DOI 10.20504/opus2019a2502

História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira

Saulo Christ Caraveo
Sônia Chada
(Universidade Federal do Pará – Belém, PA)

Resumo: Este artigo apresenta uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira, em Barcarena-PA. A proposta se justifica pela representação do movimento das guitarradas no Pará e pela trajetória antropológica de Mestre Vieira, considerado o criador e o maior representante deste gênero musical, reconhecido artista, músico, guitarreiro e compositor da música popular paraense e mestre da cultura popular na região amazônica, no Brasil e no mundo. A pesquisa abrange o período compreendido entre os anos de 1934 e 2018. Foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto, entrevista com Dejacir Magno e com Mestre Vieira e visita ao acervo de sua família com o intuito de obter informações e localizar materiais significativos que demarcassem o percurso do mestre. Joaquim de Lima Vieira, a partir de seu percurso artístico, torna-se o emblemático Mestre Vieira, transfigurando sua representatividade diante da cultura local e, desta forma, construindo um grande acervo que demarca sua trajetória fortemente relacionada à identidade da música no estado do Pará e na região amazônica.

Palavras-chave: Mestre Vieira. Guitarrada. História e memória. Música na Amazônia. Preservação.

History and Memory: A Proposal to Create the Mestre Vieira Memorial

Abstract: This article presents a proposal for the creation of a memorial for Mestre Vieira in Barcarena, Pará. The proposal is justified by the importance of the guitar movement in Pará and the anthropological trajectory of Maestro Vieira, considered the creator and greatest representative of this musical genre, a renowned artist, musician, guitar player, and composer of popular music from Pará and a Master of popular culture in the Amazon region, in Brazil, and the world. The research comprises the period from 1934 to 2018. We conducted a review of the literature on the subject, an interview with Dejacir Magno and Mestre Vieira, and a visit to the family's archives to obtain information and locate significant materials that demarcate the course of the Mestre. With the success of his artistic career, Joaquim de Lima Vieira becomes the emblematic Mestre Vieira, transfiguring his importance in the local culture and thereby building an important archive that strongly demarcates his trajectory related to the music identity of the State of Pará and the Amazon region.

Keywords: Mestre Vieira; guitarrada; history and memory; music in the Amazon; preservation.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA Sônia. História e memória: uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 40-55, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2502

Versão ampliada a partir da comunicação *História e Memória: por uma proposta de organização do acervo de Mestre Vieira* apresentada no XXVIII Congresso da ANPPOM, em Manaus, 2018.

Submetido em 01/10/2018, aprovado em 05/12/2018.

O movimento das "guitarradas" ou das "lambadas", como era conhecido, segundo levantamentos realizados a partir da história oral e da revisão da bibliografia sobre o assunto, tem origem nos anos 1960, assinalando diversos fatores que colaborariam, também, para a construção do que se considera ser a "identidade musical" do Pará. Gêneros musicais como o "brega" e a "lambada", inclusive, apontando, em sua constituição, a apropriação de outros gêneros musicais de origem afro-latino-caribenha.

Ainda conhecida como "lambada instrumental", segundo Mesquita (2009), o início do movimento das guitarradas no Pará está relacionado à origem da Música Popular Paraense (MPP), por volta dos anos 1950, com forte influência da música afro-latino-caribenha. Para Caraveo (2016: 5), o movimento é possível pela modernização da região amazônica e pelo fim da Segunda Guerra Mundial, período que trouxe acontecimentos importantes que demarcam algumas características peculiares para a região: a abertura política e econômica dos Estados Unidos da América com os países latino-americanos, inclusive o Brasil, e a consolidação e expansão da guitarra elétrica no mundo.

A lei de nº 7.499, promulgada em 10 de março de 2011, sancionada pelo então governador Simão Jatene, representa uma iniciativa para que a guitarrada se estabeleça como patrimônio cultural artístico, de natureza imaterial, do estado do Pará. Este é um grande passo na tentativa do reconhecimento da importância desse gênero musical para a identidade da cultura musical da região amazônica, possível através da trajetória e obra de Joaquim de Lima Vieira, mais conhecido como Mestre Vieira, considerado o criador da guitarrada.

Um dos momentos importantes para o referido gênero musical foi o lançamento do primeiro disco de Mestre Vieira, *Lambadas das Quebradas*, vol. 1, em 1978, LP que marca o início das guitarradas no estado do Pará. Posteriormente, em 1980, o mestre lança *Lambada das Quebradas*, vol. 2. Este último, ainda no formato de vinil, vendeu mais de 300 mil cópias.

Nos anos 1990, a guitarrada entra em um período que Guerreiro do Amaral (2015) chama de "eclipsamento", retornando ao cenário musical local a partir dos anos 2000, quando se torna objeto de pesquisas acadêmicas, e outros artistas passam a experimentar esta prática musical.

Mestre Vieira teve grande relevância diante da cultura musical local, nacional e mundial. Foram mais de quinze anos de atividades intensas e conquistas, até o dia 2 de fevereiro de 2018, quando Mestre Vieira veio a falecer, deixando um grande legado no que se refere à prática musical das guitarradas na região amazônica e uma trajetória registrada em jornais, documentos, discos, CDs, DVDs e títulos importantes de fomento cultural.

Considerando a trajetória artística de Joaquim de Lima Vieira, propõe-se a criação do Memorial Mestre Vieira, na sua cidade natal, Barcarena-PA, a partir do levantamento e organização do seu acervo, objetivando a preservação de uma importante parte da história da música popular paraense, salvaguardando a memória do mestre, diante da sua relevância para a cultura local.

As questões que nortearam esta pesquisa foram: quais documentos podem melhor demarcar a trajetória de Mestre Vieira, considerando a sua relevância para a cultura local? Quais propostas poderiam vislumbrar a criação de um Memorial, no sentido de preservar e salvaguardar a memória de Mestre Vieira?

Para tanto, foi realizada a revisão da literatura sobre a temática abordada e entrevistas semiestruturadas com Mestre Vieira. O período de abrangência investigada compreendeu o ano de 1934, ano de nascimento de Vieira, até 2018, ano da visita ao acervo particular de sua família e do falecimento do mestre. Para tanto, gostaríamos de agradecer ao fomento provido pela CAPES, que possibilitou a realização desta pesquisa.

O trabalho foi organizado em três seções. Na primeira é abordada a trajetória artística de Vieira. Na segunda são apresentados documentos que validam essa trajetória. E na terceira e última sessão propõe-se a criação do Memorial Mestre Vieira, no sentido de contribuir para a preservação e salvaguarda de sua memória.

Nas considerações finais são expostas sugestões, de acordo com os objetivos da pesquisa, considerando a análise e o detalhamento dos fatos, relatos e documentação acessados.

A trajetória de Mestre Vieira

Joaquim de Lima Vieira nasce em 29 de outubro de 1934, na cidade ribeirinha de Barcarena, e mostra-se um prodígio ao aprender a tocar banjo apenas observando seu irmão ter aulas com um professor, aos cinco anos de idade. Vieira aprenderia ainda a tocar cavaquinho, bandolim, violão e saxofone. Alguns desses fatos são relatados pelo mestre:

> Bom, porque eu, o meu irmão tava aprendendo violão com um senhor, eu tava espiando, era banjo! Aí eu comecei a espiar, quando ele se espantou, eu aprendi e ele não aprendeu. Banjo, a tocar no banjo, aí depois eu acompanhava o pessoal cantando por aí, eu era pequeni... Eu tinha cinco anos de idade[1] (VIEIRA, 2017).

Aos quatorze anos Vieira participa de um programa de rádio em Belém do Pará que o elegeria o melhor solista do estado:

> Aí eu passei... Quatorze anos de idade, eu aprendi a tocar bandolim, fui tocar o bandolim. Aí no bandolim eu fiquei... Tocando choro. Aí com quatorze ano eu fui convidado pra um programa de calouros do, da Rádio Clube, que era uma rádio que faziam movimento de calouros, pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei! (VIEIRA, 2017).

Este período, resgatado a partir da memória e oralidade de Vieira, está relacionado com a Amazônia das décadas de 1940 e 1950, marcadas pelo processo de modernização e, posteriormente, pelo pós-guerra, período em que ainda não havia operadoras de energia elétrica em Barcarena. Logo após vencer o concurso, Vieira forma um conjunto musical e passa a tocar nas festas de sua cidade e de outras localidades próximas.

O período de 1950 foi muito importante para a fomentação da música popular paraense, marcado por forte influência da música afro-latina-caribenha e, não obstante, pela música de várias

[1] Todas as citações de Mestre Vieira utilizadas nesse artigo são trechos da entrevista realizada com o mestre em 26 de agosto de 2017.

localidades do mundo que chegava ao Brasil. Nesse contexto é que Vieira desenvolve a sua musicalidade e peculiaridades na forma de compor suas músicas.

Para Mesquita (2009: 147-148):

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

Nesta direção, podemos verificar que, diante de contextos culturais locais, o período de modernização da Amazônia, impulsionado pelo processo de globalização intensificado após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), traria novos desdobramentos para a arte produzida no Pará. Esta nova atmosfera cultural, segundo Canclini (2003), determina as apropriações e misturas chama de "hibridação cultural".

Vale destacar ainda que estas identidades oriundas de outros centros culturais deslocam-se devido a:

> Um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado pelo termo "globalização". Como argumenta Anthony McGrew (1992), a "globalização" se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectanto comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tonando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da "sociedade" como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se encontra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço (GIDDENS, 1990, p. 64). Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compreensão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais (HALL, 2006: 67-68).

Nesta perspectiva, no que se refere à cultura amazônica e à interferência deste processo de globalização, Vieira se desenvolve enquanto instrumentista e compositor, apresentando novas possibilidades composicionais de natureza híbrida. Estas misturas de gêneros musicais se desdobrariam em novas formas de fazer música. Nesta direção, vale destacar que:

> Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda um grupo de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou

> emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual (BÉHAGUE, 1992: 6).

Diante do exposto, podemos dizer que Mestre Vieira, a partir de diversos elementos culturais já incorporados à sua forma de tocar, se apropria destas interferências culturais oriundas de outros centros culturais e inicia seu próprio processo de composição e posteriormente, com a utilização da guitarra elétrica, criaria o gênero musical lambada, hoje mais conhecido como guitarrada.

Sobre o seu primeiro contato com a guitarra, Vieira lembra que:

> Aí foi um dia, eu vi a guitarra, tinha vontade de tocar guitarra, mas não conhecia a guitarra. Eu fui num cinema aí, chamando... Era no Largo do São João, um cinema que tinha aí, eu fui negócio de luta, meu sobrinho levou daqui pra lá pra me vê, que eu gosto de ver negócio de "firme" [filme] bacana. Aí eu vi aqueles três pedaços de pau, o pessoal tocando, americano, né? Acho que era. Era duas guitarras e um baixo, aí eu fiquei doido por aquilo, até que consegui, mandaram pra mim uma toda desmontada, aí aprendi a guitarra. Aí a guitarra veio, era difícil porque não tinha corda pra guitarra na época. Eu morava aqui [em Barcarena], a gente passava um dia e meio pra chegar em Belém (VIEIRA, 2017).

O cinema mencionado por Vieira chamava-se Universal. As dificuldades mencionadas por Vieira, no que se refere ao transporte, são condições típicas do cotidiano das comunidades ribeirinhas amazônicas ainda nos dias de hoje e, mesmo com a modernização da região, algumas características e práticas ainda mantêm-se imutáveis.

Vieira ganha sua primeira guitarra elétrica de uma amiga, desmontada, sem cordas e ainda sem qualquer tipo de equipamento de amplificação. Nessas condições inicia sua trajetória no instrumento que mudaria definitivamente sua representatividade na região. Mestre Vieira relata ainda que seu irmão, que era marceneiro, montou a guitarra que chegou desmontada, e que utilizou cordas de violão e teve que indagar a afinação do instrumento para poder utilizá-la.

Sobre como finalmente conseguiu ligar a guitarra, afirma:

> Aí não tinha som, aí eu, tinha um padre aqui duma igreja que eles fiz aqui, o padre ele era "tecno". Chamava Padre Augusto, ele era "tecno". 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 fo... Pegamos, eu peguei um rádio daquele, daqueles Cocker, Philips, aí consegui o áudio, aí bicho, deu alto, deu. Aí eu comecei a tocar lá com a guitarra. Foi aqui em Barcarena mesmo! (VIEIRA, 2017).

Padre Augusto Cardin, mencionado por Vieira, havia chegado a Belém no ano de 1961 e era responsável pelas cidades de Bujaru e Barcarena; sua contribuição foi fundamental para o

percurso de Mestre Vieira. Construíram um amplificador para que Vieira pudesse ligar e praticar a guitarra, que inicialmente teria sido ligado em uma bateria de um automóvel:

> Depois de montar sua guitarra e seu amplificador, a carreira do menino prodígio do interior de Barcarena seguiu firme e ele começou a tocar junto com os grupos *Martelo de Ouro*, *Los Crioulos* e a *Banda do Teixeira*. Passados uns anos Vieira finalmente forma o seu grupo, *Vieira e seu conjunto*. No início desta relação duradoura com a guitarra, o conhecimento e a destreza nos instrumentos de corda, que já dominava, foram decisivos para o aperfeiçoamento e o desenvolvimento de sua técnica. Com a influência do *choro*, *samba*, *valsa*, *bolero* e outros estilos, como o *foxtrot*, Vieira continuou atuando na sua cidade e nas redondezas, e foi em uma dessas apresentações, mais ou menos na metade da década de 70, que acontece um dos fatos mais importantes de sua trajetória musical, seu encontro com o produtor Jesus Couto (MESQUITA, 2009: 153).

Jesus Couto foi o produtor responsável pela contratação de Vieira junto à gravadora Continental, possibilitando a gravação do seu primeiro LP, o disco *Lambadas das Quebradas,* Vol. 1, considerado o marco zero para este gênero musical. Mestre Vieira gravaria ainda *Lambada das Quebradas,* vol. 2, que obteve grande sucesso e repercussão em todo o Brasil.

Outro personagem de grande importância no movimento das lambadas/guitarradas é o senhor Dejacir Martins Magno, cantor que, além de fazer parte da formação original que gravou os LPs *Lambadas das Quebradas* vols. 1 e 2, esteve presente no conjunto que possivelmente deu origem ao gênero lambada.

Dejacir Martins Magno, nascido em 23 de abril de 1952 na Ilha das Onças, interior localizado próximo a Belém. Muda-se para Barcarena na altura de seus quatorze anos de idade para trabalhar e estudar. Em entrevista, releva alguns fatos que corroboram os dados expostos até aqui:

> Sempre eu tive tendência pra música, sempre eu gostei da música. Não, não estudei música, nada, mas sempre veio aquele... aquela vocação, né? Já vinha de família, da minha família dos meus pais, né? Aí foi nos anos... com 19 anos pra 20 anos foi que eu comecei a minha história com Mestre Vieira, hoje já em memória, né?[2] (MAGNO, 2018).

Podemos verificar que Dejacir chega em Barcarena por volta de 1966 e que inicia seu percurso musical junto a Mestre Vieira por volta de 1970 e 1971. O depoimento de Dejacir é de grande importância para a demarcação de um possível início para o movimento musical das lambadas no Brasil, hoje conhecido como Guitarradas do Pará.

"Mestre Vieira e seu Conjunto", como ficou conhecido, viajou pelo Brasil realizando shows em diversas cidades. Posteriormente, o grupo ganha o mundo, sendo reconhecido em

[2] Todas as referências relativas a Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista realizada no dia 30 de maio de 2018 na cidade de Barcarena.

outros países. No ano de 1980, Vieira foi coroado como o melhor guitarrista do mundo pelos escoceses. A respeito dos shows realizados no Brasil, Vieira relata:

> Comecei a ir pra Bahia, me levaram pra Bahia, Recife, fui pra... Brasília fui muitas vezes, Brasília, fui pa, pa... Aquele lugar, comé? Aracaju! Todos esse lugar eu toquei. O primeiro show que eu fiz, show pesado, que até hoje eu não fiz igual foi no, em Fortaleza, no Romeu Martins. Já nem tem o lugar lá. Show pesado (VIEIRA, 2017).

Vieira recorre primeiramente à sua memória para localizar fatos relacionados ao seu trajeto. Para Halbwachs (2006: 29), o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso. Destaca, ainda (2006: 31), que, para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível. Comparando as entrevistas realizadas anteriormente e a entrevista realizada com Mestre Vieira, no ano de 2017, verifica-se um grau relevante de coerência e intercorrência nos seus relatos.

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

> Gravamos, somos artistas agora! Tipo Luiz Gonzaga, né? Somo artistas! Mas, eu acho que sim, acho que deu pra corresponder. A gente tocava bastante em baile, festas no interior, em diversas localidades a gente ia tocar, era muito cansativo. E naquelas festas eu cantavas diversas músicas e as nossas também, cantava, e o Vieira também tocava muito também, que era do disco. Não que a gente ficasse só naquelas músicas, não, cantava outras, diversas músicas (MAGNO, 2018).

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 Barbosa[3] e pela Banda Kaoma[4].

A partir de 2000 a lambada instrumental ressurge como objeto de pesquisa acadêmica, agora conhecida definitivamente como guitarrada. Um dos trabalhos que marcam esta fase é *Guitarrada – um gênero do Pará*, trabalho de conclusão de curso em Educação Artística – Habilitação em Música, de Boanerges Nunes Lobato Junior, defendido na Universidade Federal do Pará, em 2001.

No que se refere ao mercado fonográfico em Belém e ao surgimento da expressão "guitarrada", destaca-se que:

[3] Raimundo Roberto Morhy Barbosa, cantor e compositor, nasceu em Belém do Pará em 27 de fevereiro de 1955.
[4] Grupo de lambada formado em 1989.

> O termo guitarradas surgiu pela primeira vez em meados da década de 80, como título de um disco produzido pelo empresário Carlos Santos. Por esta época ele era dono da Gravasom, uma junção de selo, estúdio e distribuidora onde se produzia boa parte dos discos da cidade. […]. Neste disco, quase totalmente instrumental, constavam as lambadas instrumentais nos moldes inaugurados por Vieira, cuja autoria era atribuída a Carlos Marajó (LOBATO JUNIOR, 2001: 35).

Lobato Junior (2001) afirma ainda que Carlos Marajó nunca existiu e que se tratava de um pseudônimo criado por Carlos Santos para recebimento de direitos autorais das músicas veiculadas nas rádios da época.

Em 2003 acontece o show *Os Mestres da Guitarrada*, que leva ao palco Mestre Vieira, Mestre Curica[5] e Aldo Sena[6]. Com este projeto os Mestres ganham visibilidade no Brasil e no mundo.

Logo após seu aniversário de 80 anos, Vieira é diagnosticado com câncer. O mestre, no decorrer do seu tratamento médico, teve considerável melhora em seu estado de saúde, chegando a conceder a entrevista que embasa esta pesquisa e a realizar alguns shows em Belém, Rio de Janeiro e a participar de alguns programas de TV.

Mestre Vieira, a partir de seu percurso de vida, estabelece relações importantes com os diversos trajetos que orbitavam seu meio, resultando em seu "trajeto antropológico"[7], termo cunhado por Durand. A cultura na qual Vieira está inserido transfigura novos símbolos e absorve mudanças no que se refere às significações e representatividades.

Para Pitta (1995: 4):

> O objetivo inicial da tese de Gilbert Durand era o de estabelecer uma relação de imagens colhidas em culturas diversas. Para tanto, o autor faz um levantamento de imagens em grande número de culturas, nas mitologias, nas artes, seja na literatura ou nas artes plásticas: é para organizar o material obtido, que o autor parte da idéia da existência de um "trajeto Antropológico", ou seja, uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre a sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio geográfico como histórico e social).

Neste sentido, podemos entender que os contextos históricos que estabelecem a origem do movimento das guitarradas, entre os anos de 1960 e 1970, criam uma atmosfera cultural na qual Vieira encontra inspiração particular e, desta forma, exerce influência e é influenciado pelos novos desdobramentos culturais que o cercam, fomentando assim seu trajeto e novas perspectivas culturais com o mundo.

[5] Músico e artista paraense integrante do projeto Mestres das Guitarradas.
[6] Músico paraense considerado um dos mestres da Guitarrada.
[7] 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 (DURAND, 2004: 90).

Em 29 de outubro de 2017, Mestre Vieira comemorou seu último aniversário entre homenagens, cortejo e shows. Um acontecimento importante para a cidade de Barcarena, com a participação massiva da população da cidade e de artistas paraenses, veiculado na mídia local. No dia 2 de fevereiro de 2018 Joaquim de Lima Vieira falece em uma Unidade de Pronto Atendimento (UPA), na cidade de Barcarena.

O acervo de Mestre Vieira

Mestre Vieira, sem nenhuma dúvida, deixa um legado vivo na memória de seu povo, na memória artística da região amazônica e, quiçá, do mundo, na memória cultural de seu lugar e nos lugares dessas e outras memórias. Sua trajetória e obra demarcam uma nova simbologia, trazendo novos movimentos significantes para a prática musical e o para imaginário da região amazônica, gerando, assim, novos olhares no âmbito da pesquisa das práticas musicais em diversos níveis acadêmicos:

> Essa máquina de significar significa *além* dos signos verbais, acolhe uma pluralidade de interpretações e vai para além delas. Essas considerações levam-nos a refletir sobre as formas de inserção da pesquisa de arte contemporânea, sobretudo no âmbito universitário: a refletir, parece-nos, sobre o seu *lugar* (CATTANI, 2002: 38).

Em se tratando de pesquisa acadêmica, vislumbram-se, além do caráter bibliográfico e etnográfico, pluralidades nas abordagens interpretativas das práticas musicais populares e seus contextos, e não tão somente a música dita erudita. Blacking (1973) classificaria essa divisão como Música Artística (música erudita) e Música Folclórica (música popular).

As imagens expostas a seguir demarcam o percurso artístico de Mestre Vieira. São documentos importantes, referentes ao reconhecimento de seu fazer musical e da representatividade que este fazer trouxe para a cultura local. O levantamento dessas imagens foi obtido a partir de visita realizada na casa onde residiu Mestre Vieira[8], com o consentimento de seu filho Waldecir Vieira. A seleção das imagens foi uma tarefa difícil, no sentido em que cada documento encontrado neste acervo tem alto grau de relevância para a demarcação do trajeto antropológico de Mestre Vieira.

Vieira se consagra como guitarreiro e, assim, a guitarra elétrica ganha papel de destaque no seu percurso e na sua representatividade em relação à cultura musical local, o guitarreiro Mestre Vieira. Em Belém, os mestres das guitarradas são chamados de *guitarreiros*, diferente da maioria das cidades do Brasil, onde os praticantes de guitarra elétrica são conhecidos como guitarristas.

Ainda no contexto da prática da guitarra elétrica, um dos costumes comuns entre os guitarristas era o de "batizar" suas guitarras. B. B. King[9] (1925-2015), por exemplo, chamava sua

[8] Localizada na cidade de Barcarena, sua terra natal.

[9] Bailey Ben King, mais conhecido como B. B. King, foi um guitarrista de blues, compositor e cantor estadunidense.

guitarra de Lucille. Mestre Vieira seguiu este preceito. Na Fig. 1 podemos ver a guitarra que o acompanhou em seus últimos shows e gravações, batizada como a Milagrosa.



Fig. 1: Milagrosa, a guitarra que acompanhou Mestre Vieira em seus últimos shows e gravações[10].

A partir dos anos 2000, com a ascendência do movimento das guitarradas, impulsionado por pesquisas e produtores musicais locais, os mestres das guitarradas ganham maior notoriedade no cenário local, chamando a atenção de produtores nacionais e internacionais. Esta corrente no âmbito artístico desemboca no interesse político em validar saberes intrínsecos às práticas musicais das guitarradas e seus desdobramentos culturais.

A Fig. 2 mostra um dos documentos que podemos julgar de grande importância para o reconhecimento da cultura popular paraense em âmbito nacional, concedido pelo então ministro da Cultura Juca Ferreira, na gestão do presidente Luís Inácio Lula da Silva, que concede aos Mestres da Guitarrada a admissão da Ordem do Mérito Cultural, no ano de 2008:



REPÚBLICA FEDERATIVA
DO BRASIL

O Presidente da República concede a
Mestres da Guitarrada
o presente Diploma pela sua admissão na
Ordem do Mérito Cultural na classe de
Sem Grau
através do Decreto de 07 de outubro de 2008 , por
suas relevantes contribuições à cultura brasileira.
Brasília, 07 de outubro de 2008 .

Luiz Inácio Lula da Silva
Presidente da República

Juca Ferreira
Ministro de Estado da Cultura

Fig. 2: Admissão na Ordem de Mérito Cultural concedido aos Mestres da Guitarrada.

[10] Todas as imagens são do acervo documental de Saulo Caraveo.

Com os desdobramentos decorridos a partir do recebimento do título de Honra ao Mérito Cultural, concedido a Vieira, outros títulos foram atribuídos em âmbito local. A Fig. 3 mostra o documento que legitima o título honorífico de Honra ao Mérito atribuído ao Mestre Vieira pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará, no ano de 2011:



ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO PARÁ

Título Honorífico de "Honra ao Mérito"

A Assembléia Legislativa do Estado do Pará, através de sua Mesa Diretora e em cumprimento ao Decreto Legislativo nº 176/2011, de 13 de 12 de 2011, concede o

Título Honorífico de "Honra ao Mérito"

a Joaquim de Lima Vieira

pelos relevantes serviços prestados ao Estado.

Belém, 19 / 12 / 2011

Deputada SIMONE MORGADO 1ª Secretária

Deputado MANOEL PIONEIRO Presidente

Deputado ELIEL FAUSTINO 2º Secretário

Fig. 3: Título Honorífico de Honra ao Mérito concedido ao Mestre Vieira.

A Fig. 4 revela o quarto de Mestre Vieira, que, segundo relatos de seu filho Waldecir, era o local onde ele ficava ouvindo a programação das rádios e tocando seus instrumentos musicais:



Fig. 4: O quarto de Mestre Vieira.

Na visita realizada à casa onde Mestre Vieira viveu, pode-se ter acesso a outros importantes documentos que demarcam seu percurso de vida: fotos, livros, jornais e revistas, além de bens pessoais, como as roupas utilizadas em shows, chapéus, suas guitarras e outros instrumentos musicais que possuem grande valor simbólico e que salvaguardam a história e memória de um mestre da cultura e sua trajetória artística, que, porém, necessitam de um cuidado especial no que se refere a tratamento e conservação.

Uma proposta de criação do Memorial Mestre Vieira

Baseando-se em dados apresentados na primeira seção, referentes à construção da identidade da Música Popular Paraense, na qual está inserido o movimento das guitarradas no estado do Pará e do acervo deixado por Mestre Vieira apresentado na segunda seção deste trabalho, pensando na salvaguarda dessa memória para o futuro, na preservação do patrimônio histórico e cultural fomentado por Mestre Vieira e sua guitarrada, vislumbra-se a criação de um Memorial, considerando que uma história parte do resgate de uma lembrança que traz para o presente memórias do passado. Para Nora (1993: 9):

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações.

Vieira constrói ao longo de seu percurso de vida um campo vasto de memórias e, a partir da preservação destes bens, podemos dar voz a outros lugares de memória, e, desta forma, abrir diálogos entre história, memória e patrimônio.

Vale destacar ainda que:

> Nesse diapasão, em um memorial, estamos na frequência da memória. […]. Mas recorremos às ferramentas metodológicas da História, para garantir a credibilidade da produção, bem como ao poder explicativo dessa disciplina, para que suas ações conquistem legitimidade social e projeção cultural. O Memorial é um campo de diálogo entre a memória e a História (AXT, 2012: 79).

Memorial, para Axt (2012: 66), é uma proposta de lidar com a memória sem necessariamente vinculá-la a um acervo, seja objetal, artístico, documental, imagético. O memorial pode, ao longo de sua trajetória, formar um acervo, na medida em que o trabalho avança.

Neste caso, podemos pensar no Memorial como ponto de partida para que outros documentos que não estejam em posse dos familiares de Mestre Vieira possam ser revelados e agregados ao acervo já existente e, assim, dar voz a outros lugares de memória e seus interlocutores. Vale destacar que:

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (NORA, 1993: 13).

Segundo Halbwachs (2006: 37), a memória está ligada ao tempo e espaço de um grupo social sujeito à descontinuidade e ao esquecimento, e esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam. Nesta direção, podemos encontrar o caminho para a criação de um Memorial Mestre Vieira, onde seu acervo possa ser preservado e visitado por esta e por outras gerações:

> […] a preservação foi entendida como toda ação que se destina a salvaguardar e a recuperar as condições físicas, proporcionando permanência e durabilidade aos materiais dos suportes, possibilitando a disseminação da informação. Isto significa que o conceito de preservação em longo prazo ultrapassa a intervenção física nos suportes ao contemplar o acesso contínuo à informação. Significa, também, que há uma relação hierárquica entre os conceitos de preservação, conservação, restauração e conservação preventivas e as respectivas ações de intervenção (SILVA, 2008: 9).

É necessário que nós, a sociedade de maneira geral, entendamos a importância do acervo deixado por Mestre Vieira para que se possa, a partir de uma intervenção, preservar e conservar o presente para que não haja a necessidade de restauros futuros.

No I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (I CBAEM), ocorrido na cidade de Mariana, em julho de 2003, há quase quinze anos, foram dadas algumas recomendações que ainda continuam pertinentes para a atualidade:

> 5. É fundamental incentivar o diálogo entre os diversos setores envolvidos com a memória musical brasileira, objetivando-se o estabelecimento de padrões éticos e responsáveis, no que se refere à consulta, tratamento e administração de acervos musicais comunitários (institucionais públicos, eclesiásticos ou privados) e mesmo individuais (coleções particulares)
> 6. A interação entre acervo e pesquisador é a base para a disponibilização dos itens desse acervo e, consequentemente, a difusão do repertório, das informações e dos estudos sobre o mesmo. Essa base será tanto mais sólida e segura, na medida em que forem utilizados critérios democráticos, claros e rigorosos para tal interação.
> 16. É importante considerar os acervos musicais em sua totalidade, incluindo, nas iniciativas de tratamento, catalogação e disponibilização, todas as fontes documentais existentes, sejam elas manuscritas, impressas, bibliográficas, virtuais, sonoras, iconográficas, organológicas etc.;

> 28. É importante estabelecer um diálogo entre a arquivologia e a musicologia, atentando-se para as necessidades particulares de descrição musical, tanto as de caráter musicológico quanto as de caráter funcional (CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES DO I CBAEM, 2003: 1-4).

Para Axt (2012: 65), os memoriais são, assim, na acepção de Pierre Nora, lugares de memória, ou seja, espaços que brotam para bloquear a ação do esquecimento, fixando um conceito, imortalizando o que pereceu, corporificando o imaterial:

Ao invocar o Memorial, porém, modificamos o conceito, agregando ao lugar de memória mais ou menos estático a prestação de serviços à comunidade e desenvolvendo no seu seio um fórum de reflexão sobre a instituição trabalhada, ancorado no ferramental teórico e metodológico da pesquisa histórica.

Diante do trajeto de Mestre Vieira, importante músico-compositor da cultura do estado do Pará, de seu legado para as práticas musicais e representação simbólica na cidade de Barcarena, Belém e região amazônica, do acervo pessoal deixado após seu falecimento, mantido por seus filhos e de acordo com as conclusões e recomendações supracitadas, podemos direcionar novos olhares no sentido de entender como justificativas de grande relevância a preservação e salvaguarda deste que consideramos um acervo de grande valor histórico e cultural, na direção da construção de um Memorial Mestre Vieira, a ser concebido na cidade de Barcarena, cidade natal de Vieira.

Considerações finais

Este artigo aborda a origem da guitarrada enquanto gênero musical, reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial na Região Amazônica, através da obra de Mestre Vieira, cidadão ribeirinho que ganhou o mundo, sendo considerado o criador do referido gênero musical. Vieira se desenvolve como artista e compositor em um período de grandes transformações na região amazônica, e estas transformações assumiriam grande relevância na sua forma de compor. Consequentemente, sua obra teria grande interferência na forma de compor de outros artistas. Sua trajetória de quase 80 anos de envolvimento com a música e de imensa representatividade artística no mundo interferiu diretamente na identidade cultural local, deixando um legado que alimentará várias gerações de músicos e pesquisadores.

Considerando a entrevista realizada com Vieira e a recente visita ao seu acervo pessoal, podem-se constatar fatos de grande relevância que esclarecem pontos que demarcam a fomentação da cultura musical popular paraense, bem como a possível origem da guitarrada, por volta dos anos 1960. A partir da análise de variados tipos de documentos, fotos, jornais e revistas, entendemos que esta história e memória devem ser preservadas e vislumbramos a importância do levantamento de todo o material documental que demarca a relevância de sua obra para a fomentação da cultura local.

Pudemos verificar que Mestre Vieira constrói percursos instigantes que não se limitam ao campo físico, como sua discografia, fotos, jornais e revistas, mas também no campo da memória, diante das várias entrevistas realizadas e transcritas neste e em outros trabalhos já publicados.

Neste sentido, assumindo a relevância da proposta desta pesquisa, a organização deste acervo direcionaria novos olhares para a construção de um Memorial, objetivando a preservação e salvaguarda deste patrimônio musical, histórico e cultural deixado por Vieira. A proposta do Memorial beneficiaria a comunidade de maneira geral, no sentido de que memória é uma das ações construtivas da identidade de uma sociedade. O Memorial, além de demarcar a relevância do trajeto de Vieira, possibilitaria o acesso desta e de futuras gerações no que se refere a lugares de memória, cultura, música, pesquisas e historicidade no estado do Pará.

Referências

AXT, Gunter. A função social de um memorial: a experiência com memória e história no Ministério Público. *MÉTIS*: história & cultura, v. 12, n. 24, p. 64-89, jul./dez. 2012.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Ictus* - Revista da Escola de Música da UFBA, Salvador, n. 18, p. 5-17, 1992.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. Gêneses. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CATTANI, A.D. *Dicionário crítico sobre trabalho e tecnologia*. 4. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, Vozes, 2002.

CARAVEO, Saulo Christ. Uma breve história da guitarra elétrica: a conquista acadêmica no Brasil. In: ENCONTRO REGIONAL NORTE DA da ABEM, 9., 2016, Boa Vista. *Anais*... Boa Vista: UFRR, 2016. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/ixencontroregnt/reg_norte2016/paper/viewFile/1562/741>. Acesso em: 22 fev. 2019.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES DO I CBAEM. I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Mariana, 18 a 20 jul. 2003.

DURAND, Gilbert. *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. et al. Memória e esquecimento: pressupostos para construção da trajetória individual artística de Beto Barbosa, o "rei da lambada". In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 7., 2015. *Anais*… Florianópolis, 2015. p. 358-368.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomas Tadeu da Silva e Guaraeira Lopez Lauro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOBATO JUNIOR, Boanerges Nunes (Pio). *Guitarrada* - um gênero do Pará. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Educação Artística, Habilitação em Música). Universidade Federal do Pará, 2001.

MAGNO, Dejacir Martins. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará em 30 maio 2018.

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

NORA, Pierra. *Entre memória e história*: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. São Paulo, 1993.

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

SILVA, Sérgio Conde de Albite. *A preservação e o acesso de acervos fonográficos* – relato de pesquisa. *Arquivística.net*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 35-58, ago./dez. 2008. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/textos/Blog_01.pdf.>. Acesso em: 22 fev. 2019.

VIEIRA, Joaquim de Lima. Entrevista concedida a Saulo Christ Caraveo na cidade de Barcarena-Pará em 26 ago. 2017.

Saulo Christ Caraveo é professor graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, mestrando em Artes (PPGARTES-UFPA), músico profissional com especialidade em guitarra elétrica graduado pela Escola de Música e Tecnologia (EM&T-SP). Diretor Geral da Escola G2 Muhsica. Membro pesquisador dos grupos de estudo e pesquisa GEMPA da Universidade Federal do Pará e GEMAM da Universidade do Estado do Pará. saulocaraveo@gmail.com

Sônia Maria Moraes Chada é paraense, iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, integrando, posteriormente, como oboísta, a Orquestra Jovem e a Orquestra Sinfônica, o Madrigal e o corpo docente desta Universidade. É Licenciada em Música (1985) e Bacharel em Oboé (1984), sob a orientação do Prof. Václàv Vinecky, pela Universidade de Brasília. É mestra (1996) e doutora (2001) em Música, Etnomusicologia (orientação do Dr. Manuel Veiga, pela Universidade Federal da Bahia). Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (2013), sob supervisão do Dr. Antônio Maurício Costa. Atualmente é professora associada 4 (cursos de graduação e pós-graduação) da Universidade Federal do Pará. Atua principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, cultura musical paraense, percepção musical e execução musical. sonchada@gmail.com