Mudanças e novas identidades musicais no Pará - o antes e o depois do surgimento da Lambada.

Saulo Christ Caraveo
saulocaraveo@gmail.com

Sonia Chada
sonchada@gmail.com

Resumo: As práticas musicais da Lambada e os contextos culturais e sociais que determinaram mudanças e perspectivas para o surgimento do gênero musical Guitarrada no Pará foram aqui abordados. Em que contextos surge a Lambada no Brasil e quais mudanças podem ser observadas no que se refere a consolidação da Guitarrada são os objetivos norteadores desta proposta. Para tanto foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto, além da abordagem etnográfica. A análise dos dados coletados aponta que a Guitarrada se emancipa da Lambada, deslocando características e inaugurando costumes e identidades.

Palavras-chave: Guitarrada. Lambada. Mudança Musical. Prática Musical no Pará. Identidade e Costume.

Changes and new musical identities in Pará - the before and after the appearance of Lambada.

Abstract: Abstract: The musical practices of Lambada and the cultural and social contexts that determined changes and perspectives for the emergence of the musical genre Guitarrada in Pará were discussed here. In what contexts Lambada in Brazil appears and what changes can be observed regarding the consolidation of Guitarrada are the guiding objectives of this proposal. For that, a literature review on the subject was carried out, in addition to the ethnographic approach. The analysis of the data collected indicates that the Guitarrada emancipates itself from Lambada, displacing characteristics and inaugurating customs and identities.

Keywords: Guitar. Lambada. Musical Change. Musical Practice in Pará. Identity and Costume.

Introdução

Os anos de 1970 demarcam a década dos primeiros temas nos moldes conhecidos como Lambada. O LP Lambadas das Quebradas Vol. 1, lançado no ano de 1978 pela gravadora Continental traz dois protagonistas que determinariam transformações culturais, mudanças estéticas, musicais e comportamentais diante dos contextos sociais no Estado do Pará: - Mestre Vieira e a guitarra elétrica. Joaquim de Lima Vieira, nascido em 29 de outubro de 1934, no município de Barcarena no Pará, é conhecido como o fundador da Lambada, gênero musical que a partir dos anos de 2000 passou a ser conhecido como Guitarrada, revelando composições instrumentais com características solísticas protagonizadas pela guitarra elétrica.

No início dos anos de 1980 a Lambada de Vieira encontra um forte concorrente, impulsionado pela indústria fonográfica e mídias televisivas - Beto Barbosa ganharia notoriedade e projeção diante do mercado musical brasileiro. Posteriormente, em 1989, a Banda Kaoma surge em meio ao mercado já aquecido pelos artistas paraenses Mestre Vieira e Beto Barbosa e atinge proporções internacionais.

Os anos de 1990 são marcados por mudanças contextuais que deslocariam as intensões do mercado fonográfico para outros gêneros musicais como o sertanejo, por exemplo. Nesta década a lambada entra em período de desaquecimento e quase esquecimento. Em 2000 a Lambada ressurge como Guitarrada, trazendo Mestre Vieira e outros artistas para as vitrines do mercado musical no Pará, no Brasil e no Mundo. A Guitarrada é instituída como gênero musical instrumental no qual a guitarra elétrica é parte indissolúvel e seus primeiros praticantes passam a ser conhecidos como guitarreiros, ganham honrarias e títulos de Mestres das Guitarradas e da Cultura pelo então Ministério da Cultura, no governo de Luís Inácio Lula da Silva, em 2008. Mestre Vieira faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018, aos 83 anos, em sua cidade natal, deixando uma imponente discografia com mais de 12 discos gravados, entre LP's e CD's, um DVD, e mais de 200 composições.

Considerando o exposto, as questões norteadoras desta proposta foram: Em que contextos surge a Lambada no Brasil? Quais mudanças podem ser observadas no que se refere à consolidação da Guitarrada no Pará? Para tanto foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e entrevistas semiestruturadas com agentes que perfazem esse contexto, além da abordagem etnográfica, que abrangeu os anos de 1970 e 2000, realizados com o apoio financeiro da CAPES.

1. Sobre o ambiente sonoro

Analisar os contextos nos quais surgem determinados gêneros musicais tonar-se matéria fundante para a compreensão de mudanças e instaurações em vários níveis culturais e sociais da ação humana. Considerando a abordagem etnomusicológica, as práticas musicais e o comportamento cultural de um povo, destacamos que:

> De modo similar, a etnomusicologia exige uma investigação meticulosa além do estudo da música em seus próprios termos, conforme sugerido por William Bright quando distingue a busca pelo nível endo-semântico da música, que enfoca a análise musical simplesmente, e seu nível exo-semântico, o qual revela as fontes de influência extramusicais, e que leva seu sentido/verdade (MUKUNA, 2008, p. 15).

Nesta direção, as análises extramusicais configuram e sinalizam uma ação global capaz de interferir e direcionar gêneros musicais no fazer musical de membros de uma comunidade. De acordo com Béhague (1992, p. 7) é evidente que o significado da música é extramusical.

A Lambada surge no Pará no início dos anos de 1970, como um gênero musical marcado pelo hibridismo em seu processo criativo, em um período no qual a indústria fonográfica determina fortes vínculos com as estações de rádio e o mercado musical. A forma

híbrida dá-se pelo ambiente multicultural estabelecido na Região Amazônica, no qual é possível observar a presença da música latina e caribenha que tinham a zona portuária belenense como um de seus principais disseminadores, além da cultura local de características indígenas, ribeirinhas e africanas. Neste período os portos de Belém tinham intenso tráfego e comércio que distribuia mercadorias da Europa, Estados Unidos da América e Caribe. No que se refere às questões migratórias, Canclini (2015, p. 312) destaca que esse fluxo de circulação cultural entre Estados Unidos e Europa com países menos desenvolvidos se acentua na década de 1970. Entre as mercadorias comercializadas encontravam-se discos de vinil, disputados pelos proprietários das aparelhagens[1], casas noturnas e *Sedes*[2] da cidade. Sabe-se que entre os principais gêneros musicais disputados estava o Merengue, ritmo dançante que ganhou grande proporção de audiência entre os populares belenenses. Outros gêneros também eram consumidos nestes ambientes: Mambo, Zouk, Cumbia, além daqueles particularmente paraenses como o brega e carimbó. As rádios eram outro veículo de divulgação desse tipo de música. Sabe-se que nas décadas de 1960 e 1970 algumas rádios caribenhas, transmitidas pelas chamadas Amplitude Moduladas (AM), eram recebidas em algumas cidades do Pará. As rádios nacionais também disseminavam os gêneros que estavam em cartaz no Brasil - Baião, Choro, Jovem Guarda e Rock, para citar alguns.

Sobre os anos de 1960, Dejacir Magno[3] faz referência ao ambiente sonoro vivido por ele e sobre a qualidade da transmissão com as quais as rádios caribenhas eram ouvidas na região:

> Não totalmente, porque, a gente naquele tempo só possuía, é... a, a... Não existia as rádios FM nera? Era amplitude modulada que tinha, nera? As rádios AM. Era uma qualidade ruim, mas dava pra gente escutar alguma coisa e aprender e depois tinha as aparelhagens da época, os som que tocavam aquelas músicas, né? Era sucesso naquela época aqui pra nós isso aí[4].

As entrevistas realizadas possibilitaram confirmar esta informação, a presença das rádios caribenhas que atravessavam o Atlântico e invadiam as cidades próximas ao leito dos rios, como Belém e Barcarena. Destaque ainda para a atuação das aparelhagens naquele período.

Envolto a este panorama cultural, de intenso e conflitante cenário político, os contextos sociais oriundos dos centros urbanos contribuiriam direta ou indiretamente para a produção artística das cidades mais afastadas destes centros. Neste momento há uma tentativa de aproximação da música dita urbana e a música folclórica:

> A produção musical desse período em Belém será fortemente influenciada pelo CPC criado em 1961, os artistas irão 'beber' desse contexto e produzir a partir desse viés, não copiando, mas reelaborando. Além de que, se produzia muitos estilos que eram

> brasileiros: samba, bossa-nova, marcha, chorinho, jovem guarda, entre outros. Nesse sentido a produção musical em Belém seguirá um novo rumo que possui repercussões até os dias atuais, constituindo uma memória e uma tradição (SILVA, 2000, p. 4).

As CPC's, segundo Silva (2000), constituíam os Centros Populares de Cultura, os quais congregavam os artistas em diversas áreas engajados em protestar contra a ditadura militar. Diante desta nova configuração sociocultural, a produção artística nacional aponta para uma reorganização das práticas musicais no Pará. Vieira acompanhou as transformações que ocorreram no mundo ao longo de sua vida e que de alguma maneira, direta ou indiretamente, lhe serviam de inspiração às suas composições. A música, por ser uma das artes mais dinâmicas e acessíveis aos seres humanos torna-se responsável por uma tradução ou interpretação mais imediata de contextos intrínsecos a qualquer sociedade. Vale destacar o depoimento de Vieira a respeito dos gêneros musicais que surgiram ao longo de seu percurso:

> A música na atualidade, no começo, o forte era o Choro, aí, e o Samba, né? O Samba também era o forte mesmo. Aí quando veio o, o baião, aí ficou forte. Aí eu tocava muito porque eu cantava também, né? Tocava Rock, assim, nós tinha um grupo que tocava Rock, tocava tudo. O pessoal acompanhava[5].

Sobre esta atmosfera musical vivenciada na época, Dejacir revela:

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

Estas "misturas" no repertório musical das rádios e, consequentemente, no conjunto integrado pelo cantor Dejacir, dariam o "sotaque" para a forma de compor de Mestre Vieira, e de cantar e interpretar do cantor. Ainda, os diferentes gêneros musicais exerceriam grandes interferências na identidade musical de Vieira. O seu conjunto tocou em muitas festas populares e para esse tipo de show era preciso tocar de tudo, como ele próprio relatou. O Choro e a Jovem Guarda proveriam elementos característicos – solistico e rítmicos – para o fazer musical de Vieira e, posteriormente, para o advento da Guitarrada.

Sobre o termo lambada pudemos constatar alguns significados. O termo tanto pode ser utilizado para designar o ato de beber álcool quanto traz a conotação de uma "música boa e rápida", tocada na rádio:

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

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

Neste ambiente multicultural transnacional dos anos de 1960 e décadas anteriores constituem-se os ambientes sonoros propícios ao surgimento da Lambada, primeiramente no Pará, em meados dos anos de 1970, fortemente relacionada aos gêneros musicais do Caribe, como o Merengue e, posteriormente, iria se consolidar como identidade musical nacional nos anos de 1990 e 2000.

2. Sobre a Guitarrada

É possível perceber, no LP Lambadas das Quebradas Vol. 1, estruturas musicais e estéticas diferentes, porém, nem sempre dissociadas uma da outra. Por um lado, temos a Lambada que tem a voz como instrumento solistico, com letras criativas que retratam os fatos sociais cotidianos vivenciados por Mestre Vieira. Por outro, o mestre guitarreiro, como viria a ser conhecido, já estabelecia alguns moldes instrumentais executados na guitarra elétrica. Por meio de entrevistas, entretanto, constatamos que Vieira já compunha sob estes moldes alguns anos antes. É o caso de Lambada da Baleia, faixa que abre o LP supracitado, composta no ano de 1974, quando ainda utilizava violão elétrico. A composição apresenta acompanhamentos holísticos que dão suporte contrapontístico à voz. A Lambada implementada tanto por Beto Barbosa quanto pela Banda Kaoma revela tendências diferentes – composições exclusivamente cantadas e utilização de instrumentos eletrônicos como sintetizadores e teclados – àquelas propostas por Vieira.

Sobre este período, Dejacir Magno relata:

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

No ano de 1998 Vieira lançou o LP “A Volta” e, de fato, esse título faria muito sentido. Vieira traz consigo toda sua historicidade original e encontra no mundo acadêmico a aliança igualmente original de Pio Lobato. Este encontro proporcionou novos cursos e perspectivas, agora não mais chamado de Lambada, mas, sim, de Guitarrada.

Segundo Lobato (2001), o termo Guitarrada surgiu pela primeira vez em meados da década de 1980, em uma série de discos lançados pela Gravasom[6], pertencente a Carlos Santos[7]. O primeiro, gravado em 1982, apresentava o título de Guitarrada – Lambadas Ritmo Alucinante, com músicas quase exclusivamente instrumentais gravadas e compostas por Aldo Sena, porém, os direitos autorais das músicas eram atribuídos a Carlos Marajó:

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

Lobato (2001) destaca ainda que apesar do termo Guitarrada ter sido associado a Carlos Marajó, todas as músicas gravadas pertenciam a Aldo Sena, a nomenclatura Guitarrada sendo utilizada paralelamente ao termo Lambada. Sobre sua utilização Vieira diz: "Agora tá como gui... gui, agora como guitarrada agora, porque caiu. A Continental abriu falência, aí a influência foi caindo muito, aí eu fiz Guitarrada. É o que tá hoje em dia, graças a Deus tá rolando aí".

Ao que tudo indica, o termo *guitarrada* surge como uma estratégia mercadológica para driblar o desgaste da Lambada diante do cenário nacional e local e/ou para demarcar um novo mercado onde a música instrumental ganharia mais evidência. Neste sentido, podemos verificar que agora seria possível apontar algumas diferenças entre os termos Lambada, música na qual a voz tem papel protagonizante, e aquilo que ficou conhecido de *lambada instrumental*, hoje conhecido como Guitarrada: música instrumental na qual a guitarra assume protagonismo solistico.

Nettl (2006, p. 15) menciona que para Alan Merriam (1977), a primeira distinção importante em uma teoria deveria ser entre a mudança influenciada pelo contato com outras culturas e a mudança resultante de fatores internos à cultura. Transformações históricas desta natureza, que envolvem as ações globais e locais referentes ao cenário político, econômico e cultural interferem significativamente na vida social de um indivíduo e constroem ambientes particulares que fornecem fontes primárias para o desenvolvimento do percurso do artista, sua produção pessoal e para a produção coletiva.

No caso das mudanças envolvendo a Lambada e a Guitarrada, a segunda assume papel protagonizante como gênero musical diante da cultura musical no Pará, no sentido em que Mestre Vieira recebe inúmeras homenagens, honrarias e títulos reconhecendo seu percurso, representatividade e sua produção artística e cultural em nível federal e municipal:

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

Por meio das audições de discos pudemos observar, especificamente sobre a obra de Mestre Vieira, que sua forma de compor parece ser mantida e as mudanças percebidas apenas por análises musicais mais profundas no que se refere à incorporação de outros gêneros musicais ao seu processo de criação ao longo dos anos. Nettl (2006) destaca ainda que se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível deve ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante para que a associação com o grupo social seja mantida. No caso da Guitarrada há mudanças significativas que demarcam a trajetória do gênero musical. Antes chamada de Lambada, a Guitarrada também ficou conhecida como Lambada instrumental e estas mudanças têm relação com a corrida mercadológica e por espaço nas mídias. Porém, no disco que inaugura o referido gênero musical, Vieira já apontava essas duas formas de compor: Lambada cantada e Lambada instrumental.

Considerações Finais

A Lambada surge no Pará em meados dos anos de 1970 e diante de contextos de décadas anteriores que revelam inter-relações culturais que demarcam ambientes sociais e sonoros, Mestre Vieira, seu maior expoente, traçou rico percurso artístico fortemente relacionado ao mercado fonográfico local, nacional e internacional. Além da interferência de culturas transnacionais, o mestre guitarreiro apresenta intrínseca relação com sua localidade. A Lambada ganhou maiores proporções a partir dos anos de 1980 e com a ascensão de artistas como Beto Barbosa e Banda Kaoma o termo, ritmo ou gênero musical passa a ser utilizado em grande escala pelo mercado fonográfico ocasionando mudanças nas estruturas estéticas musicais. Diante destas mudanças, Vieira e os moldes instaurados por ele quase são esquecidos.

Nos anos de 2000, a Lambada ressurge como fonte de pesquisa e de fomento cultural. Agora sob nova nomenclatura – Guitarrada – o gênero musical ganha novos adeptos e ampliação do mercado musical. Cresce a valorização dos mestres guitarreiros e Vieira ganha muitas homenagens e honrarias em nível nacional e municipal, corroborando a construção de uma identidade ainda não consolidada até então, na qual a guitarra elétrica assume posto protagonizante. O número de praticantes cresce consideravelmente no Pará e no Brasil, apontando agora uma prática musical particular de origem híbrida, demarcando e afirmando a

Guitarrada enquanto gênero musical, e Vieira como um dos grandes guitarristas do Brasil e Mestre da Cultura.

Referências:

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

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

LAMEN, Darien V. Mobilizing regionalism at land's end: popular electric guitar music and the caribbeanization of the brazilian Amazon. PH.D., Ethnomusilogy. University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania (2005-2011, defense, april 18, 2011), 2011.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). *Guitarrada* - Um gênero do Pará. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Educação Artística - Habilitação em Música. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Tradução de Saulo Adriano. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 12-23, 2008.

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

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

Notas

[1] Equipamento eletrônico itinerante, de grande porte, operados por DJ's contratados para tocar nas festas populares, casas noturnas e *Sedes* no Pará.

[2] Casas noturnas populares nas quais eram celebradas festas e festividades nas quais as aparelhagens tocavam.

[3] Dejacir Martins Magno, primeiro cantor do conjunto de Mestre Vieira. Nos dias de hoje o conjunto musical é conhecido como Os Dinâmicos, ainda em atividade no Pará.

[4] Todas as citações relativas a Dejacir Martins Magno são referentes à entrevista concedida no dia 30.05.2018, na cidade de Barcarena.

[5] Todas as citações relativas a Mestre Vieira são referentes à entrevista realizada no dia 26.08.2019, na cidade de Barcarena.

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

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