DOI 10.20504/opus2019c2515

Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará

Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada
(Universidade Federal do Pará, Belém-PA)

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais referentes à pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará. O objeto de estudo é o gênero musical lambada/guitarrada, que tem contribuído à construção de memórias, história, arquétipos e identidade envolvendo as práticas musicais no estado do Pará e na região amazônica. A pesquisa abrange os anos de 1978 e 2019. Para isso, foram realizadas gravações de vídeos e áudios em campo, entrevistas semiestruturadas e visita ao arquivo pessoal da família de Joaquim de Lima Vieira, considerado por muitos artistas o maior expoente da prática da guitarra elétrica no norte do país e o criador do gênero musical que o consagrou, a **guitarrada**, seus saberes e prática musical, além da revisão da bibliografia sobre o assunto e temas transversais. A guitarrada, originalmente chamada de **lambada**, desenvolveu-se como gênero musical no estado do Pará a partir dos anos de 1970, enraizou-se na cultura local, demarcando identidades e fortalecendo memórias e práticas musicais na região. A prática musical pós-moderna apresenta a guitarra elétrica como instrumento solístico, com características e singularidades próprias, influenciada por fenômenos diversos – sociais, culturais, políticas, entre outros – relacionados ao contexto onde se insere.

Palavras-chave: Guitarrada. Lambada. Mestre Vieira. Acervos musicais. Prática musical no Pará.

Four Decades of *Guitarrada* - The Configuration of a Postmodern Musical Movement in Pará

Abstract: This article presents the partial results related to a master's research project developed at the Graduate Program of the Federal University of Pará (Brazil). The object of study is the musical genre *lambada* or *guitarrada* that has contributed to building memories, history, archetypes, and identity involving musical practices in the state of Pará and the Amazon region. This study covers the years 1978 and 2019. For this purpose, we conducted audio and video field recordings, semi-structured interviews and visits to the personal archive of the family of Joaquim de Lima Vieira (considered by many artists to be the greatest exponent of electric guitar in Northern Brazil and creator of the genre, knowhow and musical practice of *guitarrada*, the genre that made him revered. We also conducted a review of the bibliography on the subject and transversal themes. *Guitarrada*, originally called *lambada*, was developed as a musical genre in the State of Pará in the 1970s and is rooted in local culture, demarcating identities and strengthening memories and musical practices in the region. Postmodern musical practice presents the electric guitar as a solo instrument having its own characteristics and singularities and influenced by diverse social, cultural, and political phenomena related to its context.

Keywords: Guitarrada; lambada; Master Vieira; musical collections; musical practice in Pará.

CARAVEO, Saulo Christ; CHADA, Sonia. Quatro décadas de guitarrada: a configuração de um movimento musical pós-moderno no Pará. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 336-356, set./dez. 2019.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2515

Versão ampliada a partir da comunicação "A Prática Musical das Guitarradas no Pará – a construção da identidade e as transformações culturais", apresentada no 3º Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em Manaus, 2018.

Submetido em 31/08/2019, aprovado em 31/10/2019.

As práticas musicais no estado do Pará, em especial as das décadas de 1950 e 1960, foram impactadas por fenômenos de naturezas diversas causadas por agentes externos – políticos, sociais e culturais – responsáveis por uma nova dinâmica no resultado interno no que se refere à formação de novos gêneros musicais.

> 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 (CARAVEO, 2019a: 41).

É importante ressaltar que chamamos de movimento a todo um processo cultural construtivamente híbrido dessas práticas musicais locais iniciado nas décadas anteriores à de 1970 que se perpetua até os dias de hoje, considerando trajetos, percursos e a obra de artistas que se inserem neste contexto. Sabe-se também (CARAVEO, 2019b), por meio de entrevistas, que Mestre Vieira já compunha ao violão, banjo, cavaquinho e bandolim bem antes da aquisição de sua primeira guitarra elétrica e que formou o conjunto musical que lhe acompanharia por décadas entre os anos de 1970 e 1971.

Prática musical é tratada aqui

> Como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição […]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos), seria uma maneira de viver experiências no grupo. […] A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007: 127).

Consideramos os ambientes sonoros como produto da ação humana diante dos contextos que constituem os tecidos sociais e as redes de relações comunicantes e, portanto, de trocas de saberes e aquisição de experiências diversas, nas quais constituem-se também as memórias locais individuais e coletivas de uma sociedade. Diante disto, as tramas e os processos múltiplos envolvendo práticas e gêneros musicais possibilitam a reconfiguração estética, simbólica e estrutural desses ambientes sonoros, que, por meio de ações individuais e coletivas ao longo do tempo, redimensionam as identidades musicais e culturais de um povo.

Nesta direção, considerando a prática musical da lambada uma ação das relações humanas com sua cultura, destacamos ainda que

> A música é um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humanamente organizado. E, embora sociedades diferentes tendam a ter ideias diferentes sobre o que consideram como música, todas as definições são baseadas em algum consenso de opinião sobre os princípios em que os sons da música devem ser organizados. Nenhum consenso pode existir

> sem que haja algum compartilhamento de experiências, a menos que povos diferentes sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões sonoros que cheguem aos seus ouvidos (BLACKING, 2000: 10).

Estes apontamentos fazem parte da abordagem etnográfica da pesquisa, que requer observações, análises e interpretações de fenômenos diversos e suas consequências, buscando máxima amplitude na percepção de seus acontecimentos e considerando-os partes integrantes do tecido sociocultural que os cobrem. Para Geertz (2017: 179), a experiência humana – a vivência real através dos acontecimentos – não é mera sensação, partindo da percepção mais imediata até o julgamento mais mediado, ela é uma sensação significativa – uma sensação interpretada, uma sensação apreendida.

Considerando os estudos realizados, destacamos que

> A análise da cultura se reduz aqui, portanto, não a um ataque heroico e "sagrado" às "configurações básicas da cultura", a uma "ordem das ordens" exageradamente dolorosa, a partir da qual se pode ver configurações mais limitadas como mera deduções, mas uma pesquisa dos símbolos significantes, feixes de símbolos significantes e feixes de feixes de símbolos significantes – os veículos materiais da percepção, da emoção e da compreensão – e a afirmação das regularidades subjacentes da experiência humana implícitas em sua formação (GEERTZ, 2017: 181).

Desta forma, considerando nossas observações, procedimentos etnográficos e a revisão da literatura existente sobre este assunto, entendemos que o pós-guerra e o processo de globalização contribuíram para novas diretrizes sociais, políticas e econômicas para o contexto da região amazônica, impactando diretamente na cultura local e, desta forma, ocasionando desdobramentos instigantes no fazer musical em Belém e em outras localidades do estado paraense.

Destacamos que

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

Para Perry Anderson (1999), tanto o Modernismo quanto o Pós-Modernismo nasceram numa periferia distante do centro do sistema cultural da época Europa – Estados Unidos, mas na América Hispânica. O autor relata ainda que a ideia de um "Pós-Modernismo" surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos.

Desta forma, considerando fenômenos históricos de natureza global como a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e seu período posterior, é possível verificar algumas relações políticas que tornaram possíveis novas perspectivas culturais para países latino-americanos, como

o Brasil. É justamente as hibridações propostas por Canclini (2015) que justificariam a construção das estruturas musicais da música popular no Pará.

Concordando com Béhague (1992: 7) que a obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções, relacionar a atmosfera cultural das décadas de 1950 e 1960 no contexto global nos dá suporte para compreender suas interferências nos contextos locais e seus desdobramentos diante da origem da lambada nos anos de 1970.

Joaquim de Lima Vieira, ou Mestre Vieira – o criador do gênero musical guitarrada –, como ficou conhecido, nasceu na cidade de Barcarena, no estado do Pará, no dia 29 de outubro de 1934. Autodidata, a partir dos cinco anos de idade desenvolveu habilidade em vários instrumentos musicais: banjo, violão, cavaquinho, bandolim[1] e, posteriormente, a guitarra elétrica. Vieira esteve ligado a grupos musicais locais desde a infância; no repertório, acumulou experiência na prática de diversos gêneros musicais locais – como o carimbó, o brega, o lundu –, nacionais – samba, baião, choro – e transnacionais – merengue, mambo, cumbia, entre outros. Com repertório autoral, em 1978, Mestre Vieira lança o emblemático LP Lambadas das Quebradas Vol. 1 pela extinta gravadora Continental. Este disco marca a história da música popular paraense, sendo considerado pioneiro no que se refere à gravação de um disco totalmente voltado para o gênero musical lambada. Metade do repertório deste LP foi dedicado às composições instrumentais sob forte interferência do choro, da música regional e afro-latino-caribenha. Esta vertente, também conhecida como lambada instrumental, posteriormente se consolidaria como guitarrada.

Marcada pela influência da música **afro-latino-caribenha**, segundo Mesquita (2009: 147), pela cultura local e pelo processo de modernização da Amazônia, iniciado nos anos de 1950 e 1960, a lambada instrumental se desenvolve inicialmente na cidade de Barcarena,[2] cidade natal de Mestre Vieira, e, posteriormente, em Belém do Pará, onde os discos *Lambadas das Quebradas Vol. 1* e *Lambadas das Quebradas Vol. 2* foram gravados.

Um dos fatores relevantes e consumados historicamente, no que se refere à interferência de gêneros musicais externos no fazer musical na região amazônica, é a presença das rádios oriundas da região do Caribe. Estas rádios chegavam através das frequências moduladas AM, em baixa qualidade auditiva.

> Na discussão sobre origens e autores, que cresce na medida em que a lambada vai ganhando maiores dimensões internacionais, parece pacífico que ela surgiu no Pará e que veio do merengue ouvido no interior, através das rádios das Antilhas, e na capital pelos discos do selo Mocambo, aqui recebidos nos anos de 60. É certo também que a esse ritmo se associaram as riquezas de nosso folclore (LOBATO JUNIOR, 2001: 21).

Esta informação reforça a característica híbrida que orbita em torno da origem da lambada. Canclini (2015) destaca três aspectos para explicar a hibridação: a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a

[1] Com este instrumento, venceu um concurso realizado em Belém pela rádio Rauland, como melhor solista do Pará, tocando choro, quando ainda tinha quatorze anos de idade.
[2] Cidade ribeirinha localizada cerca de 40 km de Belém.

expansão dos gêneros impuros. A indústria fonográfica dos anos de 1960 tem relevância nesse contexto musical. Segundo Castro (1990), em 1963 não existiam os grandes esquemas de distribuição de hoje, e eram as próprias gravadoras que colocavam os discos, quase de porta em porta. A Continental, por exemplo, tinha vendedores em lombo de burro, vendendo discos até no sertão de Goiás. Sabe-se ainda que foi um produtor da gravadora Continental que veio por meio de informações a Belém, sendo redirecionado a Barcarena para procurar Mestre Vieira depois da gravação do seu segundo LP.

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[3] e Aldo Sena,[4] 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.

Considerando o processo de modernização na Amazônia, iniciado nas décadas de 1950 e 1960, pode-se relacionar o crescimento urbano de cidades como Belém e Barcarena com o processo de globalização como uma das causas da intensificação da hibridação cultural. Lobato Junior (2001) e Mesquita (2009) destacam alguns fatores importantes que possibilitaram essa mistura entre a cultura local e a interfrência cultural externa: as rádios de frequência modulada AM advindas da região do Caribe, a rota de contrabando da qual Belém fazia parte; a zona do meretrício e os torneios intercontinentais dos quais participavam os clubes de futebol do Pará.

Para Hobsbawm (2013), a globalização não só destrói as culturas regionais, nacionais e de qualquer outro tipo, mas também se combina com elas de modo peculiar. Desta forma, a lambada ascende no cenário nacional com grande popularidade nas regiões Norte e Nordeste, principalmente depois do lançamento do volume 2 do LP, ainda em vinil, *Lambadas das Quebradas*, que vendeu aproximadamente 300 mil cópias em todo o Brasil. A receptividade por parte do público pode ser explicada pelo fato de a lambada ter nascido nos bairros periféricos de Barcarena, fortemente relacionada às festas populares e à dança.

Os anos de 1980 são de grande importância para o desenvolvimento da lambada. Cresce o número de praticantes, e outros artistas surgem no cenário local: Mário Gonçalves – irmão de Pinduca[5], pioneiro na utilização da guitarra no gênero carimbó (1976) –, João Gonçalves, Barata, Guru e Marinho são outros de grande destaque.

A década de 1990 é de grandes articulações mercadológicas e midiáticas para a música nacional, principalmente pelo impulsionamento das grandes empresas televisivas. Neste período surge um novo movimento da lambada, agora fortemente liderada pela voz, com destaque para artistas como Beto Barbosa[6] e Banda Kaoma[7]. A década de 1990 marcaria um período de silenciamento para a chamada lambada instrumental.

Nos anos 2000, a partir da pesquisa acadêmica e da atuação de Pio Lobato como produtor artístico, a lambada assume definitivamente a nomenclatura guitarrada, consolidando-se

[3] Artista paraense considerado um dos mestres da guitarrada.
[4] Artista paraense considerado um dos mestres da guitarrada.
[5] Considerado o rei do carimbó, nasceu em 4 de junho de 1937 em Igarapé-Miri (PA).
[6] Raimundo Roberto Morhy Barbosa nasceu em 27 de fevereiro de 1955, em Belém do Pará. É músico, compositor, considerado o rei da lambada.
[7] Grupo musical brasileiro criado em1989.

como um gênero musical tipicamente paraense. Mestre Vieira falece no dia 2 de fevereiro de 2018, desta forma, é possível demarcar quatro fases para o movimento das guitarradas: origem, nos anos de 1970; silenciamento, nos anos 1990; consolidação, no início dos anos 2000; e a quarta fase, agora sem seu principal representante, porém com novas gerações de praticantes.

As questões norteadoras deste artigo são: Como o gênero musical guitarrada se constrói enquanto identidade cultural com fortes indicativos para ser reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial no Pará? Como estabelecer relações entre a prática musical das guitarradas e as transformações culturais que se firmam na memória e marcam a identidade musical em Belém e Barcarena? Para responder a estas questões, foi realizado o levantamento da literatura existente sobre o tema em questão, entrevistas semiestruturadas com o Mestre Vieira e visitas ao acervo de sua família, buscando obter informações precisas sobre a temática proposta.

O artigo aqui apresentado possui duas seções. Na primeira é identificado o movimento da lambada instrumental, guitarrada, a partir dos anos 2000, considerando os indicativos para o seu processo de consolidação enquanto Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Pará. Na segunda são apontadas relações entre a prática da guitarrada e as transformações culturais que marcam a identidade musical local. Considerações sobre o estado da pesquisa são descritas ao final do trabalho. Observar e analisar as práticas musicais das guitarradas no estado do Pará nos possibilitou a sensibilidade necessária e imersões reflexivas mais profundas para as interpretações de contextos e transformações socioculturais ocorridas no recorte espaço-tempo desta pesquisa.

Da lambada à guitarrada

O gênero musical lambada, aquele nos moldes instaurados por Vieira, surge propriamente na década de 1970, se desenvolve amplamente nos anos de 1980 e entra em um período de silenciamento na década de 1990. Este silenciamento se justifica quando analisamos a discografia do mestre, que entre 1991[8] e 1998[9] não lança nenhum disco e pelo surgimento de artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma, que redirecionam o mercado fonográfico nos anos 1990. A partir dos anos 2000, agora chamada de guitarrada, o panorama envolvendo esta prática musical se transfigura, remodelando novos valores simbólicos e culturais no Pará. Para Seeger (2008 [1991]: 248), a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo. A etnografia da música demanda o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte.

Nesta direção, na busca de uma compreensão mais profunda sobre o que consideramos movimento da lambada/guitarrada, foi realizada a revisão da literatura existente sobre o assunto e entrevista semiestruturada com o principal compositor do gênero musical em questão – Mestre Vieira –, buscando interpretar as transfigurações e desdobramentos ocorridos nessas práticas musicais ao longo dos anos e analisar como a sociedade absorveu estas novas diretrizes.

Diante do avanço do movimento e das relações entre prática musical e sociedade e das possíveis interpretações destas relações, um dos prenúncios que aqueceriam a prática musical da lambada instrumental está na área acadêmica: "Guitarrada: um gênero do Pará", trabalho de conclusão de curso de Pio Lobato, que, além de ser pioneiro na área de pesquisa em torno dessa

[8] Disco *Vieira 40 graus*.
[9] Disco *Mestre Vieira: a volta*.

prática musical, rememora e consolida a nova nomenclatura para a lambada instrumental como guitarrada.

Tivemos a oportunidade de entrevistar Joaquim de Lima Vieira – Mestre Vieira – na cidade de Barcarena, em agosto de 2017. Na ocasião pudemos constatar alguns fatos já mencionados em outros escritos e pertencentes ao imaginário local a respeito da origem da lambada – como o alcance das rádios caribenhas e dos moldes do choro no Pará –, porém, por meio de sua oralidade, Vieira nos permitiu compreender de forma mais ampla seus trajetos e percursos, bem como a convergência de fenômenos globais e locais que tornaram possível o advento da lambada/guitarrada.

Mestre Vieira relata que a mudança de nomenclatura de lambada para guitarrada foi uma questão de estratégia mercadológica:

> Aí eu comecei a fazer aquelas músicas igual mambo, mambo na guitarra, aí eu fui tocando, criei a lambada. Agora tá como gui... como gui... como guitarrada agora, porque caiu, a Continental abriu falência, então a influência foi caindo muito. Aí eu fiz guitarrada, que tá hoje em dia, graças a Deus, tá rolando aí (VIEIRA, 2017).

Vislumbramos que a época em que Vieira se baseia para demarcar o advento de sua criação antecede ao ano de gravação de seu primeiro LP, 1976. Já quando se refere à falência da gravadora Continental, faz referência à crise no mercado fonográfico no Brasil. Nesta direção, segundo Lannes (2009), em 1987, criado por um grupo alemão, surge o formato áudio mp2, cujo objetivo era o desenvolvimento das transmissões dos arquivos de áudio para as rádios e televisões.

Na entrevista não foi possível localizar o período exato em que acontece essa mudança de nomenclatura, todavia, ao recorrer à memória de Vieira:

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

Ao rememorar, Vieira nos faz refletir a respeito da construção da identidade e da cultura local, no sentido em que alguns desdobramentos relativos à sua trajetória estão intimamente relacionados ao movimento das guitarradas:

> 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 (CANDAU, 2011: 16).

Memória aqui deve ser entendida como uma ação gerativa que pode guiar e nutrir possíveis caminhos relativos à identidade, neste caso, identidade musical local, e, desta forma, modelar os trajetos e percursos de Vieira, que por sua vez constrói novas perspectivas históricas e que se remodela encontrando lugar na memória de Mestre Vieira. Esta inter-relação dialética entre memória e identidade reforça a construção de novos percursos para a cultura musical local através da oralidade:

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

Considerando que Mestre Vieira e o movimento das guitarradas se entrelaçam de uma forma em que não seria justo separá-los, pode-se afirmar que a memória de Vieira modela e remodela-se diante da cultura, modelando ou remodelando a identidade artística local.

O termo guitarrada surge pela primeira vez em meados da década de 1980, segundo Lobato Junior (2001), como título de um disco produzido pelo empresário Carlos Santos. A Fig. 1 mostra a capa do volume 1 de uma série de discos lançados naquele período.

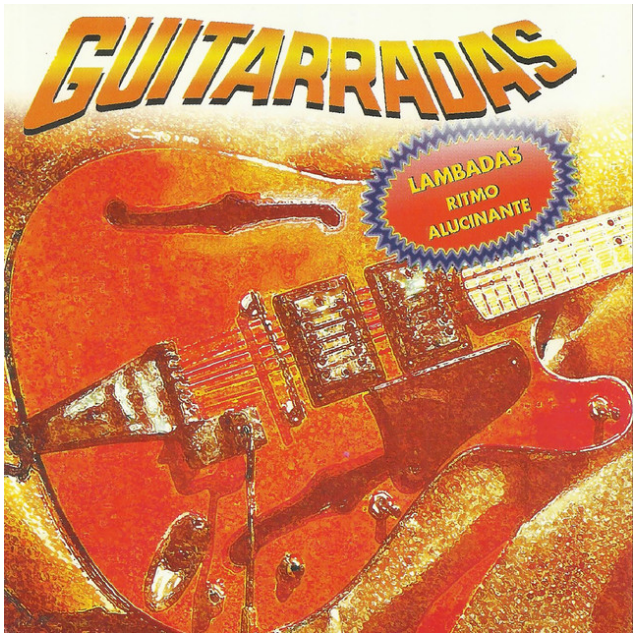


Fig. 1: Capa do LP *Guitarradas – Lambadas Ritmo Alucinante Vol. 1*. Fonte: https://open.spotify.com/album/62mpl06zblh8592RKyqsGH. Acesso em: 18 ago. 2019.

Percebemos que o termo guitarrada surge pelo fato de a guitarra elétrica assumir protagonismo definitivo no discurso musical das composições, porém, o termo lambada se faz presente para caracterizar estilisticamente e informar o conteúdo dos discos, objetivando o consumo deste material fonográfico.

Vale destacar que:

> Neste disco, quase totalmente instrumental, constavam as lambadas instrumentais nos moldes inaugurados por Vieira, cuja autoria era atribuída a Carlos Marajó. Entretanto, Carlos Marajó nunca existiu realmente. Tratava-se de um personagem jurídico criado por Carlos Santos, a quem seriam atribuídos os créditos das composições e, com isso, caberia ao próprio Carlos Santos o recebimento do dinheiro relativo aos direitos autorais de venda e da difusão radiofônica do disco (LOBATO JUNIOR, 2001: 35-36).

Diante do crescimento deste gênero musical no final dos anos de 1970 e início dos 1980, cresceu também o interesse de grandes empresários do mercado fonográfico, gerando uma intensa relação de poder no que se refere à paternidade da lambada e aos direitos autorais envolvendo seus compositores. Os moldes estabelecidos pelo novo gênero musical, tanto em questões estéticas quanto mercadológicas, desenvolveriam conflitos que demarcam toda a historicidade da lambada/guitarrada.

No final dos anos 1980, a lambada instrumental já demonstrava sinais de fragilidade diante do mercado artístico nacional e, por esta razão, aliada ao surgimento de outros movimentos como o sertanejo e a nova lambada, agora com uma forte ligação com letras cantadas, destaque para Beto Barbosa e Banda Kaoma, o termo guitarrada ressurgiria para dar novos rumos para a identidade musical local. Interpreta-se estas mudanças como novos caminhos para significações musicais, sociais, culturais, e para o imaginário da região amazônica.

Com o desdobramento de seu TCC e com a produção musical em parceria com Kelci Albuquerque, Pio Lobato, em 2003, reúne alguns representantes do gênero musical para a gravação de um disco intitulado *Mestres da Guitarra*. Mestre Vieira, Curica[10] e Aldo Sena[11], junto com Pio Lobato, iniciam um novo tempo para a cultura local. Este projeto teve apoio da Rede Cultura do Pará, ganhou grande visibilidade no circuito cultural no estado do Pará e no Brasil, principalmente depois da seleção do Itaú Cultural[12].

Muitos shows foram realizados neste formato entre os anos de 2003 e 2010. Shows locais, nacionais e internacionais ganharam lugar na agenda de Mestre Vieira, trazendo reconhecimento da crítica e da mídia. O Recbeat, em Recife, e o show realizado para o Itaú Cultural, em São Paulo, são mencionados por Pio Lobato em conversa particular por meio das redes sociais. Pio Lobato menciona ainda uma temporada no Rio Scenarium, no Rio de Janeiro; no Mercado Cultural, em Salvador; e no Dragão do Mar, em Fortaleza.

[10] Músico e artista paraense integrante do projeto Mestres das Guitarradas.
[11] Músico paraense considerado um dos mestres das guitarradas.
[12] Criado em 1986, tem por objetivo o mapeamento de manifestações artísticas e incentivar a pesquisa e a produção artística e teórica relacionadas aos mais diversos segmentos culturais.

Corroborando com os fatos descritos, mostramos a seguir trecho da entrevista realizada com Kelci Albuquerque[13], ex-produtora de Mestre Vieira. A entrevista foi realizada via e-mail:

> Saulo: Como você conheceu a guitarrada em Belém?
> Kelci: Conheci através do músico e pesquisador Pio Lobato. Fomos colegas de faculdade e em nossas conversas ele sempre foi um apaixonado pelo assunto me fazendo despertar também para a beleza desse ritmo e [para] o talento do Mestre Vieira.
> Saulo: Como surge a ideia do projeto Mestres das Guitarradas?
> Kelci: Mais uma vez é necessário citar Pio Lobato, porque foi ele quem me convidou para participar do projeto por conta do nosso convívio na faculdade e da minha experiência como produtora executiva. Ele, por conta de seu trabalho de TCC sobre guitarrada, aproximou-se de Mestre Vieira, Mestre Curica e Mestre Aldo Sena para a sua pesquisa iniciando assim os primeiros passos (ainda que embrionários) para o projeto Mestres da Guitarrada, pois resolveu unir esses três senhores para a gravação de um disco.
> Saulo: Como se deu o processo de construção do projeto e a escolha dos mestres?
> Kelci: A escolha dos mestres foi definida por Pio Lobato a partir das suas necessidades para elaboração do seu TCC e é claro [da] sua sensibilidade como pesquisador, identificando a singularidade musical de cada um dos escolhidos. Dito isso, aceitei o convite de Pio (em janeiro de 2003) para assumir com ele a produção desses três senhores da guitarrada. Pio faria a produção musical e eu a produção executiva. Deixei claro que era necessário colocar as ideias no papel através de um projeto bem elaborado para que parcerias fossem agregadas. Pio já sabia que queria gravar um CD, mas não tinha nada (do ponto de vista prático) elaborado, como, por exemplo, nome para o projeto e mesmo uma identidade visual do grupo. Foi aí que perguntei como ele costumava chamar esses senhores e como era o comportamento dos mesmos. Ele me disse "os chamo de 'mestres'", e eles costumam ser alegres (muito brincalhões). Diante dessa descrição, completei: "Araguatins amos chamá-los então de 'mestres' da guitarrada". Ele aceitou de imediato e assim definimos o nome do projeto e o objetivo principal, que seria gravar um CD. Depois, ao longo da convivência com os mesmos, fomos ensaiando uma identidade visual para o grupo, até que sugeri o uso de camisas alegres (floridas) e calças brancas (prontamente aceito pelos mestres), dando início assim à identidade visual do grupo. Nesta época, tanto a Funtelpa quanto a produção do Festival Recbeat, em Recife (PE), já tinham sinalizado interesse na guitarrada, daí comecei a escrever o projeto (já com um nome definido) tanto para buscar apoio formal da Funtelpa quanto para participar de eventos musicais. Feito isso, iniciamos as apresentações musicais do grupo em março de 2003, no festival Recbeat, e conseguimos gravar o CD *Mestres da Guitarrada*, lançado em fevereiro de 2004, pelo selo Paraenssíssima, da Fundação de Telecomunicações do Pará (Funtelpa) (CARAVEO, 2019b: 62).

[13] Kelcilene Cabral de Albuquerque, produtora executiva, graduada em Artes – habilitação em Música pela UFPA. Nascida em Araguatins (TO) em 31/5/1970.

Podemos verificar a relevância de Pio Lobato diante da historicidade tanto para o que aconteceu no passado da lambada quanto para o futuro até então incerto daquilo que se tornaria o movimento da guitarrada no Pará.

No trajeto antropológico de Mestre Vieira, verifica-se uma intensa atividade artística que irá desaguar em uma nova forma de compor música, tocar guitarra, que envolve saberes musicais, dança, memória e cultura, significações e ressignificações. Para Assmann (2008: 116), a memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal quanto no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo.

A cultura, na sua dimensão antropológica e plural, não como uma simples representação social, tece essas redes de transformações, significações e ressignificações culturais que orbitam o movimento das guitarradas, constroem valores que fomentam uma nova identidade musical local ao longo do tempo. Clifford Geertz,

> […] por exemplo, vê a cultura como as redes de significação em que a humanidade está envolta. Raymond Williams fala de cultura como "o processo significante através do qual... uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada". Por trás dessa definição existe uma latente acepção estruturalista da natureza *activa* da significação, que se adequa à insistência proto-pós-marxista de Williams em que a cultura é um elemento constitutivo de outros processos sociais, não o seu simples reflexo ou representação (EAGLETON, 2000: 51).

Nesta direção, sendo a música um processo constitutivo de outros processos sociais diante de uma rede de comunicação e trocas simbólicas significantes de experiência humana e considerando a prática musical da lambada evento gerativo daquilo que apontamos como gênero musical guitarrada, no sentido em que:

> Quando uma tradição ou um saber já não dão retorno, não se pode trocá-los por outro, como que desloca um depósito de um banco a uma empresa financeira, de um ramo de produção ao seguinte. Há uma carga afetiva, um luto a fazer quando ela é perdida. A "investição" nos coloca diante do drama da temporalidade e dá uma chave a mais para entender a persistência e a obsolescência simultâneas das formas tradicionais do culto e do popular (CANCLINI, 2015: 363).

Retomando o depoimento de Vieira, consideramos que diante da decadência da lambada em relação ao mercado fonográfico e, posteriormente, do advento da guitarrada, não podemos afirmar que houve uma troca entre os gêneros, houve de fato mudança e ressignificação da prática musical e uma reordenação significante da cultura. A ideia de Pós-Modernismo, segundo Anderson (1999: 10-11), surge a partir dos anos de 1930 tendo a Segunda Guerra Mundial como marca da ruptura do que delineia a temporalidade e as estruturas sociais nas quais a classe média perde o protagonismo dominante e se depara com a ascensão da classe operária industrial e o surgimento de uma força centrífuga que se contrapõe ao conhecimento moderno ocidental e ainda que,

> Uma vez que o moderno – estético ou histórico – é sempre em princípio o que deve chamar um presente absoluto, ele cria uma dificuldade peculiar para a definição de qualquer período posterior, que o converteria em um passado relativo. […] O uso neste sentido do termo "pós-moderno" sempre foi de importância circunstancial. Mas o desenvolvimento teórico é outra coisa. A noção de pós-moderno só ganhou difusão mais ampla a partir dos anos 70 (ANDERSON, 1999: 20).

Nesta direção, tanto os anos 1950 quanto os anos 1960 são marcados pela construção dos arquétipos da Música Popular Paraense (MPP), nos quais estão inseridos os moldes da lambada e o surgimento de uma nova classe trabalhadora diante do mercado musical e da indústria fonográfica. Considerando as afirmações de Perry Anderson (1999) e Canclini (2015), podemos situar todo o processo de construção estrutural – musical, social, cultural e política – até aqui exposto como um movimento musical pós-moderno.

Em face à construção da identidade deste gênero musical e de ressignificações culturais que encontram novas dimensões a partir da obra de Mestre Vieira, o ano de 2011 demarca o início de uma jornada rumo à consolidação do gênero guitarrada como Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Pará, segundo a Lei nº 7.499, promulgada em 10 de março de 2011, no governo de Simão Jatene. Segundo o Art. 1º, fica declarado como integrante do patrimônio cultural e artístico de natureza imaterial do estado do Pará, nos termos do art. 286 da Constituição Estadual, o ritmo da GUITARRADA. Porém, em visita ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), foi possível verificar que não existe qualquer documento que indique o protocolamento do processo. Junto à secretaria obtivemos a informação de que esse tipo de processo é longo e burocrático, e que esse tipo de lei se trata de ações eleitoreiras e que não possuem validação alguma em âmbito nacional. Porém, podemos entender que a mesma pode ter sido motivada pela grande atividade artística do Mestre ao longo da primeira década dos anos 2000, na direção de que a prática musical das guitarradas foi se enraizando na cultura do estado do Pará.

Acervo e memória

As guitarradas ascendem diante do cenário artístico local, trazendo novos contextos e significações, reconfigurações sociais e redimensionamentos simbólicos para o imaginário local, bem como o crescimento de novos artistas e praticantes deste gênero musical. Em visita ao arquivo pessoal da família de Vieira, encontramos documentos que estimulam a memória que demarca a trajetória das guitarradas.

Segundo Halbwachs (2006: 39),

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum.

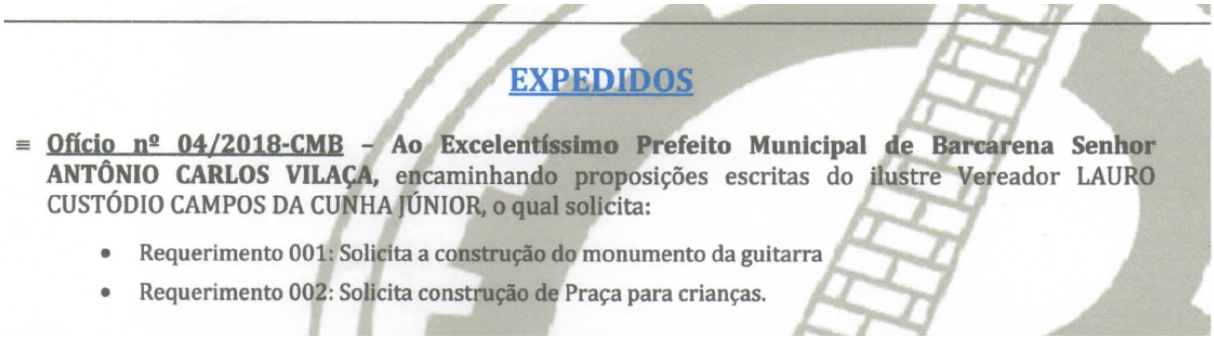
A partir da história revelada por Vieira e da literatura consultada para esta pesquisa, torna-se importante estabelecer relações e conexões entre estas redes de memória no sentido de obter contextualizações relevantes para a constatação de fatos já pertencentes ao imaginário local e, consequentemente, por meio de documentos, indicar a importância da preservação e salvaguarda deste patrimônio que envolve a rica historicidade das guitarradas.

Ressaltamos nossa proposta em trabalhos anteriores para a direção de que:

> 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 (CARAVEO, 2019a: 53).

Atualmente, segundo sua ex-produtora, Luciana Medeiros, está em andamento a realização de um inventário e um *songbook* dedicados ao acervo e obra de Mestre Vieira.

A Fig. 2 mostra um recorte retirado do documento oficial referente à sessão ordinária do dia 27 de fevereiro de 2018, 25 dias após o falecimento do Mestre, que indica a proposta do vereador Lauro Custódio Campos de Cunha Júnior para a construção do monumento da guitarrada.



EXPEDIDOS

≡ **Ofício nº 04/2018-CMB – Ao Excelentíssimo Prefeito Municipal de Barcarena Senhor ANTÔNIO CARLOS VILAÇA,** encaminhando proposições escritas do ilustre Vereador LAURO CUSTÓDIO CAMPOS DA CUNHA JÚNIOR, o qual solicita:

- Requerimento 001: Solicita a construção do monumento da guitarra
- Requerimento 002: Solicita construção de Praça para crianças.

Fig. 2: Ofício n° 4/2018-CMB. Proposta para a construção do monumento da guitarrada. Fonte: Disponível em: https://www.barcarena.pa.leg.br/transparencia/pauta-das-sessoes-plenarias/pautas-ano-2018/2osessao-ordinaria-pauta.pdf/at_download/file. Acesso em: 18 ago. 2019.

Vale destacar ainda que

> É verdade que podemos visualizar História e Música num mesmo patamar, caso concebamos a primeira como uma dinâmica temporal que submete irremediavelmente o homem ao mesmo tempo em que apenas por ele é desvelada; e a segunda como uma espécie de fenômeno humano universal, a

> exemplo da linguagem, presente em todas as culturas e em todas as épocas. Nestes termos sem dúvida bastante amplos, mas nem por isso "abstratos", História e Música partilham afinidades, sendo a principal delas uma relação essencial como o tempo. De fato, o fenômeno musical institui uma temporalidade própria, praticamente destacando-se do tempo histórico maior que o envolve (ASSIS *et al.*, 2009: 6-7).

No arquivo pessoal de sua família, verificou-se uma grande quantidade de documentos que demarcam seu percurso artístico e de vida. Para a realização e embasamento deste trabalho, selecionamos apenas alguns que melhor pudessem revelar este percurso, considerando ainda que o arquivo visitado é importante fonte de informações. Nesta direção, vale destacar que

> O uso das fontes também tem uma história, porque os interesses dos historiadores variaram no tempo e no espaço, em relação direta com as circunstâncias de suas trajetórias pessoais e com suas identidades culturais. Ser historiador do passado ou do presente, além de outras qualidades, sempre exigiu erudição e sensibilidade no tratamento de fontes, pois delas depende a construção convincente de seu discurso (JANOTTI, 2008: 10).

O objetivo inicial na visita ao arquivo familiar de Vieira foi de buscar registros referentes à sua obra – manuscritos, partituras, anotações etc. –, porém, ao nos deparamos com a quantidade de documentos, instrumentos, objetos e fotografias, nos demos conta de seu valor e da validação de uma história já pertencente ao senso comum local. Vale destacar ainda que os acervos

> […] revelam uma grande diversidade de gêneros, repertórios, estilos e autores, além de mesclas de toda espécie, que raramente figuram nos textos históricos referentes à música brasileira. […]. O estudo dos acervos musicais, ainda que fragmentários por princípio, permite o contato com uma parcela interna significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social (CASTAGNA, 2016: 195).

Diante disto, corroborando parte da história contada por Vieira e outros atores, os documentos nos permitem redimensionar a prática musical do mestre, revelar e validar sua obra e trajetória.

A Fig. 3 revela o cartaz de divulgação do show *Mestres da Guitarrada*, realizado em Fortaleza, no dia 9 de junho de 2006, projeto realizado por Pio Lobato, já mencionado. Na foto, Mestre Curica, Vieira e Aldo Sena:



Fig. 3: Cartaz de divulgação de *Mestres da Guitarrada* (Fortaleza, 2006). Foto do autor.
Fonte: Caraveo (2019b: 64).

Vieira menciona, em entrevista, sua participação em três copas do mundo, porém, até o presente momento, localizamos sua participação em apenas uma. A Fig. 4 mostra uma montagem realizada pela família de Vieira, como registro da participação dos Mestres da Guitarrada na Copa do Mundo de Futebol, na Alemanha, em 2006:



Fig. 4: Fotos do show realizado na Copa do Mundo de Futebol, na Alemanha, em 2006. Foto dos autores.
Fonte: Acervo familiar de Mestre Vieira.

A Fig. 5 mostra Vieira como destaque do Caderno D do jornal *Diário do Pará*, veiculado no dia 31 de agosto de 2007. A divulgação está vinculada à realização da Feira da Beira[14], promovida pela Fundação Curro Velho[15], em comemoração ao Dia do Folclore:


DIÁRIO DO PARÁ | CADERNO D | D3

CURRO VELHO >> Em agosto a programação da Feira da Beira enfoca a cultura popular do Estado

Mostra homenageia folclore do Pará

Obras de Líbero Luxardo serão restauradas

Funarte abre inscrições para Painel de Regência Coral

Fig. 5: Foto do Caderno D do jornal *Diário do Pará* de 31 de agosto de 2007. Foto: dos autores.
Fonte: Acervo familiar de Mestre Vieira.

O Segundo Caderno do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, deu destaque à história das guitarradas, que ganha visibilidade nacional a partir de 2003, com o apoio de Pio Lobato:


2 > SEGUNDO CADERNO

Guitarrada atraca na Marina da Glória

Gênero que seduziu Caicanhotto e Camelo chega a festival pelas mãos de DJ Dolores e Mestre Vieira

Um concurso para séries de animação

Após 'Babel', Iñárritu aposta em 'Biutiful'

Fig. 6: Foto do Segundo Caderno do jornal *O Globo* de 31 de outubro de 2008. Foto dos autores.
Fonte: Acervo familiar de Mestre Vieira.

[14] Projeto promovido pela Fundação Cultural do Pará.
[15] Situado no bairro do Telégrafo, em Belém do Pará, foi restaurado e adaptado em 1991 para sediar um núcleo de formação e qualificação em educação não formal.

As guitarradas, em 2012, ganham evento especial em comemoração aos 50 anos de sua criação. A gravação do DVD *50 anos de Guitarrada*, realizado nos dias 8 e 9 de julho, no Theatro da Paz[16], em Belém do Pará, contaria ainda com a participação de vários artistas do cenário local.

No ano de 2017, com o objetivo de prestar homenagem a Mestre Vieira e com iniciativa de Félix Robatto, alguns músicos paraenses mobilizaram-se para fundar o Clube da Guitarrada, que no início era apenas uma reunião de músicos, em sua maioria de guitarristas, para tocar e trocar conhecimento sobre o gênero musical. O clube cresceu e se organizou, criou comitês, desenvolveu diretrizes e se reúne todos os meses, sempre no primeiro domingo de cada mês. Passou a convidar representantes da guitarrada para apresentações artísticas com grande presença e aceitação do público. Aldo Sena, Mestre Solano, Chimbinha, Os Filhos do Mestre foram algumas dessas atrações. A Fig. 7 revela o logotipo selecionado para a divulgação do Clube da Guitarrada:



Fig. 7: Logotipo do Clube da Guitarrada. Fonte: Caraveo (2019b: 76).

O Clube da Guitarrada segue em seu segundo ano de existência reunindo artistas, amantes e fãs da guitarrada, prestando homenagens e redimensionando novos espaços, memórias e contribuindo para a preservação desta identidade cultural local. Em novembro de 2019, sob coordenação de Bruno Rabelo, o clube chegou à 24ª edição em comemoração aos seus 2 anos.

Corroborando nossos apontamentos para o que consideramos o movimento da guitarrada no Pará, consideramos o Clube da Guitarrada um dos pontos de maior relevância na atualidade e segundo Bruno Rabelo gerações mais recentes deste movimento ganham destaque, como os grupos Farofa Tropical, Toca Guitarrada, Na Cuíra, Marmenino, Pegando a Beira, Soladas do Pará e guitarristas como Eduardo Barbosa, Max David, Renata Beckman, Adrian Silva e Lucas Estrela.

A partir da análise dos documentos apresentados e de outros que também foram analisados, constata-se que o desenvolvimento das guitarradas enquanto prática musical, de seu enraizamento na cultura musical paraense e do prenúncio enquanto patrimônio de natureza imaterial demarca novas perspectivas no que se refere à cultura, à prática da guitarra elétrica na Amazônia, memória e identidade, possibilitando outras abordagens interpretativas destes contextos além dos musicais. A trajetória da guitarrada está fortemente relacionada à obra de Mestre Vieira, de uma forma que não há como separá-los, como "um sistema organizado de símbolos significantes", nos termos de Geertz: "O conceito de cultura é uma abstração esboçada para descrever todos os padrões de pensamentos e interação, 'um sistema organizado de

[16] Fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo da borracha, é um dos mais importantes teatros do Brasil.

símbolos significantes' (GEERTZ, 1975: 46), que persiste nas comunidades ao longo do tempo" (BLACKING, 2007: 204).

Constata-se que o gênero musical guitarrada se afirma como parte integrante da cultura e da musicalidade local, transformando o gênero musical e Mestre Vieira, direcionando novos olhares e ressignificações diante das dimensões sociais do estado do Pará, a criação musical sendo um fato social (BÉHAGUE, 1992: 16).

Sabíamos que, segundo seu filho Waldecir Vieira, havia sido aprovada em Barcarena uma lei que tornaria a data de nascimento de Mestre Vieira o Dia Municipal da Guitarrada, aguardando apenas para ser publicada. Entretanto, no dia 28 de outubro de 2019, véspera de seu aniversário, a lei entrou em vigor por meio da publicação no Diário Oficial dos Municípios do Estado do Pará. A Fig. 8 mostra parte desta publicação.



SIGPUB - Sistema Gerenciador de Publicações Legais

DIÁRIO OFICIAL
DOS MUNICÍPIOS DO ESTADO DO PARÁ

FAMEP
Federação das Associações de Municípios do Estado do Pará

Pará , 28 de Outubro de 2019 • Diário Oficial dos Municípios do Estado do Pará • ANO X | Nº 2350

ESTADO DO PARÁ
PREFEITURA MUNICIPAL DE BARCARENA

GABINETE DO PREFEITO
DECRETO Nº 0762/2019-GPMB, DE 25 DE OUTUBRO DE 2019.

INSERIR NO CALENDÁRIO CULTURAL MUNICIPAL O *"DIA MUNICIPAL DA GUITARRADA"* E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O Prefeito Municipal de Barcarena, no uso de suas atribuições que lhe são conferidas pelo art. 23, inciso III, da Lei Orgânica do Município, e,

Considerando, o Calendário Cultural Municipal de Barcarena;

Considerando que, atendendo o clamor popular relativo à justa e sempre lembrança do nosso extraordinário **JOAQUIM DE LIMA VIEIRA, o "MESTRE VIEIRA".**

DECRETA:

Art. 1º- Fica incluído no Calendário Cultural do Município de Barcarena, o ***"DIA MUNICIPAL DA GUITARRADA"***, todo dia **29 de Outubro**, data de nascimento do eterno e saudoso mestre da guitarrada, **JOAQUIM DE LIMA VIEIRA, o "MESTRE VIEIRA".**

Art. 2º- A justa homenagem passa já a ser incluído no calendário de 2019, ou seja, dia **29 de Outubro de 2019**.

Art. 3º-Este Decreto entra em vigor, na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Dê-se ciência, publique-se e cumpra-se.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE BARCARENA, 25 DE OUTUBRO DE 2019.

PAULO SÉRGIO MATOS DE ALCÂNTARA
Prefeito Municipal de Barcarena

Publicado por:
Eliane Abreu Abreu
Código Identificador:487B43FE

Fig. 8: Parte do *Diário Oficial dos Municípios do Pará*: Barcarena. Montagem dos autores. Fonte: Disponível em: http://www-storage.voxtecnologia.com.br/?m=sigpub.publicacao&f=329&i=publicado_65102_2019-10-25_332122ab57b01575e77883cfc6ede848.pdf. Acesso em: 1 nov. 2019.

Mestre Vieira faleceu aos 83 anos de idade, no dia 2 de fevereiro de 2018, na cidade de Barcarena, no Pará. Todavia, seu legado, sua história, memória e sua criação, a guitarrada, ainda servem de inspiração e continuam iluminando outros indivíduos e seus trajetos.

Considerações finais

O Pará é um estado com grande diversidade e atividade artística, representado por diferentes estruturas sociais, culturais nas quais as comunidades devolvem, mantêm e transformam suas tradições. A música desenvolvida nesta região apresenta particularidades por manter laços firmes com a cultura folclórica tradicional, todavia, alguns processos – sociais, culturais e políticos – desenvolvidos ao longo do tempo tornaram possível a reconfiguração e a reestruturação de antigas estruturas musicais e a instauração de novos gêneros musicais na região.

Processos desencadeados pelo fim da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, e o de globalização do mundo moderno assumiram papel protagonizante nestas transfigurações, possibilitando ressignificações e novas perspectivas interpretativas para os contextos nos quais as práticas musicais se instauram.

Neste sentido, pudemos fazer uma análise histórica e cultural a respeito do gênero musical lambada, sua origem e transformações apresentadas ao longo do tempo, buscando requisitos para aprofundar nossas interpretações diante desta rica historicidade musical.

Por meio de análises interpretativas, buscamos compreender como a lambada/guitarrada se relaciona ao contexto sociocultural em que está inserida, considerando suas características particulares e a sua representatividade na região amazônica, uma "análise cultural da música" (BLACKING, 2000), indo além das considerações musicais, embora estas sejam imprescindíveis. A prática musical da lambada, sendo produto do comportamento humano no qual há compartilhamento de experiências culturais – desde sua origem nos anos de 1970, passando por um período de silenciamento nos anos de 1990 e ascensão e consolidação como gênero musical guitarrada na década de 2000 –, é entendida aqui como um movimento pós-moderno considerando a contextualização, segundo Blacking (2000), Anderson (1999) e Chada (2007).

Nessa busca procuraram-se respostas e pode-se perceber que a lambada, também conhecida como lambada instrumental, tem forte ligação com a música afro-latino-caribenha e, na mistura com gêneros musicais pertencentes à cultura local, com a chegada da guitarra elétrica na Amazônia e outros contextos de natureza global, encontra, em sua nova nomenclatura – guitarrada –, lugares de memória, identidade cultural e como gênero musical no estado do Pará, possui características próprias, relacionadas à paisagem onde está inserida.

Considerando os últimos fatos referentes à história de Mestre Vieira, a guitarrada ganha dia especial de comemoração no calendário cultural e turístico do município de Barcarena, reforçando o protagonismo desta prática musical e de seu principal representante. Diante disto, as transformações acontecem a partir da obra e do percurso de Mestre Vieira, considerado o criador do gênero musical em questão. Diante de trajetos e contextos verificam-se seus impactos sociais locais.

Neste contexto, a música é um comportamento social, um meio de interação social, e o fazer musical são um comportamento culturalmente aprendido. Não é possível entender e participar musicalmente dos eventos sem entender a manifestação e o contexto no qual ela ocorre. Contexto aqui é de fundamental importância, pois ele modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela. As ideias e os conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem e fornecem explicações sobre como o grupo pensa a si próprio e o mundo que o rodeia.

Nas quatro décadas em que a prática musical desse gênero vem se desenvolvendo, percebem-se intensas transformações no seu fazer, na memória e na identidade cultural na região amazônica. Estas tranformações possibilitam novos olhares, análises e interpretações no que se refere à música, cultura e sociedade. A prática musical das guitarradas, ao se desenvolver, disseminar e se consolidar culturalmente, estabelece novas relações sociais e significações simbólicas no que se refere à identidade cultural musical nas cidades de Belém e Barcarena, no estado do Pará, na região amazônica, no Brasil, quiçá no mundo. Diante disto, concluímos que a guitarrada se configura como um movimento musical pós-moderno.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Trad. Macus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; LANA, Jonas; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. *In:* BUDAZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil*: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: Anppom, 2009. p. 5-39.

ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. *In:* ERLL, Astrid; NUNNING, Ansgar (ed.). *Cultural Memory Studies*: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 108-118.

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. Música, cultura e experiência. Trad. André-Kees. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-304, 2007.

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

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.

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

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.

CARAVEO, Saulo Christ. *A nascente de um rio e outros cursos*: a guitarrada de Mestre Vieira. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019b.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. *In:* ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). *Musicologia[s] série Diálogos com o Som*. Vol. 3. Barbacena: EdUEMG, 2016. p. 191-243.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. 4. ed. São Paulo: Schwarcz, 1990.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. *In:* SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais* […]. Salvador: EdUFBA, 2007. p. 137-144.

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

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

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.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados*: cultura e sociedade no século XX. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JANOTTI, Maria de Lourdes. O livro Fonte Históricas como fonte. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas.* 2. ed., I. reimp. São Paulo: Contexto, 2008. p. 9-22.

LANNES, Wilson Vieira. *A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica*. Dissertação (Mestrado em Gestão Empresarial Internacional) – Escola Brasileira de Administração Empresarial Internacional. Rio de Janeiro, 2009.

LOBATO JUNIOR, Boanerges Nunes (Pio). *Guitarrada*: um gênero do Pará. Monografia (Graduação em Educação Artística, Habilitação em Música) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2001.

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, Salvador, 2009.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 237-260, 2008 [1991].

VIEIRA, Joaquim de Lima. Entrevista cedida a Saulo Christ Caraveo. Barcarena, 26 ago. 2017.

Saulo Christ Caraveo é professor graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará, mestre e doutorando em Artes (PPGARTES/UFPA), orientando da Dra. Sônia Chada. 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. Desenvolve pesquisa na área da etnomusicologia a partir das práticas musicais na Amazônia. saulocaraveo@gmail.com

Sonia 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 bacharela em Oboé (1984), com orientação do Prof. Václàv Vinecky, pela Universidade de Brasília. É mestra (1996) e doutora (2001) em Música, Etnomusicologia, sob 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 professor associado 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