 1, 2 e 3), o carimbó ocupa o segundo lugar, confirmando, segundo Mesquita (2009), a presença deste gênero nos processos de transformação da lambada. Nos trabalhos de Vieira lançados entre os anos de 1982 e 1990, o carimbó é citado como 12º gênero mais presente nos álbuns. Nos trabalhos lançados nos anos de 1991 e 1998, o carimbó ocupa o 8º lugar e, nos últimos trabalhos de Mestre Vieira, lançados nos anos de 2010 e 2015, o carimbó é o 14º gênero mais citado. O carimbó é um gênero que marca as identidades culturais no Pará e, portanto, um produto corriqueiro da Indústria de Entretenimento. O carimbó tem um mercado próprio e suas transformações são claras adequações aos processos modernizadores do mundo globalizado.

Considerado um gênero original da República Dominicana - o merengue, assim como o carimbó, foi fundamental para a formação histórica e musical da lambada. Os processos migratórios, o avanço dos sistemas de comunicação, e o crescimento das indústrias culturais foram fundamentais para a disseminação do merengue na América Latina.

O merengue é um dos principais gêneros musicais ao longo de toda a discografia de Mestre Vieira. Seus elementos rítmicos e idiomáticos demarcam algumas características da lambada. Ao longo dos três primeiros álbuns de Mestre Vieira, o merengue é o terceiro gênero mais citado. Nos álbuns lançados nas décadas de 1980 e de 1990 o merengue se mantém como o terceiro gênero mais presente na discografia. Nos trabalhos lançados nos anos de 2000, o gênero é o quinto dentre os mais citados.

A cumbia, originalmente um gênero musical colombiano, ao se reterritorializar e se consolidar, segundo Rosa (2018), como uma das identidades culturais no Peru, se torna um dos exemplos mais claros das consequências dos processos migratórios sobre as identidades culturais modernas. A cumbia, também se transforma ao longo de seu percurso na América Latina e também vai demarcar majoritariamente a discografia de Mestre Vieira. Nos primeiros

álbuns da discografia de Vieira a cumbia é o 7º gênero musical mais citado. Entre 1982 e 1990, a cumbia assume o 2º lugar dentre os gêneros mais presentes nos álbuns. Nos LPs de 1991 e 1998 a cumbia se torna o gênero musical mais presente nas composições. Nos álbuns lançados nos anos de 2010 e 2015 o gênero musical cumbia é o segundo entre os mais citados pelos colaboradores. As mudanças nestes cenários, confirmadas por meio das análises musicais, indicam a contundente atuação das indústrias culturais sobre a produção local em Belém do Pará. A lambada é um dos casos que revela apropriações culturais em cadeia que respondem às transformações do mundo em constante processo de modernização que implica, consequentemente, na reterritorialização de práticas musicais.

A lambada, ao se expandir para o Amazonas, estado vizinho ao Pará, interferiu diretamente nos processos de formação do beiradão de Manaus. Entendo que atuação de Pinduca como produtor na capital amazonense é um dos fatores que promovem câmbios e sobreposições musicais, porém, os meios de comunicação, os processos migratórios, as indústrias culturais e os contextos sociais locais também fazem parte destes processos. Herdado das Big Bands norte-americanas de jazz, segundo Mesquita (2022), o saxofone demarca predominância na música popular urbana amazonense e sua incorporação ao beiradão de Manaus é simétrica ao da guitarra elétrica, na guitarrada de Belém. Tanto o saxofone quanto a guitarra elétrica, ao mesmo tempo que demarcam particularidades, ressaltam o avanço da Indústria de Entretenimento, rupturas culturais, apropriações, reconfigurações das práticas musicais e a constituição de novas identidades locais.

A guitarra elétrica é um símbolo representativo da música urbana moderna. A sua trajetória é marcada pelo avanço dos processos de industrialização, das ciências e das tecnologias, principalmente no período pós-guerra (1939-1945). A sua incorporação nos grupos, práticas e performances musicais promoveram mudanças sob os mais variados gêneros musicais em todo o mundo. Das escalas alteradas aos arpejos ornamentados das guitarradas, a guitarra elétrica reorganizou a formação dos conjuntos musicais, repertório, gravação e revolucionou elementos musicais tais como a técnica, arranjos e improvisação, além de ampliar aspectos idiomáticos e diversificar timbres e efeitos sonoros.

A guitarra elétrica demarca a identidade de gêneros musicais como o rock e suas variantes e a guitarrada. Considero que a guitarra elétrica é um dos elementos que demarca as mudanças ocorridas na formação e transformação da lambada e na consolidação da guitarrada enquanto prática musical de identidade cultural no Pará. Penso que sem guitarra elétrica não há guitarrada, podendo haver, sim, transcrições para outros instrumentos solistas.

Como um fenômeno que indica estados de mudança, transferência, rupturas, reorganização, ressignificações e sucessão, Hand-over seria o efeito consequente dos processos condutores desses estados, nos quais as sociedades, as políticas e as práticas musicais são fontes relacionadas de fatos e contextos que promovem uma área de cobertura necessária na qual as identidades culturais são constituídas. Dentro deste espectro também são inseridas as cenas musicais que se movem inter (nacional), intra (regional) e extra (transnacional) culturalmente. Portanto, Hand-over também seria o fenômeno referente aos processos de apropriação e reterritorialização dos aspectos culturais. Sob esta perspectiva, considerando as práticas musicais sob as múltiplas perspectivas de mudanças impostas ao mundo moderno e globalizado no qual a Indústria de Entretenimento é uma das engrenagens que movem o sistema capitalista mundial, chamei de hand-over o fenômeno representativo de tais transformações.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- 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.
- AUSTERLITZ, Paul. **Merengue: Dominican music and Dominican identity**. Temple University Press Philadelphia, 1997.
- BALLIVIAN, Martín Miguel. **La saya afroliviana: un espacio comunitario afrocentrico e intercultural de enseñanza y aprendizaje**. Conociendo “desde casa adentro y casa afuera” nuestra historiografia y saberes ancestrales. Tesis de Magister - Universidad Mayor de San Simón Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Departamento de Posgrado, 2012.
- BÉHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical**. Ictus - Revista da Escola de Música da UFBA, p. 5-18, Salvador, n. 18, 1992.
- ROSA, Bibiana Soyaux de Almeida. **Outros territórios da cumbia: consolidação da cumbia peruana como gênero de música popular**. 2018. 156 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- BLACKING, John. “The Study of Musical Change.” In **Music, Culture & Experience**. Papers selecionados de John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press. pp. 148-173, 1995.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees. **Cadernos de Campo**, pp. 201-304, São Paulo, n. 16, 2007.
- BLACKING, John. **The study of man as music-maker**. Joann Kealiinohomoku, Ed. N. York, p. 4-15, 1979.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade – 4. ed. 7. reimp – São Paulo: EDUSP, 2015.
- CAMBRIA, Vincenzo. “Cenas musicais”: reflexões a partir da etnomusicologia. *Música e Cultura* vol.10, p. 77-93, 2017.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARAVEO, Saulo Christ. **A nascente de um rio e outros cursos – a guitarrada de Mestre Vieira**. 135 f : il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019b.
- CARAVEO, Saulo Christ. **História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira**. Opus, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019a. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502>.
- COSTA, Antônio Maurício Dias da. Festa e espaço urbano: meio 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, Beto. Entrevista concedida a Saulo Caraveo via internet na cidade de Abaetetuba – Pará em 09 de setembro de 2022.

COSTA, Rogério. Reggae no Maranhão: **o estrangeiro formado em produto cultural popular regional**. *Anais do Intercom – XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Natal, RN, 2 a 6 de setembro, 2008.

CHADA, Sonia. **A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos**. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007. P. 137-144.

DEMORE e MAGALHÃES-CASTRO, Givas e Beatriz. **Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia**. *ICTUS, Music Journal*, Vol. 14, nº 2, p. 43-64, 2020.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. Lisboa: Editorial Presença, 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. Oxford: Blackweel Publishers Limited, 2000.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31

FENERICK, José Adriano. **A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-139, jan.-jun. 2008

FERREIRA, Leandro Machado. **Carimbó: interface entre percussão tradicional, bateria e percussão corporal**. IX Encontro Regional da ABEM. Diversidade Humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical. UFRR, Boa Vista, setembro, 2016.

GARCÍA, Miguel A. **Etnografías del encuentro**. Saberes e relatos sobre otras músicas – 1ª ed. – Ciudad autónoma de Buenos Aires: Del Sol, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed. [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la musica desde América Latina – Problemas e interrogantes**. Santiago do Chile, 2013.

GUERRA e QUINTELA, Paula e Pedro. Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 193-217.

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. Guarapiranga: Lopez Lauro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Etnografia da performance musical** – identidade, alteridade e transformação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do jazz**. [Tradução Angela Noronha]. – 18ª ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

LAMEN, Darien Vicent. **Mobilizing Regionalism at Land's End**: popular electric guitar music and caribbeanization of the Brazilian Amazon. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Philadelphia: University of Pennsylvania, 2011.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada - Um gênero do Pará**. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Educação Artística, Habilitação em Música). Licenciatura Plena em Música, Universidade Federal do Pará, 2001.

MAGNO, Dejacir Martins. Entrevista concedida a Saulo Caraveo na cidade de Barcarena - Pará em 30 maio 2018.

MESQUITA, Bernardo. **Das Beiradas ao Beiradão** – a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2022.

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, 2009.

MENDÍVIL, Julio. **The song remains the same?** Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. **El Oído Pensante**, vol. 1, núm. 2, agosto, 2013, pp. 1-27.

MENDÍVIL, Julio. Lima es muchas Limas: Primeiras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. In: ROMERO, Raúl (Editor). **Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo**. Lima: Pontifica Universidad del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. p. 17-47.

MENDÍVIL, Julio. **La suerte del tambobambino**: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos. **ArtCultura** Uberlândia, v. 24, n. 45, p. 9-36, jul.-dez. 2022.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, v. 9, n. 18, p. 361-387, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113069003>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

MUKUNA, K. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. **Revista USP**, (77), p. 12-23, 2008.

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

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).

PACINI HERNANDEZ, Deborah. **Oye como va!** Hybridity and identity in Latino popular music, 2010.

QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva. **Pesquisa em etnomusicologia**: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. **Em Pauta**, V. 6, nº 26, p. 95-120, jan./jun, Porto Alegre, 2005.

REILY, Suzel Ana. **O Musical Local e a produção local da localidade** – Dossiê Musicar Local – v. 6, n. 1: e-185341, p. 1-21, São Paulo, 2021.

SARDO, Susana. **A pesquisa da Etnomusicologia e a problemática da identidade**. **Revista Portuguesa de Musicologia**, n 7-8, p. 203-210, Lisboa, 1997/98.

SEEGER, Anthony. “Styles of Music Ethnography”. **Comparative Musicology and Antropology of Music**. Bruno Nettl and Philip Bohlman (Ed). Chicago: Chicago Press, 1991. 201 – 209. P.342-355.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **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], pp. 237-260.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **A invenção do carimbó**: música popular, folclore e produção fonográfica (século XX). / Edilson Mateus Costa da Silva, . — 2019. 293 f. : il. color.

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.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meaning of performing and listening. p. cm. – (Music/Culture) “Wesleyan University Press”, 1998.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: **Cenas Musicais**. Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.) Guararema, SP: Anadarco, p. 09-23, 2013.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Transformaciones Globales** – la Antropología y el mundo modern. Traducción y presentación: Cristóbal Gnecco. Universidad del Cauca – CESO – Universidad de los Andes, 2003.

VIEIRA, Joaquim de Lima. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará em 26 ago. 2017.