



Universidade Federal da Paraíba
Centro Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Música Experimental na *Performance* do Grupo
Paraibano Jaguaribe Carne

George Glauber Félix Severo

João Pessoa
Abril / 2013



**Universidade Federal da Paraíba
Centro Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Música Experimental na *Performance* do Grupo Jaguaribe Carne

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de em etnomusicologia, linha de pesquisa em Música, Cultura e *Performance*.

George Glauber Félix Severo

Orientadora: Eurides de Souza Santos

João Pessoa
Abril/2013



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: “Música experimental na *performance* do grupo Jaguaribe Carne”

Mestrando(a): George Glauber Félix Severo

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Eurides de Souza Santos
Orientadora/UFPB

Prof.^a Dr.^a Alice Lumi Satomi
Membro/UFPB

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez
Membro/UFPR

João Pessoa, 30 de abril de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo Dom da vida e por tantas conquistas no campo musical e acadêmico.

À minha querida orientadora Eurides de Souza Santos, por seus gestos humanos e sua excelência profissional, que contribuiu significativamente para que eu pudesse realizar este trabalho.

Aos meus familiares como um todo em nome das pessoas daqui de casa, Maria de Lourdes (mainha), Jessé Barreto (painho), Ana Luíza (irmã), Jéssica Jesse (irmã) e Raiff Vieira (cunhado).

Em nome do coordenador do curso, Luis Ricardo Silva Queiroz, agradeço aos professores do PPGM que contribuíram na minha jornada formação e pesquisa. À Izilda por sempre me receber tão bem na coordenação de curso.

Aos amigos que sempre vem contribuindo na minha caminhada, Pedro Freire, Tiago Moura, Thiago Correia, Caio Vinícius, Dennis Bulhões, Rosanna Chaves, Gustavo Miranda, Diagoras Figueiredo, entre tantos outros.

A todas as pessoas que contribuíram no decorrer da pesquisa, José Ilton, Adeildo Vieira, Escurinho, Firmino Alves, Chico Noronha, Águia Mendes, Milton Dornellas, Jorge Negrão, a minha querida companheira de curso Marta Sanchís e também os demais colegas.

À minha filha Júlia Félix (Jujuba) meu agradecimento por ter compreendido, à sua maneira, os tantos trabalhos que eu tinha pra fazer.

À Mayara Barbalho por todo seu amor e dedicação.

A Pedro Osmar e Paulo Ró (Jaguaribe Carne), verdadeiros protagonistas deste estudo pela imensurável acolhida, atenção, contribuição em todos os momentos.

Ao inestimável apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter viabilizado este estudo ao me contemplar com uma bolsa de estudo.

Aos professores Edwin Ricardo Pitre Vásquez (UFPR) e Alice Lumi Satomi (UFPB) pelas avaliações e sugestões enquanto participantes da banca. Foi um diálogo animador e com grandes ensinamentos.

E por fim, ao professor e amigo Gledson Meira pelas aulas de bateria, os diversos ensinamentos, as conversas e todo direcionamento que me fez chegar aqui.

RESUMO

Com uma vasta produção musical que se realiza com diferentes formações musicais, o grupo paraibano Jaguaribe Carne possui um diversificado repertório cujas *performances* estão, principalmente, focadas em questões sociais da vida urbana. O grupo produz uma sonoridade que busca o diferente, o inesperado, a provocação, ou seja, trata-se de uma música que foge dos recorrentes padrões midiáticos. Esse trabalho objetiva compreender o experimentalismo como característica de destaque na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne, idealizado e fundado pelos irmãos e músicos paraibanos, Paulo Ró e Pedro Osmar. Estes vão ser destacados por serem os principais integrantes do grupo desde a sua criação. Assim, com base nos trabalhos utilizados (BÉHAGUE, 1984; SCHECHNER, 2006; COOK, 2006; MADRID, 2009), entendo *performance* como qualquer atividade humana na qual se faça uma reflexão sobre seus significados e relacionamentos com a sociedade. Do ponto de vista da música, a *performance* congrega não apenas o evento em si (audiência e artistas), mas todos os procedimentos técnicos anteriores à situação da apresentação ou gravação e os desdobramentos posteriores a esta ocasião, como críticas musicais, relatos, conversas, escutas, memórias, dentre outros aspectos. O percurso metodológico desenvolvido neste trabalho encontra consonância com as particularidades do estudo de caso. Deste modo, como instrumento de coleta de dados foram utilizados, a pesquisa documental, fotografias, pesquisa bibliográfica, pesquisa discográfico-fonográfica, entrevistas e observação participante. Estes dados, posteriormente, foram categorizados e analisados com vistas a ajudar na compreensão do tema estudado. Por meios das análises, foi possível verificar que nas composições do grupo não há a preocupação em contemplar exigências formais musicais, cujas músicas são realizadas de acordo com seus aprendizados informais realizados por meio de debates, escutas, leituras, atuação em projetos sociais, onde participantes do grupo fazem uma releitura dessas informações de acordo com seus anseios espontâneos.

Palavras chave: Jaguaribe Carne, experimentalismo, *performance* musical, Paulo Ró, Pedro Osmar.

ABSTRACT

With a large musical production that carries out different musical formations, the group “JAGUARIBE CARNE” has a diversified repertoire whose performances are mainly focused in social matters of the urban life. The songs contemplate different musical esthetic, in which they search to call special attention in order to try a critical musical experience on emergent questions of the society and the cultural politics. In musical terms, the group produces a sonority or noise that searches the different, the unexpected, the provocation, that is, it has to do with a musical style that runs away from the recurrent mediatic standards. This work aims to understand the experimentalism as characteristic of prominence in the musical performance of the group “JAGUARIBE CARNE”, idealized and founded by the brothers and Musicians Paraibanos, Paulo Ró and Pedro Osmar. They will be detached in this work for being the main integrants of the group since its creation. Thus, as base in the used works (BÉHAGUE, 1984; SCHECHNER, 2006; COOK, 2006; MADRID, 2009), I understand as performance any human being activity in which a reflection is done on its means and relationships with the society. From the music point of view, the performance congregates not only the event in itself (hearing and artists), but all the previous technician procedures to the situation of the presentation or writing and the posterior unfolding to this occasion, as critical musical comedies, stories, colloquies, listening, memories, among other aspects. The methodological course developed in this work finds consonance with the particularities of the case study. In this way, as instrument of collection of data had been used, the documentary research, photographs, bibliographical research, discographic-fonograph research, interviews and participant comment. These data, later, had been categorized and analyzed with sights to help the understanding of the studied subject. By ways of analyses, it was possible to verify that in the compositions of the group there is not the concern in contemplating musical formal requirements, whose songs are carried through in accordance with their informal learning's by means of debates, listening, readings, performance in social projects, where participants of the Group makes a re-reading of these information in accordance with their spontaneous aims. The experimental character in their songs has also the objective to repudiate the commercial relations of the cultural market and to propose a musical aesthetic that is innovative in terms of musical -sonority and compromised with the social conflicts. Thus, the Group makes use of genres popular and folkloric from various countries and it joins them to a global sonority, with the erudite musical vanguards and to the engaged speech of the songs of national - popular one, generating, a species of “sonorous des-construction” of these genres.

Keywords: Jaguaribe Carne, experimentation, musical performance, Paulo Ró, Pedro Osmar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pedro Osmar em Sumaré/SP.	51
Figura 2 - Mapa A – cidade de João Pessoa e o Mapa B - localização do bairro Jaguaribe. ..	51
Figura 3 – Carlos Aranha.	58
Figura 4 – Grupo Os Selenitas.....	60
Figura 5 - Músicos e produção de Zé Ramalho.....	63
Figura 6 – Livardo Alves, Vital Farias e Pedro Osmar.	69
Figura 7 – Capa do disco, música da Paraíba Hoje vol. 1.	70
Figura 8 - Capa do disco, Música da Paraíba Hoje vol. 2.	70
Figura 9 - Capa do disco, XII MPB SESC.	71
Figura 10 - Capa do disco, Cantata Popular 1.	71
Figura 11 - Capa do disco, Cantata Popular 2.	72
Figura 12 - Postagem de Pedro Osmar no Facebook.	72
Figura 13 - Capa do disco, Ave de Prata de Elba Ramalho.....	73
Figura 14 - Capa do disco, Capim do Vale de Elba Ramalho.	74
Figura 15 - Capa do disco, Porta Secreta de Amelinha.	74
Figura 16 - Capa do disco, Baque Solto de Lenine.	74
Figura 17 - Capa do disco, Baque da Era de Lenine.	75
Figura 18 - Capa do disco, Assaltarte de Assaltarte.	75
Figura 19 - Capa do disco, O dia em que faremos contato de Lenine.....	75
Figura 20 - Capa do disco, A Cara da Lua de Jessé Jel.	76
Figura 21 - Capa do disco, Um abraço pra ti pequenina de Xangai com Quinteto da Paraíba.76	
Figura 22 - Capa do disco, Nação Nordestina de Zé Ramalho.	76
Figura 23 - Capa do disco, Cátia de França canta Pedro Osmar de Cátia de França.	77
Figura 24 - Capa do disco, Zanzar de Gláucia Lima.	77
Figura 25 - Capa do disco, Eu tenho um pedaço de sol que guardo comigo desde menina de Eleonora Falcone.	77
Figura 26 - Capa do disco, Qual o assunto que mais lhe interessa? de Elba Ramalho.	78
Figura 27 - Capa do disco, Dias de Blumer dos Filhos de Platão e Amigos.	78
Figura 28 - Capa do disco, Amassar a lataria da Sonora Sambagroove.	78
Figura 29 - Capa do disco, Farinha Digital de Pedro Osmar e Loop Be.	79
Figura 30 - Paulo Ró.....	80
Figura 31 - Fachada atual da Unidade de Acolhimento ‘Lar da Criança Jesus de Nazaré’.	81

Figura 32 - Paulinho DiTarso, entre Pedro Osmar e Paulo Ró, quando integrava o grupo Jaguaribe Carne.	81
Figura 33 - Águia Mendes, com Jarbas Mariz e o irmão de Paulo Ró, Pedro Osmar.....	82
Figura 35 – Paulo Ró, Pedro Osmar, Jaiel de Assis, Ivan Santos e Firmino Alves.	84
Figura 37 - Paulo Ró em apresentação com o Grupo Etnia. Da direita para esquerda, Milton Dornellas, Fernando Pintassilgo e Alice Lumi.	88
Figura 38 – Capa do disco, Musiclube da Paraíba.	89
Figura 39 – Capa do disco, XV MPB SESC Todas as Tribos.....	89
Figura 40 – Capa do disco, Nordestina de Diana Miranda.....	90
Figura 41 – Capa do disco, Origami de Josyane Melo.....	90
Figura 42 – Capa do disco, Cinema auditivo de Wado.	90
Figura 43 - Folder de divulgação do disco utilizando a capa do CD.	91
Figura 44 – Capa do disco, O gargalhar da invernada de Milton Dornellas.	91
Figura 45 – Capa do disco, Canto Cereal do grupo Etnia.	91
Figura 46 - Jaguaribe Carne em apresentação no DCE da UFPB.....	99
Figura 47 - Cartaz do Show Dança Nativa do grupo Jaguaribe Carne.....	100
Figura 48 - Cartaz do Show, Desafinando do grupo Jaguaribe Carne.	101
Figura 49 – Damilton Viana com o berimbau junto ao grupo Boca Livre.....	102
Figura 50 - Firmino Alves.	103
Figura 51 – Jorge Negrão em apresentação com o grupo Jaguaribe Carne no Teatro Lima Penante.	104
Figura 52 - Jorge Negrão, Paulo Ró e Pedro Osmar.	105
Figura 53 – Jório Silva.	106
Figura 54 - Escurinho no Adro da Igreja de São Francisco em João Pessoa.	107
Figura 55 Escurinho em apresentação com Chico César, Simone Soul e Pedro Osmar.	107
Figura 56 - Pedro Osmar e Chico César.	108
Figura 57 - Milton Dornellas, Adeildo Vieira, Wander Farias, Archidy Picado e Marcos Fonseca.....	109
Figura 58 - Capa do CD – Vem no Vento.	111
Figura 59 – Capa do disco, O Jardim dos animais de Paulo Ró.....	112
Figura 60 – Capa do disco, Olhos do Proa de Paulo Ró.....	112
Figura 61 – Capa do disco, Cantus Populares de Paulo Ró.....	112
Figura 62 - Capa da fita, As Estrelas Cantam Pedro Osmar de Pedro Osmar.....	113

Figura 63 – Capa do disco, Signagem de Pedro Osmar.	113
Figura 64 – Capa do disco, Viola Caipira de Pedro Osmar.....	114
Figura 65 – Capa do disco, Novóide de Pedro Osmar.....	114
Figura 66 – Capa do disco, Música Fora da Jaula de Pedro Osmar.	114
Figura 67 – Matéria do Jornal da Paraíba. Jornalista Tiago Germano. 5 dez. 2012.....	124
Figura 68 – Capas elaboradas por Pedro Osmar.....	134
Figura 69 – Capas elaboradas por Ricardo Athaide.....	135
Figura 70 – Capas elaboradas por Marcos Pinto.....	135
Figura 71 – Capas elaboradas por Jozildo Dias.....	136
Figura 72– Capas elaboradas por Chico Ferreira.....	136
Figura 73 – Capas elaboradas por Oriebir.....	137
Figura 74 – Capas elaboradas por Dyógenys Chaves.....	137
Figura 75 – Contracapa do disco Jaguaribe Carne Instrumental.	138
Figura 76 - Foto do encarte. Maria Augusta (irmã), Osias Coutinho (irmão mais velho), Maria Isabel (mãe), Pedro Osmar e Paulo Ró.....	139
Figura 77 - Clube de Orquestra Piratas de Jaguaribe no carnaval de 1950.....	140
Figura 78 - Clube de Orquestra Piratas de Jaguaribe durante apresentação no Carnaval Tradição de João Pessoa em 2010.	140
Figura 79 - Padrão rítmico usual no frevo e seus respectivos instrumentos.....	142
Figura 80 - Estrutura básica recorrente no frevo.....	143
Figura 81 - Estrutura da música Piratas de Jaguaribe.....	143
Figura 82 - Seção de Introdução. Primeira aparição.....	144
Figura 83 - Passagem entre a introdução e a parte A.	145
Figura 84 - Passagem entre a Parte A e B.	145
Figura 85 - Passagem entre a Parte B e a repetição da Introdução.....	145
Figura 86 - Passagem na Coda.	145
Figura 87 - Início anacrúsico da parte A.	146

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
CAPÍTULO I	17
REVISÃO DA LITERATURA SOBRE <i>PERFORMANCE</i> E EXPERIMENTALISMO E O PERCURSO METODOLÓGICO.....	17
Universo de pesquisa	21
Tipo de estudo.....	22
Pesquisa bibliográfica, de campo e documental	24
Transcrição, seleção e análise de dados	31
CAPÍTULO II.....	35
O CAMPO DA <i>PERFORMANCE</i> E O EXPERIMENTALISMO MUSICAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	35
O campo de estudos da <i>performance</i>	35
A <i>performance</i> musical.....	38
Experimentalismo em música: conceitos e contextualização	42
CAPÍTULO III	50
“É COISA DE POETA NAVEGAR NA CONTRAMÃO”: ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE PEDRO OSMAR E PAULO RÓ	50
Pedro Osmar: contato inicial com a música.....	50
“O despertar para a música”: aprendizado informal por meio dos festivais de música	52
Breve aprendizado formal	63
“O despertar para a política-cultural”: Experiência artística no sudeste.....	66
Participações em coletâneas e composições gravadas por outros artistas.....	69
Paulo Ró: “a infância artística e aprendizado aural”	80
O início na música.....	83
Atuações musicais: apresentações e festivais de música	86
Participações em coletâneas e composições gravadas por intérpretes	88
CAPÍTULO IV	92
“LÁ VEM A BARCA”: CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS E ESTILÍSTICAS DO GRUPO JAGUARIBE CARNE.....	92
Festival Nordestino de Música Popular Brasileira.....	96
Os Shows	98

Os “agregados”	101
Discografia.....	110
A “Guerrilha Cultural” do grupo Jaguaribe Carne	115
A Coletiva de Música da Paraíba	115
CAPÍTULO V	125
EXPERIMENTALISMO NA <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL DO GRUPO JAGUARIBE CARNE	125
O disco Jaguaribe Carne Instrumental	125
A gravação do disco.....	127
Concepção do disco Jaguaribe Carne Instrumental	128
Capa, contracapa e encarte.....	132
Piratas de Jaguaribe	139
O experimentalismo	147
CONCLUSÃO	155
REFERÊNCIAS	157
ANEXOS	161
APÊNDICE	165

PREFÁCIO

Os irmãos e músicos paraibanos, Pedro Osmar e Paulo Ró, são tratados neste trabalho como personalidades principais, visto que suas trajetórias são fundamentais para o fomento e continuidade das atividades do grupo Jaguaribe Carne. Em síntese, Pedro Osmar é tido como o provocador e defensor das ideias artísticas do grupo, enquanto que Paulo Ró está mais associado à figura de músico instrumentista e melodista. União essa que representa bem o universo artístico que o Jaguaribe Carne desenvolve nessas quase quatro décadas de atuação cultural.

Jaguaribe é o nome de um dos bairros mais antigos da cidade, localizado na região central de João Pessoa. É também nome do rio mais extenso que corta o território da capital paraibana. O nome do grupo além de fazer menção à localidade de moradia dos irmãos na época de criação, traz também o “Carne” fazendo uma alusão direta ao espírito de vanguarda que permeia o Jaguaribe Carne desde a sua fundação. Uma vez que faz uso de gêneros populares e folclóricos de diversos países e os une a sonoridades globais, informações de vanguardas musicais eruditas, ao discurso engajado das canções do nacional-popular, gerando assim, uma espécie de “des-construção” sonora desses gêneros e criando, por que não dizer, uma vanguarda popular¹.

Este estudo nasceu a partir da curiosidade nutrida ainda criança em compreender a música do grupo e qual o propósito dela. Meu primeiro passo rumo à música ocorreu ainda quando criança em 1996 nas aulas de musicalização e coral infantil na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Em 1998, de maneira breve, também frequentei as classes de percussão na referida instituição. Essas aulas de música, assim como as demais atividades esportivas que eu pude vivenciar durante o período escolar, sempre tiveram um caráter lúdico e funcionavam como atividades complementares.

Aos 10 anos de idade tive contato com a música Mote do Navio de autoria de Pedro Osmar, que tinha sido gravada por meu pai, artisticamente conhecido como Jessé Jel, em seu primeiro CD. Ele como militante em movimentos comunitários fundou, em 1985, junto a outros moradores do bairro Cidade dos Funcionários I², o projeto “Fala Cidade”, que era uma ramificação do projeto Fala Jaguaribe³ arregimentado por Pedro Osmar. O Fala Cidade

¹ Vanguarda Popular é um termo que empregado informalmente por músicos e críticos que conhecem o trabalho artístico do grupo.

² Localizado na região Sudeste de João Pessoa.

³ Para se referir a todos “Falas” dos diferentes bairros o projeto ficou conhecido como “Fala Bairros”.

também teve como objetivo inicial trabalhar com a área cultural no bairro e, portanto, em uma das ocasiões organizaram uma apresentação de Pedro Osmar em uma escola estadual⁴ localizada no bairro.

Neste período Pedro Osmar já tinha notoriedade, pois possuía canções gravadas por artistas conhecidos nacionalmente, sendo essa uma das estratégias que o grupo comunitário utilizou para fazer a divulgação do evento com os moradores do bairro. Dessa forma, atendendo ao chamado dos organizadores do evento, os moradores compareceram em grande número para prestigiar a *performance* “do compositor de Elba Ramalho”, como foi divulgado no bairro.

Ao iniciar a sua apresentação, Pedro Osmar coloca uma cadeira na cabeça e sobe ao palco cantando/recitando a música Mote do navio – *Lá vem a barca, chamando⁵ o povo, pra liberdade que se conquista [...]*. Essa atitude inesperada causou certa estranheza na audiência, por estar esperando uma apresentação com as canções já gravadas pelos artistas nacionalmente conhecidos.

Meu pai revelou que nessa situação foi a primeira vez que ouviu a referida música e que embora fosse pego de surpresa, gostou da situação criada por Pedro Osmar. Assim, 1998 quando teve a oportunidade de gravar seu primeiro CD, incluiu a música Mote do Navio no repertório. Segundo ele, trata-se de um reconhecimento da situação vivenciada no projeto Fala Cidade, admiração pelo trabalho artístico de Pedro Osmar e pelo laço de amizade construído na militância no projeto comunitário e, posteriormente, na militância de classe do Musiclube da Paraíba, no qual participou na segunda metade da década de 90 do século passado.

Frequentar desde muito cedo variados eventos culturais na cidade (Festival MPB SESC, FERNART, Centro em Cena, Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais, entre outros) me fez ter contato com os trabalhos artísticos de muitos dos artistas que aqui atuam. Pedro Osmar, um dos fundadores do grupo Jaguaribe Carne, era uma dessas pessoas que eu pude encontrar em algumas oportunidades na companhia dos meus pais.

Em 1999, inicio minha participação por um período de seis anos nas bandas marciais da Escola Cenecista João Régis Amorim; a Banda Mirim (Banda Marcial Francisca Arruda Ramalho - BAMFAR) e a Banda Adulta (Banda Marcial Maria de Fátima Camelo – BAMFAC). Nessas bandas escolares pude vivenciar uma prática musical diversificada e experimentar uma atuação como músico, pois nós nos apresentávamos em diferentes locais e contextos de cidades paraibanas e em outros estados da federação.

⁴ Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Cônego Nicodemos Neves.

⁵ Na versão de Lenine: Levando.

É também nesse período de banda marcial, precisamente no final do ano 2000, que inicio minha atuação como zabumbeiro em apresentações com meu pai, Jessé Jel. Aqui, diferente do contexto escolar, iniciei minha trajetória como profissional da música, fato que me possibilitou desde cedo, tocar em diferentes locais (festas em paróquias, associações de moradores, centros de cultura popular, sindicatos, bares e restaurantes, entre outros).

Em 2001, lembro-me de ter participado de uma oficina ministrada por Pedro Osmar intitulada: Oficina de percussão alternativa para músicos e não músicos, onde ele trazia a proposta de objetos cotidianos servirem como instrumentos musicais. No segundo semestre de 2001, volto a estudar música na Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN), onde concluí em 2007 o extenso (13 períodos) curso a nível médio em matérias teóricas (teoria musical, história da música e harmonia). Mesmo frequentando uma escola tradicional de música erudita, meu interesse maior sempre estava na música popular. Dessa forma, minha prática musical sempre foi mais intensa fora do contexto da música sinfônica.

Pouco tempo depois de iniciar o curso na EMAN, por volta dos 14 anos, conheci mais sobre a música de Pedro Osmar através do CD Viola Caipira. Lembro-me que em época a música não me agradou devido ao uso intenso do aleatório e das experiências sonoras que marcam a proposta estética do trabalho.

Nesse período eu já acompanhava de maneira mais participativa as movimentações da cena cultural da cidade de João Pessoa. Um aspecto que sempre me chamou atenção era ver constantemente menções, nas redes televisivas locais ou nos jornais impressos, percorridas por vários artistas representativos na cena local sobre a importância de Pedro Osmar, Paulo Ró ou do Grupo Jaguaribe Carne para a música produzida na cidade. Até este momento era tudo muito curioso e complicado para entender por que tanto se valorizava o trabalho do grupo. Com isso eu me fazia alguns questionamentos, por exemplo: Por que Jaguaribe Carne? É um grupo ou um movimento? Por que a música deles é tão importante? O que é o Musiclube?

Em 2003, inicio minha atuação como baterista em bandas de *rock* (Anarquia 13 e Tribaltas) criadas com alguns amigos do conjunto residencial Água Fria no qual resido até hoje. A partir da vivência dessas bandas e junto à Associação de Moradores do Parque Residencial Água Fria (AMPRAF), que na época era presidida por meu pai, foi criado o projeto Expresso Alternativo Garagem Lava-Jato, que funcionava em um estabelecimento comercial onde se lavava transporte automotivo. Ter vivido essa situação foi de grande importância para minha formação como músico e como cidadão.

Hoje vejo que muitas das ações que fazíamos estavam em consonância, de certo modo, com o que o grupo Jaguaribe Carne pode experimentar no projeto Fala Bairros e até mesmo no Musiclube da Paraíba. Mesmo sem saber nós (um grupo de jovens do bairro) criávamos situações a partir da ideia do trabalho coletivo, onde muitas pessoas eram convidadas a se envolver nos processos de produção dos eventos quinzenais. Dessas ações participavam os amigos do bairro, o público que frequentava os shows e até as bandas que se apresentavam.

Nós, enquanto grupo, participávamos de todos os processos do evento. Para citar alguns: fazíamos reuniões para definir a programação; entrávamos em contato com as bandas para agendar a apresentação; criávamos os cartazes de divulgação do evento e distribuíamos entre o grupo para que se fizesse a colagem em vários pontos da cidade; chegávamos ao local do evento para organizar o ambiente (afixar a lona no portão para impedir a visibilidade externa e carregar a minha bateria para uso das bandas); ficávamos na bilheteria; auxiliávamos as bandas no “palco”; cadastrávamos novas bandas que iam assistir aos shows e queriam participar da programação; íamos ao gabinete do então deputado estadual Ricardo Coutinho receber uma ajuda financeira para custear a sonorização e uma ordem de serviço de cópias para custear parte das confecções dos cartazes que fazíamos, entre outras ações. Posteriormente, em sua fase final, o projeto saiu do contexto do bairro e sob o título de Projeto Garagem ocupa a Praça Anthenor Navarro⁶ e o Teatro de Arena da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego (FUNESC).

Meu ingresso no curso de Bacharelado em música da UFPB ocorreu no segundo semestre de 2006 e quando eu estava no último ano da graduação, especificamente no 5º período, procurei mais informações a respeito da pós-graduação em música da UFPB. Assim, comecei a alimentar a possibilidade de participar do processo de seleção ao final do bacharelado, sobretudo, porque eu tinha conhecimento que seria possível abordar música popular na área de etnomusicologia, algo que na graduação não tive oportunidade de fazer.

A definição do tema aconteceu de maneira natural, pois, realmente esta opção partiu das minhas experiências musicais iniciadas desde a infância, somadas a minha vontade de conhecer mais sobre a cena musical da cidade de João Pessoa e, sobretudo, pela vontade de tentar compreender a música do grupo Jaguaribe Carne. É bem verdade que esse anseio não poderia ter sido realizado sem a concordância dos professores da área de etnomusicologia do programa de pós-graduação em música da UFPB, em especial a professora Eurides Santos, que desde o início de minha jornada como pesquisador em música me deu voz e liberdade

⁶ Localizada no bairro Varadouro. Centro Histórico de João Pessoa. No cartaz do evento tinha a ênfase: “Na praça e de graça”

para que eu trouxesse as questões que tanto me chamavam atenção na música do grupo Jaguaribe Carne.

A aceitação da música do grupo Jaguaribe Carne, assim acredito, iniciou efetivamente com a minha participação em trabalhos musicais que continham aspectos da cultura popular nordestina e da música popular urbana brasileira. A exemplo da banda Mulambo Acústico, que tinha seus ensaios realizados no bairro de Jaguaribe, local de residência dos idealizadores do grupo. A proposta musical da Mulambo Acústico era algo novo para mim. Nosso repertório era composto de obras autorais. As pessoas que tocavam no grupo tinham uma visível admiração pelas manifestações de cultura popular e além de conhecerem a obra do grupo Jaguaribe Carne tinham aproximação com Pedro Osmar, que era uma espécie de apoiador do grupo e crítico das produções que nós fazíamos.

Esses trabalhos⁷ eram elaborados com certa liberdade de criação, pois não existia a preocupação de seguir clichês mercadológicos ou usuais. Outro fato que eu considero de grande importância foram as aulas a que assisti durante a graduação em música. Essas me fizeram abrir novos horizontes para as tendências da música do século XX e XXI até então desconhecidas por mim. Assim, com essas novas perspectivas sobre música e pensando no que eu poderia discutir em uma pesquisa de mestrado, veio à de ideia abordar a música do grupo Jaguaribe Carne, opção que aos poucos fui amadurecendo ao buscar mais informações sobre deles.

E porque fazer isso na área de etnomusicologia? Das poucas coisas características que eu compreendia no Jaguaribe Carne, era que a sua música ultrapassava o universo meramente sonoro. Eu percebia que a música do grupo era mais que som, tinha outras motivações. Assim, eu vi a etnomusicologia como um campo que me possibilitaria tratar sobre música popular e, sobretudo, buscar identificar as diversas motivações contidas na música do grupo Jaguaribe Carne. Um estudo que olhasse para a música do grupo, focalizando apenas seu aspecto sonoro, não seria suficiente para suprir meus ensejos. Deste modo, realizar um estudo na área de etnomusicologia significa reconhecer e acreditar que a música é uma manifestação fundamentada nas relações sociais e humanas. Isso é o que a *performance* do grupo Jaguaribe Carne deixa transparecer.

Por fim, a definição do tema propriamente dito ocorreu quando eu ainda era aluno da graduação em música da UFPB. Em meados de agosto de 2009 me dirigi a Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE) para conversar com Pedro Osmar sobre a possibilidade de fazer

⁷ Além do grupo Mulambo Acústico, reconheço a importância dos grupos Zabumbeat e Arapuça.

uma pesquisa de mestrado sobre a música do grupo Jaguaribe Carne, algo que ele imediatamente se mostrou disposto a ajudar caso este estudo se concretizasse.

No **primeiro capítulo**, faço uma revisão da literatura que me possibilitou tratar das especificidades e compreensão do tema e, em seguida, apresento os caminhos metodológicos. No **segundo capítulo**, exponho as bases teóricas a respeito de experimentalismo e *performance* que me serviram de apoio para compreender meu tema de estudo. Estas obras, são da área de etnomusicologia, musicologia, *performance*, história, estudos da música popular, filosofia e literatura. No **terceiro capítulo**, apresento questões centrais na biografia dos irmãos e líderes do grupo, Pedro Osmar e Paulo Ró. No **quarto capítulo**, trago a história do grupo Jaguaribe Carne desde a sua criação, em 1974. Abordo também sobre a “guerrilha cultural” exercitada pelo grupo, inicialmente, por meio das ações dos projetos Fala Bairros e Musiclube da Paraíba. No **quinto capítulo**, faço uma análise geral do disco Jaguaribe Carne Instrumental com foco na música Piratas de Jaguaribe. Logo após, sintetizo os aspectos centrais da experimentação musical na *performance* do grupo Jaguaribe Carne.

CAPÍTULO I

REVISÃO DA LITERATURA SOBRE *PERFORMANCE* E EXPERIMENTALISMO E O PERCURSO METODOLÓGICO

O primeiro capítulo apresenta os trabalhos que fundamentam as discussões sobre *performance*, e em seguida, aqueles referentes ao experimentalismo na música. Buscou-se realizar uma investigação consistente em torno da literatura específica que desse conta das questões relacionadas as ações desenvolvidas pelo grupo Jaguaribe Carne.

Richard Schechner (2006), ciente das múltiplas formas que podem ser empreendidas para a compreensão dos conceitos de *performance*, aborda em *Performance studies: an introduction*, uma série de temas que orbitam nesse campo, utilizando para isto um formato pedagógico que visa fomentar discussões e atividades estudantis.

A obra inicia questionando o que é o campo de estudos da *performance*. Questionamento esse, que fiz em várias ocasiões nas primeiras leituras, sobretudo, por perceber que no livro o termo era articulado de uma maneira mais abrangente do que simplesmente a representação de uma execução instrumental. Assim, parafraseando Stern e Handerson (1993)⁸ (*apud* SCHECHNER, 2006, p. 23), o conceito de *performance* congrega todo um campo de práticas humanas que proporcione a constituição de significados e afirme valores individuais e culturais, ou seja, o campo de *performance* agrega desde a ação verbal no cotidiano até aquelas encenadas: um rito de insultos ditos em ruas urbanas, uma *performance* de música erudita ocidental, uma obra de arte performática, entre outros.

O autor ainda argumenta que qualquer atividade humana pode ser estudada “como” *performance*, mesmo as que são mecanicamente e digitalmente reproduzidas. Neste sentido, um determinado filme ou uma *performance* digital de uma obra artística, é a mesma no que concerne à exibição do material artístico, visto que o contexto de cada exibição fará com que toda circunstância se torne diferente. “A singularidade de um evento não depende unicamente de seu material, mas também de sua variável artística – e esta interatividade está sempre em movimento [... deste modo] a *performance* ocorre com ação, interação e relação” (SCHECHNER., p. 30)⁹. Por sua importância para o tema em estudo a obra de Schechner contribuiu de maneira basilar para o entendimento de *performance* como campo de estudos,

⁸ STERN, Carol Simpson; HANDERSON, Bruce. *Performance: texts and contexts*. London and New York: Longman, 1993.

⁹ The uniqueness of an event does not depend on its materiality solely but also on its interactivity – and the interactivity is always in flux. [...] Performances exist only as actions, interactions, and relationships.

além de ter subsidiado o recorte do conceito geral de *performance* utilizado no presente trabalho.

Sobre o estudo da *performance* musical, Gerard Béhague (1984) desconstrói o argumento dos musicólogos que fundamentam seus estudos apenas no aspecto sonoro-musical, uma vez que não há como desconsiderar, no estudo de uma *performance* musical, o contexto no qual essa *performance* ocorre. Para o autor, esse tipo de visão, por exemplo, quando aplicado em culturas fora dos limites ocidentais ou em manifestações musicais de tradição oral, comumente, se ocupa em especificar características da *performance* vinculadas com as propriedades idiossincráticas da produção vocal e instrumental. Estes ainda são, geralmente, aplicados comparativamente ao conceito de som ocidental. Portanto, corroborando com Béhague, o estudo da *performance* musical deve contemplar questões além do aspecto sonoro-musical, para incluir outros elementos (história, narrativas, modos de execução, regras, entre outros) da manifestação musical como aspectos importantes do contexto musical estudado, tendo em vista que esses elementos carregam uma teia de significações necessárias à compreensão da música enquanto *performance*.

As ideias de Nicholas Cook (2006)¹⁰, embora voltadas para o campo da musicologia, serviram para reforçar o entendimento acerca do conceito de *performance* musical. Para o autor, compreender a música como *performance* é acreditar que ela expressa significações sociais. Essa lógica, muitas vezes é deturpada em nosso discurso, quando, por exemplo, nós falamos em interpretar alguma peça ou apresentar a *performance* de alguma peça. Nas palavras de Cook “a linguagem nos leva a construir o processo de performance [*sic*] como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta [...]. A linguagem [verbal], em suma, marginaliza a performance [*sic*] (COOK, 2006, p. 6).”

Essa visão contraria a orientação musicológica tradicional que, influenciada por métodos da filologia e literatura, vê o estudo de textos musicais da mesma forma em que é abordado o estudo de textos literários, tratando a *performance* essencialmente como uma reprodução, ou seja, uma atividade subordinada (*op. cit.*).

Visto que o grupo Jaguaribe Carne prefere não utilizar do recurso da partitura para registro das músicas, exceto quando realizam shows com músicos convidados e estes ocasionalmente fazem uso dessa ferramenta, o texto de Cook contribuiu para uma maior compreensão das construções sociais e ideológicas em torno do tema.

¹⁰ Refere-se à publicação, Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance [*sic*].

Alejandro Madrid (2009), sugere articular o conceito de performatividade para se chegar a um entendimento além do que é empregado no campo da *performance*, ou seja, pensar a ideia de performatividade desde a ação da composição e não apenas na execução da obra pronta ou no evento em si. Essa ideia de performatividade é pensada neste trabalho como os processos de pré-produção, produção e pós-produção do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

Em *Silence* (1961), John Cage apresenta reflexões sobre variados temas que envolvem a música do século XX, onde discute o **experimentalismo** quanto aos seus usos, a atitude de compor, o que deve ser privilegiado nesse tipo de organização sonora, entre outros aspectos. Para Cage, os métodos para escrever música estariam inadequados para os compositores que buscam usufruir de um campo sonoro mais abrangente. Nesse sentido, esse novo tipo de música proporciona uma escuta que não consiste em tentar compreender algo que está sendo dito, pois, nada está sendo dito, trata-se de dar uma importância para a atividade dos sons (*Ibid.*, p.10.).

A contribuição da referida obra ultrapassa as questões históricas, pois mesmo que os conceitos trazidos pelo autor não estejam contextualizados com as motivações práticas musicais do grupo Jaguaribe Carne, a leitura de Cage trouxe apontamentos análogos que foram úteis para compreender as particularidades que são dialogadas e consideradas em um trabalho musical de base experimental.

Desse modo, a perspectiva do autor é que os compositores, a partir de então, passassem a compor partes as quais poderiam ser combinadas de vários modos distintos na execução da peça. Deste modo, “essa desarmonia [...] é simplesmente uma harmonia a que muitos não estão acostumados” (CAGE, 1961, p. 12).

As ideias de experimentalismo nas artes utilizadas do livro “A definição da arte” de Umberto Eco (2000) referem-se especificamente às que constam na segunda seção do livro, onde são tratados os conceitos e formas nas poéticas contemporâneas. Entre outros enfoques, o autor discute a problemática da obra aberta que, em 1962, surge rearticulada para agregar as “obras que se apresentam ao fruidor não *completamente realizadas ou ultimadas*, em relação às quais a fruição consiste no acabamento produtivo da obra” [...], uma vez que o acabamento produtivo ocorre também no ato da interpretação, assim, conseqüentemente este caráter de acabamento mostra a visão que o fruidor possui da obra (ECO, 2000, p. 156-157). O autor também aborda o que quer dizer a atitude experimental nos processos artísticos que, de modo

geral, estão ligados à ruptura com algo já estabelecido artisticamente, na qual as motivações além de estéticas são contextuais.

O trabalho de Heron Vargas (2012) contribuiu substancialmente no que se refere à articulação e contextualização dos usos de procedimentos experimentais na música popular brasileira da década de 70 do século passado, período de criação do grupo aqui estudado. Sendo assim, a tônica do artigo, intitulado “3 formas de experimentalismo na MPB da década de 1970”, é analisar os aspectos e as particularidades dessa produção musical experimental da referida época. O autor aborda questões que estão mais próximas da realidade musical do grupo Jaguaribe Carne ao apontar aspectos definidores do experimentalismo em música. Em resumo, o experimentalismo está baseado em uma proposta de inovação por meio de estranhamentos e choques frente às atitudes estéticas admitidas, até então. Ou seja, os procedimentos já estabelecidos foram questionados na busca de um novo modelo de invenção que estivesse baseado em uma influência mútua entre tentativas e erros, sejam eles lúdicos e divertidos, ou mesmo combativos e trágicos (*id.*, *ibid.*).

Além da base bibliográfica, considerei de crucial importância para construção deste trabalho as informações obtidas através do vídeo-documentário, *Os alquimistas do som* (2003)¹¹, com elenco formado por Arnaldo Antunes, Arrigo Barnabé, Carlos Rennó, Egberto Gismonti, Júlio Medaglia, Lenine e Tom Zé. O filme discute o experimentalismo em música, sobretudo, na música popular brasileira. Deste modo, o experimentalismo musical é colocado, entre outras maneiras, como uma busca por sonoridades “inexistentes”, ou, ainda não conhecidas. Para isto, compositores adicionam objetos do cotidiano (serrotes, placas metálicas, enceradeiras, painéis) à instrumentação convencional. Esse tipo de atitude vem com o intento de repudiar as relações referendadas pela mídia de massa vigente. Assim, o filme apresenta as características do experimentalismo em algumas práticas da música popular brasileira cronologicamente, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX. Dentre essas práticas destaco para fins desse trabalho, a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda.

¹¹ OS alquimistas do som. Direção: Renato Levi. Roteiro: Fernando Salém. São Paulo-SP: Co-Produção da TV Cultura e TV PUC São Paulo, 2003.

Universo de pesquisa

Este trabalho tem por objetivo compreender as características do experimentalismo na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne da maneira como está representado no disco Jaguaribe Carne Instrumental. Embora o trabalho esteja focado no grupo, considera-se a importância dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró como principais fomentadores das atividades artísticas desde sua criação. Deste modo, para chegar a esse objetivo, considere os seguintes objetivos específicos: discorrer sobre as características históricas, estilísticas e sociopolíticas do grupo; analisar os aspectos conceituais e estéticos; detectar as personalidades focais do grupo e como eles se conectam com outros trabalhos musicais brasileiros; identificar através de análise musical as características da experimentação musical do grupo focalizando a parte estrutural da música, no que diz respeito à forma, instrumentação, entre outros.

O percurso metodológico desenvolvido neste trabalho encontra consonância com as particularidades do estudo de caso. Pesquisa documental, fotografias, pesquisa discográfico-fonográfica, entrevistas e observação participante. Os dados recolhidos na pesquisa bibliográfica e na pesquisa de campo, posteriormente, foram categorizados e analisados com vistas a ajudar na identificação e compreensão das principais características do experimentalismo na *performance* musical do grupo estudado. Na continuação, descrevo os caminhos percorridos para a materialização do presente estudo.

O universo de pesquisa abrangeu o grupo Jaguaribe Carne, capitaneado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Alguns músicos agregados que participaram do grupo e pessoas que possuem parcerias musicais ou trabalharam em projetos e demais iniciativas propostas por Pedro Osmar. Considera-se também a discografia do grupo Jaguaribe Carne, incluindo os trabalhos paralelos de Pedro Osmar e Paulo Ró, com foco no disco Jaguaribe Carne Instrumental (1994).

O grupo Jaguaribe Carne surgiu na década de 70 do século passado, período em que a sociedade vivia em meio a intensas turbulências sociais e políticas que se refletiram na estética musical de setores da música popular brasileira. Idealizado pelos irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar, o grupo foi criado, de certo modo, por influência dos festivais de música que ocorreram na cidade de João Pessoa, no final da década de 60 e início da década de 70, que por sua vez, se caracterizaram como um reflexo dos grandes festivais que ocorriam no Sudeste do Brasil. Formado a partir de uma apresentação em 1974 no Festival de Música Popular Brasileira, realizado pelo grêmio estudantil do colégio Liceu Paraibano, sua gênese e continuidade, naquela época, está diretamente ligado às criações e experimentações realizadas

nas residências de seus integrantes localizadas no bairro de Jaguaribe, situado na região central da capital paraibana, João Pessoa.

O grupo Jaguaribe Carne ao longo de sua trajetória realizou uma vasta produção nas diversas formas de expressões artísticas: música, artes plásticas, artes gráficas, literatura, cinema e teatro. Estas ações fizeram-se presentes nos bairros, promovendo a organização cultural e crítica, por meio dos extintos Projetos Musiclube da Paraíba, que se configurava como uma organização de classe dos músicos, sobretudo, dos compositores. Eles reivindicavam a democratização dos meios de comunicação, promoviam intercâmbio com artistas de outros estados do nordeste, produziam projetos artísticos, debatiam sobre políticas públicas para cultura, nutriam a prática da criação coletiva, entre outras ações que objetivassem o fortalecimento e desenvolvimento do mercado de trabalho musical (questões sobre estética, produção musical e maneiras de circulação de suas produções), e desta forma, a sustentabilidade do artista local.

O projeto “Fala Bairros” tinha como principal objetivo promover a descentralização cultural ao fomentar o acesso das comunidades a oportunidade de consumir cultura, além de incentivar a cidadania dos moradores através de reuniões e debates no bairro, estimulando a conscientização política e cultural dos moradores. Experiências essas que, em 2005 no governo do então prefeito de João Pessoa, Ricardo Coutinho¹², puderam ser colocadas em prática no âmbito da gestão pública por meio da Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE), uma vez que artistas ligados a esses projetos assumiram a gestão de cultura municipal (Paulo Ró, Pedro Osmar, Milton Dornellas, Chico César). No campo musical, o grupo possui uma discografia que abarca diferentes estéticas musicais. Faz uso de gêneros populares e folclóricos latino-americanos, afro-brasileiros e até asiáticos. Estes são unidos a sonoridades globais, as vanguardas musicais eruditas e ao discurso engajado das canções do nacional-popular.

Tipo de estudo

O percurso metodológico desenvolvido neste trabalho encontra consonância com as particularidades do **estudo de caso**. Este, de maneira geral, é utilizado quando se pretende colaborar para o conhecimento das práticas humanas como um todo. Isso implica os fenômenos individuais, grupais, organizacionais, sociais, políticos, entre outros relacionados. Neste sentido, as estratégias desse modelo de estudo vêm sendo aproveitados em diversos

¹² Atual Governador do Estado da Paraíba.

campos do conhecimento, onde os pesquisadores objetivam visualizar características específicas e significativas dos fatos da vida social humana (YIN, 2010).

Para Robert Yin

O estudo de caso é uma investigação empírica que [pesquisa] um fenômeno contemporâneo em profundidade e em seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre os fenômenos e o contexto não são claramente evidentes. Em outras palavras, [utiliza-se...] o método do estudo de caso quando [se deseja] entender um fenômeno da vida real em profundidade, mas esse entendimento [engloba] importantes condições contextuais – [...] pertinentes ao [...] fenômeno de estudo (YIN, 2010, p.39)

Deste modo, o estudo de caso é recomendado quando o tema de pesquisa refere-se a fatos da contemporaneidade, mas, sobretudo, quando os comportamentos imprescindíveis ao tema não podem ser manipulados. Essa característica faz com que seja necessário atender as premissas de proteção ética das pessoas envolvidas, pois em muitas ocasiões são tratados de assuntos pessoais em seu contexto atual, uma vez que são utilizados um grande número de evidências - documentos, artefatos, entrevistas e observações (YIN, 2010).

Dois estudos de caso realizados na área de etnomusicologia realizados no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB foram importantes para elucidar meu entendimento acerca dos caminhos metodológicos e das discussões trazidas na perspectiva da *performance* musical. São eles: *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*, Gledson Dantas (2011); e *Performance musical no clube do choro da Paraíba*, Juliana Bastos (2010).

Dantas (2011) contribuiu quanto a sua forma de conduzir e apresentar os caminhos metodológicos do seu trabalho. Neste, percebe-se uma narrativa objetiva que enfatiza suas escolhas e a forma de tratar os dados da pesquisa. Revisitei este trabalho inúmeras vezes, também, por se tratar de um estudo com um enfoque sobre *performance* musical que se aproxima do utilizado neste trabalho. O autor aborda a *performance* de um zabumbeiro conhecido no meio musical como Quartinha, considerando entre outros aspectos questões técnicas e estéticas na execução instrumental (toques abafados, construções dos toques, movimentos das mãos na execução, variações), as funções do instrumento em formações musicais, como o referido músico se relaciona com os outros músicos da banda e com a audiência durante uma ocasião de *performance*, bem como verifica, sob a visão de Quartinha, a relação da zabumba com o repertório da música nordestina. Assim, Dantas trabalha com a ideia de que o significado de uma *performance* musical corresponde à experiência vivenciada pelos participantes (*performers* e audiência) na ocasião de *performance* e as histórias que estão relacionadas a esta vivência (*op., cit.*).

O trabalho de Bastos (2010) traz uma contribuição quanto aos caminhos empreendidos pela pesquisadora ao ter a *performance* musical do Clube do Choro da Paraíba como tema de pesquisa. A autora apresenta também um panorama geral das diversificadas práticas musicais urbanas que ocorrem na cidade de João Pessoa, algo que se relaciona de maneira interessante com a atuação do grupo Jaguaribe Carne, visto que eles mantêm uma ligação próxima com diversas manifestações musicais da cidade. O trabalho contempla questões sobre aspectos históricos e estruturais (administração, locais de *performance*, organização do regional, instrumentos utilizados, repertórios, relações com a audiência, vestimenta, entre outros), além de mostrar seus dilemas, acertos e aprendizados da autora durante os processos da pesquisa. Deste modo, Bastos (*op., cit.*) busca compreender o fazer musical que ocorre no Clube do Choro da Paraíba a partir da narrativa dos participantes do grupo. A pesquisadora entende a *performance* musical como uma ação que congrega uma teia de aspectos que ocorrem num determinado contexto musical, nos quais são relacionados e influentes quanto à sua prática musical, continuidade, simbolismo e interação de seus elementos diversos (2010).

Pesquisa bibliográfica, de campo e documental

A **pesquisa bibliográfica** forneceu subsídios para eleger as obras utilizadas como referenciais teóricos neste trabalho. Estas são da área de etnomusicologia, estudos da *performance*, composição, história, ciências sociais, filosofia, estudos da música popular, além de teses, dissertações e artigos que tratassem das especificidades abordadas no presente estudo. A pesquisa bibliográfica foi algo constante nesse período de pesquisa e elaboração da presente dissertação.

A **pesquisa documental** empreendida pode ser dividida em duas categorias: arquivos obtidos a partir dos meus encontros com Pedro Osmar e Paulo Ró e do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Musical da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo (FUNESC); arquivos obtidos por meio do perfil pessoal na rede social Facebook dos integrantes e de pessoas que tiveram ligação com o grupo Jaguaribe Carne, Musiclube ou Fala Bairros, de pesquisa básica por palavras-chave na internet (entrevistas, fotos, vídeos e textos) e aqueles conseguidos por meio de acervos digitais do Jornal da Paraíba¹³ e do Jornal A União¹⁴.

¹³ Compreende o período de janeiro de 2005 a março de 2013.

¹⁴ Compreende o período de janeiro de 2011 a março de 2013.

Com Pedro Osmar tive acesso aos livros de sua autoria *Musicalia: aspectos da Evolução da Música na Paraíba*¹⁵, e *Diálogos de Música*. O primeiro traz informações sobre o desenvolvimento da música popular produzida em João Pessoa, sobretudo, a partir da inserção de Pedro Osmar na cena musical da cidade, no início da década de 70 do século passado. Ao buscar identificar os caminhos percorridos por diversos artistas atuantes na cena musical e levantar as produções que em um dado momento se convergiram para João Pessoa, Pedro Osmar aborda a música popular produzida e consumida no Estado a partir dos seguintes temas: A era dos festivais; Organização Sindical (conscientização para participação dos músicos e reestruturação jurídica e representativa da entidade); Coletivas musicais (Musiclube da Paraíba, Coletiva de Música), Mercado de trabalho; Democratização dos meios de comunicação na Paraíba; Projetos artísticos e comunitários que existiram na cidade (Fala Bairros, Araponga); Crítica musical (Atuação do jornalismo cultural na cidade de João Pessoa); Música na Sala de Aula; Discos coletivos; Levantamentos de livros sobre música paraibana; Amizades construídas a partir das parcerias musicais; Direitos autorais; Pirataria; Perfil da discografia paraibana; Bem como outros temas que vão surgindo entrelaçados a partir da vivência artística participativa de Pedro Osmar em algumas cidades da região metropolitana de João Pessoa¹⁶.

Como esclarece o autor, “*Musicalia*” mostra a visão de um estudioso informal que vive o contexto da música popular desde os anos 70 do século passado (OSMAR, 2005). Trata-se de um

relato apaixonado de um músico que teria tudo para ser mais um dos que se encantaram pela MPB comercial em voga a partir da jovem guarda, do tropicalismo, da bossa nova ou da canção de protesto [...] mas que preferiu entrar pelo “caminho da pesquisa-ação” e produzir uma obra de interesse mais reflexivo e nada técnico, nada acadêmico, para as novas gerações (OSMAR, 2005, p.4 – grifo do autor)

Musicalia foi um dos documentos mais importantes a que eu pude ter acesso durante a realização da pesquisa, por trazer de maneira reflexiva recortes históricos do Jaguaribe Carne e dos projetos que orbitaram em torno do grupo. Por meio dela foi possível ter uma compreensão mais aprofundada das ações que foram provocadas pelo grupo Jaguaribe Carne, sobretudo, centrando na pessoa de Pedro Osmar. O autor apresenta também dentro dos

¹⁵ Em Fevereiro de 2013 Pedro Osmar aprovou um projeto, na Lei Augusto dos Anjos – Fundo de Incentivo a Cultura do Estado da Paraíba, que se propõe a lançar este livro.

¹⁶ Cabedelo, João Pessoa, Bayeux, Santa Rita, Lucena, Cruz do Espírito Santo, Mamanguape, Rio Tinto, Conde, Alhandra, Pitimbu e Caaporã.

diversos tópicos, os caminhos que ele percorreu para por em prática suas crenças filosóficas, políticas e artísticas para a criação de seu “projeto artístico-cultural”. Deste modo, além da reprodução de alguns trechos relevantes da obra em citações diretas e indiretas no corpo deste trabalho, este documento serviu de base para levantar algumas questões referentes ao grupo Jaguaribe Carne que eu até então desconhecia. Assim, mesmo se tratando de um livro ainda não publicado, eu incluí nas citações diretas as páginas que constam no documento.

Diálogos de Música: entrevistas com personalidades da música paraibana, traz o registro de entrevistas/diálogos provocados por Pedro Osmar a partir do final da década de 1980, com as pessoas com que ele manteve algum tipo de relação artística, profissional, educativa no que se refere à produção de arte na grande João Pessoa. No livro, Pedro Osmar promove esses diálogos com músicos instrumentistas, compositores, intérpretes, professores de música, maestros, historiadores, poetas, jornalistas, escritores e produtores. Participam dessa iniciativa Adeildo Vieira, Benedito Honório, Bráulio Tavares, Carlos Anísio, Carlos Aranha, Cátia de França, Chico César, Décio Alcântara, Diana Miranda, Domingos de Azevedo, Escurinho, Euclides Dias de Sá, Expedito Pedro Gomes, Gilvan de Brito, José Altino, Livardo Alves, Maestro Chiquito, Luizinho de Pombal, Luiz Carlos Nascimento, Marcus Vinícius, Odair Salgueiro, Onaldo Mendes, Grupo Quintessência, Sérgio Gallo, Tatá Almeida, Totonho, Vital Farias, Xangai, Walter Galvão e Zé Ramalho.

No Centro de Documentação e Pesquisa Musical da Fundação Estadual de Cultura da Paraíba (FUNESC), pude encontrar alguns exemplares do disco Jaguaribe Carne Instrumental e recorte de jornais relacionados ao grupo Jaguaribe Carne, Pedro Osmar, Paulo Ró e demais pessoas que pudessem fazer menção aos trabalhos artísticos dos irmãos. A partir da visita a esse acervo fiz a seleção dos recortes que integram este trabalho como forma de ilustrar as seções textuais. As capas do disco Jaguaribe Carne Instrumental, que serão tratadas no capítulo V, possuem um projeto artístico sem padronização da arte, ou seja, cada disco teve uma capa única. Neste local pude encontrar 32 exemplares do disco, no qual as capas foram fotografadas para ilustrar a experiência coletiva de intervenção artística.

As informações adquiridas a partir da *internet* também contribuíram de maneira bastante significativa para a elaboração deste trabalho. Foi possível ter acesso a entrevistas anteriormente concedidas por Pedro Osmar e Paulo Ró e demais músicos que tiveram um envolvimento direto com o grupo Jaguaribe Carne, o Musiclube da Paraíba e o Projeto Fala Bairros. Para obter tais informações visitei os *sites* Ritmo e Melodia – A revista eletrônica que

canta o Brasil¹⁷ e Recantos das Letras¹⁸. As entrevistas obtidas me auxiliaram ao trazer novas informações que não estavam sendo consideradas no enfoque das entrevistas que eu realizei. Alguns trechos destas foram citados no corpo do trabalho por trazer valiosas contribuições para o entendimento de determinada situação vivenciada pelo grupo ou por seus integrantes, assim como das pessoas que possuíram alguma relação com eles.

Foi possível coletar um número significativo de **fotografias** por meio dos perfis pessoais na rede social *facebook* de Pedro Osmar, Chico César, Vital Farias, Totonho, Milton Dornellas dentre outros artistas. Essas fotos são de encontros musicais, shows, em atividades do Musiclube ocorridos no período que compreende a década de 70 e 80 do século passado, e foram postadas e compartilhadas nas páginas do *facebook* dos artistas citados acima pelo produtor cultural, natural da cidade de Natal-RN, Júlio Pimenta.

Pedro Osmar também disponibilizou uma pasta digital, contendo 299 fotos de artistas paraibanos de gêneros e épocas distintas. Embora eu possuísse diversas imagens representativas para ilustrar o trabalho, foi necessário obter imagens específicas. Assim, para suprir tal necessidade, realizei uma pesquisa básica com palavras-chave em *sites* de busca com a finalidade de encontrar imagens que pudessem contribuir na ilustração do presente trabalho.

De maneira geral, as fotos foram utilizadas com o intuito de ilustrar as passagens textuais. Para isso procurei selecionar aquelas imagens que pudessem retratar de maneira mais fiel a época ou situação a que a narração do texto se referia. Algumas estão inseridas no corpo do texto por ajudarem na compreensão da situação apresentada. Outras foram incluídas no anexo, pois, representam uma ilustração optativa ao leitor.

Os textos sobre o Festival Paraibano de Música Popular Brasileira foram encontrados no blog do jornalista Rui Leitão no Portal WSCOM online¹⁹. O texto faz parte de uma série de escritos em que o referido jornalista busca retratar “Como a Paraíba viveu no ano de 1968” em fatos sociais, políticos e culturais.

Alguns textos jornalísticos foram consultados por meio de acervos digitais do Jornal da Paraíba e do Jornal A União. Estas serviram de informações sobre a atuação do grupo, bem como as iniciativas paralelas de Pedro Osmar e Paulo Ró.

A **pesquisa discográfico-fonográfica** surgiu como uma necessidade durante o percurso do trabalho. Por não existir em João Pessoa um acervo sonoro que oferecesse a

¹⁷ <http://www.ritmomelodia.mus.br>

¹⁸ <http://www.recantodasletras.com.br/>

¹⁹ <http://www.wscom.com.br/>

possibilidade de realizar tal levantamento, a pesquisa foi empreendida durante os encontros com Pedro Osmar, Paulo Ró e os demais músicos que foram entrevistados. Vale salientar, também, que eu pude encontrar algumas obras no *blog* Música da Paraíba²⁰ e meu conhecimento prévio de algumas gravações também ajudou na catalogação do material. O objetivo em fazer este levantamento discográfico-fonográfico foi de conhecer mais sobre a música do grupo Jaguaribe Carne e mostrar a relevância deles como compositores, visto que foram gravados por diversos artistas.

As **entrevistas** tiveram um papel de edificar os caminhos que eu deveria seguir na pesquisa. A partir das narrativas de Pedro Osmar e Paulo Ró foi possível ter subsídios para eleger os aspectos que deveriam ser ampliados nesse trabalho. Entretanto, eu não me limitei apenas às narrações dos irmãos, também considerei as opiniões de outras pessoas que tiveram um envolvimento com o grupo Jaguaribe Carne. Não necessariamente as relações que se resumissem em uma relação artística direta, mas também que compartilhou de momentos com as pessoas que fazem o grupo, e que poderiam oferecer alguma contribuição para a construção deste estudo. Como já foi dito, as entrevistas foram iniciadas tendo como ponto de partida um primeiro encontro com Pedro Osmar e Paulo Ró, em Julho de 2011. Eles respondiam os questionamentos previamente estabelecidos e outros que surgiam a partir de suas respostas. Dessa forma, o encontro foi uma espécie de conversa guiada por alguns tópicos, mas que eram colocados de acordo com as informações que eles forneciam e a partir das suas respostas surgiam outros questionamentos. Realizar um encontro dessa natureza foi bastante interessante, pois, tanto Pedro Osmar quanto Paulo Ró, buscavam aprofundar as respostas, uma vez que eles se ajudavam nas dúvidas quando se referiam a alguma pessoa, período, data, e ocasiões vivenciadas. Na ocasião tratamos de assuntos pertinentes aos integrantes e ao grupo Jaguaribe Carne e, a partir daquele momento visualizei, por meio das narrativas dos integrantes, as questões que deveriam ser aprofundadas nesse trabalho.

Durante a transcrição da entrevista percebi que, em muitos pontos de que tratamos seriam necessárias informações adicionais. Com isso solicitei a ajuda deles para esclarecimento de algumas questões. Após se mostrarem disponíveis para tal tarefa, enviei a transcrição da entrevista via *e-mail* para que Paulo Ró e Pedro Osmar pudessem fazer as interferências que eu tinha solicitado e também as que eles achassem que seriam necessárias. A partir daí, percebi que a minha relação com eles ficou mais próxima. Quero dizer que desde o início eles foram acolhedores comigo, e que depois de terem acesso ao conteúdo da

²⁰ www.musicadaparaiba.blogspot.com/

entrevista passaram a demonstrar mais entusiasmo com a pesquisa que eu vinha desenvolvendo. Nesse momento realmente percebi que eles tinham abraçado o estudo e demonstravam mais confiança em minha pessoa.

Após essa primeira entrevista, a qual me ofereceu dados suficientes para traçar caminhos que foram desenvolvidos na pesquisa, voltei a realizá-las em setembro de 2012. Desta vez, visando aprofundar as informações já adquiridas, achei que seria mais proveitoso fazer as entrevistas de maneira individual.

Assim, estive em setembro de 2012, na residência de Pedro Osmar, localizada no bairro de Jaguaribe, para mais uma entrevista. Na ocasião, foram tratados os aspectos biográficos de Pedro Osmar e de maneira espontânea sempre acabávamos conversando também sobre política e sociedade e também sobre a política cultural vigente na cidade conduzida pela FUNJOPE, que devido a uma mudança de ações e da direção executiva incomodava-o de maneira evidente. Voltei a me encontrar com Pedro Osmar em outubro de 2012 em sua residência. Nessa ocasião foram tratados assuntos que fazem referência ao grupo Jaguaribe Carne desde sua criação, formação do grupo, repertório, motivações artísticas, shows, locais de apresentações, fonogramas, entre outros. Como era um dia de eleições municipais, questões sobre política e sobre a cena cultural da cidade surgiram algumas vezes.

Após os encontros individuais com Pedro Osmar, realizei um encontro com Paulo Ró em sua residência localizada no município de Lucena-PB²¹. O encontro também ocorreu em outubro de 2012, e seguiu a lógica dos encontros anteriores que eu tive com Pedro Osmar. Na entrevista busquei tratar sobre questões biográficas dele e do grupo Jaguaribe Carne. Abordamos, entre outros assuntos, sobre shows, repertório, formação do grupo, Musiclube da Paraíba, Projeto Fala Bairros, Tocar por Prazer, trabalhos paralelos, atuação como gestor de cultura, entre outros. Com Paulo Ró, um encontro foi suficiente para eu ter as informações necessárias no momento, pois caracteristicamente ele possui uma narrativa mais concisa e com isso foi possível tratar sobre todos os assuntos previamente estabelecidos.

Após ter realizado esses encontros individuais, senti a necessidade de fazer mais um encontro coletivo para tratar exclusivamente do disco Jaguaribe Carne Instrumental. O encontro foi realizado na residência²² de Pedro Osmar, dois dias antes de sua ida a São Paulo para fixar residência. Na ocasião foi tratado de assuntos referentes à pré-produção, produção, pós-produção (concepção, gravação, músicos participantes, criação do projeto gráfico,

²¹ Localizado na Região metropolitana de João Pessoa.

²² Nesse momento Pedro Osmar estava residindo no bairro Valentina Figueiredo, localizado na zona sul de João Pessoa.

arranjos, execução instrumental) dentre outros assuntos relevantes aos processos de criação do disco. Além disso, foi feita uma audição de trechos de todas as faixas do disco visando elucidar algumas dúvidas minhas e com o intuito de provocar questões pertinentes para a compreensão das obras e da entrevista contida no disco.

As entrevistas com as outras pessoas que tiveram um envolvimento com o grupo Jaguaribe Carne foram realizadas de maneira presencial ou por mensagens via *facebook*. A minha preferência foi sempre realizar os encontros de forma presencial, mas por motivos de localidade foi necessário fazer via rede social *facebook*. Assim realizei entrevistas com o jornalista e coordenador do setor de cultura do SESC-Centro João Pessoa, Francisco Noronha de Almeida, conhecido como Chico Noronha. Com o cantor e compositor Milton Dornellas, com o cantor e compositor Adeildo Vieira, com o percussionista Firmino Alves, com o jornalista e poeta Águia Mendes, com o cantor e compositor Jessé Jel e com o percussionista, cantor e compositor Jonas Epifânio dos Santos Neto, Escurinho.

A **pesquisa de campo** compreendeu shows, debates e postagens de Pedro Osmar e Paulo Ró na rede social *facebook*, no qual o objetivo foi de ter informações adicionais para compreender os aspectos particulares da música e suas inter-relações socioculturais no meio em que é exercida.

A primeira apresentação observada do grupo Jaguaribe Carne foi no Festival de Inverno de Garanhuns-PE (FIG), onde esteve integrando a programação do Palco Instrumental²³. Nessa oportunidade tive um envolvimento mais próximo com o grupo, visto que estivemos juntos desde o momento da viagem. O registro compreende a ocasião do show de maneira integral, trechos da passagem de som, entrevistas que Paulo Ró e Pedro Osmar concederam a um jornalista local e algumas perguntas que fiz aos músicos participantes no camarim momentos antes do show sobre o que eles usariam na apresentação. Durante a gravação, em algumas cenas direcionei a câmera para a audiência, visando registrar como a audiência interagia no momento da *performance*. Além do registro audiovisual, foi realizado o fotográfico. O registro compreendeu desde a preparação até o momento da *performance* musical do grupo.

O segundo show ocorreu em novembro de 2012, na Usina Cultural Energisa, localizado em João Pessoa. Essa apresentação aconteceu em um contexto bem diferenciado em relação ao anterior. Tratava-se de um show independente do grupo em um local fechado onde a audiência permaneceu sentada. O grupo interagiu mais com a audiência, visto que o

²³ Localizado no Parque Ruber Van Der Linden.

show teve participações especiais de outros artistas. Nessa ocasião permaneci na audiência e fiz registros pontuais de trechos da apresentação.

O debate em que eu pude observar e participar como organizador foi o Fórum paraibano da profissão de músico²⁴, realizado durante os dias 5, 6 e 7 de outubro de 2011, no Cine-auditório do SESC-Centro, João Pessoa. Pedro Osmar foi um dos debatedores convidados e discorreu sobre a necessidade de organização coletiva dos músicos profissionais.

Por meio da rede social *facebook* eu pude conversar em várias ocasiões com Pedro Osmar, além de acompanhar diariamente suas postagens na rede. Paulo Ró embora participe desta rede, não é de interagir publicamente com frequência, assim meu contato com ele por meio desta ferramenta não foi constante. Pelo *facebook* foi possível ter acesso a fotos, marcar entrevistas, tirar dúvidas pontuais, conversar com os integrantes, observar interação e provocação com seus contatos e ter acesso a informações sobre o trabalho artístico deles. Às vezes é como se eu tivesse em comunicação constante com Pedro Osmar, visto que era comum ver alguma publicação sua, ora expressando opinião, ora comunicando algo ou mesmo compartilhando alguma informação sobre determinada situação.

Transcrição, seleção e análise de dados

A **organização e análise dos dados** segue a lógica do que foi empreendido nos instrumentos de coleta de dados. Assim, foi possível ter dados concretos que, ao serem categorizados, me forneceram informações e caminhos para a compreensão dos principais aspectos do experimentalismo na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne.

O **referencial teórico** foi constituído a partir das referências do trabalho artístico do grupo Jaguaribe Carne, somado às características da área de estudos da etnomusicologia e os ensejos que eu tinha para realizar na pesquisa. Ou seja, os conceitos que permeiam a música do grupo Jaguaribe Carne que já me indicavam alguns caminhos que eu poderia trilhar. Esses apontamentos foram colocados sob a luz do estudo etnomusicológico e direcionados aos objetivos propostos por mim, que foram dialogados, complementados e referendados nas

²⁴ O Fórum foi realizado dentro da Mostra SESC de Música Paraibana. Foi idealizado em conversas com os amigos músicos Pedro Freire, Thiago Correia e Caio Freire e produzido a partir da minha iniciativa, com apoio da coordenadora da mostra, Rosanna Chaves. Participaram como debatedores: Benedito Honório (Presidente da OMB-PB), Pablo Honorato (Músico e Advogado), Thiago Correia (Músico e estudante universitário), Profº Gledson Meira (UFPB), Profº Carlos Anísio (UFPB), Pedro Henrique Freire (Músico e estudante universitário), Profº Léo Meira (UFPB), Pedro Osmar (Músico e guerrilheiro cultural), George Glauber (Músico e estudante universitário).

orientações. Assim, na medida em que foram definidos os conceitos centrais que seriam abordados neste trabalho, o referencial teórico foi constituído utilizando a ferramenta da pesquisa bibliográfica.

As **transcrições das narrativas** representaram uma das partes mais trabalhosas deste trabalho devido à extensa quantidade de horas das entrevistas. Deste modo, realizei as transcrições de maneira como cada pessoa narrou. Após ter feito essa transcrição detalhada, fiz marcações com palavras-chave sobre os diversos assuntos que foram tratados para identificar rapidamente os trechos sobre determinado tema. Assim, posteriormente, os trechos que foram utilizados como citações diretas, possuem uma edição no que diz respeito à repetição de palavras, de sílabas e de concordância. Contudo, mesmo com as alterações descritas acima, a lógica do discurso e seus termos utilizados foram mantidos.

A **transcrição musical** utilizada para a análise das estruturas sonora-musicais foi realizada por Ilton Nunes. Após a escolha dos dois fonogramas, que em um primeiro momento seriam utilizados neste trabalho, conversamos sobre algumas características da música do grupo Jaguaribe Carne. Assim, na medida em que a transcrição era realizada, mantínhamos contato com vistas a esclarecer as dúvidas que surgiam. Ilton Nunes realizou a transcrição das partes de violão, enquanto eu transcrevi as partes dos instrumentos de percussão.

A **escolha do material para análise** ocorreu durante o andamento do curso. Muitas foram as conversas com colegas de curso, professores do PPGM-UFPB, amigos de infância, amigos músicos e, sobretudo, com pessoas que tiveram algum tipo de envolvimento com o grupo Jaguaribe Carne. Nesses diálogos fui questionado, em certas ocasiões, por aqueles que conhecem a obra do grupo, o porquê de focar neste estudo o disco Jaguaribe Carne Instrumental. Por que não fazer uma retrospectiva (análise) de toda obra compreendendo os trabalhos “paralelos” dos irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar?

Em verdade, desde o início do programa eu refletia sobre o caminho que deveria trilhar para a pesquisa. Que aspectos eu priorizaria para as análises. Quais trabalhos selecionaria e quais os critérios para tais escolhas. Na medida em que fui cursando as disciplinas e me aproximando cada vez mais da produção do grupo e das pessoas que contribuíram para a sua realização, além dos apontamentos trazidos nas orientações, fui direcionando e construindo meu posicionamento quanto ao trabalho e, diante disso, fiz uma opção com base nos critérios que serão descritos adiante.

Ao verificar a obra musical e os trabalhos paralelos que são colocados como integrantes da discografia do grupo Jaguaribe Carne, percebi que os discos são constituídos por uma ampla diversidade estética. Entretanto, após realizar audições da discografia, notei que os conceitos musicais que regem as concepções artísticas do grupo estão representados de maneira satisfatória no disco Jaguaribe Carne Instrumental. Inclusive várias características de sonoridades, de timbres, de instrumentação, de aleatoriedade, de formas, do uso de diferentes gêneros musicais, entre outros aspectos. Afora o recurso da música eletrônica, o uso de instrumentos eletrônicos e das “concepções eletroacústicas”, que por mais que não sejam contempladas no álbum aqui estudado, foram percebidas durante o processo de investigação que se encontram no discurso que conduz às concepções inventivas do grupo Jaguaribe Carne. Conforme afirma Paulo Ró, “[... o] *disco Jaguaribe Carne Instrumental é um disco importante, porque ele mostra a mentalidade musical que nós temos. O que é que a gente pensa musicalmente*” (2012).

Desde o início da pesquisa havia o interesse em utilizar o disco Jaguaribe Carne Instrumental (1994) ou mesmo o CD Jaguaribe Carne – Vem no vento (2004) por conter na capa do disco o nome do grupo. Desta forma, ao ir conhecendo as obras musicais paralelas e um pouco mais desses dois trabalhos, ficou esclarecido para mim que estes discos supririam os ensejos do estudo e resolvi selecionar apenas um deles sem comprometer a pesquisa.

Como critério final, resolvi considerar a maneira de como foi realizada a produção musical dos discos. Por exemplo, o CD Jaguaribe Carne – Vem no vento, faz uma síntese das experiências estéticas das canções. Traz vários artistas que colaboram com o grupo durante sua trajetória até o momento, e têm os músicos Xisto Medeiros e Marcelo Macedo como produtores do trabalho. O disco Jaguaribe Carne instrumental, também tem suas participações especiais, mas no sentido de compor o grupo para a execução das músicas. Não há produtores compondo arranjos, nem interferindo substancialmente em diversos outros fatores. Foi gravado ao vivo em tomadas únicas, fazendo-me acreditar que a experiência musical do disco instrumental, devido às relações do processo em que foi produzido, esteja mais orgânica, ou seja, mais próxima da dinâmica espontânea do Jaguaribe Carne que se apresenta nos palcos e nos diversos outros locais. Vale salientar também que o disco Jaguaribe Carne Instrumental tem uma participação efetiva dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró na execução e interpretação das músicas. Considera-se importante, além disso, a concepção das capas que expressam o conceito artístico da música do grupo e o fato simbólico de ser o primeiro registro oficial do grupo após quase 30 anos de maturação artística. É fato também que o momento em que este

trabalho foi realizado, o grupo Jaguaribe Carne contempla um repertório que se aproxima em grande medida do disco Jaguaribe Carne Instrumental, ou seja, atualmente o grupo não privilegia a canção, mas sim o experimentalismo aliado à livre improvisação.

A **estruturação da dissertação** foi pensada nas orientações ainda no início do terceiro semestre do programa de pós-graduação, sendo amadurecida e alterada, quando necessária, na medida em que o trabalho ia se materializando. A estrutura macro foi praticamente definida com a finalização do projeto de pesquisa, enquanto que os tópicos e subtópicos foram pensados e reavaliados após os dados obtidos começarem a ser selecionados, categorizados e analisados. Assim, busquei seguir uma lógica textual cronológica para que, por fim, as características definidoras do experimentalismo na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne pudessem ser evidenciadas no presente trabalho.

CAPÍTULO II

O CAMPO DA *PERFORMANCE* E O EXPERIMENTALISMO MUSICAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Discutir temáticas como *performance* e experimentalismo na música do grupo Jaguaribe Carne em uma abordagem etnomusicológica seria uma das formas mais adequadas para se refletir sobre o trabalho artístico do grupo, uma vez que a criação desses processos artísticos advém das experimentações musicais diletantes promovidas pelos integrantes em suas residências e, posteriormente, apresentadas em diversos contextos. Essas experimentações funcionam, ainda hoje, como alicerce criativo da música do grupo, no sentido em que o caráter experimental ultrapassa o campo musical para abranger também os comportamentos dos integrantes e suas (anti)-relações com o mercado cultural. O presente capítulo aborda a maneira como os conceitos de *performance* e de experimentalismo estão sendo compreendidos neste trabalho.

O campo de estudos da *performance*

Uma das premissas fundamentais nos estudos da *performance*, é que se trata de um campo abrangente, dinâmico e aberto para novas articulações. O termo *performance* congrega um conjunto de atividades e pontos de vista, que para compreender seus significados, deve-se considerar que tipo de atividade está sendo realizada (SCHECHNER, 2006). Pode-se afirmar que o campo de estudos da *performance*, basicamente ocupado em realizar uma reflexão sobre um determinado fazer, é relativamente recente e está ligado ao uso de estratégias teóricas e metodológicas das ciências sociais nas décadas de 60 e 70 do século passado. Deste modo, como um reflexo desse desenvolvimento acadêmico, o campo de estudos da *performance* logo se alastrou por diversas universidades. Isso fez com que o termo *performance*, nas últimas décadas, se tornasse bastante difundido e utilizado nos variados gêneros artísticos, na literatura, nas ciências sociais, no cotidiano das pessoas, aumentando de maneira significativa o número de escritos que se ocupam em compreender que natureza de atividade humana é essa (CARLSON, 2010).

Strine, Long e Hopkings²⁵ (*apud* CARLSON, 2010, p. 12) discutem a compreensão do conceito de *performance* como algo essencialmente questionável, realizado em um ambiente

²⁵ STRINE, Mary S.; LONG, Beverly Whitaker; HOPKINS, Mary Frances. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. In: PHILLIPS, Gerald; WOODS, Julia (Ed.). *Speech*

de “desentendimento sofisticado”. Isto quer dizer que, não é intenção dos estudiosos derrotar ou calar as opiniões distintas, mas que, por meio de sucessivos diálogos, seja possível articular diferentes posições, a fim de obter uma compreensão conceitual mais holística de *performance*. Nas palavras de Marvin Carlson, “se considerarmos a performance [*sic*] como um conceito essencialmente questionado, isso nos ajudará a compreender a futilidade de procurar algum campo semântico inclusivo para cobrir os usos díspares” (2010, p. 16). Tendo em vista que, em acordo com Schechner, “há muitas vozes, temas, opiniões, métodos e assuntos [...] da forma que qualquer coisa e todas as coisas podem ser estudadas ‘como’ *performance*” (2006, p. 1)²⁶.

Performances ocorrem a todo o momento, em instâncias e tipos diferentes. Estas podem ser interpretadas como um campo vasto ou contínuo das ações humanas que vão desde ritual, o fazer (desempenho), os esportes, o entretenimento popular, as *performance* artísticas, o cotidiano e assim por diante (SCHECHNER, 2006, p. 2)²⁷. O campo da *performance* também congrega uma variedade de áreas das ciências humanas e sociais. Faz uso de um grande número de abordagens que têm início onde terminam muitos dos limites dos campos, na medida em que os estudiosos analisam textos, arquitetura, obras artísticas e qualquer outro item ou artefato de arte ou da cultura, mas não em si, e sim no modo como o mesmo se relaciona – “como” *performance* (*op., cit.*, p. 2).

O campo de estudos da *performance*, conforme Schechner argumenta, se articula com o mundo globalizado, pois, trata questões de comportamentos, ações, personificações, atuações com uma abordagem intercultural, haja vista que “no mundo atual as culturas estão sempre interagindo – não há grupos totalmente isolados” (*op., cit.*, p. 2)²⁸. Esse entendimento encontra consonância com Stuart Hall (1992) ao tratar das novas formas de relacionamentos construídos no final do século XX - mundo pós-moderno. Para o autor, nos anos 70 do século passado, a globalização²⁹ aumentou significativamente tanto a abrangência quanto a

Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, p. 181-193.

²⁶ There are many voices, themes, opinions, methods, and subjects [...] anything and everything can be studied “as” performance.

²⁷ Performances [...] occur in many different instances and kinds. Performance must be construed as a “broad spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance and music), and everyday life [...].

²⁸ [...] in today’s world cultures are always interacting – there are no totally isolated groups.”

²⁹ Para Anthony McGrew (*apud* Hall, 1992, p. 67) o termo “*globalização* se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”

velocidade de integração global. Ciente desses novos tipos de relacionamentos, Turner argumenta que passou

a observar um sistema social ou “campo” como um conjunto de processos frouxamente integrados, no qual há determinadas características padronizadas, certas persistências de forma, porém, controlados por princípios divergentes de ações expressas em regras que muitas vezes são, circunstancialmente, incompatíveis um com o outro (1987, p. 74)³⁰.

Neste sentido, os pesquisadores adeptos ao estudo de *performance*, terão que “explorar uma ampla gama de assuntos e usar variadas metodologias para lidar com um mundo contraditório e turbulento” (SCHECHNER, 2006, p. 3)³¹, expondo, dessa forma, conflitos e contradições do mundo atual. Perante a abrangência do campo, é evidente que se comparado às disciplinas acadêmicas tradicionais, “os estudos de *performance* não são estruturados dentro de um sistema unitário”, assim, não há como professar o papel do campo, pois, há uma grande facilidade de encontrar, inventar novos tipos de *performance* e modos de analisar *performances* (SCHECHNER, 2006).

Schechner (*op. cit.*), identifica e aponta as funções da *performance* na literatura. Dentre as quais destaco aquelas que objetivam: marcar ou alterar identidade; Fazer ou promover a identidade; e ensinar, persuadir ou convencer. Entretanto, vale destacar que essas categorias não são excludentes, visto que muitas *performances* utilizam mais de uma função. O autor ainda afirma que as *performances* de artistas de vanguarda e ativistas políticos concebidos para ofender não são entretenimentos. Assim, a arte de caráter “ofensivo”, pode se destinar a dois tipos de audiência em uma mesma situação, ou seja, aquelas pessoas que não julgariam o trabalho como agradável, e aquelas que ficam entretidas pelo desconforto que o trabalho provoca em outras pessoas (SCHECHNER, 2006).

Considerando esses pressupostos, o entendimento de *performance*, neste trabalho levará em conta a premissa de que a *performance* não está em alguma coisa, mas *entre*. Ou seja, isso representa investigar o que o sujeito faz, como interage e como se relaciona com outros sujeitos (SCHECHNER, 2006).

³⁰ I came to see a social system or “field” rather as a set of loosely integrated processes, with some patterned aspects, some persistences of form, but controlled by discrepant principles of action expressed in rules of custom that are often situationally incompatible with one another.

³¹ Performances studies adherents explore a wide array of subjects and use many methodologies to deal with this contradictory and turbulent world. [...] But unlike more traditional academic disciplines, performance studies is not organized into a unitary system.

A *performance* musical

Objetivando alcançar os objetivos propostos para este trabalho recorri, também, a obras sobre *performance* que tratem do fenômeno musical como um todo. Visto que, compreender um determinado fazer musical por meio de uma abordagem etnomusicológica, representa considerar além da estrutura sonora. Isso significa reconhecer que questões fundamentais para o entendimento de uma prática estudada podem não ser especificamente sonoras, mas, históricas, políticas, filosóficas ou racionais (BLACKING, 1995).

Assim, este trabalho está em consonância com a perspectiva de *performance* de Gerard Béhague (1984, p. 7), o qual discute o estudo da *performance* musical como um evento e como um processo, da maneira em que as implicações das práticas ou processos de *performance* deveriam se concentrar no comportamento musical dos *performers* e da audiência. Da mesma forma, encontra consonância também no pensamento de Nicholas Cook (2006, p. 6) o qual sugere uma análise da música enquanto *performance*, considerando a partitura como “*script*” ao invés de “textos”, a fim de buscar uma possível compreensão da *performance* como geradora de significados sociais. E por fim, com Alejandro Madrid (2009, p. 2), que apresenta uma nova articulação para o entendimento de *performance* musical ao pensar o conceito de performatividade relacionado à ação de compor, revogando a díade composição-*performance* (interpretação). Discutiremos as ideias destes autores na sequência.

Para Béhague (1984) os musicólogos, tradicionalmente, centraram suas atenções no fenômeno sonoro de forma isolada, com o objetivo de identificar por meio da reconstrução do som, a *performance* historicamente correta da música antiga europeia. Isto levou alguns musicólogos a revelarem que diferenças contextuais na *performance* musical não eram características relevantes, uma vez que a qualidade principal, segundo eles, eram os elementos essenciais da peça.

Contudo, no início dos anos 70 do século passado, o conceito de *performance* como um princípio organizador e um processo, ganhou forma e influenciou de maneira significativa a orientação adotada pelos etnomusicólogos, interessados na *performance* musical como um evento e como um processo. Pesquisadores como Roger Abrahams (1975)³² e Richard Bauman (1975)³³ citados por Béhague (1984), apontam em seus trabalhos que os estudos sobre *performance* deverão ser evidenciados empiricamente por meio da etnografia, na qual

³² ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaties of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger, eds., *From in Performance, Hard-Core Ethnography*, 1975, p. 18-27.

³³ BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. *American Anthropologist*. n.77, 1975, p. 290-311.

deve-se enfatizar o comportamento, a interação social na *performance*, os papéis, os códigos ou contextos de *performance* dos participantes, buscando tratar a noção de *performance* como um modo de expressão e comunicação. Assim, “a emergente qualidade da *performance* reside na interação entre os recursos de comunicação, competência individual, e nos objetivos dos participantes dentro de um contexto ou de uma situação particular” (BAUMAN, 1975 *apud* BÉHAGUE, 1984, p. 6)³⁴. Neste entendimento, fica evidenciado que uma *performance* é uma ação na qual há um relacionamento entre conteúdo e contexto. Logo, “isolar o conteúdo sonoro de uma *performance* e chamar tal operação de ‘*performance* prática’ não é justificável” (BÉHAGUE, 1984, p. 7)³⁵.

A partir das perspectivas apresentadas pelo autor, pode-se afirmar que o estudo da *performance* musical deve ser empreendido por meio de diferentes níveis de análise, a fim de considerar a multidimensionalidade da música, que coloca a *performance* musical como algo dinâmico, sujeita a mudanças de tempo e espaço (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Aqui, o enfoque do trabalho está justamente em compreender o experimentalismo como parte conceitual da *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne. Trata-se de um estudo baseado em um disco instrumental do grupo, portanto, extemporâneo aos processos de produção e gravação. Além disso, serão considerados neste trabalho questões que ultrapassam aquelas intimamente ligadas ao disco para considerar as características, concepções e histórias do grupo Jaguaribe Carne, a fim de possibilitar uma compreensão holística das ações promovidas pelo grupo. Portanto, objetivando imergir no contexto do grupo e compreender os papéis e códigos que são dialogados entre os participantes, serão direcionados esforços para identificar e aprofundar temas-chave apontados nas narrativas de seus principais integrantes, Pedro Osmar e Paulo Ró.

Cook (2006) apresenta argumentos no sentido de subverter o conceito que se tem sobre *performance* como algo que represente necessariamente uma reprodução. Assim,

Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na *performance* [sic]. Por outro lado, pensá-lo como um “script” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas (COOK, 2006, p. 12).

³⁴ the emergent quality of performance resides in the interplay between communicative resources, individual competence, and the goals of the participants, within the context of a particular situation.

³⁵ isolate the sound contents of a performance and call such an operation “Performance Practice” is no longer justifiable.

Logo, nos termos do autor, “compreender música enquanto *performance* significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social.” Adotar essa perspectiva não constitui negar a função da obra do compositor, mas, considerar os processos sociais intrínsecos ao fazer musical que são imprescindíveis para entendermos o que é uma determinada obra. (COOK, 2006).

Madrid (2009, p. 2) revisa a maneira como a noção de *performance* é abordada nos estudos musicais tradicionais, sugerindo uma articulação do conceito de performatividade para contribuir com um entendimento além do que é utilizado na *performance* com suas concepções interdisciplinares. Isso ocorrerá se pensarmos “a noção de performatividade em relação ao ato de composição”³⁶. O pesquisador argumenta que a diferente conceituação de performatividade entre os estudos acadêmicos da música e dos estudos da *performance* é um indicativo da divergência no uso conceitual do termo. Nos estudos musicais “o termo ‘performatividade’ se refere excepcionalmente aos meios para a criação e recriação da música na interpretação (*performance*)”, ou seja, busca-se saber o que a música é, e procura-se compreender os textos musicais e as *performances* musicais em seus próprios termos, levando em conta contextos sociais e culturais (*op., cit.*, p. 3)³⁷. Nos estudos da *performance*, teríamos um olhar para a música visando identificar o que a música faz e o que permite que as pessoas façam (*op., cit.*)³⁸.

Entre as décadas de 1980 e 1990 o crescente interesse na música popular nas diversas disciplinas acadêmicas, provocou uma reavaliação nas relações entre os estudos da *performance* e os estudos musicais, mudando o foco de estudos de “textos musicais encenados” para práticas cotidianas relacionadas à *performance* musical. Na prática os estudiosos procuraram compreender não somente os significados sociais e culturais do som,

³⁶ La noción de performatividad en relación al acto de composición.

³⁷ En ese contexto, el término “performatividad” se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (*performance*).

³⁸ La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del *performance* es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del *performance*) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de *performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer.

³⁸ Cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música. los estudios musicales (incluyendo la práctica del *performance*) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de *performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer.

mas, sobretudo, em que compreende os usos sociais e culturais dos sons estudados (MADRID, 2009, p. 5)³⁹.

Considerar o enfoque proposto por Madrid (2009) significa compreender a música como processo tanto nas práticas culturais quanto nas sociais. Representa também, a possibilidade de nos questionarmos “como o estudo da música pode nos ajudaram a entender esses processos ao invés de perguntarmos como esses processos nos ajuda a entender a música” (MADRID, 2009, p. 3)⁴⁰. Por fim, pode-se dizer que o entendimento do autor sugere que encaremos “a música como um complexo de *performance* em que a *performance* e o performático oferecem apenas alguns dos incontáveis enfoques que podemos propor sobre a performatividade da música para entender melhor o mundo que nos rodeia” (MADRID, 2009, p. 7)⁴¹, dessa forma, seremos capazes de identificar o que a música faz, ao contrário de saber apenas o que a música é.

Portanto, considerar a voz dos participantes discorrendo sobre as concepções, histórias, experiências é considerar as variadas negociações que estão implícitas na ação de análise da música como processo – e compreender todo o procedimento da composição à escuta como *performance*. Isto significa reconhecer que a *performance* não está somente representada no momento da gravação do disco, mas também no momento da escuta/transcrição das músicas. Assim, é extremamente viável considerar um entendimento a partir de uma perspectiva da multidimensionalidade da música do grupo Jaguaribe Carne, considerando contexto, visões de mundo, conceitos, comportamentos, história e relatos de experiência.

O conceito de *performance* utilizado neste trabalho compreende a *performance* como qualquer atividade humana na qual se faça uma reflexão sobre seus significados e relacionamentos com a sociedade. Do ponto de vista da música, a *performance* congrega não apenas o evento em si (audiência e artistas), mas todos os procedimento técnicos anteriores à situação da apresentação ou gravação e os desdobramentos posteriores a esta ocasião, como críticas musicais, relatos, conversas, escutas, memórias, entre outros. Deste modo, pretende-se

³⁹ Lo que llevaría a los estudiosos a preguntarse ya no sobre el significado cultural y social del sonido, sino sobre los usos sociales y culturales de ese sonido. Este giro reevaluaba la relación entre los estudios de *performance* y la música al cambiar el foco de estudio del “texto musical escenificado” a las prácticas cotidianas relacionadas con el *performance* musical.

⁴⁰ cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.

⁴¹ a la música como un complejo de *performance* en el que el *performance* y lo performático ofrecen sólo algunos de los incontables sitios en los que podemos preguntarnos sobre la performatividad de la música para entender mejor el mundo que nos rodea.

evidenciar neste trabalho como item de destaque na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne, o uso das concepções musicais experimentais.

Experimentalismo em música: conceitos e contextualização

A ideia de experimentalismo está envolta por diversos entendimentos, que vão desde os relacionados ao fenômeno musical até as artes de maneira geral. O termo “música experimental” já nos traz uma gama de possíveis interpretações que, torna-se difícil imaginar um significado que contemple as diversas atitudes e gêneros musicais. Assim, mesmo buscando um lugar comum do que seria experimentalismo na literatura pesquisada, mantenho foco na busca pela compreensão da música experimental feita pelo grupo Jaguaribe Carne.

No âmbito artístico, as ideias de experimentação foram inauguradas, sobretudo, pelas vanguardas europeias do início do século XX, que são considerados como os movimentos precursores dos processos experimentais. Na visão de Gilberto Teles,

as ideias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores [dos artistas de maneira geral – compositores, pintores], divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominavam, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos do século XX no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura (2009, p. 42)

Neste sentido, o autor argumenta que todos esses movimentos do início do século XX contestavam o universo artístico de sua época. Em suas palavras, “a diferença é que uns [...] queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros [...] viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior” (TELES, 2009, p. 43). Ou seja, essas tendências se configuravam como inovadoras de uma estrutura estética e social. Segundo Heron Vargas, presume-se que o procedimento experimental represente uma ruptura com processos e materiais aceitos até então na criação estética. Buscando o diferente, os artistas questionam os processos estabelecidos em busca de um novo padrão de criação (2012b).

Umberto Eco, ao buscar relações do que representa ser um procedimento experimental, cita o uso de experimento na ciência. Para o ele o método experimental ocorre quando o pesquisador em um ato de ceticismo metodológico decide questionar um determinado conhecimento e elaborar um novo método para redefini-lo. Em resumo, Eco diz que a essência do método experimental encontra-se no momento em que o conhecimento é

questionado pelo pesquisador que se propõe iniciar o processo desde o início, a fim de obter provas para sua redefinição (2000).

Para Boguslaw Schäffer por experimental pode se considerar “[...] a ideia de que o compositor deve renunciar à música do passado e recolher ‘novas experiências’ que possam ‘conduzi-lo ao domínio de novas possibilidades formais’[...]”. Entretanto, como afirma Eco, esta “[...] é uma acepção de ‘experimental’ que nenhum de nós poderia contestar, só que tal espécie de experimentalismo é [...] própria de toda a verdadeira invenção artística, em todos os tempos e lugares [...]”. Neste sentido, “a música polifônica era experimental em relação à anterior. Beethoven [era] em relação a Haydn, e assim sucessivamente” (*apud* ECO⁴², 2000, p. 227). Ou seja, a música do compositor contemporâneo é (ou tende a ser) experimental em relação ao seu antecessor.

O entendimento acima nos traz um significado objetivo ao tratar da representação de uma postura experimental na música, mas ao mesmo tempo o termo é demasiadamente generalista se não considerarmos a diferença de atitude entre o artista contemporâneo dos de outras épocas, conforme descreve Eco:

[...] o músico tradicional que compunha entre os séculos XVII e XIX, por exemplo, podia tentar as mais ousadas e inéditas inovações formais, mas nunca punha em dúvida determinados princípios basilares [...] como por exemplo o princípio da tonalidade. E quando fazia nascer os germes de uma crise da tonalidade, ou alargava as suas fronteiras, fazia-o com prudência, numa dialéctica de inovação e respeito para com o repositório tradicional; na atitude se me é permitida uma comparação política, do reformista e do conservador iluminado, mas não do revolucionário [...]. O artista contemporâneo, pelo contrário, comporta-se como revolucionário; destrói por completo a ordem que lhe foi designada e propõe uma outra. [...] ele] dispõe-se cada vez mais a “começar no vazio” sempre que pega um pincel ou se prepara para compor seja de que maneira for (2000, p. 229).

Esses apontamentos nos mostram que é o caráter experimental do compositor, artista ou grupo que vai definir que tipo de experimentação que ele faz. Quero dizer que não é simplesmente saber que se trata de um trabalho de música experimental que nos fornecerá informações necessárias para compreensão da obra de um determinado compositor ou grupo, mas sim, como se dá o comportamento experimental, quais as características, a intensidade dessas experimentações, como o material é tratado, ou seja, é necessário conhecer o conceito que rege essa experimentação. No mesmo sentido de Schäffer, Roy Shuker se refere aos termos vanguarda e experimentação como comumente associados. Para o autor eles são

⁴² Todas as citações diretas desse autor estão escritas em português de Portugal.

“aplicados a movimentos inovadores nas artes; geralmente associados com rupturas de tradições, estilos e convenções estabelecidas” (2002, p. 21)⁴³. Paul Griffiths⁴⁴ entende por experimentalismo “a música que se afasta significativamente das expectativas de estilo, forma ou gênero canonizadas pela tradição”. Deste modo, no auge do experimentalismo na música no final da década de 1960 e início da década 1970 “alguns compositores [...] faziam uma útil distinção entre a vanguarda, que trabalhava dentro da tradição e dos canais aceitos de comunicação [...], e os compositores experimentais, que preferiam trabalhar de outras formas” (apud LIMA NETO, 2000)⁴⁵.

John Cage, um dos percussores da música experimental, aborda em *Silence* (1961) questões teórico-filosóficas do que seria este tipo de música. Ele afirma que “se a palavra *música* é sagrada e reservada para instrumentos do XVIII e do século XIX, podemos substituir para um termo mais significativo: organização do som” (CAGE, 1961, p. 3)⁴⁶. Logo, o compositor (organizador de som) terá em mãos não apenas a totalidade do campo sonoro, mas, sobretudo, a totalidade do campo de tempo, da maneira que nenhum padrão rítmico estará fora do alcance do compositor (CAGE, 1961). Assim, “experimental” tem um significado preciso: “é experimental a atitude com que se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até agora ignoradas” (ECO, 2000, p. 227).

Neste tipo de abordagem Cage revela que “as peças podem ser combinadas de várias maneiras. Isto significa que cada *performance* de uma música é única, tão interessante para seu compositor como para os ouvintes” (1961, p. 11)⁴⁷. Neste sentido, como explica o autor, o compositor não estará compondo partituras e sim compondo partes. Assim, “o compositor se assemelha ao fabricante de uma câmera que permite que outra pessoa fotografe” (CAGE, 1961, p. 11)⁴⁸.

Essa é uma das características que se refere à concepção de obra aberta de Eco (2000). O autor cita o exemplo da peça *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen. Na obra, o compositor permite que o intérprete realize várias escolhas interpretativas (andamento,

⁴³ Terms applied to innovative new movements in art; usually associated with breaks with established traditions, styles, and convention.

⁴⁴ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia do Séc. XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁴⁵ One generally uses the word experimental to refer to music that is significantly removed from the styles, forms and genres that have been canonized by tradition – except by the experimental tradition. Some composers, particularly those of the late 1960s and early 1970s, when experimental music was at a height, made a useful distinction between the vanguard, who worked within the tradition and the accepted channels of communication [...] and the experimental composers, who preferred to work in other ways.

⁴⁶ If this word "music" is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.

⁴⁷ the parts may be combined in any unthought ways. This means that each performance of such a piece of music is unique, as interesting to its composer as to others listening.

⁴⁸ the composer resembles the maker of a camera who allows someone else to take the picture.

intensidade, formas de entrada) o que gera resultados diferenciados a cada ocasião. Nessa forma de combinação musical, a causalidade das escolhas possibilita uma infinidade de execuções. Todavia, os grupos de notas são estabelecidos pelo autor que ao escolhê-los orientou e determinou implicitamente a liberdade do intérprete.

Em outro exemplo diferente, mas que sugere observações análogas, Eco (2000) cita o modo em que foi construída a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Caracas⁴⁹, na qual foi definida “como uma universidade para se reinventar todos os dias”. Trata-se da arquitetura em movimento, onde as salas de aulas são construídas por meio de painéis móveis, assim, os professores e alunos modificam o ambiente interno na medida em que as questões arquitetônicas e urbanísticas são discutidas. Deste modo, ao modificar a disposição e a fisionomia do local, eles poderão construir um ambiente apropriado para cada situação de estudo. Nas palavras do autor a “escola determinou o campo de possibilidades formativas, permitindo determinada série de elaborações com base numa estrutura dada permanentemente: mas, com efeito, a obra já não se apresenta como forma definida de uma vez por todas, e sim como um ‘campo de formatividade’” (2000, p. 157)

Assim, na perspectiva de Cage, “a palavra *experimental* é apropriada, ao proporcionar um entendimento não como descritivo de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas simplesmente como entendimento de um resultado do que é desconhecido” (CAGE, 1961, p. 13)⁵⁰. Portanto, “uma ação experimental se configura como um resultado do que não está previsto” (1961, p. 39)⁵¹.

Com base nos autores citados e objetivando contextualizar as definições apontadas acima com a experimentação musical realizada pelo grupo Jaguaribe Carne, trago para este trabalho perspectivas sobre o experimentalismo na música brasileira, sobretudo da década de 1970, período da criação do grupo estudado.

A música popular brasileira na década de 1970 é marcada tanto pela convergência de gêneros musicais diferentes, quanto pelas disputas conceituais e estéticas afloradas entre artistas identificados com a bossa nova, o nacionalismo popular engajado e a tropicália. Esse período pós-tropicalista, historicamente posicionado entre os festivais da década de 60 do século passado e a consolidação do mercado *pop* dos anos 80, teve como umas de suas principais características a articulação entre os gêneros musicais do “passado recente” da música popular brasileira, que foram desprivilegiados pela bossa nova e pela canção engajada,

⁴⁹ Capital da Venezuela.

⁵⁰ the word “experimental” is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success and failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown.

⁵¹ An experimental action is one the outcome of which is not foreseen.

junto a informações da vertente *pop* internacional ligadas, sobretudo, às ideias da contracultura. Esse “desprendimento” estético, proposto pelos tropicalistas com a ideia de inclusão, contribuiu significativamente para a realização de diversos tipos de experimentações musicais na música popular da referida época. Por exemplo, o uso de instrumentos elétricos na música brasileira representada simbolicamente pelo uso da guitarra (BOZZETTI, 2007; CALADO, 2008; DE CARLI; RAMOS, 2008, FAVARETTO, 2007; NAPOLITANO 2002; NAVES, 2000; VARGAS; 2010, 2012a, 2012b).

Nesse período, o aspecto experimental que estava em voga na produção de vários grupos e artistas da música popular brasileira, era nutrido por meio do embate estético que visava a “volta pela linha evolutiva” na música brasileira. Essas obras foram influenciadas, de certo modo, por tendências internacionais como o *pop* e a contracultura interpretados e aplicados ao caso brasileiro, pelo governo militar que dispunha de critérios próprios para cercear a produção artística e pelo desenvolvimento do mercado cultural brasileiro, a ponto de surgir os primeiros trabalhos discográficos independentes (BOZZETTI, 2007; CALADO, 2008; FAVARETTO, 2007, NAVES, 2000, VARGAS, 2012b, 2012a).

O historiador Marcos Napolitano (2005), argumenta que a música popular brasileira (MPB) na década de 1970 tornou-se uma “instituição sociocultural”, uma vez que sua representação é considerada não só como um gênero musical em si, mas como um núcleo capaz de congrega diferentes canções brasileiras. Também durante esse período, a MPB teve momentos variados que se referem à experimentação e pesquisa estética, aos encontros (discos) de artistas de tendências conflitantes, inserção no mercado fonográfico de artistas populares pré-bossa nova e a consagração comercial da corrente principal da MPB. O autor ainda argumenta que o contexto que a MPB ocupava congregava três grandes circuitos socioculturais. São eles: “o circuito engajado herdeiro da hegemonia popular dos anos 60”; “o circuito alternativo, ligado tanto à herança das vanguardas quanto às novas subculturas jovens”; e “o circuito cultural dito “massificado”, marcado pela presença da indústria da cultura” (2005, p. 127-128). Vale destacar que havia artistas cujas obras transitavam entre esses circuitos, por exemplo, o cantor e compositor Caetano Veloso. Para Lucia Santaella, o artista objetivava provocar uma consciência que atentasse aos artistas brasileiros o uso de recursos técnico-artísticos que permitissem desenvolver uma música moderna brasileira. Essa visão, “insurgiu-se contra alguns preconceitos críticos mais arreigados em relação à produção artística [...] baseados no arcaísmo das visões antidialéticas [...] e que muito tem contribuído para uma separação rígida e falsa entre arte e meios de comunicação” (2008, p. 29). Deste

modo, Santaella (*op., cit.*) se refere a duas características distintas: a produção musical popular brasileira (ligada aos meios de difusão) e o experimentalismo musical no campo da pesquisa e da especulação criativa (nível da produção). Esses processos embora sejam antagônicos são complementares. Assim, a autora esclarece que:

O artista que opera no nível da produção, por estar separado dos meios de difusão, alarga e intensifica seu campo de ação de liberdade na esfera da produção, pagando, pela radicalização dessa liberdade, o preço da solidão. É consumido por poucos porque se engaja na invenção de signos, para colocar no mundo modos de ver, sentir, escutar e intelegir que este ainda não tinha. Para esse tipo de produção [...] não há consumo imediato. O intercurso social desses produtos passa por mediações complexas e imprevisíveis (SANTAELLA, 2008, p. 30)

Napolitano (2002), afirma que na virada dos anos 60 para 70 do século passado, havia uma perseguição aos artistas formadores de opinião e gosto, identificados com a música de invenção. O artista que “[...] ousava experimentar corria o risco de ser tachado de ‘maldito’ (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. Muitas carreiras até se alimentaram deste estigma, mas não era um rótulo desejado” (2002, p. 70). Assim, as gravadoras estrategicamente contemplavam tanto os artistas esteticamente mais populares que possuíam uma boa vendagem de discos e gerassem lucro, quanto os artistas identificados com o público *cult*, que eram bem vistos pela crítica especializada e atribuíam valores simbólicos à empresa (VARGAS, 2010).

Há uma ideia que os artistas mais populares ligados aos meios de difusão encontram-se no domínio do consumo e sofrem com “as determinações das leis do mercado consumidor, adequando, com maior ou menor intensidade, a natureza de sua criação às determinações dessas leis” (SANTAELLA, 2008, p. 30). Entretanto, em se tratando dos artistas tropicalistas, esse argumento utilizado para julgar aqueles que operam na esfera do consumo como cooptados pelo mercado e esteticamente redundantes não condiz com a verdade, uma vez que eles souberam articular essas duas questões aparentemente dicotômicas, ou seja, o consumo e o experimentalismo (*op., cit.*).

É preciso considerar, também, que o aspecto experimental não se refere apenas a uma atividade estritamente estética, que considere os métodos de criação e os materiais artísticos utilizados, mas, valoriza-se a relação entre o trabalho do artista e o contexto em que este é construído. Ao concordar com a perspectiva de Eco (2000), no sentido de que a produção de um trabalho experimental não é meramente estético, mas também contextual, Vargas sugere que

[...] se a prática experimental é por si só um trabalho com os materiais artísticos e com os procedimentos ou métodos de composição, ela não pode ser pensada apenas por um ponto de vista interno à obra de arte ou à carreira de seu criador, mas de forma aberta e relacional vinculando o entendimento desses termos nos contatos estabelecidos por todos. (2012b, p. 5)

O autor revela que houve outras importantes formas de experimentação não centradas diretamente ao contexto político, mas sim em uma movimentação internacional, a contracultura. Assim, as variadas formas de expressão e busca estética foram traduções dessa movimentação maior reelaborada junto às formas nacionais. Com isso, embora o cenário da ditadura militar também tenha sido determinante, não se deve generalizar e atrelar as manifestações diretamente a ele. Até porque ao observar a produção de alguns artistas do período, podem-se perceber outras arestas e profundidades das práticas criativas (VARGAS, 2012a, p. 15). Neste sentido

A MPB experimental dos anos 1970 tinha características nítidas, apesar de os compositores assim definidos não terem criado nenhum movimento e de não terem nítidas afinidades estéticas a ponto de serem identificados coletivamente. O que em princípio os unia, além da época em que produziram, era o perfil experimental das canções, tivessem elas sucesso comercial ou não (VARGAS, 2012a, p. 15)

Em se tratando do grupo Jaguaribe Carne, percebe-se aproximação com dois circuitos apontados por Napolitano (2005). O circuito da canção engajada, onde o grupo utiliza não apenas a canção, mas também a música instrumental como parte de um processo de transformação política e cultural por meio de uma proposta de formação e atuação informal, chamada de “guerrilha cultural”. E o circuito ligado tanto à herança das vanguardas e às subculturas, onde o experimentalismo musical funciona como característica principal na produção artística do grupo. Uma das principais características está na capacidade de provocar a audiência e fugir de certos padrões já estabelecidos em demasia. Trata-se de uma busca constante pelo novo, pelo imprevisível. Ou seja, a música do grupo Jaguaribe Carne objetiva chamar atenção para provocar um novo tipo de comportamento do que simplesmente para contemplar motivações estéticas despreocupadas com os dilemas sociais, políticos ou artísticos que afligem a população da região metropolitana de João Pessoa ou mesma da sociedade brasileira como um todo. Este convite ao novo, esteticamente ocorre com o uso de procedimentos e materiais que desconstroem as relações instituídas nas canções que adotam uma estética recorrente e que são amplamente difundidas nos meios de comunicação de massa.

Assim, mesmo acreditando haver lugares comuns entre a retomada da “linha evolutiva” na música brasileira proposta pela tropicália e a produção artística do grupo Jaguaribe Carne, trata-se de estratégias e objetivos distintos. Por exemplo: A tropicália pregava uma despreocupação com engajamento político em contraponto aos artistas ligados ao nacional-popular das canções de protestos; a ideia de inclusão (incluindo o cafona e o *kitsch*) das tradições musicais brasileiras excluídas, pelos bossa-novistas e pelos artistas engajados, além de terem uma presença marcante no campo midiático ao articular experimentações e mercado de massa. Já o grupo Jaguaribe Carne se propõe a fazer arte engajada, experimentações como forma de chamar atenção para um tipo de música preocupado tanto esteticamente quanto politicamente; e repudiar as relações que são estabelecidas no mercado de massa e ao uso de gêneros musicais identificados essencialmente com relações comerciais. Ou seja, o grupo articula, entre outras influências, a música dos artistas engajados do nacional-popular com as experimentações inauguradas na música brasileira pela tropicália.

A partir dos pontos de vista apresentados, acredito que compreender o experimentalismo na *performance* do grupo Jaguaribe Carne é completamente viável, uma vez que a noção de experimentalismo é uma das características mais intensas na música do grupo.

CAPÍTULO III

“É COISA DE POETA NAVEGAR NA CONTRAMÃO”: ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE PEDRO OSMAR E PAULO RÓ

Pensar na trajetória dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró é pensar na trajetória do grupo Jaguaribe Carne. Entretanto, busca-se considerar neste capítulo algumas passagens importantes no que se refere à formação e atuação dos irmãos enquanto músicos, sem pensar necessariamente em suas atuações frente ao grupo Jaguaribe Carne. Quem possui um conhecimento prévio da trajetória de Pedro e Paulo, sabe o quão difícil é pensar a trajetória deles “enquanto indivíduos” e não como grupo. Mesmo assim, este capítulo trata dos aspectos biográficos dos integrantes idealizadores e fundadores do grupo no que concerne às histórias e experiências percorridas por eles. É evidente que neste trabalho não foi possível contemplar por completo os fatos biográficos dos irmãos, mas procura-se destacar algumas passagens importantes em suas histórias musicais, principalmente, aquelas que foram apontadas por eles durante as entrevistas. Portanto, buscando seguir uma lógica cronológica dos fatos, primeiramente falarei sobre Pedro Osmar, que iniciou na música mais cedo e, na sequência, sobre seu irmão, Paulo Ró.

Pedro Osmar: contato inicial com a música

Pedro Gomes Osmar Coutinho, nascido em 29 de Junho de 1954, na cidade de João Pessoa (FIG. 1), teve em sua família pessoas que realizavam atividades musicais. Seu pai, Osias Gomes Coutinho, tocava zabumba e seu tio, João Baliza⁵², bandolim. Quando criança, Pedro Osmar costumava assistir às apresentações de grupos populares, tribos indígenas, carnavalescas, escolas de samba, clubes de orquestras como o Piratas de Jaguaribe, que ocorriam nas ruas do bairro de Jaguaribe (FIG. 2) (OSMAR, 2011).

⁵² Ambos já falecidos.



Figura 1 – Pedro Osmar em Sumaré/SP⁵³.

Sua família sempre esteve ligada à cultura popular, organizando a animação da Rua onde moravam, hoje chamada de Avenida Jesus de Nazareth⁵⁴, localizada no bairro de Jaguaribe - área central da capital paraibana João Pessoa.

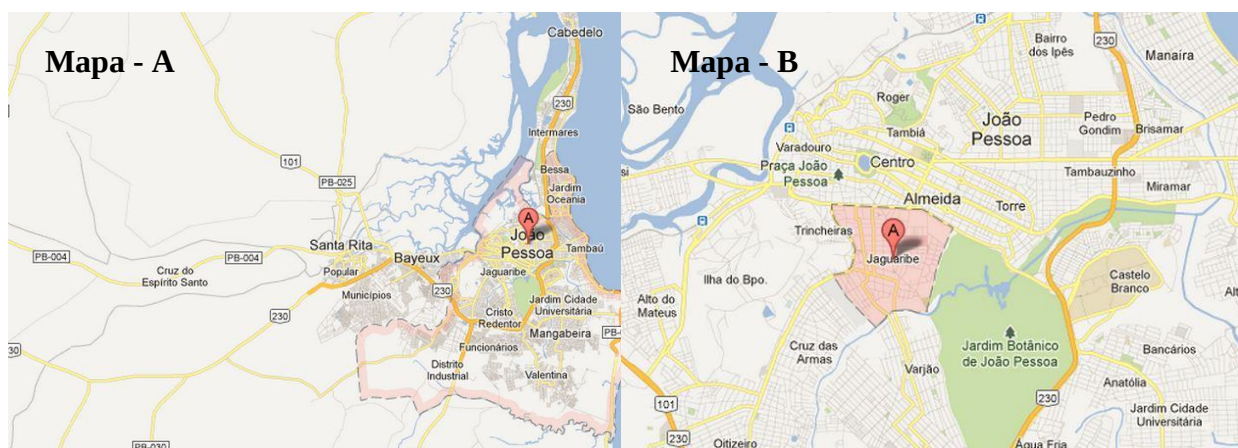


Figura 2- Mapa A – cidade de João Pessoa e o Mapa B - localização do bairro Jaguaribe⁵⁵.

Na adolescência, influenciado pelo seu irmão mais velho Osias Gomes Coutinho, estudante do curso de edificações e integrante do coral da Escola Técnica⁵⁶, Pedro Osmar ouvia constantemente música de concerto, através das audições de Osias que, neste período, era um comprador assíduo de discos da “Coleção de Grandes Compositores da Música Universal”, da Editora Abril Cultural.

⁵³ Foto coletada do seu Facebook em 4 de junho de 2012.

⁵⁴ Durante a sua extensão esta Avenida também recebe o nome de Av. Professor Renato Carneiro Cunha.

⁵⁵ Disponível em <maps.google.com.br/> Acesso em 29 de março de 2013.

⁵⁶ Atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB).

Nessa época, o artista plástico Hermano Cananéia, amigo de curso do seu irmão Osias, ao observar as manifestações artísticas de Pedro Osmar, em rabiscos de desenhos, escrevendo, tocando violão, passa a incentivá-lo nas atividades artísticas. Sobre isso, revela Pedro Osmar

[...] é com Hermano que se inicia meu processo de conhecimento sobre as artes, não só teórico, mas também prático. Ele me dava materiais de pintura, me incentivava a ir mais longe. Porque eu usava caneta esferográfica e desenhava em papel de enrolar pães. [...] E então esse meu universo de interesse e atividades artísticas, até então particular, pessoal, começou a ser provocado e conhecido pelas pessoas que freqüentavam [sic] minha casa (OSMAR, 2007).

Também neste período, Pedro Osmar tocava ao violão músicas dos grupos Os Incríveis, Deny & Dino, Erasmo Carlos, Roberto Carlos, grupos de música popular brasileira ligado ao rock nacional da Jovem Guarda⁵⁷.

“O despertar para a música”: aprendizado informal por meio dos festivais de música

Em 1970 os laços de amizade construídos nas aulas do curso de datilografia acarretou na sua participação no IV Festival Paraibano de Música Popular Brasileira, passo inicial para que se tornasse um profissional da música. “Neste 4º Festival, aconteceram as grandes revelações e visões para o futuro de minha vida profissional, e o meu ruidoso despertar de artista realmente aconteceria ali” afirma Pedro Osmar (2005)⁵⁸. O festival, realizado no tradicional Teatro Santa Roza (ANEXO - A) ocorreu sob a produção de Expedito Pedro Gomes, reunindo grande parte dos artistas que faziam a cena musical da época.

A realização de festivais de música nesta época mostra que a classe artística de João Pessoa estava conectada, de certa forma, com os grandes festivais do eixo Rio/São Paulo. Festivais esses que possuíam um intenso respaldo na mídia e acabavam por influenciar esta prática em vários estados do Brasil, entre eles a Paraíba.

O Festival Paraibano de Música Popular Brasileira coordenado por Expedito Pedro Gomes, teve sua primeira edição em 1967, por conseguinte, também foi realizado nos anos de 1968, 1969, 1970 e 1971. O festival visava, por meio da promoção do artista local, romper com as dificuldades encontradas pelos compositores e intérpretes para apresentarem suas

⁵⁷ Importante movimento musical brasileiro surgido na década de 1960. Teve como um dos principais expoentes os artistas, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A Jovem Guarda foi criada com influência das bandas de rock inglesas e americanas dos anos 50 do século passado. Além de ter experimentado em termos musicais brasileiros como, por exemplo, com o uso da guitarra elétrica. A Jovem Guarda incluiu a moda, modos de tratamento e inaugurou o *merchandising* para o mercado musical, visto que o movimento, também era um programa televisivo. Para saber mais ver: FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

⁵⁸ Livro não publicado.

produções musicais (LEITÃO, 2012a)⁵⁹. Para Rui Leitão⁶⁰ a produção do evento “entendia que esse tipo de competição musical, com tanto sucesso no sul do país, serviria para abrir espaços para novos talentos que buscavam oportunidades no cenário musical regional e nacional” (2012b)⁶¹. Quanto ao formato, segundo relatos de Pedro Osmar referindo-se ao festival de 1970 e os relatos do festival de 1968, publicados pelo jornalista Rui Leitão, as eliminatórias de um total de 36 canções selecionadas aconteciam em três sábados e mais um sábado para a finalíssima.

Na ocasião de 1970 as músicas apresentadas por Pedro Osmar foram “Brasil, conte comigo” (Pedro Osmar e José Carlos de Souza) e “Alô, alô, juventude” (Pedro Osmar e Tecla Maria de Santana)⁶². Vejamos nas próximas páginas como se deu a participação de Pedro Osmar no IV Festival Paraibana de MPB, o relacionamento indireto que ele manteve com artistas que já atuavam na cena musical local e as consequências desse evento que, em pouco tempo, acabaria influenciando na sua estética musical.

Eu fui no escuro [...]. Ná época, assim como hoje você tem que saber de informática, você tinha que saber datilografia. Eu sempre fui muito arredo a essa coisa do sistema de tem que ter isso, tem que ter aquilo. Mas, aí minha mãe perturbou tanto que eu fui fazer o curso de datilografia em uma escola aqui perto do supermercado. (Localizado no bairro de Jaguaribe). Nesta escola tinha um cara chamado José Carlos de Souza⁶³. [...] Ele] escrevia e desenhava. Tinha uma escrita que, com o tempo, eu fui compreendendo. Por exemplo, ele pegava “País Tropical” de Jorge Ben⁶⁴ e fazia uma versão com as palavras dele, mas fazendo aquela coisa bem ufanista. Perigosamente ufanista. Aí ele me deu uma letra desse tipo e pediu que eu fizesse uma melodia para que ele pudesse escrever num festival. Eu pego, faço uma melodia de samba. Eu nunca fiz samba, não sei fazer samba até hoje. Só que na época eu fiz o samba, talvez a pedido dele. A professora, chamada Tecla Maria de Santana, observando o movimento de música entre eu e José Carlos de Souza, disse: - Eu também escrevo, faça uma música para essas letras minhas. Aí eu escolhi umas das letras dela (2012).

⁵⁹ LEITÃO, RUI. Março/1968: Os festivais da MPB. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*, mar. 2012. Portal WSCOM. Disponível em <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/blog/filtro/2012/valor/01> Acesso em: 25 de set. 2012.

⁶⁰ Jornalista. Atualmente é colunista do [Portal WSCOM](http://www.wscom.com.br).

⁶¹ LEITÃO, RUI. Abril/1968: As eliminatórias do Festival. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*. Portal WSCOM. Disponível em <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/post/post/+Abril%2F1968%3A+As+eliminat%C3%B3rias+do+Festival-7601> Acesso em: 25 de set. 2012.

⁶² Pedro Osmar revela não ter mais ambos os textos literários. A segunda canção foi interpretada por duas jovens irmãs da professora Tecla Maria de Santana.

⁶³ Jornalista. Na referida época ele trabalhava, não como jornalista, no Diário de Pernambuco.

⁶⁴ Instrumentista, cantor e compositor de renome na música popular brasileira. Também conhecido como Jorge Bem Jor.

O ufanismo, citado por Pedro Osmar, estava presente em canções no início da década de 1970. Segundo Sérgio Trein, era incentivado pelo governo militar para propagar ideias de cunho nacionalista que exaltavam a cultura urbana festiva, as belezas naturais e a fantasia de um Deus brasileiro que abençoou o país com uma beleza singular (2008). Na prática o ufanismo “representa uma atitude ou sentimento adotados por aqueles que se vangloriam exageradamente das riquezas ou belezas naturais de um determinado lugar, bem como de suas realizações em diversos campos” (TREIN, 2008, p.118). Deste modo, por ser compartilhado por pessoas que habitam o lugar ou que possuam algum tipo de conhecimento, ele pode ser caracterizado como um meio de transmissão de mensagens simbólicas (TREIN, 2008). Segundo Trein

a produção [de músicas ufanistas] satisfazia aos governos militares, porque mostrava [...] um país tão belo que não deveria ser mexido e nem mudado. Muito menos politicamente. [...] Daí um dos slogans surgidos neste período, o “Brasil ame-o ou deixe-o”. [...] Assim, o ufanismo, [...] procurava sufocar as oposições aos governos militares [...] a ele] somava-se a perseguição política aos adversários, a tortura, o exílio de políticos e artistas, a censura (TREIN, 2008, p. 119-120).

Por isso compreende-se a preocupação de Pedro Osmar, em enfatizar no seu depoimento que não tinha noções políticas para discernir sobre o uso de tal ferramenta de cunho nacionalista. Na entrevista ele afirmou de maneira enfática que musicou o texto literário “Brasil, conte comigo” de José Carlos de Souza sem perceber este tipo de posicionamento político, como podemos perceber no relato abaixo.

Rapaz! [a minha participação] foi o divisor de águas do festival no mal sentido! Eu tinha 16 anos, cara [e] nunca tinha participado de nenhuma militância. Na época, o movimento estudantil quebrava em protestos o centro da cidade de João Pessoa, todinho. Queimava carro e tal, mas eu não participava desse movimento, eu não tinha essa maturidade. E nesta ocasião eu estava participando de um festival com duas músicas de cunho nacionalistas, neofacistas sem saber, entendeu? Porque o José Carlos de Souza tinha uma simpatia pela ditadura militar. Na época era o governo de Garrastazu Médici. O mais sanguinário que teve dos generais. Foi quem desbaratou⁶⁵, praticamente, toda a guerrilha urbana do Brasil. E tinha aquela coisa de “Brasil ame-o ou deixe-o” era uma propaganda que tinha na TV. E o José Carlos de Souza fez uma letra sobre isso. Realmente eu não tinha a menor ideia do que estava fazendo. Aí escrevemos a música no festival e a música foi selecionada. Na noite da eliminatória em que essas duas músicas foram apresentadas estava presente Carlos Aranha⁶⁶ e o

⁶⁵ Destruuiu, derrotou.

⁶⁶ Jornalista, músico, poeta, teatrólogo, produtor artístico e cineasta. Carlos Antônio Aranha de Macedo nasceu em João Pessoa no dia 18 de março de 1946. Como jornalista, foi presidente da Associação Paraibana de Imprensa, editor do suplemento literário ‘Correio das Artes’ do Jornal A União, editor de cultura dos jornais A

grupo dele (ANEXO B). Meu amigo! A coisa fedeu! Tem um detalhe, eu ainda não subia no palco, eu não tocava, o festival tinha uma banda base para acompanhar os intérpretes. Um amigo meu aqui de Jaguaribe, Duda, que mora aqui perto na Vasco da Gama⁶⁷, tinha um violão em casa e tocava aquelas coisas da Jovem Guarda e eu gostava de ir pra casa dele pra ficar tocando com ele. Paralelo a isso estava acontecendo a história da escola de datilografia, veja os dois ambientes! O José Carlos de Souza também era amigo desse pessoal que frequentava o Cine Teatro Santo Antônio⁶⁸ (ANEXO C), a turma ligada ao Estrela do Mar Esporte Clube⁶⁹ e a Igreja do Rosário⁷⁰ (ANEXO D). Ele disse: - Rapaz! Chama Duda pra cantar essa música. Eu não tinha a menor ideia realmente do que eu estava fazendo. Pode até parecer que eu estou tentando sair um pouco, mas eu realmente não tinha ideia. Duda cantava apenas para a gente em casa, como eu também cantava, mas pra subir no palco do Teatro Santa Roza e interpretar uma música de dois autores, rapaz! Isso foi um acontecimento em Jaguaribe, bicho! Duda vai, faz o trabalho dele. A comissão julgadora que é soberana! Tem essa história de soberana, né? Soberana em suas decisões! Pois bem, essa comissão julgadora selecionou, classificou as minhas duas músicas e desclassificou as músicas do grupo de Carlos Aranha. Ou seja, o tropicalismo tinha sido colocado no canto da parede. Isso deu uma confusão muito grande. Confusão de subir polícia no palco. Eu na plateia. Coitado de mim. Fiquei encolhidinho lá, rapaz, sem entender o que era aquilo. E Carlos Aranha sempre teve um discurso afiado, preparado. Resultado, Aranha e o grupo dele subiu no palco e ficou com o microfone: blá, blá, blá... essa comissão julgadora só tem incompetente. Aquela coisa, aí subiu a polícia pra tirar eles na mãozada (OSMAR, 2012).

Carlos Aranha já desenvolvia seu trabalho artístico na cidade e, inclusive, já tinha participado em edições anteriores do festival com o grupo Os Quatro Loucos⁷¹. Objetivando situar o leitor do que representava, sobretudo para Pedro Osmar, a pessoa de Carlos Aranha em 1970 faço a reprodução abaixo de um extenso trecho do jornalista Rui Leitão⁷² que

União, O Norte, O Momento e Correio da Paraíba. Na área musical participou de vários festivais e shows coletivos pelo nordeste, além de se apresentar em shows individuais e em parcerias com Cátia de França e Zé Ramalho. É integrante da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, da Academia Paraibana de Cinema e membro, desde 2009, da Academia Paraibana de Letras.

⁶⁷ Uma das avenidas principais do bairro de Jaguaribe.

⁶⁸ Cinema. Localizado na Avenida Vasco da Gama. Atualmente no local funciona a Casa da Cidadania. Programa estadual que visa promover a cidadania, oferecendo serviços de órgãos do governo Federal, Estadual, Municipal e da iniciativa privada.

⁶⁹ Time de futebol.

⁷⁰ Paróquia Nossa Senhora do Rosário. Jaguaribe, João Pessoa.

⁷¹ Em entrevista concedida ao jornalista Ricardo Anísio e publicado no jornal impresso O Norte em 25 de dezembro de 1991, Zé Ramalho faz o seguinte comentário sobre sua participação em grupos de bailes: “Pra mim é uma grande escola para o músico. [...] Foi uma coisa de importância enorme para minha formação como músico, principalmente ter tocado nos Quatro Loucos, que eram os Beatles da Paraíba. Tudo começou por aí. Um dia eu estava em plena rua, quando em cima de um caminhão vi Vital Farias tocando uma guitarra Giannini vermelha fazendo campanha para o pai de Golinha e Floriano. [...] Um dia, depois de ter casado e anunciado que sairia do conjunto. Floriano veio me convidar. Foi uma honra. Daí por diante era irreversível a minha ligação coma música, que já estava meio que traçada em meu destino”.

⁷² Natural de Patos-PB. Foi superintendente do jornal estatal paraibano A União e da Rádio Tabajara (estatal paraibana). Foi diretor nacional de benefícios do INSS e secretário de administração da Prefeitura de João Pessoa. Atualmente Leitão presta assessoria parlamentar na Assembleia Legislativa do Estado da Paraíba.

comenta sobre a participação de Carlos Aranha no II Festival Paraibano de Música Popular Brasileira.

O testemunho da contemporaneidade e o resultado das pesquisas que venho desenvolvendo nos meus passeios pelas páginas dos jornais de 1968, me dão a autoridade para concluir que Carlos Aranha foi, sem a menor dúvida, o personagem mais presente nos movimentos culturais e artísticos daquele emblemático ano aqui na Paraíba. A sua intelectualidade polivalente fazia com que seu espírito revolucionário, tão marcante da época, ficasse registrado nas suas produções culturais [...]. Carlos Aranha assumia uma posição de vanguarda na música paraibana. No festival de 1968 para defender sua participação se fez acompanhar de um conjunto com guitarras eletrônicas, Os Quatro Loucos, do qual faziam parte os irmãos Golinha e Floriano Miranda, e Zé Ramalho. No ano seguinte protagonizou um espetáculo de irreverência própria dos que querem quebrar paradigmas, romper com o “lugar comum”, chocar os conservadores. Ao se apresentar no festival de 1969, cantou a música de sua autoria “Ivone, pelo telefone”, vestindo um bustiê roxo, uma calça de veludo verde, um colar de couro com o símbolo “hippie” e batom nos lábios. Esse comportamento, por si só, já define bem o estilo que personificava o autor da música que ganhou o segundo lugar no Festival de 1968 (LEITÃO, 2012)⁷³.

O trecho acima nos mostra como Carlos Aranha era visto na época. Possuidor de um fundamentado discurso na defesa de sua estética artística. Também se fazia presente em diferentes tipos de produções culturais, nas quais ele matinha uma atitude comportamental inovadora na cidade. Antes da divulgação do resultado final do festival de 1968, Aranha escreveu o seguinte comentário sobre a música, Giramulher, a qual estava concorrendo.

Um festival de música é atualmente realizado em João Pessoa, com grande repercussão. Uma composição minha e de Fernando, meu irmão, foi acompanhada por guitarras elétricas: Os Quatro Loucos. Festival à parte, uma explicação se faz urgente, no intuito de apagar certas dúvidas e algumas interpretações mal lançadas. “Giramulher” não é uma composição tropicalista, como alguém escreveu. Na verdade, fica dito: não existe música tropicalista, como não há cinema tropicalista, nem teatro tropicalista ou literatura tropicalista. O movimento - atenção - não propõe qualquer tipo de estética. Propõe mais adequadamente uma ética, um comportamento. O tropicalismo não é algo monstro que deseja acabar com o anterior patrimônio cultural brasileiro ou latino americano. Muito pelo contrário (ARANHA⁷⁴ *apud* LEITÃO, 2012).

Após divulgação do resultado final do festival, e sua música em parceria com seu irmão ficar na segunda colocação, Aranha escreve via jornal impresso o seguinte comentário.

⁷³ LEITÃO, Rui. Maio/1968: Giramulher - a vice campeã. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*, mar. 2012. Disponível em < http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/post/post/+Maio%2F1968%3A+GIRAMULHER+-a+vice+campe%C3%A3-7624 > Acesso em: 25 de set. 2012.

⁷⁴ Publicado no Jornal A União (PB) em 3 de maio de 1968.

Os sons modernos das guitarras elétricas não conseguiram atingir suficientemente as mentalidades filosóficas de alguns membros da comissão julgadora do certame. Isto não importa. Tanto eu, como meu irmão, realizamos uma composição atendendo as mais recentes exigências da música brasileira. O público entendeu muito bem e “Giramulher” foi a composição melhor recebida num festival repleto de “disparadinhas” e “cartões postais mal redigidos”. Os preconceitos e tradições subdesenvolvidas precisam ser superados. Tanto a televisão, cinemas e as revistas em quadrinhos, além do rádio e os modernos meios de comunicação de massa, não são patrimônio dos Estados Unidos, da Europa, Rio de Janeiro ou São Paulo. O homem nordestino também está condicionado a tudo isto. A música para ser boa e comunicativa tem que utilizar recursos modernos, não somente em seus elementos básicos, como melodia e ritmo, mas igualmente com as pesquisas de sons e o empréstimo de elementos característicos a outras formas de arte. O resto é coisa menor, já que vivemos um presente em busca de um futuro. (ARANHA⁷⁵ *apud* LEITÃO, 2012)⁷⁶

É bem verdade que os trechos acima servem apenas para ilustrar o que Pedro Osmar relata sobre a edição de 1970. Ele, prestes a completar 16 anos, se depara em um movimentado festival da capital paraibana diante de protestos de um artista com engajamento e atuação na cena artística e jornalística paraibana. Além de falar durante a entrevista sobre a importância desse momento vivido com Carlos Aranha no IV Festival Paraibano de MPB, Pedro Osmar em seu livro⁷⁷, “Diálogos de música: entrevistas com personalidades da música paraibana”, aponta esse momento como importante para a criação e concepção do grupo Jaguaribe Carne.

⁷⁵ O autor não cita a fonte da publicação da qual extraiu o depoimento de Carlos Aranha.

⁷⁶ LEITÃO, Rui. Maio/1968: Giramulher - a vice campeã. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*, mar. 2012. Disponível em < http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/post/post/+Maio%2F1968%3A+GIRAMULHER+-a+vice+campe%C3%A3-7624> Acesso em: 25 de set. 2012.

⁷⁷ Por não estar lançado é tratado aqui como um documento (ver capítulo I).

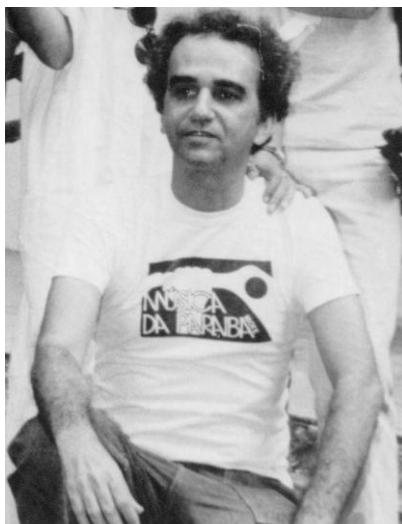


Figura 3 – Carlos Aranha⁷⁸.

Continuando a falar sobre o IV Festival Paraibano de MPB (1970), Pedro Osmar comenta sobre que consequências os fatos acontecidos no Teatro Santa Roza tiveram na sua carreira profissional, sobretudo, nos anos seguintes.

Depois entendi: Era o impacto do novo me protegendo das brutalidades do analfabetismo político, e sob todos os aspectos eu estava reagindo bem. [...] Como ter claro naquele momento que havia tantas correntes e tantas dissidências estéticas e políticas num simples festival de música? Tinha o pessoal da Jovem Guarda, o pessoal da bossa nova, o pessoal do tropicalismo, o pessoal da canção de protesto e o pessoal que não sabia o que estava fazendo ali, como eu, que tinha entrado por acaso (OSMAR, 2005, p. 33).

“Isso aconteceu! Só que isso daí foi a melhor coisa da minha vida, entendeu? O fato de isso ter acontecido, foi a melhor coisa que poderia ter acontecido pra mim, porque aí com o impacto eu despertei” (OSMAR, 2012). É dessa forma que Pedro Osmar avalia esse momento do festival em que ele pode viver pela primeira vez, na realidade cultural da cidade de João Pessoa. Nós poderíamos avaliar esse momento como “trágico”, mas ele em um gesto de humildade e abertura para o novo buscou escutar os debates gerados a partir daquele momento e, posteriormente, avaliá-los como um momento que o conduziu a um amadurecimento político e estético (OSMAR, 2012).

35 anos depois eu continuo achando que a música me salvou da brutalidade das ignorâncias e dos analfabetismos políticos fabricados e que hoje, olhando para o futuro, consigo encontrar sentido e objetividade para a minha produção de artista multimídia num mercado que provavelmente nunca vá passar do alternativo, do independente e do marginal, e que por isso mesmo tanto me satisfaz. Esse trânsito/transe pelo mercado alternativo-

⁷⁸ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

marginal-independente é que tem feito com que a minha arte possa dialogar livremente com outros parceiros de expressões diversificadas e consiga encontrar caminhos novos e até sentidos mais produtivos para a sua existência como projeto político libertador - daí a insistência em desenvolver processos criativos ligados a teatro, poesia, música, artes plásticas, projetos de arte educação e jornalismo alternativo nos dias de hoje, março de 2005 (OSMAR, 2005, p. 33).

A passagem acima nos evidencia a importância desse festival para a atuação artística de Pedro Osmar. Ele como um artista inquieto que caminha por diversas vertentes artísticas, que sempre partem da lógica do mercado alternativo e independente. Por isso essa “facilidade” e permissão para transitar por estéticas aparentemente divergentes, que em sua arte se convergem para materializar seu “projeto político libertador”. Ele usa essas múltiplas formas de expressão para intervir estética e politicamente na realidade cultural local. Daí, por exemplo, as suas incursões no cinema mesmo sem ter instruções técnicas e equipamentos de ponta, “necessários” para rodar um filme. Então, ele como um assíduo telespectador conhecedor de cinema a partir desse ponto de vista, ao sentir falta de filmes que retratem o momento contemporâneo artístico da cidade resolve, em contraponto aos cineastas e instituições oficiais que “ignoram” a realidade cultural atual, produzir seus próprios filmes em uma abordagem marginal. Isso no cinema seria, basicamente, como não ter a preocupação com planos de imagem, fotografia, roteiros milimetricamente definidos, ou seja, qualquer ação que seja imprescindível para o cinema “tradicional”.

No ano seguinte, em 1971, ocorre o 5º Festival Paraibano de Música Popular Brasileira e Pedro Osmar inscreve duas canções de autoria própria. Nessa edição, além de compor ele também tocou (OSMAR, 2012).

O festival foi, pra mim, sem grandes novidades, pois na minha cabeça, conscientemente, eu já começava a pedir outras coisas. Estava em plena transição estética e política [...] estava ouvindo uma música diferente, mais adequada às minhas exigências (Beatles, Yes, Pink Floyd, Emerson, Lake e Palmer, Tropicalistas, Música Erudita e Jazz), que me daria chão para pisar firme e forte nos anos seguintes. Eu tinha passado por um moinho, eu tinha despertado e queria mostrar para todo mundo que eu era capaz de me fazer sozinho e criando coisas boas, já que “agora” eu sabia o que era uma música boa de festival (OSMAR, 2005, p. 33).

Em 1972, Pedro Osmar participou do Festival Nacional de Vanguarda (FENAV)⁷⁹. O festival foi produzido pelo jornalista Gilvan de Brito e Carlos Aranha.

⁷⁹ Realizado em João Pessoa.

Produzi duas músicas especialmente para o FENAV: “Trânsito Interrompido” e “Sobre o Tema Quase Três e o Mês”, que foram interpretadas por mim e pelo conjunto musical Os Selenitas, que era coordenado por Jarbas Mariz (FIG. 4). Toquei guitarra, violão e cantei [...] um conjunto de bailes que eu conhecia das matinês de lazer do Clube Astrea, do Ginásio do SESC-Centro⁸⁰, da LABRE⁸¹, e que adorava vê-los tocando os sucessos do momento (Renato e Seus Blue Caps, The Pop’s, Os Incríveis, Deny e Dino, Roberto Carlos, “Cérebro Eletrônico” de Gilberto Gil). Foi uma alegria só! A minha música era um rock chicano, ao estilo Santana e uma experimentação de voz/violão diferente, com o pessoal dos Selenitas fazendo um vocal legal, diferente, meio atonal, muito bom, e que me agradou muito. Aí sim, eu estava me sentindo outro e com uma cabeça e uma música bem melhor, bem mais experiente, mais provocadora (OSMAR, 2005, p. 34)

Pedro Osmar revela que é neste festival que ele realmente entende a preocupação de Carlos Aranha no IV Festival Paraibano de MPB em 1970, quando o mesmo reclama da atitude da comissão julgadora em considerar as músicas sem preocupações com seus conteúdos, posicionamentos políticos e com uma estética mais contemporânea que contemple um discurso e uma poética elaborada (OSMAR, 2005).



Figura 4 – Grupo Os Selenitas. Da esquerda para direita Dandan (guitarra Solo), Jarbas Mariz (guitarra base), Tarciso (baixo) Irapuan Pupu (Bateria), Gilson Reis (intérprete), Diagoras (Teclado)⁸².

⁸⁰ Serviço Social do Comércio. Unidade - SESC Centro João Pessoa.

⁸¹ Liga de Amadores Brasileiros de Rádio Emissão. Para mais informações acesse <http://www.labre-pb.org.br/>.

⁸² Foto coletada na página de Os Selenitas no Facebook. Acesso em: 27 de mar. 2013.

Os festivais seguintes de que Pedro Osmar participou foram o Festival de Música do Liceu Paraibano em 1974 e o Festival Nordestino de MPB em 1979, realizado na cidade de Recife, Pernambuco. Sobre estes, tratarei adiante.

Em 1979, acontece em São Paulo o Festival 79 de Música Popular⁸³, promovido pela Rede Tupi de Televisão. Na ocasião, Pedro Osmar acompanhou Zé Ramalho tocando viola caipira na música Dia dos adultos⁸⁴, composição de Zé Ramalho. No entanto, a música não obteve êxito no festival.

Em 1980, Pedro Osmar participa do Festival MPB 80, promovido em maio de 1980 pela Rede Globo de Televisão. Neste festival ele acompanhou, novamente tocando viola caipira, Zé Ramalho com a música ‘Hino Amizade’ (Zé Ramalho) e Amelinha com a música “Foi Deus quem fez você” composição do paraibano Luís Ramalho. As duas composições figuraram entre as finalistas. A composição de Luís Ramalho “Foi Deus quem fez você” interpretada por Amelinha alcançou a segunda colocação.

Ao ser perguntado sobre sua aproximação com Zé Ramalho, Pedro Osmar revela que o conheceu em João Pessoa no ano de 1976 durante a realização da Coletiva de Música⁸⁵. Na época, Zé Ramalho era muito amigo do produtor Onaldo Mendes e da família Mendes que morava no bairro de Jaguaribe. Onaldo então fez o elo entre Zé Ramalho e o pessoal que estava articulando a Coletiva de Música.

Ele participou de um dos shows, uma das noites da Coletiva de Música e fez uma performance interessantíssima. Cortou o cabelo no palco, recitou Drummond, recitou uma poetisa brasileira, quebrou o violão. Ele gostava de quebrar um violão danado, mas era uma tentativa de mostrar para as pessoas que havia uma revolta incontida, que ele precisava mostrar pra todo mundo (OSMAR, 2012).

Anos mais tarde, especificamente no final da década de 1970, Pedro Osmar encontrou Zé Ramalho no Rio de Janeiro e passou a integrar a sua banda.

Eu me juntei a Zé Ramalho quando ele tinha saído da banda de Alceu Valença. O Sion⁸⁶ foi quem produziu Zé Ramalho no começo da carreira, quem fez o lançamento dele pra todo o Brasil. E [ele] foi quem montou a banda [... e] colocou Elba Ramalho, Cátia de França, eu que estava lá [...] (FIG. 5). Com ele [Zé Ramalho] a gente fez o Projeto Pixinguinha⁸⁷ com

⁸³ Realizado no Palácio das Convenções do Anhembi – São Paulo. Coordenado por Solano Ribeiro.

⁸⁴ Apresentada na 2ª eliminatória. Quinta-feira 22 de novembro de 1979.

⁸⁵ Será tratada mais adiante.

⁸⁶ Carlos Alberto Sion.

⁸⁷ Projeto da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) que tem como objetivo realizar espetáculos de música popular nas capitais e principais cidades do país, promovendo o intercâmbio de manifestações musicais entre as

*João do Vale*⁸⁸, no Sul e Sudeste – Rio de Janeiro / São Paulo até o Rio Grande do Sul. Fizemos uma turnê de nove cidades no interior de Minas Gerais, terminando em Goiás e fizemos uma turnê de Fortaleza a Salvador de ônibus, parando em cada capital. O [Festival] MPB 80 foi um dos últimos trabalhos que eu fiz junto com ele [...] (OSMAR, 2012).

O trabalho com Zé Ramalho foi um dos poucos em que Pedro Osmar atuou como instrumentista e mesmo integrando a banda do artista, ele não deixou de lado seus projetos artísticos.

O Jaguaribe Carne ficou em alguns intermédios. Porque tinha um momento que eu voltava pra cá [João Pessoa]. Na verdade eu morava aqui e tocava com Zé Ramalho no eixo Rio/São Paulo ou onde ele fosse trabalhar, fosse tocar. E como eu ficava mais aqui eu estava trabalhando com o Jaguaribe Carne. Quando ele [Zé Ramalho] dizia:- Bicho eu vou precisar de você pra passar um mês e meio fora. Aí pronto, eu ajeitava tudinho e ia pra estrada. Aí as turnês, as temporadas no teatro João Caetano, Teatro Ipanema. O Sion começou a produzir discos com as 13 pessoas que ele tinha na banda. Primeiro foi o disco de Elba Ramalho⁸⁹, 'Ave de Prata'⁹⁰. [Produziu o] primeiro de Cátia de França⁹¹, '20 palavras ao redor do sol'⁹², entre outros. Nesse tempo ele ia produzir mais uns quatro ou cinco artistas. Dizem que eu seria um desses que ele iria produzir, mas não deu certo. Eu não acho que ele queria que eu cantasse outras coisas, mas eu acho que é porque ele não acreditava e ele tinha razões para isso, até porque eu não tinha muita clareza naquela época do que eu queria mesmo. Se eu queria ser um artista de canções, de entrar no esquema de gravadoras (OSMAR, 2012).

diversas regiões do país, gratuitamente ou a preços populares. Para mais informações acesse <http://www.cultura.gov.br/site/2007/09/25/projeto-pixinguinha/>.

⁸⁸ João Batista do Vale - Cantor e compositor maranhense, nascido em 11/10/1933 e falecido em 6/12/1996. Para mais informações ver <<http://www.dicionariompb.com.br/joao-do-vale>>.

⁸⁹ Cantora e atriz. Nascida em 17 de agosto de 1951 na cidade de Conceição – Paraíba. Site oficial <http://www.elbaramalho.com.br>

⁹⁰ Lançado em 1979. Gravadora CBS/ Sony Music. Para mais informações acesse <http://www.elbaramalho.com.br>

⁹¹ Instrumentista, cantora e compositora paraibana. Nasceu em 13 de fevereiro de 1947.

⁹² Lançado em 1979. Gravadora CBS/Epic.



Figura 5 - Músicos e produção de Zé Ramalho. Agachado fumando Geraldo Azevedo. Em pé, da esquerda para direita Cátia de França, Zé Ramalho (centro) e Elba Ramalho com os alguns músicos e pessoas da produção de Zé Ramalho no final da década de 1970⁹³.

Breve aprendizado formal

Em 1973, a convite de Hermano Cananéia, estudante de artes plásticas na Coordenação de Extensão Cultural da Universidade Federal da Paraíba (COEX-UFPB), Pedro Osmar inicia o curso de música na instituição (OSMAR, 2007). Entretanto, permanece por um curto período por não se adaptar às aulas da professora de teoria (*id.*, 2011). “*Eu me deparei com uma realidade que pra muita gente não é problema, mas para mim é [...]. A questão da burocracia de [...] fazer do jeito que o professara queria senão não ia ter a nota, sabe? Eu comecei a estranhar isso [...] não dava pra mim*” (OSMAR, 2012). “Na época já despontava em mim um desejo de mudança, o que me motivava procurar qualquer coisa que me desse o mote e me indicasse o caminho do novo para seguir” (OSMAR, 2005, p. 59). “*Aí o que foi que eu fiz. Eu soube que tinha outra escola ali perto, a Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN), na Rua Duque de Caxias. Ai sim, aí o negócio pegou fogo*” (OSMAR, 2012).

Foi na EMAN que isso foi se definindo, já que além de Vital Farias e Maria Alix ensinava lá também o maestro Pedro Santos, papa das novidades na música daquela época e grande compositor de músicas para teatro e cinema, além de regente de corais e bom teórico de estética e política. Pra mim foi muito importante ter estudado lá naquele momento, pois me deu subsídios

⁹³ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

para abrir mais a minha cabeça de forma mais responsável para a modernidade (OSMAR, 2005, p. 59)

Em um dos nossos encontros Pedro Osmar revela que não foi aluno de Pedro Santos⁹⁴, somente assistiu a algumas aulas. Suficientes para ele se tornar um admirador do maestro, bem como reforçar os ensinamentos da professora Maria Alix⁹⁵ sobre as diversas possibilidades de criação musical. A sua admiração por Pedro Santos é tanto que o disco Jaguaribe Carne Instrumental é dedicado ao maestro e a sua mãe e de Paulo Ró, Maria Izabel (Nina).

“A professora Maria Alix gostou de mim. Penso que algumas pessoas se encontram durante a sua existência e mesmo sem muita proximidade, por exemplo, professora e aluno, ela foi muito importante [...]. Certo dia, em uma de suas aulas, ela disse:” (OSMAR, 2012).

ALIX: - *“Vamos estudar outra música hoje. Vocês conhecem (colocou a partitura e as notas do-ré-mi-fá-sol-lá-si-do)”*.

ALIX: - *“Mas existe outra música, que não tem nota nenhuma. (ela mostrou um tipo de partitura. Fez cinco linhas e colocou outra clave que era uma seta pra cima, outra pra baixo, outra pro meio)”*.

ALIX: - *“Aqui a gente vai colocar o som que a gente quiser. Que som vocês querem me mostrar agora? Digam qualquer som. (tinha latido, tosse, gargalhada, choro, todo tipo de coisa e ela foi anotando lá na partitura)”*.

ALIX: - *“Isso aqui são elementos que vocês podem utilizar em qualquer música. Se você colocar pra cima seria um “Uhu” agudo, se for para baixo um “Uhu” grave e se for no meio um “Uhu” médio. Pode ser um “Uhu” pode ser um sibilo, entre outros sons”*.

“Daí eu comecei a pensar sobre isso: - Olha só! Então quer dizer que em vez de fazer essa música normal, você pode fazer outra música e escrever de outro jeito. Essas questões foram importantes para a criação do Jaguaribe Carne e eu realmente levei aquilo ali a sério. Na audição daquele ano, 1973, a professora disse:”

ALIX: - *“Todos os alunos vão preparar uma peça para apresentar na audição do final do semestre”*.

ALIX: - *“Você vai fazer o que? (perguntando pra mim)”*.

OSMAR: - *“Eu queria fazer uma peça contemporânea”*.

ALIX: - *“Certo, que bom. E você quer fazer o que?”*.

⁹⁴ Maestro, compositor e professor de música já falecido.

⁹⁵ Maria Alix Espínola Nóbrega. Professora de Piano e Teoria Musical.

OSMAR: - *“Eu queria uns elementos diferentes. (Porque você pode fazer peça contemporânea com qualquer instrumento. Um violão, um piano, um trompete, um sax, na percussão. Mas na minha cabeça eu já estava com aquela ideia de pegar sons diferentes e de instrumentos não convencionais)”*, comenta Pedro Osmar.

ALIX: - *“E você quer o quê?”*.

OSMAR: - *“Olha, eu precisaria de um prato, um copo, de colher, garfo”*.

ALIX: - *“Você quer mesmo fazer com essas coisas?”*.

OSMAR: - *“Quero”*.

ALIX: - *“Você está precisando de quê?”*.

OSMAR: - *“Estou precisando de um dinheiro pra comprar isso na feira”*.

ALIX: - *“Tome o dinheiro”*.

“A mulher me deu o dinheiro cara! Aí eu fui à feira de quarta-feira, que ainda era aqui no Centro Administrativo Estadual⁹⁶, e comprei as coisas. No dia da audição foi um negócio muito engraçado, porque a audição era no andar de cima da Escola. Quando todo mundo terminou a professora disse:”

ALIX: - *“Agora é a audição de Pedro Osmar”*.

OSMAR: - *“Eu quero, por favor, que todos desçam que a apresentação vai ser lá em baixo na sala do piano. Aí ficou aquele comentário. Rapaz, descer? Todo mundo aqui!”*, diz Pedro Osmar.

OSMAR: - *“E eu num sou o último?”*.

Aí pronto, eu criei essa situação, mas as pessoas desceram. Eu pedi a ajuda dos meus colegas da classe. Eles iriam tocar comigo. Quando todo mundo desceu eu pedi para apagar a luz. Quando a luz foi apagada começou o negócio. O que saiu dali eu não lembro, sei que foi um negócio doido que envolveu a professora e a classe toda. Isso deve ter durado uns dez minutos e terminou. Eu não sei o que aconteceu a partir daí, só sei que aquilo ali pra mim foi tão forte quanto a performance de Carlos Aranha no palco do Santa Roza em protesto contra as desclassificações das suas músicas (OSMAR, 2012).

Pedro Osmar revelou que a professora Alix deu uma orientação importante, deu um rumo ao seu trabalho. *“A professora Alix foi realmente quem deu uma orientação. Como dizem os baianos, deu régua e compasso”* (OSMAR, 2012). Na EMAN, além das aulas de teoria musical, Pedro Osmar foi aluno de violão do professor Vital Farias. *“Ele sempre foi um camarada que gostava de conversar muito. E como bom conversador ele foi um ótimo*

⁹⁶ Bairro de Jaguaribe.

professor. Mas, assim, é tanto que ele que também mudou a minha vida, entendeu? Essa escola realmente mudou a minha vida profissional” (OSMAR, 2012).

Pedro Osmar não continuou os estudos musicais na EMAN, possivelmente, por ter comprado uma viola, ao invés de violão.

[...] uma vez eu fui comprar um violão no centro da cidade e quando cheguei lá tinha uma viola. Eu não sabia que instrumento era aquele. Perguntei se tinha um violão e o vendedor disse que tinha apenas um, e parecia que era uma viola. Quando eu peguei o instrumento e toquei (gesto de tocar), era um som realmente bem diferente. Aí eu falei para o rapaz que estava parecendo com a sonoridade da música indiana. Eu sabia por que na época, 1973, tinha uma loja chamada ‘Stop - a parada do sucesso’⁹⁷. Era uma loja de discos que ficava onde hoje é o viaduto Damásio Franca⁹⁸ ao lado da FUNJOPE⁹⁹.

Certa vez eu fui na ‘Stop’ e perguntei se tinha um som diferente. Ele falou que achava que tinha um que era de música indiana. Quando ele colocou, era o Ravi Shankar bicho. Quando o disco começou a tocar, rapaz. Aquele ‘einhumeinhum’ e a tabla. A gente só conhecia o zabumba né? Começou aquele contratempo, aquela quebradeira geral. Eu disse: - Vou levar esse disco.

A música indiana foi, assim, uma mudança de paradigmas geral. Aí pronto. Quando eu fui comprar esse violão e encontrei a viola. Eu disse, pra mim mesmo, esse instrumento parece demais com o sitar. Comprei a viola (OSMAR, 2012).

A partir desse momento, Pedro Osmar se tornou um estudante experimental da viola. Ele ainda revelou que nesse momento não tinha noção que as músicas dos filmes de Mazzaropi¹⁰⁰, as quais ele chamava de música de Jeca Tatu, eram, tocadas com a viola caipira (OSMAR, 2012).

“O despertar para a política-cultural”: Experiência artística no sudeste

Em 1974, a convite do seu professor Vital Farias, Pedro Osmar vai ao Rio de Janeiro buscando se estabelecer profissionalmente. No Rio passou a integrar o grupo Chegança, que era dirigido por Luís Mendonça. A parte musical do grupo era formada por Pedro Osmar,

⁹⁷ Empreendimento dos irmãos Carlos Roberto de Oliveira e Roberto Carlos de Oliveira localizado na Rua Miguel Couto – Centro de João Pessoa/Paraíba. Na loja eram vendidos discos dos principais artistas do POP internacional e nacional em voga na década de 1970. Ao lado da *Stop*, ficava localizado outro empreendimento dos irmãos a “Sorvelanches 36”. O local tornou-se um ponto de encontro para os jovens que curtiam ao som da vitrola da loja, dançando, paquerando, namorando. Disponível em <<http://www.blogdobotelho.com.br/?p=2944>>. Acesso em: 29 de set. 2012.

⁹⁸ Centro de João Pessoa.

⁹⁹ Fundação Cultural de João Pessoa.

¹⁰⁰ Amácio Mazzaropi. Ator, produtor e cantor paulista. Nasceu em 9 de abril de 1912 e faleceu em 13 de junho de 1981. Para mais informações acesse <<http://www.museumazzaropi.org.br/>>.

Vital Farias e Cátia de França. De lá, eles inauguram e moram, 1975, durante um ano no Teatro Aplicado, localizado na capital paulista.

[...] Vital Farias, naquele momento em que eu fui seu aluno, estava começando sua carreira. Ele estava na transição entre músico de baile, integrante do conjunto Os Quatro Loucos para ser professor da Escola de Música Anthenor Navarro. Nós (Eu e Paulo Ró) já tínhamos trabalho com música, Vital Farias também. Certo dia ele nos convidou para tocar com ele, a fim de fazermos algumas apresentações por aqui em João Pessoa. Então, ensaiamos um show chamado 'Expediente interno'¹⁰¹, que foi o primeiro show do Vital Farias. Era ele e os apóstolos Pedro e Paulo, como ele chamava. O show nos aproximou muito da música paraibana, da música popular brasileira ainda mais por conta do violão. Ele sempre tocou um violão bem, eu tocava viola e Paulo Ró o zabumba e percussão. Nós Fizemos várias apresentações com Vital Farias por aqui na cidade. Isso era 1973, 1974. Em 1974, eu comecei a trabalhar nos Correios. No SERCA (Serviço de correspondência agrupada), pegando correspondências da rodoviária pra os Correios, dos Correios para a rodoviária. Após três meses de trabalho, num belo dia Vital Farias chega pra mim e diz:

VITAL: - *“Rapaz eu estou indo embora para o Rio de Janeiro. Você quer ir comigo?”.*

OSMAR: - *“Vou. Mas eu estou trabalhando como é que eu faço?”.*

VITAL: - *“Sai do trabalho pô”.*

OSMAR: - *“Mais rapaz, pra eu sair assim com você será preciso que você fale com a minha mãe”.*

“(Ele então foi lá, à minha casa falar com minha mãe, Dona Isabel), conta Pedro Osmar. Ai ela disse:”

ISABEL: - *“Rapaz, esse menino entrou no trabalho há pouco tempo”.*

“(Ela me perguntou se eu queria ir e eu disse que sim). Ai ela falou:”

ISABEL: - *Vocês é quem sabem.*

“No dia seguinte eu viajei [...] para o Rio de Janeiro. Eu fui com ele pagando tudo, porque eu não tinha dinheiro. Ele também não tinha dinheiro, mas tinha um pouquinho pra chegar ao Rio de Janeiro. Rapaz, essa transição aí foi engraçada, mas foi tragicômica” (OSMAR, 2012).

Pedro Osmar revela que os planos de Vital Farias não ocorreram como estavam previstos e, ao chegarem ao Rio de Janeiro, não tiveram local para ficarem hospedados. Assim, foram procurar por Cátia de França, que na época residia em Copacabana.

¹⁰¹ Conforme indica Pedro Osmar. O Show ocorreu em 1974, após a criação do grupo Jaguaribe Carne. As apresentações ocorreram na cidade de João Pessoa em locais como o Teatro Santa Roza, o Colégio Liceu Paraibano, A boate O Circo e Escolas Estaduais (OSMAR, 2005, p. 85).

Chegamos à casa de Cátia, batemos. Ela estava em casa compondo, sempre foi uma monstra pra compor. É dona de um gênio artístico impressionante. Então, Cátia nos disse que estava se formando um elenco para montar uma peça de teatro nordestino e o diretor era de Pernambuco. No dia seguinte ela nos levou no Teatro Brigitte Blair¹⁰², que era um teatro de revista que tinha em Copacabana, na Rua Miguel Lemos. Fomos apresentados para o Luís Mendonça, que era o diretor da peça. Aí ele disse: - O que vocês trazem da Paraíba? Vital tinha um conhecimento muito grande de Zé Limeira¹⁰³. Ele começou a fazer as cantorias de Zé Limeira, e o Luís Mendonça adorou, disse que nós estávamos na peça, porque tinha tudo a ver. Era uma peça do dramaturgo Luiz Marinho¹⁰⁴, chamada 'Viva o cordão encarnado'. E nós entramos na peça como dois cantadores que tinham chegado do Nordeste (OSMAR, 2012).

O grupo Chegança dirigido por Luís Mendonça, tinha na época um elenco formado pelos atores Tania Alves, Elba Ramalho, Madame Satã, Tonico Pereira, Diva Pacheco, Imara Reis, Damilton Viana, Joel Barcelos, Walter Breda, Silvio Fróes, Hélio Guerra, entre outros atores.

Essa peça [Viva o cordão encarnado] estreou no Teatro Brigitte Blair. O produtor, Tom Santos de São Paulo viu a peça, adorou e levou para São Paulo. Isso era dezembro de 1974. Nós saímos daqui de João Pessoa no início de dezembro de 1974 e tudo isso aconteceu em uma semana. Em São Paulo, 1975, a gente vai inaugurar o teatro do produtor Tom Santos, chamado Teatro Aplicado¹⁰⁵. Além de inaugurar, o nosso grupo, Chegança¹⁰⁶, passou um ano morando nesse teatro. Eram 30 pessoas, e nesse um ano, rapaz, foi a minha grande universidade. Eu diria que eu aprendi tudo da minha vida ali, no caso de relações humanas. Por que um grupo de teatro é bastante heterogêneo, tem de tudo. Desde ladrão, prostituta, viciado, traficante [...] (OSMAR, 2012).

Como esclarece Pedro Osmar, “[...] todos, artistas e produtores interessados em fazer teatro de qualidade, teatro Brasileiro, teatro Nordestino” (2005, p. 60).

Imagina 30 pessoas convivendo cotidianamente. E eu era o menor do grupo, o mascote né. Todo mundo sabido demais e eu um pirralho no meio desse povo. Podia ter dado tudo errado também, mas como eu sempre tive um recuo tático, por exemplo, estou aqui, mas estou ali, sabe? Um pé cá, outro lá. Eu sempre tive esse cuidado e isso é até hoje. Se eu tiver num trabalho! Eu estou com um pé lá outro cá. No casamento! Um pé lá outro cá. Nas amizades do mesmo jeito. Por quê? Qual é a conclusão? Porque eu sei como são as pessoas. Eu aprendi a conviver em um contexto desses, que se você não aprendesse, teria problemas (OSMAR, 2012).

¹⁰² Rua Miguel Lemos, 51 – Copacabana – Rio de Janeiro.

¹⁰³ Cordelista e repentista natural de Teixeira – Paraíba. Nasceu em 1886 e faleceu em 1954.

¹⁰⁴ (1926-2002).

¹⁰⁵ Hoje em dia Teatro Bibi Ferreira. Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 931 - Bela Vista, São Paulo.

¹⁰⁶ Durante esse período o grupo montou os espetáculos Viva o Cordão Encarnado (Luiz Mendonça), Lampião no Inferno (Jairo Lima), Da Lapinha ao Pastoril (Leandro Filho e Luiz Mendonça) e Canção de Fogo (Jairo Lima).



Figura 6 – Livardo Alves, Vital Farias e Pedro Osmar¹⁰⁷.

Em 1976, Pedro Osmar retorna para João Pessoa começa colocar em prática ações culturais que foram vivenciadas durante sua experiência no Sudeste.

Participações em coletâneas e composições gravadas por outros artistas

Após o período dos festivais na Paraíba (1960/1970), a produção de disco estava mais viável na região devido à existência de estúdios na cidade do Recife¹⁰⁸. Também, somando forças com a nova geração que estava trabalhando coletivamente no Musiclube da Paraíba, o jornalista Gilvan de Brito teve a ideia de produzir um disco a fim de registrar os artistas que estavam atuando no início da década de 1980. Assim, em 1982 é lançado o disco duplo, **“Música da Paraíba-Hoje”**. Na opinião de Pedro Osmar, o disco foi “o plano piloto para que outros seguissem a mesma trilha aberta [... visto que] até então a música de nosso estado nunca tinha sido registrada com tamanha riqueza e com tão variada gama de possibilidades” (OSMAR, 2005, p. 98).

Quando Gilvan de Brito em conversa comigo, no final de 1980, diz estar interessado em investir em um disco que trouxesse à tona todo o pessoal que estava produzindo e trabalhando com música na cidade de João Pessoa

¹⁰⁷ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

¹⁰⁸ Capital do estado de Pernambuco.

naquele momento, prontamente me coloquei a disposição para ajudar no que fosse preciso. E o que aconteceu é que a minha casa localizada à Rua Alberto de Brito em Jaguaribe, foi literalmente tomada pelos ensaios com o pessoal que iria gravar no 1º disco. Eu coordenei os ensaios, gravações, alguns arranjos e fiz o projeto gráfico deste primeiro LP (*id.*, 2005, p. 98).

No primeiro volume há a participação de dois integrantes do grupo Jaguaribe Carne. Pedro Osmar como organizador e Paulo Ró interpretando uma canção de sua autoria.

Álbum: Música da Paraíba Hoje v. 1
Organização: Gilvan de Brito e Pedro Osmar.
Músicas: Decreto Lei (Paulo Ró)
 Gravado em 1981 – Recife-PE



Figura 7 – Capa do disco, música da Paraíba Hoje vol. 1.

O segundo volume, que foi organizado por Gilvan de Brito e Livardo Alves, Pedro Osmar participa com duas canções.

Álbum: Música da Paraíba Hoje v. 2
Organização: Livardo Alves
Músicas: Herói Nacional (Pedro Osmar e Gilvan de Brito) e Tema de Nanã Macuca - Mayra (Pedro Osmar)
 Gravado em 1982



Figura 8 - Capa do disco, Música da Paraíba Hoje vol. 2¹⁰⁹.

Em 1998, Pedro Osmar participa como compositor da XII edição do MPB SESC com uma composição em parceria com Fúba¹¹⁰ (FIG. 36). A canção foi interpretada pela cantora paraibana, Gláucia Lima.

¹⁰⁹ Ambas as capas foram coletadas do Blog Música da Paraíba. Disponível em <<http://musicadaparaiba.blogspot.com.br/search/label/Musiclube%20da%20Para%C3%ADba>> Acesso em: 5 de nov. 2012.

¹¹⁰ Flavio Eduardo Maroja Ribeiro.

Álbum: XII MPB SESC
Organização: SESC Paraíba
Música: Serrote (Pedro Osmar e Fúba)
Intérprete: Fúba
 Gravado em João Pessoa – 1998



Figura 9 - Capa do disco, XII MPB SESC.

Os CDs intitulados **Cantata Popular 1** e **Cantata Popular 2** são produzidos com o mesmo intuito dos discos, Música da Paraíba Hoje. Realizar um registro coletivo do que estava acontecendo em termos de música autoral na cidade de João Pessoa. Além do objetivo de mapear a cena musical da cidade, o disco teve por objetivo dar respaldo político, por parte da cena cultural da cidade, a dois pretensos candidatos pelo PT¹¹¹ no ano de 2000, Ricardo Coutinho (prefeito) e Heriberto Coelho¹¹² (vereador). No encarte do CD Cantata Popular 2, Pedro Osmar afirma que estes trabalhos

[são frutos] da luta e da procura dos artistas paraibanos pela sua afirmação profissional e política. Os novos, os mais antigos, os que ainda desabrocham, estão todos sendo contemplados pelo projeto da “Cantata” que, sem querer, está fazendo o mapeamento atual da cena musical da Paraíba em sua diversidade e riqueza [...] (2000)¹¹³.

Assim, no CD **Cantata Popular 1**, organizado por Pedro Osmar e Heriberto Coelho, há uma canção de Pedro Osmar e uma canção de Paulo Ró.

Álbum: Cantata Popular 1
Organização: Pedro Osmar e Heriberto Coelho
Música: Aos que se foram (Pedro Osmar) e
 Aos réis de mim (Paulo Ró)
 Gravado em João Pessoa/PB – 2000



Figura 10 - Capa do disco, Cantata Popular 1.

¹¹¹ Partido dos Trabalhadores.

¹¹² Agente cultural e empresário, proprietário de O Sebo Cultural em João Pessoa.

¹¹³ CD Cantata Popular 2.

O CD **Cantata Popular 2**, lançado no mesmo ano, tem organização de Pedro Osmar e Heriberto Coelho.

Álbum: Cantata Popular 2

Organização: Pedro Osmar e Heriberto Coelho

Gravado em João Pessoa/PB – 2000

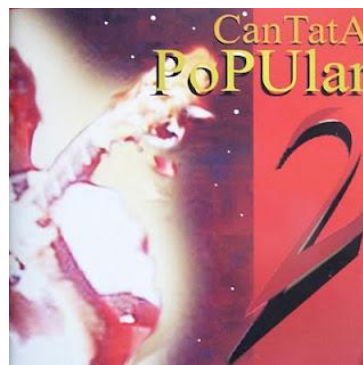


Figura 11 - Capa do disco, Cantata Popular 2.

Ao longo de sua carreira, Pedro Osmar foi gravado por diversos artistas do cenário nacional, regional e local. Nas entrevistas realizadas em 2012, ele vez por outra afirmava ter deixado de fazer a “defesa da canção”. Ou seja, não cantava suas canções, deixando isso a cargo de outros intérpretes. Segundo ele dizia, o momento era de fazer apenas experimentações a partir da ideia de livre improvisação. Contudo, como uma inquietação típica de sua personalidade, certo dia ele afirmou que estava pretendendo gravar um disco com canções. Essa informação surgiu quando este trabalho estava sendo finalizado e vem com o intento de exemplificar essa inquietação constante dele na forma de conduzir sua vida e, sobretudo, na sua abordagem artística. Como eu pude perceber durante o período de pesquisa, ele faz de sua vida, também, uma livre experimentação. Abaixo sua postagem no *Facebook*.

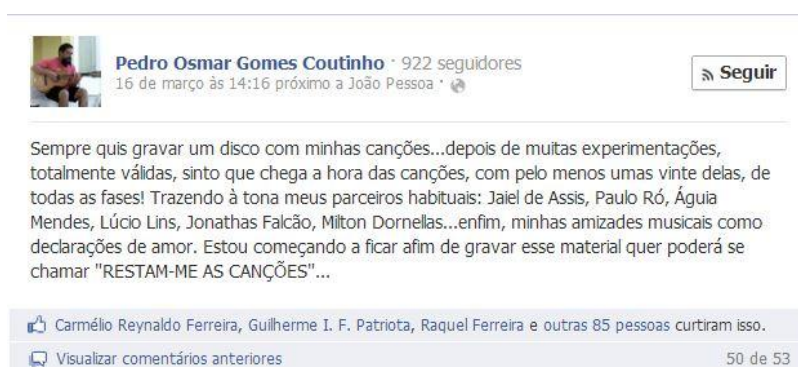


Figura 12 - Postagem de Pedro Osmar no Facebook¹¹⁴.

¹¹⁴ Postagem de Pedro Osmar. Disponível em

<https://www.Facebook.com/pedroosmar/posts/10200693978013516?ref=notif¬if_t=close_friend_activity>

Acesso em: 19 de mar. 2013.

Em comentários seguintes Pedro Osmar acrescenta as parcerias com Leila Chaaban, Adeildo Vieira, Ronaldo Monte, Maúde Viscardi, Bernardete Nóbrega, João Linhares, Paulinho Ditarso, Chico César, Zé Rocha e Lenine. Em um comentário seguinte ele explica: “*‘restam-me as canções’ vem no sentido de ter experimentado bastante coisa em linguagens experimentais, livre improvisação [...] agora, com as canções, quero voltar ao mínimo [...] ao começo do Jaguaribe Carne, nos idos de 1974*” (Id., 2013).

Justamente, algumas dessas canções que Pedro Osmar pretende gravar em breve, compostas com vários outros compositores estão relacionadas neste tópico. Entretanto, não vou me ater em realizar análises e descrições minuciosas de cada disco ou CD que contenha uma composição do artista, uma vez que sua realização passaria dos objetivos deste trabalho. Assim, para conhecimento dos leitores, serão apresentadas em ordem cronológica obras discográfico-fonográficas que foram identificadas durante o período de pesquisa. Porém, antes de iniciar, gostaria de citar a gravação da composição de Pedro Osmar, chamada Piratas de Jaguaribe. A gravação foi feita pelo grupo Etnia em 1992 (FIG. 45). A obra foi relacionada no tópico sobre as gravações de Paulo Ró, justamente por ele ter sido integrante do grupo. Por isso, creio que a obra seja mais representativa para sua trajetória artística.

Artista: Elba Ramalho
Álbum: Ave de prata
Gravadora: CBS/Sony Music
Música: Baile de Máscaras
 (Pedro Osmar)
 1979

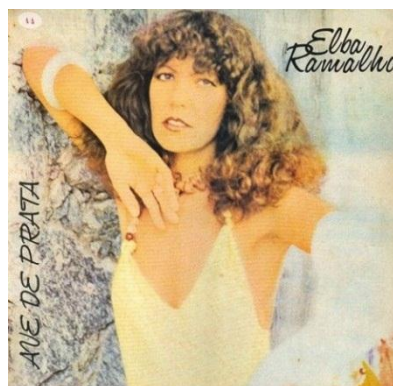


Figura 13 - Capa do disco, Ave de Prata de Elba Ramalho¹¹⁵.

¹¹⁵ Disponível em <<http://www.elbaramalho.com.br/discografia/ave-de-prata/>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

Artista: Elba Ramalho
Álbum: Capim do Vale
Gravadora: CBS/Epic/Sony Music
Música: Nó Cego (Pedro Osmar)
 1980



Figura 14 - Capa do disco, Capim do Vale de Elba Ramalho¹¹⁶.

Artista: Amelinha
Álbum: Porta secreta
Gravadora: CBS
Música: Beijo morte beijo
 (Pedro Osmar/Jaiel de Assis)
 1980



Figura 15 - Capa do disco, Porta Secreta de Amelinha¹¹⁷.

Artista: Lenine
Álbum: Baque Solto
Gravadora: CBS
Música: Mote do Navio (Pedro Osmar) e
 Auto dos Congos
 (Pedro Osmar/Lenine/ Lula Queiroga)
 Gravado no Rio de Janeiro - 1983



Figura 16 - Capa do disco, Baque Solto de Lenine¹¹⁸.

¹¹⁶ Disponível em <<http://www.elbaramalho.com.br/discografia/capim-do-vale/>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

¹¹⁷ Disponível em <<http://raioxbrasilworld.blogspot.com.br/2012/06/disco-amelinha-porta-secreta-1980.html>> Acesso em 11 de abr. 2013.

¹¹⁸ Disponível em <<http://www.lenine.com.br/cds-e-dvds/baque-solto-1983/>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

Artista: Lenine
Álbum: Baque da era (compacto)
Gravadora: Philips
Música: Vêu da Noite
 (Pedro Osmar, Lenine e Zé Rocha)
 Gravado no Rio de Janeiro/RJ - 1984

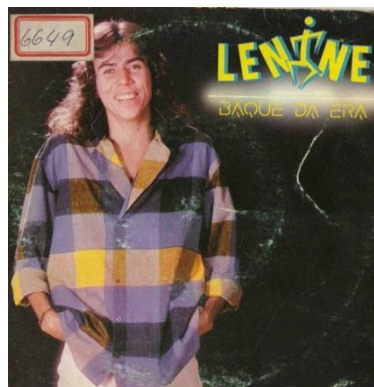


Figura 17 - Capa do disco, Baque da Era de Lenine¹¹⁹.

Artista: Assaltarte (Milton Dornellas, Xisto Medeiros e Marcos Fonseca)
Álbum: Assaltarte
Gravadora: Independente
Música: Meninos (Pedro Osmar, Milton Dornellas, Adeildo Vieira e Totonho)
 1994

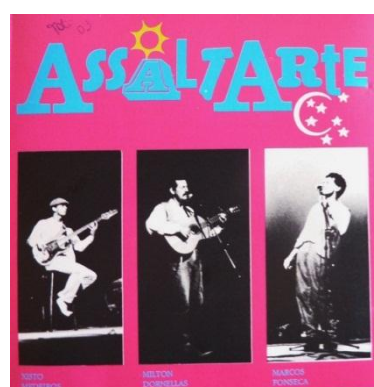


Figura 18 - Capa do disco, Assaltarte de Assaltarte¹²⁰.

Artista: Lenine
Álbum: O dia em que faremos contato
Gravadora: BMG Brasil
Música: Mote do Navio (Pedro Osmar)
 1997

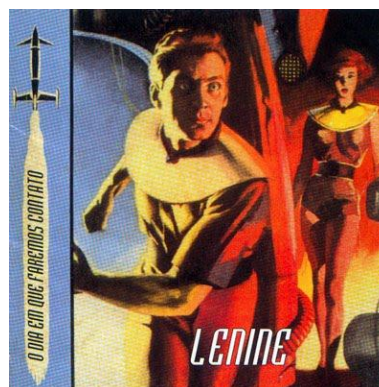


Figura 19 - Capa do disco, O dia em que faremos contato de Lenine¹²¹.

¹¹⁹ Disponível em <http://www.lenine-musica.com/Baque-da-era>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

¹²⁰ Disponível em <<http://musicadaparaiba.blogspot.com.br/2011/03/assaltarte-assaltarte-1994.html>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

¹²¹ Disponível em <http://www.lenine.com.br/cds-e-dvds/#>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

Artista: Jessé Jel
Álbum: A cara da lua
Gravadora: Independente
Músicas: Mote do navio (Pedro Osmar) e Machucado Coração (Pedro Osmar/Milton Dornellas/João Barbosa)
 Gravado em João Pessoa/PB - 1998

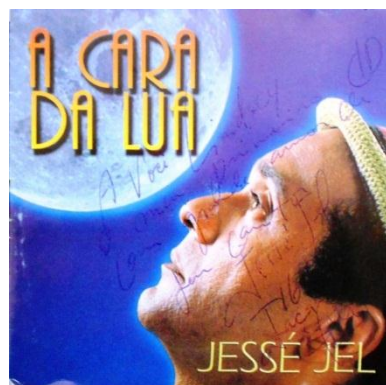


Figura 20 - Capa do disco, A Cara da Lua de Jessé Jel.

Artista: Xangai com Quinteto da Paraíba
Álbum: Um Abraço Pra Ti, Pequenina
Gravadora: Kuarup
Música: Beijo morte beijo (Pedro Osmar/Jaiel de Assis)
 1998



Figura 21 - Capa do disco, Um abraço pra ti pequenina de Xangai com Quinteto da Paraíba¹²².

Artista: Zé Ramalho
Álbum: Nação Nordestina
Gravadora: BMG
Música: Beijo morte beijo (Pedro Osmar/Jaiel de Assis)
 Gravado no Rio de Janeiro/RJ - 2000

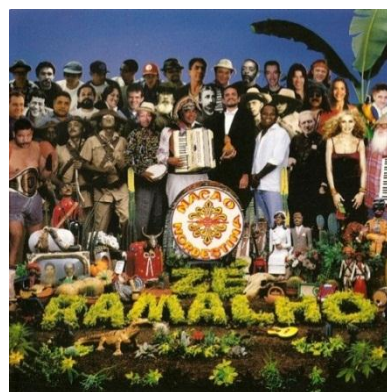


Figura 22 - Capa do disco, Nação Nordestina de Zé Ramalho¹²³.

¹²² Disponível em <http://acervoparaiba.blogspot.com.br/2012/06/xangai-e-quinteto-da-paraiba-um-abraco.html>> Acesso em 11 de jan. 2013.

¹²³ Disponível em http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=15> Acesso em: 11 de jan. 2013.

Artista: Cátia de França
Álbum: Cátia de França canta Pedro Osmar
Gravadora: Independente
 Gravado em João Pessoa/PB – 2005



CÁTIA DE FRANÇA

Figura 23 - Capa do disco, Cátia de França canta Pedro Osmar de Cátia de França¹²⁴.

Artista: Gláucia Lima
Álbum: Zanzar
Gravadora: Independente
Música: Passarim Cantadô
 (Pedro Osmar/Jonathas Falcão)
 Gravado em João Pessoa/PB – 2005



Figura 24 - Capa do disco, Zanzar de Gláucia Lima¹²⁵.

Artista: Eleonora Falcone
Álbum: Eu tenho um pedaço de sol que guardo comigo desde menina
Gravadora: Independente
Música: Passará (Pedro Osmar e Paulo Ró)
 Gravado em João Pessoa/PB – 2007



Figura 25 - Capa do disco, Eu tenho um pedaço de sol que guardo comigo desde menina de Eleonora Falcone¹²⁶.

¹²⁴ O CD não lançado. Disponível em <<http://onordeste.com/>> Acesso em: 11 de jan. 2013.

¹²⁵ Disponível em <http://www.amusicoteca.com.br/?p=54>> Acesso em: 28 de mar. 2013.

¹²⁶ Disponível em http://eleonorafalcone.com.br/discos/discos_200.htm> Acesso em: 28 de mar. 2013.

Artista: Elba Ramalho

Álbum: Qual o assunto que mais lhe interessa?

Gravadora: BMG Brasil

Música: Boi Cavalo de Tróia (Pedro Osmar e Paulo Ró)

2007



Figura 26 - Capa do disco, Qual o assunto que mais lhe interessa? De Elba Ramalho¹²⁷.

Artista: Edu Aguiar (Filhos de Platão e Amigos)

Intérprete: Lenine e Coral dos amigos

Álbum: Dias de Blumer

Gravadora: Independente

Música: Toada do Mar

(Edu Aguiar/Pedro Osmar)

Gravado no Rio de Janeiro/RJ - 2012



Figura 27 - Capa do disco, Dias de Blumer dos Filhos de Platão e Amigos.

Artista: Sonora Sambagroove

Álbum: Amassar a lataria

Gravadora: Independente

Música: Meninos (Pedro Osmar/Milton Dornellas/Totonho/Adeildo Vieira)

João Pessoa/PB - 2013



Figura 28 - Capa do disco, Amassar a lataria da Sonora Sambagroove¹²⁸.

¹²⁷ Disponível em <<http://www.elbaramalho.com.br/discografia/qual-o-assunto-que-mais-lhe-interessa/>> Acesso em 11 de jan. 2013.

¹²⁸ Disponível em <<http://musicadaparaiba.blogspot.com.br/2013/02/sonora-samba-groove-amassar-lataria-ep.html>> Acesso em 28 de mar. 2013.

Fora os discos gravados por outros intérpretes e seus discos que estão relacionados na discografia do grupo Jaguaribe Carne, Pedro Osmar possui um disco não lançado gravado com o músico paraibano, Jarbas Mariz. Além do disco Farinha Digital (2007), gravado em parceria com o músico paulista, Loop Be. A instrumentação do disco mescla instrumentos acústicos com programações eletrônicas e com objetos utilizados no cotidiano, transformados em instrumentos percussivos.

Artista: Pedro Osmar e Loop Be

Álbum: Farinha Digital

Gravadora: Tratore/Cooperativa de Música
Gravado em São Paulo/SP - 2008

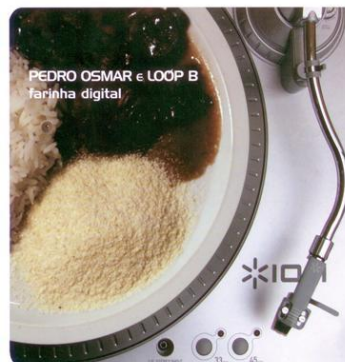


Figura 29 - Capa do disco, Farinha Digital de Pedro Osmar e Loop Be¹²⁹.

¹²⁹ Disponível em <http://odhecaton.blogspot.com.br/2011/08/pedro-osmar-e-loop-b-farinha-digital.html>> Acesso em 11 de jan. 2013.

Paulo Ró: “a infância artística e aprendizado aural”

Paulo Roberto do Nascimento, artisticamente conhecido como Paulo Ró, nasceu em 11 de março de 1958 na cidade de João Pessoa – Paraíba. Nascido e criado no bairro de Jaguaribe, Paulo Ró teve uma infância semelhante a do seu irmão Pedro Osmar, acompanhando o envolvimento da sua família com as atividades culturais bastante difundidas no bairro de Jaguaribe.



Figura 30 - Paulo Ró¹³⁰.

Segundo Paulo Ró (2012), a infância de quase todos seus irmãos foi em uma creche (FIG. 31) localizada no bairro de Jaguaribe¹³¹. A creche funcionava em horário integral, assim, as crianças que estudavam pela manhã após o café iam para a escola, as que estudavam à tarde ficavam brincando durante o período da manhã.

[...] era um ambiente muito saudável do que eu me recordo. As freiras eram simpáticas. Mas, assim, tudo dentro da regra. Era um lugar regrado. Tinha a hora de tomar café, a hora de ir para a escola, a hora de brincar, a hora de dormir. Tinha uma hora lá, por exemplo, à tarde se você não estivesse na escola você ia dormir. Com sono ou não você tinha que dormir (conta com ar de risos) (RÓ, 2012).

Paulo Ró frequentou a creche dos quatro aos dez anos de idade, sendo lá o local de suas primeiras recordações musicais. “As minhas primeiras lembranças musicais são de lá,

¹³⁰ Disponível em <<http://www.myspace.com/rotina>> Acesso em: 3 de nov. 2012.

¹³¹ Unidade de Acolhimento ‘Lar da Criança Jesus de Nazaré’. Localizado à Rua Jesus de Nazaré, 147 – Jaguaribe. João Pessoa-PB. Municipalizado em agosto de 2012, anteriormente funcionava sob a responsabilidade do Governo do Estado da Paraíba.

porque elas [as Freiras] gostavam muito de tocar violão e cantar pra a gente escutar, pras crianças ouvirem e tal” (2012). Ele ainda recorda de apresentações teatrais e musicais, esta última com o grupo, Os quatro loucos.

Eu me lembro que teve umas apresentações musicais e de teatro. [...] a musical [...] era um pessoal ligado a Os Quatro Loucos, que moravam lá vizinho. A família de Paulinho DiTarso¹³² e Diana Miranda¹³³. [...]. Eles eram vizinhos da gente e sempre iam lá fazer apresentações (2012).

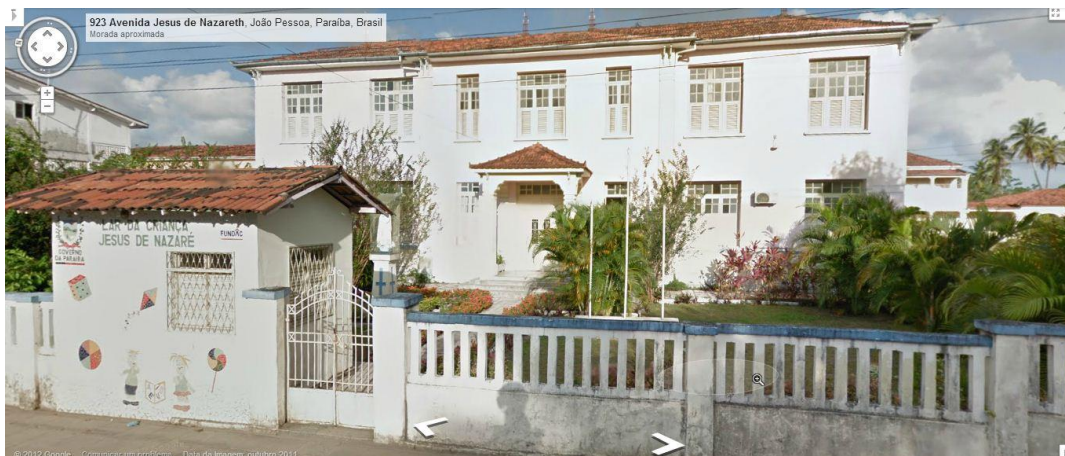


Figura 31 - Fachada atual da Unidade de Acolhimento ‘Lar da Criança Jesus de Nazaré’¹³⁴.

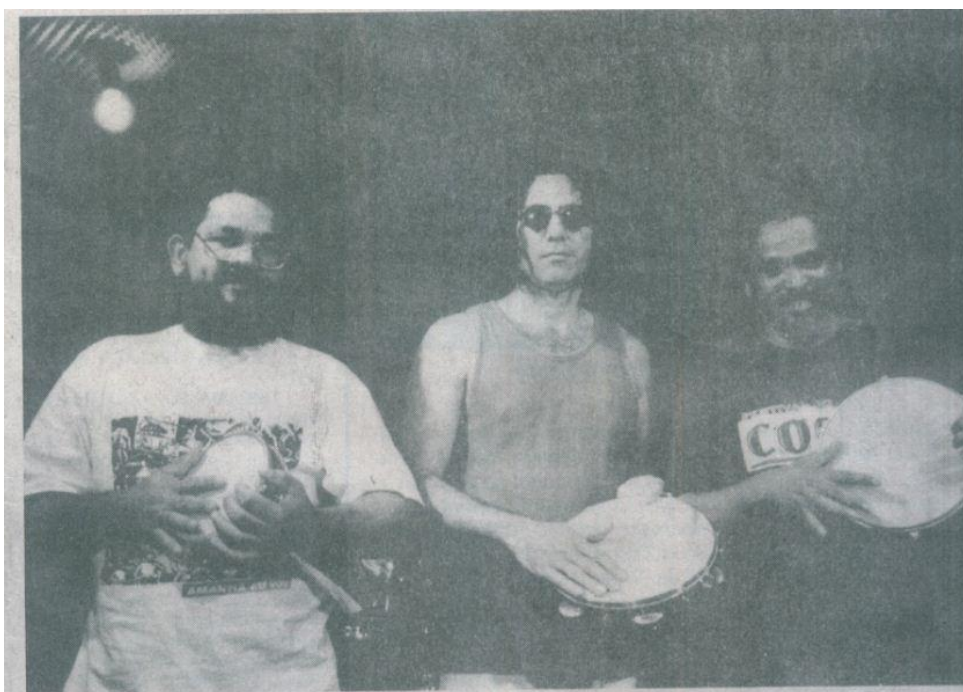


Figura 32 - Paulinho DiTarso, entre Pedro Osmar e Paulo Ró, quando integrava o grupo Jaguaribe Carne¹³⁵.

¹³² Cantor, Percussionista, Arranjador e Produtor paraibano radicado, atualmente, na Suíça. Ex-integrante do grupo Jaguaribe Carne. Irmão de Diana Miranda.

¹³³ Cantora Paraibana.

¹³⁴ Imagem do Google Maps. Disponível em <<http://maps.google.com.br>> Acesso em: 2 de nov. 2012.

Além desse universo escolar em que era comum o contato com atividades culturais, Paulo Ró ouvia música erudita por meio do seu irmão mais velho. *“Ele ouvia muita Ópera, Chopin, Beethoven, Tchaikovsky e nós ouvíamos muito isso, porque eram os discos que ele trazia pra casa. Quando nós começamos a comprar nossos discos aí já veio aquela música de raiz popular, né?”* (2012). Esses discos de raízes populares a que Paulo Ró se refere, começou a ser consumido junto a outros amigos secundaristas (Sílvio Osias, Águia Mendes, Hermano Meneses, Jaldes Meneses, Marcelo). Eles ouviam os grupos de rock internacional que estavam no auge na década de 1970 (Beatles, Rolling Stones) e também artistas nacionais. Anos mais tarde, as reuniões desse grupo de amigos começariam a dar frutos artisticamente mais consistentes, com o início da parceria entre Paulo Ró e o poeta Águia Mendes. *“[...] nós [os amigos] nos reuníamos pra conversar, pra fazer poesia. Essa besteira que adolescente faz. Eu e Águia Mendes começamos a frequentar muito a casa um do outro e começou ele fazendo poesia e eu música. Eu musicando as poesias dele”* (2012).



Figura 33 - - Águia Mendes, com Jarbas Mariz e o irmão de Paulo Ró, Pedro Osmar¹³⁶.

Além do contato com música na creche, com as escutas de músicas eruditas colocadas em casa por seu irmão mais velho, havia também os grupos de cultura popular em Jaguaribe.

[...] tinha o Coco de Roda porque a minha tia, irmã do meu pai, que morava em frente a nossa casa, fazia a procissão pra festa da penha¹³⁷. Então

¹³⁵ Recorte fornecido por Paulo Ró. Publicado no Caderno 2 do Jornal Correio da Paraíba em 29 de dezembro de 1999.

¹³⁶ Foto coletada do Facebook de Águia Mendes em 10 de Janeiro de 2013.

enquanto os fieis esperavam para ir à procissão o pessoal ficava tocando no Coco de Roda, e quando chegava a hora todo mundo ia. Em Jaguaribe, tinha essa história do Coco de Roda, tinha os blocos carnavalescos, ‘A União’, ‘Os piratas de Jaguaribe’, ‘Os 25 bichos’, ‘A Última Hora’ [...] Tinha as manifestações de rua mesmo. Aqueles bois que saiam no carnaval brincando na rua. Jaguaribe sempre foi um bairro culturalmente muito ativo [...] A história da tal infância artística tá por aí (RÓ, 2012).

Como pode ser percebida, a infância artística de Paulo Ró orbitou em torno de três locais. A creche, onde tinha as freiras que tocavam violão e cantavam, além das apresentações de grupos musicais e teatrais. O ambiente das reuniões com os amigos de bairro e o ambiente caseiro, que além do seu irmão mais velho e das atividades de sua tia, havia as práticas musicais do seu irmão, Pedro Osmar que foi uma importante influência para seu envolvimento com a música, como veremos no tópico abaixo.

O início na música

Desde o primeiro momento que tratei com Paulo Ró sobre sua iniciação e aprendizado musical, ele revelava que não lembrava como aprendeu a tocar violão. Entretanto, afirma que seu interesse por música teve início ao observar os encontros musicais de Pedro Osmar e seus amigos em casa (RÓ, 2011; 2012). Pedro Osmar, também quando questionado não demonstrava recordar do início de Paulo Ró na música, *“eu mesmo não sei como ele nasceu musicalmente. Ele já apareceu dentro de casa tocando [...] não foi por mim não, isso é vida e obra dele (comenta aos risos)”* (OSMAR, 2011). Sem querer lançar suposições acerca desse assunto, compreendo que, possivelmente, o interesse de Paulo Ró tenha surgido por influência das pessoas de casa (seu irmão Osias Gomes Coutinho envolvido com a prática de coral e um consumidor de músicas eruditas), os encontros musicais de Pedro Osmar promovidos em sua residência, o simples fato de sua mãe lhe comprar um violão em 1972, além da efervescência cultural do bairro de Jaguaribe. Fatos que somados ajudaram a despertar nele, o desejo em realizar algum tipo de prática musical. Como ele revela em uma entrevista anterior *“eu comecei a fazer música por influência de Pedro Osmar, depois, nós tínhamos um grupo de amigos poetas no bairro e a gente se juntava pra escrever e fazer música, o mais frequente na época foi Águia Mendes”* (RÓ, 2005).

¹³⁷ Segundo o blog do evento, a Romaria da Penha ocorre no último final de semana do mês de novembro e integra a comemoração religiosa da Festa da Penha. O percurso é de 14 quilômetros, distância, entre o centro e o bairro da Penha. O evento ocorre há 248 anos na Capital da Paraíba. Para mais informações ver <<http://romariadapenha.blogspot.com.br/>>.

Durante um de nossos encontros em sua residência na cidade de Lucena-PB¹³⁸, Paulo Ró falou como foi esse processo de iniciação musical.

Na verdade é o seguinte. Pedro começou a fazer música em 69, 70, né? Eu comecei a fazer música [...] ouvindo as pessoas que iam lá em casa por causa dele. Os amigos de Pedro, Jaiel de Assis (FIG. 35), Fúba (FIG. 36) iam muito lá em casa tocar. O pessoal ensaiava pra essa história dos festivais que tinha e que Pedro participou de uns dois ou três. E aí eu ficava ouvindo o pessoal tocar. Na verdade, tem a coisa de ter interesse, né? Aí ganhei um violãozinho pequenininho da minha mãe, de presente. Eu também não me lembro de alguém me ensinar a tocar violão. A aula de violão que eu me lembro de que a gente teve foi na Escola Anthenor Navarro (EMAN) quando era ali no Tambiá. Perto do Shopping Tambiá. A primeira música que eu fiz foi uma letra que Pedro me deu. Ele disse: - Rapaz faz uma música aí desse negócio. E eu: - Como eu que eu vou fazer uma música? Aí peguei e fiz a música.



Figura 34 – Paulo Ró ao centro com Pedro Osmar, Jaiel de Assis, Ivan Santos e Firmino Alves (Da esquerda para direita)¹³⁹.

Então, após já estar inserido na meio musical, Paulo Ró inicia um processo de composição. Com a ida de Pedro Osmar para o Rio de Janeiro, ele passou a firmar parcerias e musicar poemas de poetas paraibanos. Fato que é bem comum ao longo de sua carreira musical.

Depois disso, Pedro viajou com Vital Farias para o Rio de Janeiro e, exatamente, nesse período que eu comecei a fazer música. A partir dessa letra que ele me deu. E aí Águia Mendes entra na cena, porque eu sempre fui muito ruim de escrever. [...] e Águia Mendes] fazia muita letra, muita poesia. Nós nos encontrávamos muito. Isso gerou alguns trabalhos que nós temos juntos até hoje. É uma parceria que dura até hoje. [...] Aí depois eu

¹³⁸ Município localizado na Região Metropolitana de João Pessoa.

¹³⁹ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

descobri a poesia do Grupo Sanhauá¹⁴⁰, que era Sergio de Castro Pinto, Marcos Tavares. Aí comecei com essa coisa de musicar poemas [...] comecei a fazer música sozinho, porque Pedro estava sempre viajando. Quando ele vinha aí trabalhávamos como Jaguaribe Carne (RÓ, 2012).

O grupo Jaguaribe Carne sempre funcionou nesses entremeios. Quando os dois, Paulo Ró e Pedro Osmar, se encontravam em João Pessoa¹⁴¹, realizavam o trabalho enquanto grupo Jaguaribe Carne. Na mesma lógica, quando estavam residindo fora da cidade, realizavam suas atividades musicais por meio de trabalhos paralelos. No caso de Paulo Ró, esse trabalho em grande parte está ligado à parceria com diversos poetas o que acarretou em inúmeras composições.

Paulo Ró, assim como seu irmão Pedro Osmar, também estudou por um breve momento na Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN), na qual sua permanência foi de aproximadamente um ano. No entanto, diferente de seu irmão, ele aponta que a desistência dos estudos musicais na EMAN, se deu pelo fato de ter sido alertado por sua professora de matérias teóricas, que o tipo de estética musical que ele desejava seguir ‘não era contemplada pela escola’.

Fomos estudar na escola de música Anthenor Navarro. A minha professora era uma Freira. Professora Ema. [...] E o nosso professor de violão que era Vital Farias [... lecionava] uma aula diferente. Porque nós não aprendíamos nada de técnica. Chagávamos lá pra ter aula com Vital Farias e ele começava a mostrar as músicas dele. A gente começava a tocar e ninguém fazia mais coisa nenhuma. A aula era exatamente essa conversa, essa troca de experiências, essas informações que ele dava pra gente. Mas como aula de violão mesmo não funcionou. Tanto é que teve um show que ele fez que foi a gente que acompanhou. Essa aula de violão deu nesse show dele (risos) que era a gente que acompanhava. Eu toquei percussão e Pedro tocou viola (RÓ, 2012).

O evento ao qual Paulo Ró se refere foi o Show “Expediente Interno” de Vital Farias, citado anteriormente no tópico sobre Pedro Osmar.

Aí a nossa estada nesta escola foi muito curta. A professora de teoria, professora Ema. Irmã Veneranda, como nós chamávamos. Foi assistir a um show da gente uma vez. Aí quando foi outro dia na aula ela disse: - Vocês não tem o que fazer aqui não. O que você está fazendo o que aqui? Não tem nada pra vocês aqui. Aquilo que vocês fazem ali [na apresentação], esse povo que está aqui não vão fazer nunca. Não adianta vocês ficarem aqui não. Podem deixar de vir pra cá. Se quiser vir pode vir, mas não vai

¹⁴⁰ Movimento literário paraibano criado na década de 1960. Teve como alguns de seus integrantes os poetas Marcos Tavares, Sérgio Castro Pinto e Marcos Vinícius.

¹⁴¹ Entende-se região metropolitana de João Pessoa.

adiantar nada. Isso aqui não tem serventia pra vocês. Pronto, assim deixamos de ir para a escola (RÓ, 2012).

Atuações musicais: apresentações e festivais de música

A primeira apresentação solo de Paulo Ró remete ao ano de 1976, no Teatro Santa Roza em João Pessoa (ANEXO - A). *“A minha primeira apresentação musical foi na ‘Coletiva de Música da Paraíba’¹⁴². Um evento que aconteceu em 1976 no Teatro Santa Roza”* (RÓ, 2012). “[...] eu tive a honra de tocar no mesmo evento que estavam Zé Ramalho, Hugo Guimarães, Dida Fialho, Ivan Santos, Carlos Aranha, Pedro Osmar, enfim, os artistas que estavam atuando na época”, comenta o artista (2005).

A propósito, sobre esta primeira apresentação, ele comentou que a fez sem cantar música nenhuma. Apenas colocou água em uma lata de leite e ficou criando sonoridades com esse material por um período de 10 a 15 minutos. Logo após, Pedro Osmar entra em cena e os dois irmãos se apresentam fazendo essas intervenções percussivas e utilizando a voz. Daí em diante, em poucos anos Paulo Ró consolidaria na cidade sua atuação como um músico. Ele com sua forma particular de tocar e compor melodias, é considerado por muitos artistas como um dos mais expressivos melodistas da atual cena musical paraibana.

Após o Festival do Grêmio do Liceu Paraibano em 1974 e o Festival da TV Tupi em Recife em 1979, que serão tratados no próximo capítulo, Paulo Ró participou de mais alguns festivais de música. Ainda em 1979, ele acompanhou a cantora e compositora Cátia de França no Festival 79 de Música Popular, produzido pela TV Tupi - SP¹⁴³. Após esse Festival, ele voltou a se apresentar em edições do Festival MPB SESC¹⁴⁴, promovido pelo Setor de Cultura do SESC Centro João Pessoa e coordenado pelo jornalista paraibano, Chico Noronha¹⁴⁵.

Ao falar como ocorreu a oportunidade de tocar com Cátia de França, a música “Cantiga de Zé Pedro”, no Festival da Tupi em 1979, Paulo Ró diz:

Foi na primeira vez que eu fui pra São Paulo. Foi em 79. [...] eu tinha ido pra São Paulo em setembro. Justamente nesse período que eu estava lá me chamaram pra tocar com ela [Cátia de França] no Festival. Eu iria ficar lá [em São Paulo]. Mas, começou a chegar dezembro e todo mundo estava vindo embora pra cá [João Pessoa]. [Diziam pra mim] - Você não vai ficar aí, porque não tem o que você fazer. Não tem nada. Não tem ninguém em

¹⁴² Este evento que será abordado no próximo capítulo.

¹⁴³ A apresentação ocorreu na terceira eliminatória, realizada em 29 de novembro de 1979.

¹⁴⁴ Falar aqui sobre este festival e sua importância para a cena cultural da cidade.

¹⁴⁵ Jornalista e produtor cultural. É Coordenador de Cultura do SESC-Centro João Pessoa desde a sua criação na década de 1980.

São Paulo. Está todo mundo indo embora para suas cidades. Aí eu tive que voltar (RÓ, 2012).

Posteriormente ao festival 79, Paulo Ró em 1980 integrou como músico a banda da compositora Cátia de França com a finalidade de realizar alguns shows do disco “Estilhaços”¹⁴⁶ na região. As apresentações foram em Recife, João Pessoa, Natal, entre outros locais. Quanto as suas participações nos festivais MPB SESC como compositor, ele comenta:

No SESC, a primeira música que eu apresentei foi uma música que causou uma polêmica danada, pra variar, né? Porque tudo o que a gente faz dá confusão (risos). Foi uma música que eu fiz, parece que em 80, uma época assim. Quando o rock começou a subir de patamar. O rock começou a virar música MPB. E tudo era rock, tudo tinha que ser rock. Aí eu fiz uma música falando dessa relação do rock com as coisas que estavam acontecendo. O nome da música é ‘Eu quero é rock ‘n’ roll’. Aí a letra era mais ou menos assim: ‘Eu quero é rock ‘n’ roll o Brasil que se exploda’. ‘Eu quero é rock ‘n’ roll [...]’. Assim, dizendo eu quero é rock ‘n’ roll e o Brasil indo mal, Mas, o que interessava era o cara, eu quero é rock ‘n’ roll. [...] No outro dia que eu apresentei a música, Chico Noronha escreveu um texto chamado, ‘O rock come mesmo criancinhas indefesas?’ Aí, Milton Dornellas escreveu outro texto respondendo a Chico Noronha. Ele dizia que era uma ignorância falar daquela maneira com Paulo Ró, porque ele era a pessoa que mais conhecia de rock na Paraíba [...]. Ouvia rock o tempo todo e que, não era essa a função da música. Esse negócio de Jornal que o povo fica... Você lá no seu canto e os caras brigando pelo outro (RÓ, 2012).

Paulo Ró diz não recordar o ano dessa edição, pois nos primeiros festivais do SESC não havia a gravação de disco. Em outra ocasião, ele apresentou uma canção em parceria com o poeta Água Mendes. “*Minha segunda participação foi com a canção ‘Ao Reis de mim’ em parceria com Água Mendes. [...] que aí tirou o prêmio da crítica. Não ganhou não, mas ficou sendo o prêmio da crítica*” (2012). Em sua última participação no festival em 2005¹⁴⁷, ele musicou texto jornalístico.

[...] a última vez foi com [a canção] ‘Tragédia ligeira’¹⁴⁸, que foi uma música que eu fiz com um textinho de jornal de Walter Galvão. Eu vi o texto no Jornal e disse: - eu vou botar uma música pra apresentar no Festival do SESC. Trata da história de uma menina que transitava lá na Lagoa¹⁴⁹. [...] O texto é muito dramático. E eu fiz uma música ainda mais dramática. Pesada demais, uma música pesada. [...] Aí pronto, eu só escrevi a música dois anos depois que eu tinha feito. Porque eu não gosto de participar de

¹⁴⁶ Lançado em 1980 pela gravadora Epic/CBS

¹⁴⁷ XV Festival MPB SESC Todas as Tribos. Recordo-me da apresentação dessa música, pois, nessa edição do festival, eu participei como percussionista do grupo Mulambo Acústico, que defendeu (apresentou) duas músicas.

¹⁴⁸ Interpretada por Cristina Evelinge.

¹⁴⁹ Parque Sólon de Lucena. Centro da Cidade. Um dos principais cartões postais da capital paraibana.

Festival. Dessa coisa da competição sabe. Esse negócio de o cara ir preocupado [...] eu não gosto desse negócio (2012).

Outro importante momento na carreira de Pulo Ró, foi sua atuação junto ao grupo Etnia. Ele participou do grupo entre 1986 a 1995, tendo gravado um disco com o grupo. O grupo Etnia era formado pelos professores da UFPB, Fernando Pintassilgo¹⁵⁰ e Alice Lumi¹⁵¹, além dos compositores Milton Dornelas¹⁵² e Paulo Ró e tinha em seu repertório canções identificadas com várias tradições musicais populares e folclóricas.



Figura 35 - Paulo Ró em apresentação com o Grupo Etnia. Da direita para esquerda, Milton Dornellas, Fernando Pintassilgo e Alice Lumi¹⁵³.

Participações em coletâneas e composições gravadas por intérpretes

Paulo Ró integrou algumas coletâneas de compositores paraibanos que foram realizadas nas décadas de 80, 90 do século passado e no início dos anos 2000. Alguns desses discos coletivos já foram relacionados por Pedro Osmar também ter participado como compositor ou como organizador. Assim, com vistas a não repetir informações neste trabalho vou enumerar, primeiramente, as participações de Paulo Ró em trabalhos já citados.

¹⁵⁰ Professor aposentado do curso de música na UFPB. Integrou o Quinteto Armorial, Quinteto e o Quinteto Romançal, participando de inúmeras gravações com esses grupos e com artistas de renome nacional.

¹⁵¹ Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em música da UFPB. Pós-doutora em etnomusicologia.

¹⁵² Compositor e cantor. Atualmente é Gerente de promoção cultural na Secretaria de Estado da Cultura da Paraíba.

¹⁵³ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

- No disco **Música da Paraíba Hoje** vol.1 (FIG. 7), gravado em 1981. Participou com uma composição de sua autoria chamada, Decreto Lei.
- No CD da **XV MPB SESC** (FIG. 39), gravado em 1998. Participou com uma composição em parceria com o poeta Águia Mendes chamada, Aos Réis de mim.
- No CD **Cantata Popular 1** (FIG. 15), lançado no ano 2000. Aproveitou a canção Aos réis de mim, que já integrava o CD da XII MPB SESC e incluiu a canção, em parceria com o poeta Águia Mendes, nessa coletânea.
- NO CD **Qual o assunto que lhe interessa?** (FIG. 26) de Elba Ramalho, lançado em 2007. Possui uma canção, Boi cavalo de Tróia, em parceria com seu irmão, Pedro Osmar.
- NO CD **Eu tenho um pedaço de sol que guardo comigo desde menina** (FIG. 25) de Eleonora Falcone, lançado em 2007. Possui uma canção, Nome na areia, em parceria com o poeta Águia Mendes.

Álbum: Coletânea Musiclube

Organização: Musiclube da Paraíba

Músicas: No mínimo Ciranda (Paulo Ró) e Cavalo Alazão (Paulo Ró e Adeildo Vieira – interpretada por Dida Vieira¹⁵⁴)

Gravado em João Pessoa – 1997

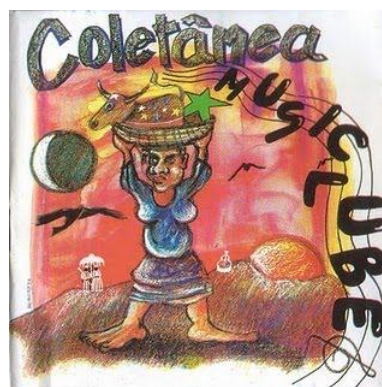


Figura 36 – Capa do disco, Musiclube da Paraíba.

Álbum: XV MPB SESC “Todas as tribos”

Organização: SESC Paraíba

Música: Tragédia Ligeira (Pedro Osmar e Walter Galvão)

Intérprete: Cristina Evelinge

Gravado em João Pessoa – 2005



Figura 37 – Capa do disco, XV MPB SESC Todas as Tribos.

¹⁵⁴ Débora Vieira. Intérprete paraibana. Participou da gravação do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

Abaixo, encontra-se a referência de algumas outras composições de Paulo Ró gravadas por outros artistas brasileiros.

Artista: Diana Miranda
Álbum: Nordestúna
Gravadora: Independente
Música: Canibalismo Amoroso (Paulo Ró e Águia Mendes)
 Gravado em Geneva, Switzerland – 1998.



Figura 38 – Capa do disco, Nordestina de Diana Miranda.

Artista: Josyane Melo
Álbum: Origami
Gravadora: Independente - Distribuído por Chita Disc
Música: Os sete boleros cardíacos (Paulo Ró e Marcos Tavares)
 Gravado em São Paulo/SP – 2001/2002

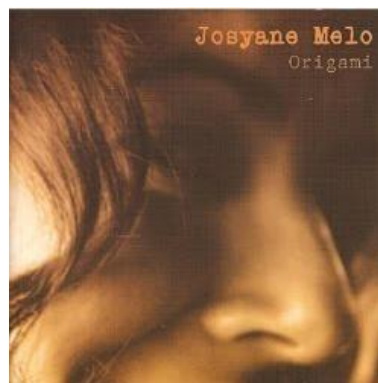


Figura 39 – Capa do disco, Origami de Josyane Melo.

Artista: Wado
Álbum: Cinema Auditivo
Gravadora: Independente
Música: Cenas de um filme inglês (Paulo Ró e Totonho)
 Gravado em Maceió/AL – 2001/2002

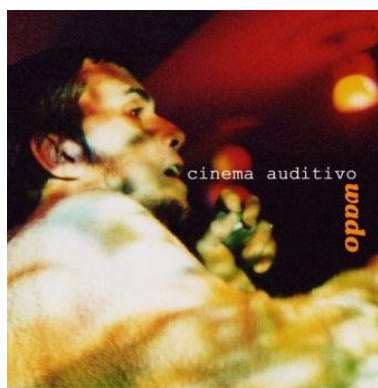


Figura 40 – Capa do disco, Cinema auditivo de Wado.

Artista: Paulinho DiTarso
Álbum: Lâminas de Black Tie
Gravadora: Independente
Música: Os sete boleros cardíacos (Paulo Ró e Marcos Tavares)
 Gravado em João Pessoa/PB

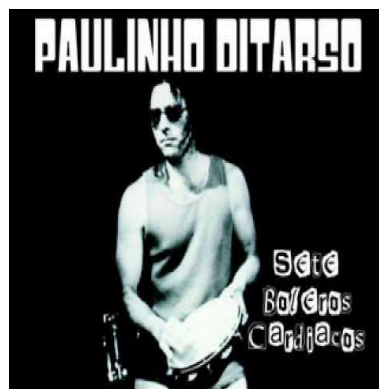


Figura 41 - Folder de divulgação do disco utilizando a capa do CD.

Artista: Milton Dornellas
Álbum: O gargalhar da invernada
Gravadora: Independente
Música: Religare (Paulo Ró e Milton Dornellas), Mão catador (Paulo Ró e Milton Dornellas) e Sinais (Paulo Ró e Milton Dornellas)
 Gravado em João Pessoa/PB – 2007

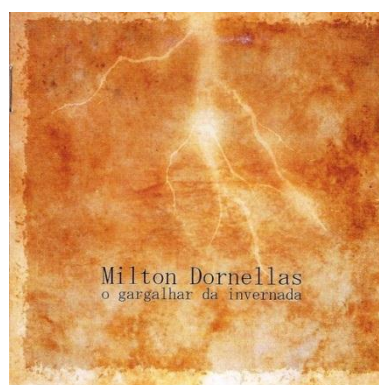


Figura 42 – Capa do disco, O gargalhar da invernada de Milton Dornellas.

Por último, relaciono as gravações realizadas com o grupo Etnia, no qual Paulo Ró foi um dos integrantes.

Artista: Etnia
Álbum: Canto Cereal
Gravadora: Independente
Músicas: Ciranda (Paulo Ró), Huayno para la Luna (Paulo Ró) – Pau de Sebo (Paulo Ró e Águia Mendes) e Canto Cereal (Paulo Ró e Altemir Garcia)
 Gravado 1992



Figura 43 – Capa do disco, Canto Cereal do grupo Etnia.

CAPÍTULO IV

“LÁ VEM A BARCA”: CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS E ESTILÍSTICAS DO GRUPO JAGUARIBE CARNE

O grupo Jaguaribe Carne, intitulado inicialmente: Tom de Feira, iniciou sua trajetória no Festival de Música Popular Brasileira promovido pelo grêmio estudantil do Colégio Liceu Paraibano, realizado no Ginásio do SESC-Centro em João Pessoa. O Festival estudantil, coordenado por Júlio Charles¹⁵⁵, tinha um caráter competitivo e ressoava a influência de outros festivais que ocorreram na cidade nos anos anteriores. Nas falas abaixo, Pedro Osmar comenta sobre sua experiência neste festival, discorre também a maneira como ele percebia sua música anteriormente ao evento e como passou a partir de então, a percebê-la. O artista ainda aponta, como o “Jaguaribe Carne” passou a contemplar uma estética que, como diz Pedro Osmar, promove permanentemente a quebra de paradigmas.

Nesse festival de 1974, promovido pelo grêmio do Liceu Paraibano. Eu fiquei muito à vontade. Eu já tinha vivido a experiência de três festivais anteriores e me senti muito à vontade naquele momento. Eu já estava estudando música. Já tinha certa objetividade no trato com o instrumento, com a canção e até mesmo com a compreensão dos contextos culturais e musicais da cidade, do nordeste e um pouco do contexto brasileiro dos grandes festivais. Então, quando você tem essa noção, você vai para o festival seguinte bem melhor. Agora tem uma questão particular, pessoal, que é o olhar de cada um. E juntar com tudo isso gera outra leitura. Eu tinha as minhas ambições, tinha as leituras, obviamente, mas tinha, particularmente, as audições de muita coisa nova que eu tinha escutado naquele período e que eu pude trazer ou tentar trazer para a minha música [...]. Não bem a música do Jaguaribe Carne, porque ainda não existia. [...] foi criado [...] exatamente nesse festival e não tinha o nome Jaguaribe Carne. O grupo que nós apresentamos nessa tarde no SESC-Centro foi um grupo chamado, ‘Tom de Feira’. Que na verdade era um nome qualquer que precisávamos ter pra dizer. Aí, nesse festival [...] eu pude experimentar todas aquelas informações que eu tinha das audições e leituras da época. Música contemporânea, música aleatória, que hoje é o que a gente chama de música de livre improvisação, música concreta. E isso foi se somando com as informações de Quarteto Novo, Geraldo Vandré, Airton Moreira, música indiana, música africana, música andina. Tudo isso veio influir na criação do Jaguaribe Carne que ia surgir neste festival. O Festival de Música Popular Brasileira do Grêmio Estudantil do Liceu Paraibano (2012).

Nesse período, pode-se notar que Pedro Osmar já tinha uma escuta musical bem diversificada. Ele tinha informações sobre as tendências atuais da música erudita, das estéticas

¹⁵⁵ Cantor, Compositor e Produtor musical, falecido em 2008 aos 44 anos.

e *performances* tropicalistas, algumas tradições musicais nordestinas, conhecia, de certo modo, a realidade musical de João Pessoa e tinha conhecimento das músicas ligadas ao nacional-popular. Nesse momento, as informações sobre os grupos nacionalistas engajados, que tinha o paraibano Geraldo Vandr  como um dos expoentes, parecia ser bastante intensa. Visto que, mesmo nomeado sem maiores pretensões, percebe-se que o nome “Tom de Feira” nos remete, em um primeiro momento, ao nome de um grupo ligado às tradições populares regionais e/ou nacionalistas. Entretanto, a *performance* do grupo festival foi baseada em experimentações musicais. Sobre isso, continua Pedro Osmar: “*Foi um momento interessante [...] fizemos uma performance l , que de alguma forma definiu o que seria aquele grupo, que depois teria o nome de Jaguaribe Carne. Uma coisa meio rebelde de quebrar coisas fisicamente [...]. A quebra dos paradigmas est ticos tradicionais*” (2012).

Segundo o artista, neste momento eles também estavam identificados, principalmente, com a música nordestina. “*Na  poca, Quinteto Violado, Banda de Poli Corda, era a música que nós ouvíamos bastante [...]. Também em termos de música popular estava chegando o Movimento Armorial*”. Assim, eles buscavam aprender e entender essas informações no contexto da música local, regional e nacional. Tinham também a finalidade de pegar musicais elementos de diferentes artistas para fazer a releitura própria destes (OSMAR, 2012).

A proposta musical do grupo Jaguaribe Carne, já nasce com um “estudo” constante sobre as diversificadas manifestações musicais, que poderão ser aplicadas às suas práticas musicais. Em termos musicais, o grupo tem como premissa principal a busca constante pelo novo, ou seja, deixar sempre acessa a chama da “linha evolutiva”.

[O grupo] surge então, com essa inquietação que me   peculiar, [...] eu diria que essa inquietação, essa rebeldia, ela tende muito para o desprezo ao mercado, às relações comerciais, entendeu? E   um profissionalismo rebelde, um profissionalismo que se estrutura, que se fundamenta no que eu chamaria depois de guerrilha cultural, que é um olhar não muito condizente com o mercado, com aquela estética acomodada que a música nordestina tinha e tem até hoje. Eu sempre quis e quero até hoje afirmar uma música de invenção [...] Esse festival foi um divisor de águas, literalmente, porque a partir dali nós passamos a ter uma compreensão melhor do que é estar no palco. Até então, você [nós ou eu] atendia aquela estética, aquele jeito, aquele modo comercial dos baianos, do pessoal que fazia música de protesto (Vandr , Taiguara). Tinha uns caras que a fôrça deles era mais na letra, discutindo [...] o] realismo socialista que se praticava no mundo todo. Particularmente, aqui na América Latina com a música andina, a música chilena, a música de Mercedes Sosa, que   argentina, e assim por diante. Curiosamente nós fazíamos uma leitura de quebra de paradigmas permanente (OSMAR, 2012).

Sobre a experiência no palco propriamente dita, Pedro Osmar faz o seguinte comentário:

É nesse festival que eu já vou mal intencionado, já naquela mentalidade de negar as coisas óbvias e repetitivas das rádios e partir para outras coisas, para abrir outras portas e caminhar outros caminhos (a cidade vivia um conformismo arrasador). E o que eu fiz? Já que eu não podia esculhambar o festival eu esculhambei a minha própria música no palco. De quebra ainda joguei cadeiras e garrafas palco abaixo, [...]. Sem querer, querendo, ou sem saber, sabendo, as formas de rebeldia e revolta política apareciam em toda parte contra o que fosse de mentalidade conservadora e comportamento atrasado, nas províncias ou nas metrópoles (OSMAR, 2005).

De acordo com Pedro Osmar, a situação narrada acima foi resultado de uma atitude experimental que não estava no *script* da apresentação. Na ocasião foi inscrita uma canção e no momento da apresentação essa não foi interpretada. Outra coisa foi realizada.

Isso é um desrespeito a tudo e a todos. Ao jurado, ao público, até os músicos que estavam tocando comigo não sabiam que música era aquela, que de repente a gente estava tocando, entendeu [...] porque o que eu quero é o impacto mesmo. É que as pessoas compreendam que viver é essa experiência de você fazer o certinho e também o incerto. Eu prefiro o incerto, sabe? (OSMAR, 2012).

Como pode ser notado, desde o início o grupo já nasce identificado com as práticas da contracultura. A atitude marginal de seus integrantes repudiavam modos catedráticos e “tradicionais” da estética musical. Assim, com uma prática despreocupada com o tecnicismo eles produzem suas artes por meio de suas pesquisas, tentativas e experiências, onde as incertezas tornam-se os acertos na música do grupo.

Na ocasião, o grupo Tom de Feira era formado por Babi (contrabaixo), Paulo Batera (bateria), Paulo Ró (violão) e Fernando Pintassilgo (flauta). A canção deste festival foi uma parceria entre Pedro Osmar que compôs a música e o militante do PC do B Wladimir Dantas que escreveu a letra. Segundo Pedro Osmar, Wladimir Dantas nunca tinha feito uma canção e foi instigado por ele nesta tarefa (OSMAR, 2005). A partir daí, estabelece-se o grupo Jaguaribe Carne, iniciando uma série de shows e pequenas apresentações nos eventos universitários estudantis da UFPB. Estas ações marcam a nova fase artística de Pedro Osmar e a consolidação do grupo Jaguaribe Carne, que neste momento tinha como membros Paulo Ró, Vandinho de Carvalho e Pedro Osmar. Neste momento as apresentações passaram a exercer maior importância em detrimento dos festivais de música.

A fase dos festivais iria ficando para trás, meio que superada, quase que já enchendo o saco. Eu sempre vi nos festivais o espaço fundamental do encontro de artistas para mostrar a sua produção, seus estudos, suas pesquisas, suas ideias e até suas prepotências e mal caratismos (normal nas pessoas), mas às vezes essas coisas soavam como mera fogueira de vaidades, o que já me incomodava muito e me desinteressava pela produção de música de festival. Aquela coisa de “A minha é melhor que a sua” já não me dava tanto tesão. As ações do Jaguaribe Carne passaram a fazer mais a minha cabeça (OSMAR, 2005, p. 35).

Paulo Ró ao falar sobre o início e os objetivos do grupo revela:

O Grupo Jaguaribe Carne nasceu experimental, pois, me lembro bem, fazíamos muita “zuada” no quintal de casa e na casa de alguns amigos (porque não tínhamos gravador), gravando o barulho de tudo, jogávamos latas pra cima, fazíamos pilhas de painéis e derrubávamos, jogávamos coisas dentro d’água, batíamos, enfim, experimentávamos muito, até que no primeiro show que fizemos com o nome Jaguaribe Carne, que se chamou Espadas, colocamos todos esses elementos no palco e, éramos muito agressivos em nossas letras, falávamos muito sobre coisas de política, nossas letras eram censuradas, era a espinha no pescoço da época, mas chegamos até aqui, o que prova que não estávamos errados (2005 – grifo do entrevistador).

A fala de Paulo Ró acima aponta para as características gerais que eles trabalham na música do grupo até os dias atuais. Essas características podem ser representadas com a realização de diversos tipos de experimentações quanto ao timbre (instrumentação), quanto à forma de compor, a condução melódica e harmônica das canções, a forma de conduzir a apresentação (comunicação com o público). A isto, somam-se as informações das tradições musicais regionais e de várias minorias do mundo e quanto às canções, buscaram contemplar temas engajados socialmente, politicamente e culturalmente, incluindo o exercício estético da canção.

Nossos objetivos eram claros, queríamos avançar. Acrescentar novos elementos àquela música feita na época, uma busca nossa, por coisas novas, novos sons, uma nova maneira de se fazer e de se mostrar música na Paraíba. Abrir caminhos, novos horizontes e acho que ajudamos a música da Paraíba a chegar aonde ela chegou. O Grupo Jaguaribe Carne, começou com Pedro Osmar, Paulo Ró e Vandinho de Carvalho, (que não seguiu na música) [...] (RÓ, 2005).

Devido às frequentes viagens de Pedro Osmar para o Sudeste, iniciadas em dezembro de 1974 e a permanência de Paulo Ró na cidade, que iniciou parcerias com diversos poetas da cidade e passou a realizar apresentações como artista solo. Os irmãos passaram a realizar seus

trabalhos artísticos de maneira independente, convergindo para Jaguaribe Carne sempre que estavam por perto.

Festival Nordestino de Música Popular Brasileira

Em um dos regressos de Pedro Osmar, o Jaguaribe Carne participa do primeiro festival de música após o Festival de Música Popular Brasileira do Liceu Paraibano. Segundo relatos de Pedro Osmar (2005), trata-se do Festival Nordestino de Música Popular Brasileira, realizado no Ginásio Geraldão em Recife e promovido pela TV Tupi de Pernambuco. O grupo era formado por Paulo Ró, Pedro Osmar e Vandinho de Carvalho e a música inscrita foi “Baile de Máscaras” (Pedro Osmar), que tinha sido recentemente gravada por Elba Ramalho no seu disco de estreia.

Neste festival, novamente se repete a cena do Festival de Música Popular Brasileira do Liceu Paraibano. Ou seja, o grupo tocou outra música ao invés da música inscrita. “Desta vez por motivos de ordem técnica: Desorganização do Festival, desorientado por uma comissão organizadora bairrista e discriminadora” afirma Pedro Osmar que continua, “fomos vítimas desse equívoco e no ato de protesto nosso, já no palco, fomos arrancados de lá, a mando do organizador do evento” (OSMAR, 2005, p. 36).

Sobre esse momento Paulo Ró revela:

Nós não apresentamos a música, porque houve aquela confusão lá, né?. Queríamos tocar na parte de baixo, no lugar dos apresentadores. Mas, o negócio de televisão né? É tudo marcado. O artista toca ali, o músico toca ali, o apresentador fica aqui. Aí nós inventamos de tocar, cantar no lugar do apresentador, que era lá em baixo do palco. E o pessoal disse que não podia de jeito nenhum. - Não, não pode, não pode. E não vai ensaiar... Vai logo senão vai acaba o tempo de ensaio. - Pois ninguém vai ensaiar não. Aí não ensaiamos [disseram os integrantes do grupo]. Na hora de apresentar a música nós também não apresentamos. Nós chegamos lá, Vandinho com um carro de lixo. Eu [Paulo Ró] com uma caixa e Pedro com outro negócio lá, fazendo barulho, fazendo zuada¹⁵⁶ pra lá e pra cá. Aí começamos, cada um a ler um negocinho, um papelzinho que tinha na mão. Vandinho leu uma receita de remédio. Eu li um folheto evangélico que tinham me dado no ônibus e Pedro leu um poema de um cara que dizia assim: - Trocaria a presidência por um cafuné bem dado¹⁵⁷. [...] Pronto, quando nós estávamos fazendo isso lá, o cara desligou o som e chamou a polícia. Desligou no meio da apresentação [...]. Quando nós descemos do palco já foi com um corredor polonês de policiais, fomos direto pra sala da direção. [...] Quando a gente chegou na sala, rapaz! Tinha um senhor que chega eu tive pena dele. O cara estava espumando de raiva. Falando assim: - Mais é um

¹⁵⁶ Termo regional que significa o mesmo que barulho.

¹⁵⁷ Decreto: Troco a presidência da república por um cafuné bem feito. TAVARES, Ulisses. *Pega gente*. São Paulo: Edições Pindaíba, 1978.

bando de irresponsáveis comunistas (aos gritos). Eu disse: - esse cara vai ter um ataque do coração. De tanta raiva que o velho estava por causa daquele negócio. Aí nos levaram para a polícia federal (RÓ, 2012).

A seguir, Pedro Osmar narra o desenrolar desse evento, que por causa de uma *performance* não programada, acabaram sendo conduzidos para a delegacia de polícia.

Depois que o policial federal nos recebeu. Isso era 23h30. Aí ele olhou e disse: - Vocês estão fazendo o que aqui? Aí o PM¹⁵⁸ que nos levou: - Rapaz, o cara pediu pra a gente trazer esses meninos pra cá. Aí ele veio pra mim e disse: - O que foi que houve? Eu expliquei [e ele disse]: - Rapaz esse povo pensa que isso aqui é brincadeira. Faça o seguinte. Deixe-me pegar seu nome aqui e vocês podem ir. Amanhã vocês voltam aqui para falar com o sensor da Polícia. [...] Só que eram 23h30, cara. E nós paramos em uma casa que ficava em Candeias¹⁵⁹. Pra ir estava distante. [...] Aí estavam Lenine e Lula Queiroga que acompanharam o camburão, né?. [...] Aí eles disseram: - Bicho, vocês dormem na casa de um amigo nosso aqui e amanhã vocês se encaminham pra rodoviária [...]. Pronto, foi o que salvou a gente, sabe? Isso mostra o despreparo das pessoas que conduzem e coordenam eventos. Porque o cara tem que no mínimo estar preparado para ouvir as músicas, as mensagens, as propostas, os questionamentos. [...] o povo quer uma música que seja simpática, seja um sucesso que todo mundo saia cantando pela rua, entendeu? Não é o nosso caso até hoje.

Nos anos seguintes o Jaguaribe Carne não participou mais de festivais de caráter competitivo, entretanto, nas décadas de 1990 e de 2000 Pedro Osmar e Paulo Ró participaram como compositores de algumas edições do MPB SESC¹⁶⁰. Festival de grande respaldo na cena musical pessoense, promovido pelo setor de cultura do SESC-Centro João Pessoa. O MPB SESC foi idealizado e coordenado, na época, pelo jornalista e produtor cultural Chico Noronha.

Segundo Chico Noronha,

eles [Pedro Osmar e Paulo Ró] faziam as intervenções que caracterizam a trajetória deles como músicos sem abrir mão de nada. Não é porque havia um grande público. Porque havia uma mistura muito grande de tendências, né?[...] pelo MPB SESC passou muita coisa que depois virou realidade, virou verdade. Surgiu no festival. Eles já eram uma realidade, né? Já tinham um nome. [...] tinha muita coisa gravada deles, né? O público já tinha na mão alguma coisa deles, algumas coisas gravadas. Eles já eram um nome nacional. Ele [Pedro Osmar] tem coisas que fazem parte, Nó Cego, da história da MPB. [...] se nós repararmos direitinho não está tocando aí no

¹⁵⁸ Policial Militar.

¹⁵⁹ Bairro de Jaboatão dos Guararapes. Cidade que fica localizada na Região Metropolitana do Recife – Pernambuco.

¹⁶⁰ Atual Mostra SESC de Música Paraibana. Hoje em dia o evento não possui um caráter competitivo e é coordenado por Rosanna Chaves e Chico Noronha, ambos lotados no setor de cultura da instituição.

rádio, não está no ‘The Voice’ da Globo¹⁶¹, mas ele faz parte da história da MPB (NORONHA, 2012).

De fato, ao consultar o repertório de oito CDs do Festival que tenho comigo. Constatase fácil a afirmação de Chico Noronha, que pelo festival já passaram muitos artistas que hoje possuem seus trabalhos consolidados conceitualmente.

Os Shows

Durante todos esses anos de existência, o grupo Jaguaribe Carne realizou diversas apresentações em diferentes locais. Apresentações estas, que vão além dos limites dos grandes palcos, teatros, salas de concertos e editais de patrocínio para circulação de shows, para ocorrerem também em sindicatos, associações de moradores, associações culturais, escolas, semanas universitárias, atos públicos, entre outros. Ao se propor a este tipo de iniciativa, o grupo Jaguaribe Carne é obrigado a ceder, muitas vezes, a uma logística para shows que é recorrente no cenário musical. Isso compreende, por exemplo, não possuir uma sonorização com mesas de som digitais, *side* de palco, captação de áudio adequada para a acústica do ambiente, equipe técnica, entre tantos outros recursos que se fazem necessários, quase que obrigatoriamente, para a realização de um trabalho artístico “profissional”. Sendo assim, em muitos desses espaços que o grupo vem desenvolvendo suas atividades, esse suporte material-técnico não é possível de ser oferecido, face a não ser objetivo destes eventos gerarem lucros financeiros, mas, sobretudo, “lucros” educativos, reflexivos, formativos e transformadores, por meio da descentralização e sociabilização cultural.

Esse engajamento na política cultural se faz presente tanto nas intervenções musicais quanto em outras ações do grupo. É o que os integrantes chamam de “Guerrilha Cultural”¹⁶². Dentro de uma ação guerrilheira de cultura, pode-se dizer, grosso modo, em comparação a artistas que atuam estritamente no âmbito de mercado, que os músicos envolvidos nesta perspectiva de “guerrilha cultural” se sentem tão profissionais, quanto os artistas do *Show Business* que possuem uma ampla estrutura técnica para trabalhar. Quero afirmar que não se trata de negar uma boa estrutura, mas sim realizar suas intervenções artísticas com o equipamento possível para cada ocasião, cada contexto de apresentação. Inclusive, o Musiclube da Paraíba, entre outros objetivos, buscava maneiras para que os artistas pudessem usufruir de um bom equipamento técnico. Mas, como esse era um objetivo a ser alcançado,

¹⁶¹ Programa musical exibido pela Rede Globo de Televisão.

¹⁶² Tratarei no tópico a seguir.

eles não cruzavam os braços esperando ajudas governamentais ou empresariais. Em contraponto ao conformismo, eles visavam promover uma conscientização coletiva dos artistas, para pensarem em todas as etapas necessárias para a materialização de seus trabalhos artísticos, desde as concepções estéticas quanto às questões de produção técnica.

Em se tratando do grupo Jaguaribe carne, percebe-se que para eles, tocar em um grande palco é tão importante como tocar em uma associação de bairro com poucos recursos materiais e técnicos, mas, mesmo assim, capaz de provocar e convidar a audiência para uma reflexão, promovendo desse modo, a descentralização cultural e, conseqüentemente, a inclusão social. Nestas perspectivas de atuações, o grupo já se apresentou em variados espaços, não somente na cidade de João Pessoa, mas em diversos estados brasileiros e estrangeiros.



Figura 44 - Jaguaribe Carne em apresentação na biblioteca central da UFPB. Chico César sentado no chão à esquerda. Paulo Ró tocando violão e Pedro Osmar em cima da cadeira.

Em 1978, o grupo Jaguaribe Carne apresentou seu primeiro show oficial, realizado no Teatro Santa Roza, intitulado, “Espadas”. Nesta época, somados aos três integrantes, o grupo

contava, em algumas ocasiões, com a participação de Maria Augusta Nascimento (FIG. 76), irmã de Paulo Ró e Pedro Osmar. Em seguida, houve os shows “Músicos desempregados expõe materiais liberados pela censura”; “Dança Nativa”, produzido pelo fotógrafo Gustavo Moura¹⁶³; “Chamada dos corpos sangrentos”, “Música para surdo ver”, “Merenda Escolar”, “Gralha Canalha”, ‘Jaguaribe Carne Instrumental (Música para dois violões)’; “Vem no Vento”, entre tantos outros.



Figura 45 - Cartaz do Show Dança Nativa do grupo Jaguaribe Carne. Pedro Osmar e Paulo Ró.

¹⁶³ Fotógrafo profissional da UFPB, especialista em fotografia para cinema.

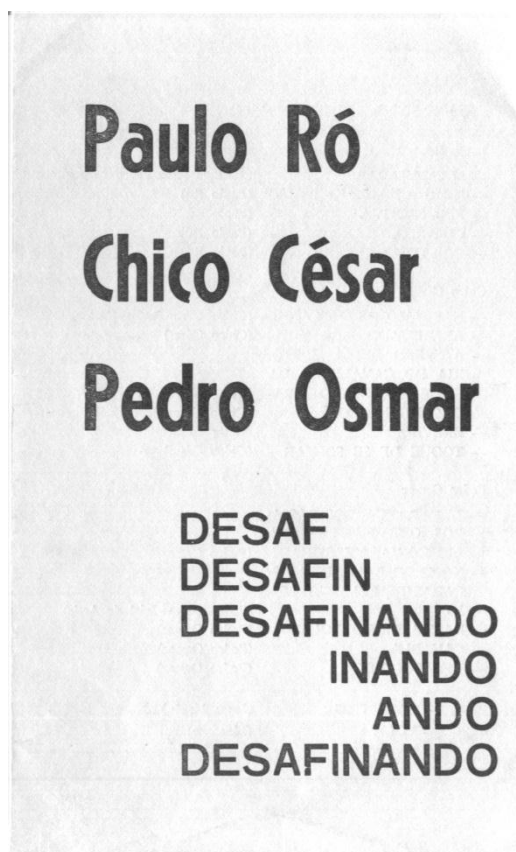


Figura 46 - Cartaz do Show, Desafinando do grupo Jaguaribe Carne.

Os “agregados”

Os integrantes do grupo Jaguaribe Carne se traduz nos irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar, além dos “agregados” naturais. Esse é termo que eles utilizam para falar das pessoas que contribuem em algum show ou temporada com o grupo.

O núcleo do grupo sempre foi Pedro Osmar e Paulo Ró e seus “agregados” naturais, que em várias épocas variavam de acordo com a disponibilidade desses “agregados”. Numa época era Chico César que estava conosco, em outra era Escurinho, Jorge Negrão, Jório Silva, Mazinho baterista, a família Medeiros, Marcelo Macedo, entre outros amigos músicos. E assim desenvolvíamos nossos projetos (OSMAR, 2004 – grifo meu).

Vandinho de Carvalho participou como percussionista do grupo, mas pouco tempo depois abandonou a música para se tornar policial rodoviário e militante do movimento negro e ecológico (RÓ, 2011). O percussionista **Damilton Viana** foi o segundo percussionista do grupo. Realizou algumas apresentações e, em seguida, fixou residência no Rio de Janeiro. Ao lado de Pedro Osmar, participou do grupo de teatro Chegança (RJ) e realizou trabalhos com outros grupos da cidade. Anos depois, mudou-se para Paris (França), onde reside até os dias

atuais. Na capital da França, tem atuado como percussionista em diversos grupos de música brasileira e jazz.



Figura 47 – Damilton Viana com o berimbau junto ao grupo Boca Livre¹⁶⁴.

O percussionista **Firmino Alves**, natural de João Pessoa, iniciou suas atividades artísticas em 1973 no Grupo Folclórico da Paraíba. Em 1976, já atuando como músico em João Pessoa, começou a tocar com o grupo Jaguaribe Carne e com Zé Ramalho. Em 1979, foi para o Rio de Janeiro para participar de Festivais do Circuito Universitário com os compositores paraibanos Ivan Santos e Tadeu Mathias. A partir dos anos de 1980, Firmino Alves tornou-se bastante requisitado para shows, gravações, musicais e programas televisivos tendo acompanhado e gravado com os artistas MPB 4, Chico Buarque, Simone, Edu Lobo, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elba Ramalho, Sivuca, Gal Costa, Adriana Calcanhoto, Fagner, Belô Veloso, Cássia Eller, Orlando Moraes, Paulinho Moska, Adriana Maciel, Ana Carolina, Fafá de Belém, entre outros.

Ao citar o nome de Firmino Alves como um dos agregados do grupo Jaguaribe Carne, Paulo Ró conta como se deu a participação do percussionista no grupo.

Firmino [...] era de um grupo chamado 'Ave Viola' lá da Torre. Era um grupo que tinha participado também lá da Coletiva de Música da Paraíba. O 'Ave Viola' era um grupo que fazia uma música bem Dida Fialho. Era Dida Fialho, Gilberto Nascimento e Firmino. Eles faziam músicas muito bonitas, muito melodiosas, bem afinadas. Uma coisa bem feita. Aí, Firmino começou a tocar com a gente (RÓ, 2012).

O depoimento de Firmino Alves sobre a experiência de ter participado do grupo Jaguaribe Carne, corrobora e expande o que disse Paulo Ró.

¹⁶⁴ Foto coletada do Facebook de Damilton Viana.

Antes de conhecer o pessoal do Jaguaribe, eu tocava no grupo Ave Viola. Durante a Coletiva de Musica da Paraíba (1976) tive meu primeiro contato com eles. Minha passagem pelo grupo foi rápida, porém muito importante para minha vida profissional. Foi num ensaio, em uma sala da Faculdade de Medicina em (Jaguaribe) que Pedro Osmar me chamou num canto e falou que eu devia levar a sério a carreira de músico, pois eu tinha jeito e só dependia de mim. Fiquei com aquilo na cabeça e passei realmente a encarar a música como minha profissão. A música que o Jaguaribe fazia na época era música de protesto, de resistência, com muita influência do movimento antropofágico. Vivíamos sob o regime da ditadura. Musicalmente, os arranjos eram calcados na bela viola de Pedro Osmar e no violão e percussões de Paulo Ró. O Grupo transformava alguns objetos em instrumentos de Percussão como latas, baldes, sementes de Flamboyant e o que mais aparecesse. Além, é claro, dos instrumentos convencionais como triângulo, ganzá, zabumba, atabaque e etc. Não posso esquecer também o Jaiel de Assis que compunha algumas músicas em parceria com Pedro Osmar e Ró Paulo e, também, cantava nas apresentações. Do Jaguaribe Carne eu fui convidado à participar de um show, 'Falando Música', com Ivan Santos e Tadeu Mathias. Era 1978 e no ano seguinte saímos de João Pessoa, cujo destino final seria o Rio de Janeiro [...] E desde então fixei residência na cidade (ALVES, 2012).



Figura 48 - Firmino Alves¹⁶⁵.

Paulo Ró conta que conheceu **Jorge Negrão**, por meio de um grupo que surgiu a partir de um movimento social no bairro de Mandacaru¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

[...] Jorge é um camarada que tem uma sensibilidade muito grande e um jeito de tocar muito peculiar. Hoje ele toca contrabaixo e, assim, as pessoas admiram muito o jeito de ele tocar, porque é diferente dos outros. Por que é diferente? Porque ele não estudou em canto nenhum. Então quando você não estuda você consegue ter o seu jeito particular de tocar. Quando você vai para a escola você tem toda uma técnica que você tem que seguir e tal. E ele não tem essa técnica. E era um grande percussionista [...] ele começou a tocar com a gente [...] percussão. Hoje, toda vez que eu o chamo pra tocar comigo é pra tocar percussão. Porque eu digo que ele toca do jeito que eu toco. Então como eu não posso tocar percussão, eu o chamo que é a mesma coisa de eu estar tocando [...] ele tem uma sensibilidade rítmica fora do sério. [...] um jeito de tocar [...] ele é muito suave, [toca] percussão [com] uma suavidade parece que tem baquetas voando. É um grande músico.



Figura 49 – Da esquerda para direita: Jorge Negrão (de boné), Mazinho, Paulo Ró e Pedro Osmar em apresentação com o grupo Jaguaribe Carne no Teatro Lima Penante¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Bairro localizado na zona norte de João Pessoa.

¹⁶⁷ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.



Figura 50 - Jorge Negrão, Paulo Ró (acima) e Pedro Osmar¹⁶⁸.

O percussionista **Jório Silva**, participou do grupo tocando percussão nas apresentações do trabalho chamado, “Repercussão”. Além da participação no grupo, Jório Silva tocou em um dos shows do projeto “Tocar por prazer” realizado pelo Musiclube da Paraíba. Na ocasião ele tocou percussão na apresentação de Paulo Ró (RÓ, 2012).

¹⁶⁸ Recorte cedido por Paulo Ró.



Figura 51 – Jório Silva¹⁶⁹.

O percussionista, compositor e cantor, **Escurinho**. Revelou que conheceu o grupo Jaguaribe Carne por meio da imprensa no final dos anos 70 do século passado, quando ainda residia em Catolé do Rocha, sertão paraibano. *“A história de um festival que eles participaram em Recife, que foi a maior polêmica. [...] sempre quando eu escutei falar do Jaguaribe Carne era sempre com [...] polêmicas [...]”* (ESCURINHO, 2013). Pessoalmente, conheceu o grupo em 1981, quando retornava de um ano de estudos em Recife e, na volta pra Catolé [do Rocha], ao passar por João Pessoa, ficou hospedado na casa de Pedro Osmar.

[...] eu estava começando meu interesse pela música. Estudar, me profissionalizar. Conhecer Pedro Osmar foi um prato cheio pra mim, porque eu tive oportunidade de conhecer culturas que eu não conhecia. A música do Jaguaribe Carne [...], de certa forma, vivia [...] como até hoje vive [...] longe da mídia, “longe do povo”, né? É um tipo de arte que não é divulgado na mídia comum. Na televisão, no rádio. Então, o Jaguaribe Carne me deu essa oportunidade de conhecer, principalmente, a cultura africana. Na época, [a gente] tocava afoxé, tocava maracatu. Quer dizer, não fazia parte do meu conhecimento [musical]. Então a partir do conhecimento do Jaguaribe Carne eu passei a conhecer [...] (ESCURINHO, 2013).

Ao comentar sobre como ocorreu sua inserção no grupo, Escurinho afirmou que grupo Jaguaribe Carne sempre teve como característica ser um grupo aberto. Assim, as pessoas que se aproximavam acabavam participando. Ele iniciou sua participação por meio do seu amigo Chico César, que na época já conhecia Pedro Osmar. Então, a partir daí, também começou a participar do grupo. *“Eu tinha o meu trabalho de percussão dentro do Jaguaribe Carne, mas ao mesmo tempo não me limitava só a Jaguaribe Carne. [Mas...] tive essa oportunidade de tocar com Jaguaribe Carne e fazer algumas experiências no palco com eles [...]”* (ESCURINHO, 2013).

¹⁶⁹ Disponível em <http://joriosilva.blogspot.com.br/>> Acesso em: 30 mar. 2013.



Figura 52 - Escurinho no Adro da Igreja de São Francisco em João Pessoa.



Figura 53 Escurinho (ao fundo) em apresentação com Chico César, a percussionista Simone Soul e Pedro Osmar¹⁷⁰.

O compositor e cantor Chico César, participou do grupo Jaguaribe Carne no início da década de 1980, anos antes de fixar residência no Rio de Janeiro e, logo após, São Paulo. Diferente de outros “agregados”, Chico César participou como compositor, cantor e violonista. Em sua opinião, o grupo Jaguaribe Carne

¹⁷⁰ Ambas as fotos foram fornecidas em arquivo digital por Pedro Osmar.

[...] sempre experimentou, desde o fim dos anos 70, usando como base ritmos nordestinos: maracatu, boi, ciranda, coco de roda, coco de embolada. Mas sem folclorismo. Penso que é um grupo pioneiro, formador. E sobreviveu, o que aumenta o seu mérito. Além de ajudar na formação de muita gente, como eu (CÉSAR, 2008).

Segundo Paulo Ró,

*[...] a maioria dos que entraram e saíram foram [...] percussionistas. Por quê? Porque já tinha eu e Pedro que tocava violão e viola e faziam composições. [...] Chico César foi o primeiro integrante do Jaguaribe Carne que participou com as [...] músicas dele [...]. E depois **Paulinho Ditarso**, né? (FIG. 32) Ele é também um grande compositor [...] que toca muito, canta muito bem e compõe muito bem também. É um grande artista [...]* (RÓ, 2012).



Figura 54 - Pedro Osmar e Chico César¹⁷¹.

O compositor e cantor **Adeildo Vieira**, que também atuou como percussionista no grupo, o que resultou na sua participação no disco *Jaguaribe Carne Instrumental*, conheceu os irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar como vizinhos. “[...] eu vim de Itabaiana para João Pessoa e fui morar, justamente, na frente da casa de Pedro Osmar e Paulo Ró [...] em Jaguaribe [...]” (VIEIRA, 2013). Neste período, o artista era estudante secundarista e inicia seu envolvimento com atividades culturais com Pedro Osmar no início da década de 1980. Neste período, Adeildo Vieira já conhecia Paulo Ró, “conheci primeiro [...] Paulo Ró. [Ele] ouvia

¹⁷¹ Foto fornecida em arquivo digital por Pedro Osmar.

músicas estranhíssimas, às vezes, pra mim, mas eu ouvia com um ouvido altamente curioso [...]”. A partir daí começou a participar do projeto “Fala Jaguaribe” arregimentado por Pedro Osmar, onde começou a discutir efetivamente sobre questões culturais no bairro e a tocar violão.

[...] em pouco tempo eu estava participando do festival da escola técnica, o ‘I Festival MPB Tec’ [...]Então, a minha chegada para o Jaguaribe Carne, que na verdade eu nunca fui do núcleo do Jaguaribe Carne. [...] Eu participei integralmente em torno de projetos arregimentados por Pedro né? E que consistiam em movimentar a cena. Quer seja no campo comunitário como era no ‘Fala Jaguaribe’, quer seja no campo cultural como foi no ‘Musiclube da Paraíba’ [...]. E eu comecei a ter contato com as obras deles. Eu já fazia minhas primeiras músicas e assistia e achava super estranho, algumas vezes, as músicas que Paulo cantava, o barulho que eles faziam em atividades de colégio, em atividades de rua, né? E ao mesmo tempo em que eu achava estranho, eu achava curioso [...] interessante essa intervenção, essa forma de agir, entendeu? (VIEIRA, 2013)

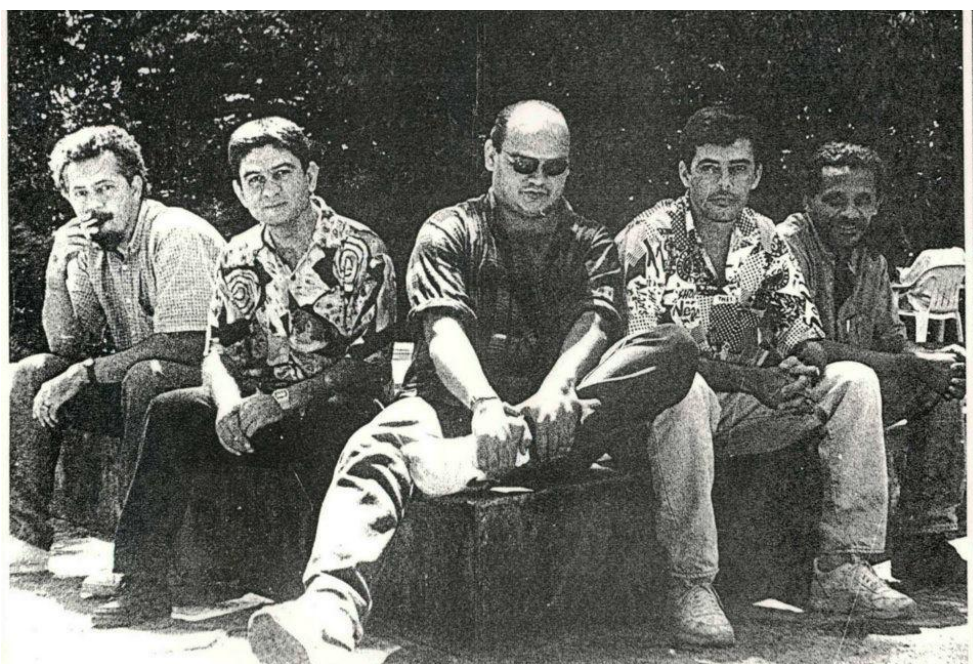


Figura 55 - Da esquerda para direita. Milton Dornellas, Adeildo Vieira, Wander Farias, Archidy Picado e Marcos Fonseca. Na ocasião, os artistas se reuniram para montar o show, ‘Violação’ em 1996¹⁷².

Como se pode notar, houve músicos que participaram de forma mais intensa do trabalho do grupo Jaguaribe Carne, em detrimento de outros. Mas, a boa verdade é que o grupo ao longo de sua trajetória vem agregando diversos outros parceiros a favor de uma música paraibana mais preocupada com as questões da política cultural. Entre parceiros

¹⁷² Foto coletada do Facebook de Milton Dornellas.

antigos, cito **Jaiel de Assis**, que possui, inclusive, composições em parceria com Pedro Osmar e a irmã de Paulo Ró e Pedro Osmar, Maria Augusta Nascimento. Esta, participante de algumas das primeiras apresentações do grupo, nas quais realizava intervenções experimentais. Dentre outros “agregados”, cito os músicos que eu pude assistir em apresentações do grupo durante o desenvolvimento da pesquisa. São eles: Uirá Garcia (guitarrista, arranjador e produtor), Burgo Hipólito (trompetista e ativista cultural) e Carlos Henrique, conhecido como CH Malves (baterista e percussionista).

Discografia

O repertório do grupo Jaguaribe Carne contempla diferentes tipos de estéticas musicais e é formado tanto por músicas instrumentais quanto por canções. Em entrevista concedida ao *site* Ritmo e Melodia, Pedro Osmar afirma que “nem sempre nós fizemos a nossa música tendo como base a música aleatória. Muita coisa minha foi gravada por Elba Ramalho, Amelinha, Lenine, Milton Dornellas, Xangai, Zé Ramalho, Chico César, entre outros” (2004). O mesmo afirma que “[...] há muito mais coisa a declarar, coisa já gravada profissionalmente, mas engavetada, ainda não industrializada e comercializada, mas pulsante, provocadora, esperando a oportunidade de financiamento e investimento” (OSMAR, 2005, p. 159). Assim, como forma de registro, foram considerados os trabalhos ainda não lançados pelo grupo.

Por entender que Paulo Ró e Pedro Osmar colocam seus discos, fruto de uma produção paralela, como sendo parte da discografia do grupo Jaguaribe Carne, optei em dividir a discografia do grupo em duas seções. Os discos que contêm o nome Jaguaribe Carne expresso na capa e as fonografias independentes de Pedro Osmar e Paulo Ró.

- 1993 - Jaguaribe Carne Instrumental - Selo FUNESC¹⁷³

Primeiro registro oficial do grupo gravado ao vivo no Cine Teatro Banguê – Espaço Cultural José Lins do Rêgo, João Pessoa-PB. Mais informações sobre este registro no capítulo seguinte por ser base das análises deste estudo.

¹⁷³ Gravado em 1993 e lançado em 1994.

Artista: Jaguaribe Carne

Álbum: Vem no Vento

Gravadora: Independente/Chita Disc

Participações: Lenine, Chico César, Elba Ramalho, Zeca Baleiro, Elomar, Xangai, Totonho, Bráulio Tavares, Thomas Rohrer, Jorge Negrão, Alex Madureira, Chico Correia, Célio Barros, João Linhares, Vital Farias, Lula Queiroga, Ivan Santos, Assaltarte, Escurinho, Jarbas Mariz, Diana Miranda, Paulinho DiTarso, Quinteto da Paraíba e JP Sax.

Gravado em João Pessoa/PB - 2003¹⁷⁴

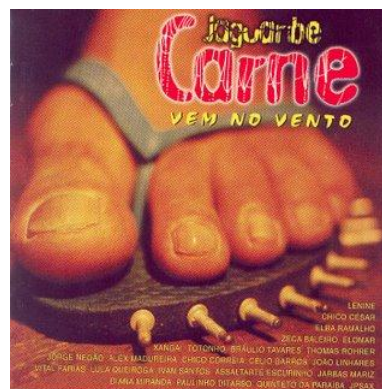


Figura 56 - Capa do CD – Vem no Vento.

Segundo Pedro Osmar, trata-se de um “disco síntese de toda a experiência estética do grupo ao longo dos últimos 30 anos” (OSMAR, 2005, p.159), apresentando um retrospecto das canções do Jaguaribe Carne. Gravado no Estúdio Peixe-Boi em João Pessoa, o CD tem produção e direção de Xisto Medeiros e Marcelo Macedo. Nas entrevistas, tanto Paulo Ró como Pedro Osmar comentaram que a ideia para a gravação do disco surgiu após a montagem de um show para ser apresentado no Festival Nacional de Arte (FENART) em 2003.

A história do disco ‘Vem no vento’, foi um show que nós montamos para ser apresentado no FENART. E aí apresentamos mais duas ou três vezes. E surgiu a ideia dos meninos, dos músicos Marcelinho e Xisto de fazer o CD com esse repertório. [...] Aí no meio do caminho: - Por que a gente não chama os amigos pra cantar? – Mas, será que dá certo? - Vamos convidar. Aí passaram a convidar. Eles convidaram a Elba, conversaram com Chico César, Zeca Baleiro, Totonho, Elomar, que Pedro conhece através de Xangai. [...] Bráulio. E virou aquela cooperativa, né? Aquele disco é importante musicalmente e afetivamente, porque todo mundo veio de graça. Ninguém cobrou nada pra participar daquele disco. Todo mundo veio de espontânea vontade pra fazer, porque admirava e admira o trabalho do Jaguaribe Carne (RÓ, 2012).

As obras de **Paulo Ró** compreendem três registros. Enquanto que os discos de Pedro Osmar exploram mais o lado instrumental experimental, Paulo Ró, em parcerias com diversos poetas, elabora canções com melodias e harmonias marcantes.

¹⁷⁴ Lançado em 2004.

Artista: Paulo Ró em parceria com o poeta Rolnád Claver

Álbum: O Jardim dos animais

Gravadora: Independente/ FAC¹⁷⁵

Gravado em João Pessoa/PB – 1998

Trata-se de um trabalho em que Paulo Ró musicou diversos poemas tratam sobre animais. As canções foram compostas em vários gêneros artísticos e possuem letras claras e objetivas, parecendo até didáticas. Participam desse disco Ernestina, Dane, Diana Miranda, Jorge Negrão, Walter Galvão, Cátia de França, Dida Vieira, Paulinho Ditarso, Voz Ativa, Odair Salgueiro, Milton Dornellas, Rolnád Claver e Pedro Osmar.

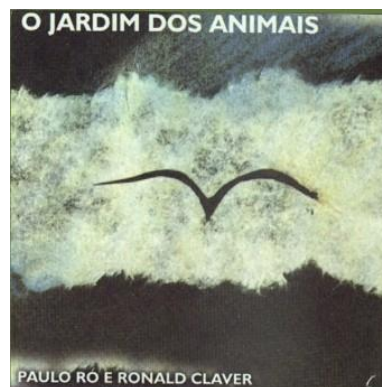


Figura 57 – Capa do disco, O Jardim dos animais de Paulo Ró.

Artista: Paulo Ró em parceria com o poeta Vergara Filho

Álbum: Olhos de Proa

Gravadora: Independente/

Gravado em João Pessoa/PB – 2003

Trata-se de um trabalho temático que aborda em suas canções sobre a vida dos pescadores.

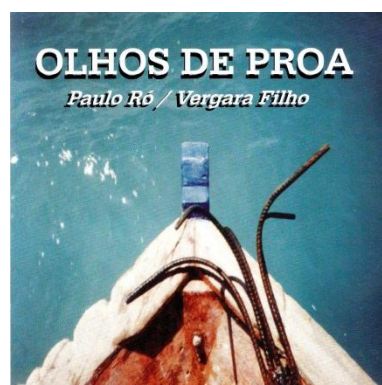


Figura 58 – Capa do disco, Olhos do Proa de Paulo Ró¹⁷⁶.

Artista: Paulo Ró

Álbum: Cantus Popularis

Gravadora: Independente/FIC¹⁷⁷

Gravado em João Pessoa/PB – 2011

O disco representa um resultado de uma pesquisa do artista sobre diversas tradições populares do estado da Paraíba. Esteticamente, o disco une gêneros artísticos tradições com influências da música popular urbana global no que resulta em disco de *world music*.



Figura 59 – Capa do disco, Cantus Populares de Paulo Ró.

As obras de **Pedro Osmar** estão mais ligadas às experimentações musicais tanto instrumentais quanto instrumentais e vocais. Assim, há os discos ainda não lançados como o CD **Piano confeitado** (1999), que tem como base um teclado que reproduz várias sonoridades

¹⁷⁵ Fundação de Ação Comunitário – Governo do Estado da Paraíba.

¹⁷⁶ Capa fornecida por Paulo Ró.

¹⁷⁷ Fundo de Incentivo a Cultura do Governo do Estado da Paraíba. Lei Augusto dos Anjos.

de um piano confeitado, além de trazer algumas intervenções vocais. O CD **Pedro Osmar e Família**, nesta obra Pedro Osmar faz leitura de diversos textos que expõe suas visões acerca de cultura e política. As músicas surgem como intervenções à narração dos textos, O CD **A nova música de Pedro Osmar** (2001), neste disco Pedro Osmar faz interpretações de suas canções. Algumas delas foram gravadas no CD *Vem no Vento* e no CD **Signagens Canções**, feito em parceria com o poeta Águia Mendes, que colocou letras em cima das experimentações elaboradas por Pedro Osmar no CD *Signagem*.

Artista: Pedro Osmar

Álbum: As Estrelas Cantam Pedro Osmar

Gravadora: Independente

Lançado inicialmente em 1992

Coletânea com gravações de artistas que já interpretaram música do compositor.

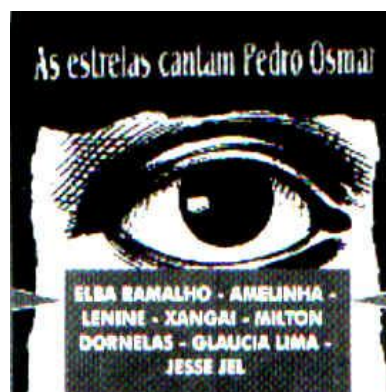


Figura 60 - Capa da fita, As Estrelas Cantam Pedro Osmar de Pedro Osmar¹⁷⁸.

Artista: Pedro Osmar

Álbum: Signagem

Gravadora: Independente

Gravado em João Pessoa/PB – 1995

Nas músicas do disco, a voz torna-se o principal instrumento para a realização das experimentações. O trabalho conta com participações de Chico César, Simone soul, Paulo Ró, Adeildo Vieira, Tatá Almeida, Glaucia Lima, Keiller Almeida, Badauê de Palmares e Ecurinho.



Figura 61 – Capa do disco, Signagem de Pedro Osmar.

¹⁷⁸ Capa atualizada.

Artista: Pedro Osmar

Álbum: Viola Caipira

Gravadora: Independente com apoio da
FAC¹⁷⁹ / Governo do Estado da Paraíba
Gravado em João Pessoa/PB – 1997

Neste trabalho Pedro Osmar usa seu principal instrumento de expressão musical, a viola caipira. Ele colocou esse instrumento ligado às tradições caipira, em contato com uma música atonal, experimental e livre de qualquer paradigma estético.

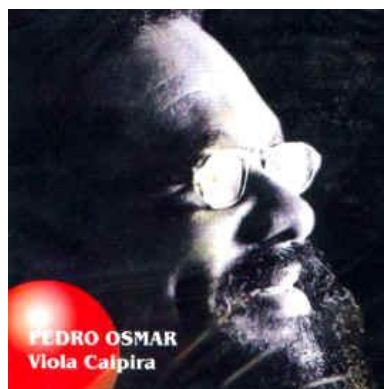


Figura 62 – Capa do disco, Viola Caipira de Pedro Osmar.

Artista: Pedro Osmar

Álbum: Novóide

Gravadora: Independente

Gravado em João Pessoa/PB – 1998

Pedro Osmar utiliza instrumentos convencionais e não convencionais, além de recursos eletrônicos como base para as suas livres experimentações. Participam deste trabalho Xisto Medeiros, Helinho Medeiros, Tatá Almeida, Paulo Ró e as crianças Bruno Miranda, Pedro Índio, Manoela Azevedo, Bibi, Dudu, Juliana e Mariana.



Figura 63 – Capa do disco, Novóide de Pedro Osmar.

Artista: Pedro Osmar

Álbum: Música Fora da Jaula

Gravadora: Independente

João Pessoa/PB 2012

Trata-se de uma coletânea musical com músicas instrumentais de Pedro Osmar e parceiros como Looop Be, Xisto Medeiros e Helinho Medeiros. As obras selecionadas compreendem o período de 1993 aos dias atuais.



Figura 64 – Capa do disco, Música Fora da Jaula de Pedro Osmar.

¹⁷⁹ Fundação de Ação Comunitária.

A “Guerrilha Cultural” do grupo Jaguaribe Carne

A “guerrilha cultural” do grupo Jaguaribe Carne pode ser entendida como uma ação que agrega a produção de arte, sobretudo, musical e a ação de seus integrantes na política cultural da cidade. Ela surge com o intento de repudiar as relações comerciais impostas pela indústria cultural. Assim, eles em buscam não somente denunciar recorrentemente essa falsa democracia nos meios de comunicações brasileiros, mas, sobretudo, agir no âmbito da educação informal da audiência. É evidente que sem impor sua verdade, mas oportunizando o público em ter acesso a outros tipos de arte marginalizados por aqueles que detêm o controle dos meios de comunicação. Deste modo entendo a construção do conceito de “guerrilha cultural” a partir da Coletiva de Música da Paraíba, compreendendo também o Musiclube da Paraíba, o Fala Bairros, os discos coletivos, entre tantos outros projetos e ações que muitas vezes foram arregimentados por Pedro Osmar.

A Coletiva de Música da Paraíba

A estada de Pedro Osmar no sudeste do Brasil, precisamente no Rio de Janeiro e São Paulo entre os anos 1974 e 1975, o fez atentar para a questão de organização de classe. Para algo que criasse um elo cooperativo entre os artistas e que os mesmos pudessem criar mecanismos para fomentar seus produtos artísticos. Daí, ao voltar para Paraíba em 1976, Pedro Osmar começa a articular junto a outros músicos, o evento que seria a Coletiva de Música da Paraíba.

O grupo Chegança foi praticamente a “Minha Universidade” de tudo, base de afirmação de minha formação cultural e política, pois além da vivência humana, eu estava no eixo Rio/São Paulo visitando locais e pessoas que seriam muito importantes para o tipo de informação que eu levaria mais tarde para João Pessoa e que culminaria com a criação da Coletiva de Música em 1976 [...] (OSMAR, 2005, p. 114)

[...] no Teatro Aplicado, onde trabalhávamos e morávamos acontecia nas segundas-feiras uma reunião chamada “Feira de Música”, um evento que reunia artistas para fazer show e realizar debates que muito me impressionavam. Vi alguns com a participação de Plínio Marcos, Belchior, Fagner, Ednardo, Marcus Vinícius, o pessoal do Ceará – entre outros. Shows e debates em São Paulo e a sugestão do Musiclube Ernesto Nazaré no Rio geraram em mim as sementes que foram germinando, até que eu voltasse à Paraíba em 76 e abrisse uma conversa com alguns artistas da cidade de João Pessoa sobre tudo o que eu tinha vivido por lá. É desse papo informal que nasce a ideia de se fazer a “Coletiva de Música da Paraíba”, evento que contou com a participação de praticamente toda aquela geração de

músicos/cantores/compositores oriunda dos Festivais de Música organizados pelo Grêmio do Liceu Paraibano, pela dupla Gilvan de Brito e Carlos Aranha (FENAV) e por Expedito Pedro Gomes (OSMAR, 2005, p. 60).

A Coletiva de Música da Paraíba foi realizada no Teatro Santa Roza (ANEXO - A) – João Pessoa-PB, em quatro quartas-feiras de junho de 1976. Ocorreu a partir da iniciativa de um grupo de músicos junto aos irmãos Onivaldo Mendes e Onaldo Mendes que realizaram a produção executiva do evento (OSMAR, 2005). Em cada noite de apresentação ocorria a apresentação de três grupos ou artistas. Assim, o evento pôde reunir vários artistas da cena musical pessoense, entre eles o grupo Ave Viola (Dida Fialho, Firmino Alves e Gilberto Nascimento), Zé Ramalho, Hugo Guimarães, Sopa de Bruxos (Ivan Santos e Zé Wagner), Carlos Aranha, Jaguaribe Carne (Pedro Osmar e Paulo Ró), Jaiel de Assis e Banda Sementes.

Caracterizada como um evento onde o coletivo não esteve apenas no nome, a Coletiva de Música da Paraíba promoveu a troca de experiências, fomentada por meio da colaboração entre os participantes envolvidos desde a sua concepção.

O que aconteceu naquela época não se repete muito nos dias de hoje. A coletiva teve quatro shows, e antes de cada show aconteciam ensaios e apresentações informais na casa de vários integrantes numa forma itinerante e muito proveitosa, numa espécie de circuito informal de artistas de música na casa das pessoas envolvidas, o que gerava um clima muito legal. O que aconteceu naquelas quatro quartas-feiras de junho de 1976 foi resultado deste processo interativo e motivador (OSMAR, 2005).

Paulo Ró comenta que a Coletiva de Música da Paraíba

foi interessante, porque foi a primeira mostra de música paraibana depois dos festivais da década de 70. Foi a primeira mostra de música que aconteceu com os artistas da época sem ser competitiva. Não era competição. O camarada ia lá e [...] mostrava o seu trabalho. (RÓ, 2012).

A Coletiva de Música agregou uma série de artistas da cidade de João Pessoa e nutriu ideias e ações para a criação do Musiclube da Paraíba em 1981. Como pode ser percebido a seguir em uma nota do Boletim Sindical¹⁸⁰ N° 1 que diz: “Você sabia que este movimento de ‘Renovação e Organização’ do músico na Paraíba começou em 1976 com a Coletiva de Música e se acendeu em 81 com a criação do Musiclube” (*apud* OSMAR, 2005, p. 49).

¹⁸⁰ Informativo criado pela comissão Oposição Sindical criada para tentar reativar o Sindicato dos Músicos da Paraíba (SindMusi-PB).

Criado em 1981, o **Musiclube da Paraíba** nasceu a partir das propostas colocados em evidência na Coletiva de Música da Paraíba e, sobretudo, por incentivo e empreendimento do grupo Jaguaribe Carne. Segundo Pedro Osmar,

o Musiclube vem a partir dessas articulações da Coletiva de Música. Uma coisa vai puxando a outra vai fortalecendo a outra sabe. Então, assim, o Jaguaribe Carne naturalmente vem criar, provocar, ajudava a criar, participar, fomentar, né? E esse é um legado único na história cultural da cidade de João Pessoa (OSMAR, 2012).

Paulo Ró comenta que a ideia para a criação do Musiclube da Paraíba ganhou força pela ambição que a classe artística nutriu na época, em busca de mobilização para discutir e agir em questões que se fazem presentes na atuação do compositor e, também, do músico de maneira geral.

Eu me lembro bem da primeira reunião que nós fizemos pra fazer o Musiclube. Foi no Quintal lá de casa em Jaguaribe [...] E aí aquelas conversas de: - Rapaz vamos se reunir pra fazer alguma coisa e tal. Como é que pode ser? Uma associação? [...] aquelas conversas necessárias pra reunir e ver se criava uma associação pra dar apoio aos artistas da época. Os compositores, os músicos, nos shows, entre outros (2012).

Assim, para o referido artista, o Musiclube da Paraíba se tornou

uma espécie de laboratório onde se discutia desde a necessidade da organização até as novas tendências da música no Brasil e mundo. O Musiclube foi a porta para os novos artistas da Paraíba poderem mostrar seu trabalho e muitos deles estão aí até hoje. Musicalmente os trabalhos tinham muita energia e sensibilidade, tinha de tudo; forró, rock, samba, baladas, música romântica, política, enfim, os músicos, tinham a consciência do que estava rolando, mas cada um trilhava seu caminho, sempre com muita seriedade (2005).

De acordo com Chico César, o Musiclube da Paraíba matinha encontros semanais no Teatro Lima Penante e, posteriormente, no Círculo Operário de Jaguaribe.

Éramos mais de trinta músicos, de diferentes tendências. Tinha gente de baile, de seresta, do forró. Tinha de tudo. Discutíamos questões de nossa categoria profissional e organizávamos shows dos colegas. Era bacana. Foi fundamental. Quem queria se apresentava no projeto Fala Bairros também. A Diretoria Geral de Cultura do Estado tinha Raimundo Nonato Batista à frente e organizava projetos coletivos como Araponga, Boca da Noite e Gazzi de Sá¹⁸¹. Eram frentes que se abriam para os artistas mostrarem seus trabalhos (CÉSAR, 2008).

¹⁸¹ Gazzi de Sá.

Para Escurinho (2013), o Musiclube da Paraíba foi o local onde estava a parte organizacional e política referente à intervenção cultural. Essas ideias nascem no grupo Jaguaribe Carne e são expandidas para toda a comunidade artística, principalmente para os músicos. O Musiclube, na visão do artista, inaugurou muitos projetos que têm ocorrido na cidade de João Pessoa nos dias atuais, como a descentralização cultural por meio de eventos nas praças das comunidades feita pelas gestões públicas diretas e indiretas. Assim, para ele “o Musiclube era um centro de discussões políticas, relacionados a problemas ligados à música” (ESCURINHO, 2013).

O compositor Milton Dornellas revela que a ideia do Musiclube

era reunir um grupo não só pra discutir estética musical, mas aquele momento político que nós vivíamos. Então nós conversávamos, colocávamos a cultura na pauta política. A música na pauta política e a cultura de maneira geral, porque sempre havia uma reivindicação. Sempre houve uma reivindicação do movimento cultural de políticas públicas pra cultura, profissionalização, intercâmbio, mercado de trabalho, tudo isso era pautado nas reuniões que realizávamos (2013).

Uma estratégia interessante do Musiclube era a de não ter critérios estéticos para selecionar os artistas que gostariam de participar do coletivo de artistas. Isso mostra que eles estavam dispostos a trabalhar com a inclusão e com uma verdadeira democratização da expressão artística. Sobre essa metodologia de ação Pedro Osmar revela

O Musiclube sempre foi alvo de críticas por conta dessas abrangências e abertura para os novos, os novíssimos, e até os que nem seriam considerados artistas, de tão imaturos que eram [...] o compositor e jornalista Carlos Aranha sempre nos criticou neste ponto de vista, dizendo que até “A Natureza Selecionava” e porque é que o Musiclube não selecionava seus artistas. Tanto na época quanto hoje, nosso entendimento era de que não seríamos os censores de ninguém e que caberia ao público e à própria dinâmica do processo, fazer esta seleção [...] (2005, p. 61).

Adeildo Vieira reafirma este entendimento ao dizer que “no ‘Musiclube’ não tinha estrela” (2013). Isso significava que em um dos projetos do Musiclube chamado “Tocar por Prazer”, que funcionava semanalmente, os artistas participavam de todos os processos para a produção dos shows. E além dessa parte de produção,

O ‘Musiclube’ discutia a realidade. A gente discutia todos os nossos projetos, nossas ações. Interferia na política cultural da cidade, discutindo, participando de eventos públicos e furando possibilidades de tocar em ‘Festa das Neves’, apoiando entidades, associações de moradores combativas, que a gente sabia que estava sofrendo ingerência de governos querendo destruí-las. [...] a gente tocava em cima de caminhão, tocava dentro da casa com

caixinha de som. Tínhamos várias formas de fazer mesmo que o resultado técnico fosse terrível. A realidade era outra não é a de hoje, né?

Ainda segundo Adeildo Vieira o Musiclube da Paraíba

[...] era uma escola de formação de artistas [...] quem passou por lá não tem aquela ideia de que estou fazendo música, porque o mercado está pedindo, porque o sucesso é por aqui, o sucesso é por ali. Quem tem o Musiclube na cabeça faz cultura, porque acredita na cultura. Faz arte, porque acredita que a arte é o caminho da formação das pessoas, do engrandecimento do ser humano, da evolução do pensamento, sabe? E do compromisso com a realidade. É essa é a grande lição que a gente teve no ‘Musiclube’.

É nessa perspectiva de buscar novos espaços e promover diálogos entre a classe artística e um possível trabalho cultural de base, que surge o Musiclube da Paraíba. Influenciado, sobretudo, pelas trocas geradas na Coletiva de Música e que a partir da criação de uma entidade de classe poderia abranger as temáticas e alcançar mais artistas e mais pessoas na medida em que buscariam promover ações nos bairros, escolas, igrejas, sindicatos, associações de moradores, entre outros lugares. Para Pedro Osmar (2005) o ato inaugural do Musiclube da Paraíba foi o evento “Tocar por prazer”, que depois se tornaria um projeto da entidade. “[...] no começo de 1982 foi realizado na Praça da Independência o maior show coletivo daquele período, chamado ‘Tocar por Prazer’, reunindo [...] 50 artistas entre músicos e poetas, para concretizar aquele que seria o ato inaugural público do Musiclube” (OSMAR, 2005, p. 61).

O “Tocar Por Prazer” foi realizado na Praça da Independência em João Pessoa, tendo um caminhão como palco para as apresentações. Conforme relatos de Pedro Osmar, cerca de 50 artistas se revezaram em mais de 6 horas de evento com apresentações de música e poesia. Entre alguns artistas que participaram estão Chico Viola, Adeildo Vieira, Júnior Targino, Neto Targino, Clementino Lins, Iverson Carneiro, Cacá Ribeiro, Chico César, Jaguaribe Carne, Escurinho, entre outros (OSMAR, 2005).

De acordo com Pedro Osmar, após o ato inaugural do Musiclube da Paraíba umas das primeiras ações foi o evento “La vem a moçada”, que funcionou como uma espécie de pequena coletiva que percorreu algumas comunidades, visitando escolas e igrejas. Os artistas que participaram desta coletiva foram Jairo Mozart, Montgomery José, Águia Mendes, Jaiel de Assis, Edilson Dias e o grupo Jaguaribe Carne.

Com as atividades devidamente iniciadas o Musiclube consegue, com auxílio do diretor teatral Fernando Teixeira, o Teatro Lima Penante¹⁸², pois segundo Pedro Osmar “o Musiclube já tinha corpo e alguma personalidade e precisava de um lugar para se acomodar e poder resistir melhor” (OSMAR, 2005, p. 61). No Teatro eram realizadas as “reuniões semanais de avaliação e planejamento daquele que seria o primeiro projeto da entidade que surgia: O “Tocar Por Prazer”, que programaria praticamente toda a geração de artistas de música do período, uma espécie de “Coletiva de Música” dos anos 80” (OSMAR, 2005, p. 61).

Com o tempo, o Musiclube foi se afirmando ainda mais no cenário musical da cidade e realizando novos projetos: Sessão das Sete, Arte é intriga, Showcialista, Cabeça, Fazendo Arte, Semana do Músico, etc. No começo dos anos 90, o Musiclube iria integrar um complexo de salas que abrigaria entidades de arte, cultura, educação e cidadania no assim chamado COLETIVO ARTE-LUTA, localizado no antigo Grupo Escolar Tomás Mindello, no centro de João Pessoa (OSMAR, 2005, p.85)

Entre alguns artistas que participaram do Musiclube da Paraíba em seus vários momentos estão: Paulo Ró, Pedro Osmar, Milton Dornellas, Escurinho, Pádua Belmont, Júnior Targino, Jessé Jel, Adeildo Vieira, Chico César, Totonho, João Linhares, Zé Valmir, Jarbas Mariz, Dida Fialho, Sérgio Túlio, Dida Vieira, dentre outros. Os shows do projeto “Tocar por prazer” aconteciam em duplas, no horário das 18h30 (OSMAR, 2005). O projeto viria acabar anos mais tarde por não conseguir implementar uma gestão sustentável para a sua realização semanal.

Depois o ‘Tocar por prazer’ teve que parar, porque nós não tínhamos condições de pagar o teatro, de pagar o som. Não tínhamos som. Aí tinha esse prejuízo né, que é o prejuízo que sempre tem. Começou a esvaziar e o pessoal parou. Alugou-se uma sala, aí retomou essa história de pequenos shows lá no Cilaio Ribeiro já na segunda fase do Musiclube. Alugou uma sala, colocou cadeira. Fez um negócio de uma escola sabe. Mas também não rolou. Não deu certo. Depois passou um tempo e parou (RÓ, 2012).

O Musiclube da Paraíba encerra suas atividades no final da década de 1990. Segundo Paulo Ró (2012), umas das razões foi que os artistas que foram se integrando ao coletivo, passaram a confundir o seu objetivo, achavam que o Musiclube era uma produtora. Isso fez com que a entidade ficasse fragilizada e naturalmente foram parando as atividades. Na visão de Adeildo Vieira houve um desgaste entre os participantes e com a saída de Pedro Osmar o grupo dispersou.

¹⁸² Espaço do Núcleo de Teatro da UFPB.

Desgastou. [...] houve umas divergências lá dentro em que a maioria inclusive se confrontou com Pedro, né? Ele tinha ideia de uma coisa e nós não concordávamos e [...] um dia ele chegou [e saiu] do Musiclube. E nós, depois que ele saiu lançamos o disco, fizemos alguns projetos, né? Agora eu confesso que alguns grupos [possuem vida longa], porque tem alguém. Não são alguéns. Mas, alguém que diga assim: - Eu toco pra frente. Toda vez que o 'Musiclube' tinha dificuldade de respirar Pedro aparecia com um projeto novo. Uma ideia nova. Aí renovava a ideia de todo mundo, sabe como é? Ele tem essa propriedade. Tanto é que ele saiu daqui foi morar em São Paulo e criou um 'Musiclube' em São Paulo, sabe? [...] Então, aí com o tempo houve dispersão realmente. Houve dispersão, as pessoas foram pro lado, um trabalhando, outro viajando, outro com sua obra. Aí dispersou [...]

Outra iniciativa criada a partir do grupo Jaguaribe Carne foi o projeto **Fala Bairros**, que teve seu início no bairro de Jaguaribe, chamando-se “Fala Jaguaribe”. A iniciativa tinha por objetivo fazer os moradores do bairro vivenciar um movimento cultural. Na época, segundo Paulo Ró, o bairro não recebia a assistência dos governos neste sentido, assim, eles tiveram esta iniciativa mesmo sem possuir recursos. Buscava-se, com isso, por meio de uma construção coletiva e democrática o apoio de pessoas interessadas nesse tipo de relação social e política com o bairro.

[...] a gente chamava o pessoal da universidade para passar um filme na Associação de Moradores. Aí depois a gente fazia um show mesmo sem som. Assim, pra criar o hábito das pessoas frequentarem [...] um possível movimento cultural no bairro. [...] O 'Fala Jaguaribe' começou lá na [Rua] 12 de outubro. [...] depois começou a se espalhar, porque as pessoas, os amigos começaram a frequentar aí: - Pô a gente poderia fazer isso lá na Torre. Aí [...] começaram a fazer o 'Fala Torre' [no bairro da Torre]. [...] Aí depois [...] o 'Fala Castelo' [no bairro Castelo Branco], [...] 'Fala Cidades' [no bairro cidade dos funcionários...] quer dizer, chegou um período que a gente tinha uns dez bairros que a gente trabalhava. Mas, assim, eu acho que foi um momento de pessoas [...] que tem [essa] necessidade [...] Naquela época ninguém tinha salário [...] trabalhava, mas, chegava uma hora que o cara – Pô agora eu vou ter que começar a trabalhar. Aí não tem ninguém que fique no lugar desse camarada né, pra dar continuidade ao projeto aí acaba. E é isso que vai acontecendo. As pessoas vão crescendo aí arruma uma namorada, casa, arruma um emprego, aí... tem que deixar o negócio de lado, porque não tem como dar continuidade. E aí foi assim que as coisas foram se acabando. Acho que é um ciclo, que começa aqui, tem seu auge e vai caindo até chegar [ao fim]. Tem todo um processo que vai rolando e que vai até onde dá. [...] não adianta o camarada forçar muito não, porque se forçar num funciona não (RÓ, 2012).

Pedro Osmar relata que o “Fala Jaguaribe” é um resultado construído a partir dos laços de amizades, que em pouco tempo se estenderia por outros bairros. Assim, o conjunto de “Falas”, eram por eles chamados de “Fala Bairros”. O projeto representava

[...] a nossa articulação no sentido de que a produção musical, cênica, folclórica, plástica, poética e de estética militante pudesse chegar aos bairros atendendo a uma vontade e anseio de vários artistas e produtores culturais alternativos identificados com essa proposta de descentralização cultural. Aí entrava o pessoal de teatro via FPTA (federação paraibana de teatro amador, gestão Antônio Martins), o pessoal de NUDOC/UFPB (sob a coordenação de Pedro Santos), o MEI [Movimento dos Escritores Independentes] e o Musiclube. Foi essa a estrutura que manteve o FALA BAIRROS no ar, funcionando de 1982 a 1986, com atividades semanais, itinerantes. Além desse pessoal de apoio fixo, vez em quando apareciam para fazer palestras ou debater: Jomard Muniz de Brito, vereadores do bairro (PT, PDS, PMDB), representantes das secretarias de saúde, educação, meio ambiente e APAN (associação paraibana dos amigos da natureza, com Paula Frassinete e seu pessoal) (OSMAR, 2005, p. 113).

Para Chico Noronha, o “Fala Jaguaribe” é a continuação do que já ocorria na casa dos irmãos que funcionavam, de certo modo, como um centro cultural na rua em que eles moravam. Ele também vê, os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró como representação do grupo Jaguaribe Carne, que, por conseguinte, representam o “Fala Jaguaribe”.

[...] depois se tornou uma coisa maior, porque foi para o ciclo operário na [Rua] Capitão José Pessoa. [...] era um espaço bem maior fisicamente e que aglutinava mais pessoas [próximas a] saída para a Torre. [...] eu acho que esse movimento é tão significativo. Foi embrionário de uma ideia que Pedro defendeu muito depois, [...] que era ‘As Casas Populares de Cultura’ [...] que não aconteceu até hoje. E eu acho que eles têm esse mérito a gente em João Pessoa sempre volta a tocar nesse assunto, [sobre essa] necessidade. Se tem um grupo que agente deve isso a cidade de João Pessoa é o Jaguaribe Carne. Deve a obra do que eles fizeram que marcou. [...] eles desencadearam [muitas situações que] surgiram nessa cidade. Não eram da cultura oficial, era uma cultura periférica, marginal. Tinha tudo haver com o contexto político da época que era de repressão. Então, pra mim, influenciou muito. Porque ao mesmo tempo em que tinha tudo contra, talvez daí a gente tenha aprendido pra a vida inteira a trabalhar com tudo contra. Pouco dinheiro, pouco recurso, pra onde você vá. Faça parte da cultura oficial. Até hoje é pouco dinheiro. Faça parte de um grupo artístico independente. Poucos recursos, poucos apoios. Até hoje, tristemente, essa realidade permanece igual, mas teve também essa contribuição. A partir daí a gente começou a, aprendeu a se desdobrar. As pessoas aprenderam a trabalhar com essa realidade. É pena que João Pessoa não tenha redimensionado para uma realidade mais profissional, mais atendida com todo o sistema. [...] o grande mérito de Pedro é ter juntado essas pessoas [...] livremente. Ninguém elegeu ninguém. É uma coisa da personalidade dele. Ele é muito catalisador. É impressionante como ele é radical, mas todo mundo presta atenção nele. Na realidade todo mundo presta atenção e respeita. [...] alguns criticam é natural né, que ainda ele permaneça radical (NORONHA, 2012).

Estas iniciativas então, se configuravam ações que agiam a partir de um pressuposto que valorizavam a participação dos músicos e artistas de maneira geral, além de pessoas da

comunidade. Com suas atividades, pretendia-se integrar a comunidade com a produção cultural da cidade, promoviam também diálogos entre a comunidade e as instituições públicas e governamentais no sentido de buscar soluções para os dilemas encontrados no bairro. Do ponto de vista da produção cultural, eles reivindicavam e promoviam pautas como, por exemplo, em favor da democratização dos meios de comunicação de massa, do intercâmbio com artistas de outros estados do nordeste, proviam debates sobre políticas públicas para cultura, estabeleciam elos para a prática da criação coletiva. O objetivo maior era fazer com que essas ações fossem implantadas na cidade de João Pessoa buscando o fortalecimento e desenvolvimento do mercado de trabalho e, assim, a sustentabilidade do artista local.

Segundo Milton Dornellas, a partir de 2005 com participação de artistas remanescentes do Fala Bairros e do Musiclube da Paraíba, foi possível implementar via gestão pública municipal muitas ações que eles promoveram nesses projetos.

[...] em 2005 tudo isso que foi discutido na cidade nos último trinta anos, nós conseguimos implementar muita coisa dentro do poder público [...na gestão do prefeito] Ricardo Coutinho. Conseguimos implementar uma política cultural dentro dos moldes que a gente imaginava, que a gente vinha propondo a muito tempo, com as suas adaptações lógico. Com as limitações que o poder público tem [...] Conseguimos implementar uma lógica diferenciada [...] em sintonia com as pautas nacionais [...] criação de sistemas, implantação de conselhos, democratização dos espaços ampliando a participação das pessoas, descentralizando as ações levando para os bairros, publicações literárias, gravações de discos. Nós fizemos muitas coisas. Então, assim, a experiência nos últimos 30 anos com Pedro Osmar e Paulo Ró foi bastante rica (2013).

Milton Dornellas revela que fomentar na cidade as propostas discutidas e vivenciadas nesses projetos de base contextualizadas com as discussões nacionais era uma ação importante e essencial para a continuidade da discussão de políticas públicas para cultura em João Pessoa.

Se na época do 'Fala Bairros' nós pensávamos que o cinema podia ir para o bairro, nós fizemos [na FUNJOPE] o 'Cine Volante'. [...] Se nós fazíamos saraus poéticos, implementamos o 'Agosto das letras', programa voltado pra literatura. Nós lançamos editais de publicação [de livros] como o 'Prêmio Lúcio Lins', 'Novos Escritores' [...] Se pensávamos em levar música para os bairros, para as favelas, para as associações de moradores, para as escolas, nós criamos o 'Circuito Cultural das Praças'. Só o 'Circuito Cultural das Praças' no último ano de nossa gestão, tivemos através de edital, 260 grupos diferentes das diversas linguagens. [...] Se nós levávamos discussão para os bairros com o 'Fala Bairros', nós criamos o 'Oficinas Culturais nos Bairros'. Chegamos ao patamar de 100 oficinas das mais diversas linguagens. Você tinha desde a pessoa que se interessava em propor uma oficina de culinária voltada para uma alimentação mais

saudável, até o cara que trabalhava com rádio, trabalhava com fotografia, trabalhava com penteados, trabalhava com sapateado. Com tudo. Demos opções das mais diversas pra população no seu local de vivência. Essa experiência de gestão foi à partir da experiência que nós tivemos no 'Fala Bairros', no 'Musiclube', nessas ações provocativas.

Estas ações apontadas por Milton Dornellas, quando ele saiu da diretoria executiva da Fundação Cultural foram sendo paralisadas, o que acarretou em embates em jornal (FIG. 67) e redes sociais entre Pedro Osmar e o então, novo diretor executivo da FUNJOPE, o cineasta Lúcio Vilar. Na matéria, Pedro Osmar criticava a atitude da nova direção da entidade em desprivilegiar os projetos “Oficinas culturais nos Bairros” e o “Circuito Cultural das Praças”. Em resposta Lúcio Vilar diz que as críticas são fruto de “mentalidades arcaicas e passadistas que querem fazer guerrilha cultural em aparelho de estado”. Sem querer fazer julgamentos, nem apontar culpados, a referência a esta matéria serve apenas para ilustrar como o termo “guerrilha cultural” é aceito e, comumente, utilizado pela cena artística da cidade de João Pessoa, sobretudo, por aqueles que também “escreveram” esta história ou por aquelas pessoas que conhecem a trajetória do grupo Jaguaribe Carne.



Um 'paradoxo estendido'

Em meio a críticas à gestão de Lúcio Vilar, Pedro Osmar deixa a Divisão de Cultura Popular da Funjope perpetuando polêmicas

Tiago Germano

Menos de um mês antes da redefinição da equipe da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), o músico Pedro Osmar anunciou sua saída da Divisão de Cultura Popular da instituição.

"Eu não podia mais ser cúmplice daquela bandalheira", disparou Pedro Osmar, referindo-se, segundo ele, ao

atraso de três meses no pagamento de oficinheiros dos projetos culturais realizados pela Funjope nos bairros da capital.

A nova direção está mais ligada ao audiovisual porque o diretor (Lúcio Vilar) é da área. O trabalho de arte e educação com oficinas e com o Circuito Cultural das Praças (interrompido pela gestão desde o período eleitoral) passou a não interessar. Fiquei extremamente

triste", lamenta Osmar.

Procurado pela reportagem, o diretor executivo Lúcio Vilar se defendeu: "A crítica de Pedro Osmar é retardada. Para ser coerente ele teria que ter se afastado da Funjope desde o início da gestão, quando detectamos vários procedimentos e orientações que estavam na contramão das nossas visões".

Segundo Lúcio Vilar, as críticas que vêm recebendo

são fruto de uma "cultura do ressentimento" formada após as eleições e de "mentalidades arcaicas e passadistas que querem fazer guerrilha cultural em um aparelho de estado". E afirmou, citando Herbert Vianna: "Isso é um 'paradoxo estendido nas areias' da cidade".

CAINDO NAS REDES

A polêmica perpetuou-se nas redes sociais: no Facebook, Pedro Osmar definiu a política

de Vilar como "alienada e subserviente" por assumir-se contra o que julgava ser mostras de "democratismo" ou "assemblismo".

"De fato, não posso concordar com a megalomania de instituir 100 oficinas em uma cidade que não tem mais do que 65 bairros", rebate Lúcio Vilar. "As oficinas são um projeto louvável, porém sem uma pedagogia coerente com

o tamanho da cidade. Adota um critério quantitativo e não qualitativo. Discordamos desta metodologia. É uma pretensa pedagogia que acaba resvalando no assistencialismo disfarçado", diz o diretor.

Sobre as especulações de sua permanência na Funjope em 2013, Lúcio foi enfático: "Não houve nenhum convite e não existe nenhum aceno oficial até o momento".

Figura 65 – Matéria do Jornal da Paraíba. Jornalista Tiago Germano. 5 dez. 2012.

CAPÍTULO V

Experimentalismo na *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne

Este capítulo apresenta meus entendimentos acerca das experimentações do grupo Jaguaribe Carne, consideradas como item de destaque em sua *performance* musical. As análises e reflexões estão baseadas nos trabalhos apresentados no capítulo I, além dos apontamentos trazidos pelos integrantes do grupo e seus “agregados”. Trago também, percepções minhas notadas ao longo de minha atuação como músico na cidade de João Pessoa e, sobretudo, aquelas que foram amplificadas e melhor compreendidas durante o desenvolvimento da pesquisa. Assim, a *performance* do grupo será compreendida considerando todos os procedimentos técnicos anteriores à situação da gravação do disco e os desdobramentos posteriores a esta ocasião, além de críticas musicais, relatos, conversas, escutas, memórias, que remetam às práticas do grupo (SCHECHNER, 2006; BÉHAGUE, 1984; COOK, 2006; MADRID, 2009). Destaca-se como uma característica da *performance* do grupo, o uso das concepções musicais experimentais.

O disco Jaguaribe Carne Instrumental

O disco Jaguaribe Instrumental, principal base de análise deste estudo, foi gravado ao vivo em outubro de 1993 no Cine Banguê¹⁸³, localizado no Espaço Cultural José Lins do Rego (FUNESC) em João Pessoa. A gravação se configura como o primeiro registro oficial do grupo, visto que outros não foram possíveis de serem lançados, por motivos financeiros ou mesmo por apresentarem um aspecto mais caseiro, como é o caso das FAL (Fitas alternativas) que foram utilizadas pelos músicos da “Geração Musiclube”.

Antes [do disco] houve a gravação da fita do Jaguaribe Carne Instrumental, que não saiu. Nós fomos pra Recife, pro estúdio e gravamos as músicas [...]. Só que não conseguimos fazer o elepê, porque não tivemos condições, não tínhamos dinheiro. [...] Pedro fez uma arte, um negócio do Musiclube [...] Pra as pessoas comprarem o disco antecipado né [... mas], nós não conseguimos fazer o disco. Não teve como fazer a produção, porque era muito difícil naquela época. Hoje o cabra¹⁸⁴ grava disco em casa e na esquina tem o cara que faz o CD. Mas naquela época não tinha isso não. Você pra fazer um disco... primeiro que a cidade não tinha estúdio. Tudo o que você queria gravar você tinha que ir pra Recife. Fizemos a fita e

¹⁸³ Atualmente denominado Cine Teatro Banguê.

¹⁸⁴ Termo popular regional: a pessoa.

trouxemos o máster pra fazer [...]. Aí chegamos aqui, e agora? Dinheiro pra mandar fazer o disco. A fábrica era em Manaus. Tínhamos que pagar e a gente não tinha condições. Não deu certo (RÓ, 2012).

O registro fonográfico é sem dúvidas uma das grandes dificuldades que os grupos independentes encontram na Paraíba e, se não, em nível nacional. Embora os avanços tecnológicos tenham aportado aqui no estado com a criação de vários estúdios de gravação, alguns deles até com tratamento acústico e equipamentos sofisticados, os problemas ainda permanecem, muito embora de outras formas. Se antes a dificuldade era o estúdio e a prensagem, hoje em dia mesmo com o fácil acesso e uma grande quantidade deles, o artista, para poder produzir um trabalho que seja aceito no “mercado” - rádios, canais de televisão, produtoras, entre os próprios músicos e o público - precisa, muitas vezes, de um padrão de qualidade que está estabelecido nesse diálogo entre as várias instâncias do mercado musical.

Ocorre que, mesmo com a facilidade de se gravar e prensar, na maioria dos casos, esse tipo de empreendimento artístico não é aceito pelos pares por não estar no dito “padrão de qualidade”. Isso faz com que os artistas independentes recorram aos editais de fomento em busca das condições necessárias para realizar tal produção. É o caso do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*, cujo registro foi possível através do edital de fomento para a gravação de discos da FUNESC¹⁸⁵. Segundo Pedro Osmar¹⁸⁶ este edital, criado em 1992, configura-se como um dos primeiros do gênero criado no estado da Paraíba pelo então governador, Ronaldo da Cunha Lima.

No disco foram gravadas dez músicas. Lado Um: *Fome? Que fome?* (Pedro Osmar e Paulo Ró); *Saltos* (Paulo Ró); *Piratas de Jaguaribe* (Pedro Osmar); *Ritmo de Baião* (Paulo Ró); *Nostalgia* (Paulo Ró) e *Liquidificador industrial* (Pedro Osmar). Lado Dois: *Ciranda* (Paulo Ró); *Outro tempo* (Pedro Osmar); *Sotaque de Pindaré* (Paulo Ró); *Acho que vem alguma coisa por aí* (Pedro Osmar) e uma entrevista com Pedro Osmar, Paulo Ró e amigos.

Como mencionado acima, a última faixa do “Lado dois” do disco é uma entrevista realizada durante a gravação do disco. Participam dela, Pedro Osmar e Paulo Ró como entrevistados e Odair Salgueiro, Bernadete Nóbrega e Águia Mendes como entrevistadores. Ao ser indagado sobre o porquê de colocar uma entrevista no disco, Pedro Osmar revela que isso vem da visão multimídia e didática das ações do grupo. Ele diz que sentiu a necessidade de ter as questões que envolvem o grupo de maneira explicativa. A entrevista representaria um registro de como eles pensavam a música do grupo naquele momento em que foi gravado

¹⁸⁵ Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego.

¹⁸⁶ Relato verbal durante lanche na Praça do Rio Branco a 18 de dezembro de 2012. João Pessoa-PB.

o disco. Com o passar dos anos serve também de parâmetro para eles perceberem como conseguiram ampliar os conceitos estéticos e culturais do grupo Jaguaribe Carne (OSMAR, 2013).

A gravação do disco

O grupo Jaguaribe Carne, tinha a ideia de aproveitar o registro em fita k-7, gravado anteriormente no Recife. Contudo, como não foi possível, uma nova gravação foi realizada. *“[...] foi bom porque a gente fez outras coisas, mas a gente não conseguiu chegar ao nível que estava na fita”*, comenta Pedro Osmar (2013).

A Gravação foi realizada sem a presença de audiência em duas madrugadas consecutivas, com a finalidade de aproveitar a estrutura montada. Teve como técnico de gravação, a convite de Paulo Ró, o professor de percussão da UFPB e produtor musical, Odair Salgueiro¹⁸⁷. *“O músico Odair Salgueiro [...] foi quem fez essa gravação. [...] a gente fez uma gravação ao vivo [...] o elepê que saiu foi dessa gravação que a gente fez de madrugada lá no Cine Banguê”* (RÓ, 2012). Paulo Ró explica que a gravação teve que ocorrer de madrugada, pois, segundo Odair Salgueiro, o equipamento captava os sons externos do local de gravação.

A proposta de realizar a gravação ao vivo surgiu em diálogos com Odair Salgueiro ainda na fase de pré-produção do disco. Para ele, com a gravação ao vivo seria possível captar a emoção da música do grupo. Visto que para a estética do trabalho proposto naquele momento não seria interessante uma gravação “um por um”, pois o tipo de música não se propunha a isso (RÓ, 2012; 2013).

Odair Salgueiro desempenhou um papel que foi além de um técnico de gravação. Para Pedro Osmar e Paulo Ró ele fez, na ocasião, uma espécie de direção do trabalho.

Ele dirigiu pelo seguinte. Quando a gente começou a tocar [...] ele disse: - Não se preocupem com a técnica. Toquem! [...] Se vocês sentirem que tem alguma nota... [estranha] deixem pra lá. Se for muito problemática a gente faz de novo [...]. Mas podem tocar. Não se preocupem com esse negócio de errar nota não [...] vamos fazer o disco assim, do jeito que vocês tocam mesmo. A gente não vai desmembrar nada não. Vamos fazer a música do jeito que ela é (2011).

Paulo Ró relata que as execuções das músicas eram, em sua maioria, difíceis para eles. Mas, para Odair Salgueiro o importante era que eles tocassem a música. A técnica

¹⁸⁷ Já falecido.

instrumental não era mais importante do que todos os componentes que englobavam a *performance* musical do grupo (2011).

De acordo com Pedro Osmar, o músico paraibano João Linhares certa vez fez o seguinte comentário: *“O trabalho de vocês é muito sujo. Vocês não conseguem executar a música que vocês fazem. Vocês pensam uma coisa muito complexa e a técnica de vocês é muito rudimentar”* (2013). Sobre isso comentou Paulo Ró: *“Nós tocamos uma nota. Não é somente aquela nota. Vem outra coisa. Um barulho que você não sabe se é ou não é”*. Este foi um dos pontos que foi conversado durante o momento da transcrição das músicas. O fato de haver sons incomuns a técnica de execução “tradicional” do violão, muitas vezes ligados ao caráter percussivo na execução do instrumento.

Para Pedro Osmar, a execução das músicas do Jaguaribe Carne, em grande parte, sempre foi uma tarefa não muito fácil, por ele e Paulo Ró possuírem uma técnica instrumental intuitiva.

Eu nunca toquei que prestasse, mas aí o que interessava não era tocar que prestasse. Porque em determinado momento você pode chamar um músico que toca mesmo, fazer uma partitura e botar o cara pra tocar. Mas, a gente nunca teve interesse nessas coisas. Ou fazíamos de livre improvisação que é como a gente faz hoje ou chamávamos os músicos que tocam sem partitura. [...] Esses caras que tocam com e sem partitura é que interessam pra gente. Foi o caso de Xisto Medeiros, Marcelo Macedo, que eram caras que gostavam desse tipo de trabalho e tinham interesse em participar (OSMAR, 2013).

Concepção do disco Jaguaribe Carne Instrumental

A partir da década de 1990, o grupo Jaguaribe Carne inicia um processo de privilegiar em seu repertório a música instrumental experimental. Aos poucos as canções foram perdendo a tônica no repertório do grupo e as experimentações foram cada vez mais ganhando espaço. No encarte do disco Jaguaribe Carne Instrumental há o seguinte comentário do jornalista Sílvio Osias:

[...] quem acompanhou Pedro Osmar [...] pode até sentir falta das canções que ele fazia nos anos setenta, e pode discordar de muitas coisas que ele tem feito no terreno da música instrumental, de um lado, porque nem tudo é elaborado como poderia ser, de outro, pelo apego excessivo ao aleatório. Mas não deixará de reconhecer que ele tem lugar de destaque, com seu

talento e suas inquietações, na música popular produzida na Paraíba [...] (OSIAS, 1994)¹⁸⁸

Sobre esta particularidade comenta Paulo Ró:

[...] nos anos 90 [...] nós começamos, como Jaguaribe Carne, a radicalizar o negócio da música. Fazer só experimentos [...] fazer uma música que ela é tecnicamente fácil de executar. Melodicamente muito complicada. As melodias são melodias atonais [...] Mas, aí a mentalidade [...], as melodias que nós temos na cabeça são assim. [...] Essa música atonal que a gente faz é uma música do coração, nem é da cabeça. A gente faz uma música muito sentimental. Tudo o que nós fazemos é sentimental. Não tem nada de técnica, nada de estudo. Ninguém estudou nada pra fazer aquilo, né? A gente faz porque sente aquilo daquele jeito. A música daquele jeito (RÓ, 2012).

Estas concepções alicerçadas no próprio fazer, ou seja, na experiência dos integrantes do grupo são, na verdade, características que transcorrem desde a criação do grupo Jaguaribe Carne. Funcionam, sobretudo, como guia para os processos de composição das suas obras musicais. Os próprios integrantes, constantemente, enfatizam que na música do grupo não há motivações técnicas, acadêmicas, de mercado, entre outras. Pelo contrário, há experiências auditivas, leituras da sociedade, encontros musicais coletivos, variadas vivências artísticas, elementos esses que emergem esteticamente na música feita por Pedro Osmar e Paulo Ró e, desta forma, pelo grupo Jaguaribe Carne. Isso a ponto deles unirem as informações das vanguardas musicais eruditas com as músicas populares e folclóricas e enfatizarem, sobretudo, que as motivações para as suas composições são as traduções de suas musicalidades, do “sentir”, ou seja, a música do coração. Cito as vanguardas musicais do séc. XX, pois, em muitas tendências destas, as composições são elaboradas partindo de critérios estritamente racionalistas, despreocupados, no momento da composição, com “o sentir”, mas seguindo regras previamente estabelecidas. Nota-se que a estética musical do grupo Jaguaribe Carne agrega até os diferentes aos seus conceitos musicais, uma vez que eles repudiam o tecnicismo, a erudição artística, mas escutam obras feitas baseadas nesses conceitos “engessados” e se utilizam de informações inauguradas pelos compositores da música de concerto.

Ainda em se tratando das motivações utilizadas para elaboração de suas composições, Paulo Ró afirma que a música do grupo Jaguaribe Carne “[...] é o resultado da captação de energia que nós temos quando ouvimos música” (RÓ, 2011). Na entrevista que consta do próprio disco Jaguaribe Carne Instrumental, há uma afirmativa de Pedro Osmar neste sentido.

¹⁸⁸ Resenha que integra o encarte do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

Nós ouvimos muito jazz, música erudita, música folclórica, música popular como um todo. E nosso trabalho que é, basicamente, instrumental traz exatamente essa gama, essa variedade, essa diversidade de informações [...] A gente gosta muito do minimalismo, do atonalismo, da música indiana, da música dos índios [...], a música folclórica, e esse canibalismo amoroso, afetivo, cultural, político e estético que a gente trabalha vai, exatamente, se aprofundando, vai amadurecendo a partir de cada momento, de cada show, de cada livro, de cada texto, de cada exposição que a gente vem produzindo, elaborando e participando. [...] Este disco tem sido exatamente o resultado [...], o final, o fecho [...], desse trabalho que começou em 1974 e está aí até hoje (OSMAR, 1994)¹⁸⁹.

De fato, pude perceber durante o período de pesquisa que a fala acima representa, em síntese, como ocorre à motivação composicional das músicas do grupo. Também nos remete a pensar nesses processos de escuta, leituras e diálogos representativos da formação informal dos irmãos, Pedro Osmar e Paulo Ró. Foi possível perceber a busca constante por informações sobre questões referentes às relações sociais e políticas no âmbito global e sobre estéticas artísticas. Nos nossos encontros, eram recorrentes comentários sobre filmes, principalmente documentários ou que retratem fatos reais, livros, artistas e discos. Características essas, que são também recorrentes em suas postagens no Facebook.

Assim, capacidade criativa presente na música do Jaguaribe Carne é nutrida a partir da vivência do ambiente cultural que os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró participam e interagem. Eles falam muito no sentimental, na música que extrapola o tecnicismo e deriva da tradução de sua experiência de vida. Eles partem de um pressuposto orgânico que está intimamente ligado com a interação entre o ambiente e as informações que nele estão presentes. Essa é a escola do Jaguaribe Carne, é modo que eles aprendem e põem em prática e, também, o modo que eles ensinam informalmente aquelas pessoas que se aproximam do grupo. É comum ver vários artistas (Adeildo Vieira, Chico César, Jorge Negrão, Escurinho, entre outros), afirmando que aprenderam a escutar músicas do mundo e pensar a cultura no contexto local e global no grupo Jaguaribe Carne, ou seja, com Pedro Osmar e Paulo Ró.

Continua Paulo Ró (2011):

[...] nós ouvimos muita música indiana. E uma vez compus uma Raga, há uns quinze anos atrás, baseado na maneira de fazer Raga [...] Eu peguei a escala de Raga da manhã, e compus uma Raga baseada naquela escala. Foi a única escala, mas nós não temos esse negócio de fazer música indiana, música africana (2011). [Não é necessário] pegar a escala, [...] a contagem rítmica, intervém Pedro Osmar (2011). [Paulo Ró] Não é! Entendeu? [...] Está tudo na música da gente. A música indiana está na música da gente, a música africana, a música folclórica, a música nacional, a música andina,

¹⁸⁹ Entrevista contida na última fixa do lado dois do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

está tudo lá. Quando você ouve as pessoas que têm o conhecimento de outras músicas, elas percebem essas pitadas das coisas que têm, mas só que não é nada daquilo [...] não estamos preocupados em fazer [...]. Quando nós vamos fazer uma música sai aquele ritmo. Ótimo né, pois nós não ficamos fazendo só rock [...] Que a gente não fique fazendo só rock, que a gente não fique fazendo só samba. Existe uma grande quantidade de ritmos no mundo, e nós conhecemos pouquíssimos, trabalhamos pouco as músicas latinas americanas. A música da Bolívia, a música Argentina que é tão rica, e o pessoal não tem conhecimento, não querem [...] é] assim que nós trabalhamos.

Vale salientar que essas influências musicais utilizadas como referência pelos integrantes do grupo, não se trata de um uso gratuito e despreocupado. Eles realmente imergem por meio de suas pesquisas informais, e fazem leituras de diversas manifestações artísticas e literárias. Por exemplo, admiração deles pela música indiana já citada aqui, é algo de realmente se identificar com a cultura musical, a ponto de fazer aquisições de instrumentos e tocarem com pessoas ligadas originalmente a essas tradições. Na verdade, esta característica multicultural sempre foi a busca estética defendida pelo grupo Jaguaribe Carne para a música produzida na Paraíba ou mesmo para a música brasileira. Este entendimento é abordado, recorrentemente, pelos integrantes do grupo que falam, sobretudo, que o grupo Jaguaribe Carne surgiu nessa constante e inquieta busca por uma música paraibana que seja esteticamente e politicamente evoluída.

Na perspectiva deles, esta evolução se dá ao se efetivar na música um discurso que pode ser panfletário e/ou poético e, também, que agregue diversas músicas presentes no mundo, ou seja, uma música com que tenha engajamento nas questões emergentes da sociedade e, ao mesmo tempo, contemple uma diversidade estética, na busca por sua característica própria.

Sobre toda essa concepção musical do Jaguaribe Carne, Paulo Ró comenta:

[...] Eu acho que nossa música é uma música evoluída por causa disso [...] ela tem elementos de tudo que a gente ouve. A gente conhece uma pianista do Azerbaijão. Uma mulher chamada Aziza Mustafa Zadeh... coisa linda ver a mulher tocando. Ela é igual ao [pianista] cubano Gonzalo Rubalcaba. Ela toca... bameimm [gesto de movimentos intensos] bate no piano, parece que está... Quer dizer, a energia da pessoa... Nós nunca vamos fazer aquilo, nunca vamos tocar as harmonias que ela toca, as melodias, mas aquilo passa pra gente, e está aqui dentro. Quando a gente vai fazer alguma coisa vem a Aziza Mustafa Zadeh, vem Gonzalo Rubalcaba, vem Pedro Osmar, vem a música da tribo da Bolívia, entendeu? Está tudo em nossa música. Eu acho que isso é uma música evoluída [...] (RÓ, 2011).

Estas ideias aqui colocadas de como ocorre a concepção musical do grupo Jaguaribe Carne, é uma temática que sempre foi abordada pelas pessoas que procuram compreender a música do grupo. Percebo que no caso do grupo aqui estudado este assunto é constantemente retomado e comentado. Isso se deve ao fato, segundo Pedro Osmar, do grupo sempre almejar passar para o público uma explicação informativa do que se propõe seu trabalho. O que torna esta uma relevante questão a ponto de ser mencionada no disco de estreia do grupo. Uma vez que este tema é abordado na entrevista presente na última faixa do “Lado Dois” do disco, onde além desse assunto são tratados outros que são pertinentes à música e ao trabalho que o grupo Jaguaribe Carne desenvolve.

Capa, contracapa e encarte

A parte gráfica do disco Jaguaribe Carne Instrumental é composta por Capa, contracapa e encarte. Destas partes, destaque-se a **capa** por não ter um projeto artístico padronizado em uma única arte. Das mil cópias do fonograma, todas as capas possuíram uma arte diferente.

Estudos e livros nas áreas de comunicação, história e linguística têm se preocupado em analisar as concepções artísticas que guiaram a elaboração das capas de discos (VIDAL, 2008; SIMÕES, 2007; LAUS, 1998; 2001; DIETRICH, 2003). Segundo Vidal (2008), a ideia de ilustração nas capas de discos surgiu a partir de 1937, por meio da empresa norte-americana *Columbia Records*. O argumento era que os desenhos deixariam os discos mais atrativos para o consumo. “Rompia-se assim com o padrão de embalagem dos discos, que até então vinham embrulhados em envelopes pardos, com um desenho [logomarca] apenas indicando a gravadora” (p.71).

Laus (2001) afirma que o envelope que protegia o disco continha

Um círculo central vazado nos dois lados, no diâmetro dos rótulos, permitia ler a informação impressa nos mesmos, referente a cada faixa do disco. Nesses rótulos, as informações, numa tipografia comum em texto corrido, serifada ou bastão, quase sempre abaixo do corpo 14, indicavam nome do artista, nome das músicas, autores, o estilo musical e alguma informação complementar além do número de catálogo de cada disco (p. 120)

Com a criação do disco *long-playing* inauguram-se tanto novas possibilidades técnicas (maior duração, reprodutores com maior capacidade de áudio), quanto comerciais. Com isso, as capas passam a assumir um importante papel nas vendas de discos ao deixarem de ser apenas um lacre protetor do produto, bem como um local para serem colocadas as

informações necessárias para a identificação da obra pelo público consumidor, para se tornar mais um atrativo artístico e de marketing.

O material gráfico do disco foi elaborado pelo artista plástico Diógenes Chaves. Sugerido por Pedro Osmar, ele deixou a capa apenas com um fundo branco onde consta a logomarca do grupo, confeccionada com a ideia de colagens. As capas foram entregues aos colaboradores de João Pessoa, Campina Grande, Lucena, Natal e Recife para que elaborassem uma intervenção artística qualquer. Conforme indica a ficha técnica, participaram desta iniciativa, além dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, os artistas plásticos Oriébir, Martinho Patrício, Josildo Dias, Diógenes Chaves, Unhandeijara Lisboa, Sandoval Fagundes, Rodolfo Athayde, Paulo Bruscky, Falves Silva, Nãna Isabel, e Amiguinhos da Escola, que foi uma iniciativa do projeto “Fala Jaguaribe” onde Pedro Osmar colocou as crianças do bairro para fazerem suas intervenções.

Paulo Ró revela que as capas do disco Jaguaribe Carne Instrumental tiveram esta concepção por ser tratar de um disco de música que fugia dos padrões da produção musical local.

Na época era um disco de música muito diferente. Ninguém nunca tinha feito um disco de música atonal em João Pessoa. Um disco de música que tinha uma Ciranda atonal, um Bumba meu boi com uma melodia troncha [não convencional]. Aí como Pedro, também, era ligado a essas histórias de artes plásticas, de pintura e eu, na época, participava de um círculo, chamado de “Círculo de Arte Postal”¹⁹⁰, que era um círculo de arte que tinha no mundo todo, que você fazia arte no cartão postal e mandava pras pessoas [...] Nós, baseados nesses movimentos [...] tivemos a ideia de fazer a história das capas. Eu mandava para as pessoas [e dizia] – Tome, faça aí. Mandava dez capas para cada. – Pinta aí o que você quiser (RÓ, 2012).

Para Simões,

a produção de significado nas capas de disco é intencional e enfática, por isso assemelha-se ao processo de representação publicitária. As capas geralmente apresentam aspectos mais conceituais e lúdicos do que a publicidade tradicional, estabelecendo uma espécie de cumplicidade com o receptor (2007, p.3).

Pedro Osmar (2013) afirma que, como o fazer diferente é uma busca corrente no grupo. Ele revelou que não era de seu conhecimento algum projeto que tivesse essa proposta das capas. Em suas palavras,

¹⁹⁰ Segundo Paulo Ró, o Círculo de Arte Postal em diversos países. Os participantes faziam arte no cartão postal e enviava via correios para pessoas que participavam do grupo.

[...] isso é coisa mais de artes plásticas. [...] Esse disco vem nesse sentido de comunitarização [sic] da obra de arte. Tanta gente participou dele. Pessoas que nem conhecem Jaguaribe Carne, mas já escutou falar. Pessoas daqui, de Recife, de Campina, Natal, que toparam. Cada uma recebia dez capas aí podia fazer o que quisesse (2013).

Assim, a concepção da capa do disco Jaguaribe Carne Instrumental foi pensada buscando o diferente como também é a proposta da música do grupo. As capas por não serem iguais, enfatizam a ideia de aleatoriedade ou de obra aberta que pode ser percebida na música do Jaguaribe Carne, além de se configurar como um atrativo a mais na aquisição deste produto cultural ¹⁹¹. Esses sinais, como argumenta Simões (2007), criam laços de cumplicidades com as pessoas, uma vez que são percebidos e aceitos por aqueles que consomem este tipo de música. Abaixo, encontram-se 32 capas ¹⁹² de sete artistas. É perceptível que mesmo diferentes, as capas apresentam recorrências artísticas, dependendo da expressão particular de cada um.



Figura 66 – Capas elaboradas por Pedro Osmar. Nestes exemplos, Pedro Osmar utiliza, sobretudo, colagens para realizar suas intervenções.

¹⁹¹ Essa visão traz meu ponto de vista enquanto consumidor de produtos culturais. Assim, não é minha intenção afirmar que este tipo de atrativo foi intencional na elaboração do projeto gráfico do disco.

¹⁹² No período em que as capas foram expostas, uma variedade delas foi exposta no Salão Municipal de Artes Plásticas de João Pessoa.



Figura 67 – Capas elaboradas por Ricardo Athaide. Nestes exemplos, o artista utiliza a pintura para fazer referência a antropofagia.

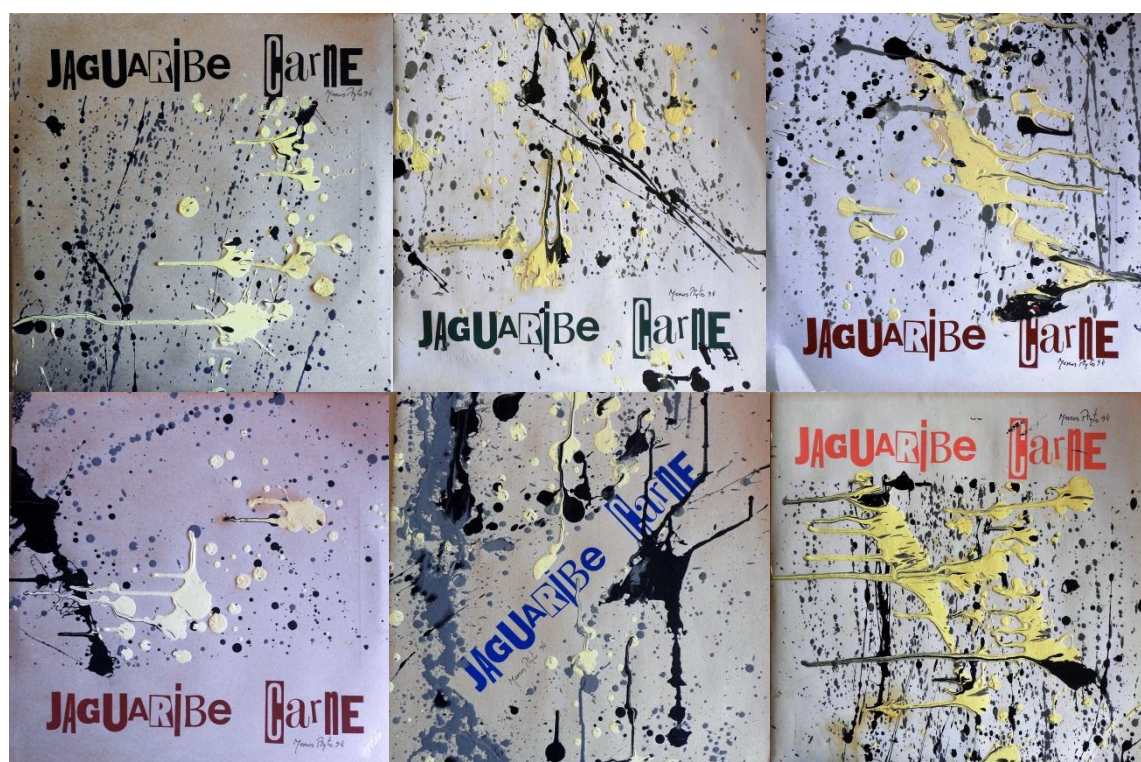


Figura 68 – Capas elaboradas por Marcos Pinto. Nesses exemplos, o artista faz pinturas abstratas ao jogar tinta nas capas. Algo que vai contra uma representação artística tradicional.



Figura 69 – Capas elaboradas por Jozildo Dias. Nestes exemplos, em pinturas abstratas o autor retrata a carne (simbolicamente). A capa que tem a palma da mão, além da carne parece indicar a mão levantada tão utilizada pelos movimentos de base.



Figura 70– Capas elaboradas por Chico Ferreira. Nestes exemplos percebe-se que o artista utiliza a pintura que representa animais abstratos, mas que lembram os bichos que habitam em um rio.



Figura 71 – Capas elaboradas por Oriebir. Nestes exemplos, o artista utiliza além da pintura, a técnica de colagem. Em uma das capas faz representação de um pirata. Referência direta a música piratas de Jaguaribe.



Figura 72 – Capas elaboradas por Dyógenys Chaves. Autor do projeto gráfico do disco. Nesses exemplos utilizou a ideia de labirintos. Pensando sua relação com a música do Jaguaribe Carne, seria como representativos dos vários caminhos empreendidos pelo grupo, fugindo da ideia de uma obra linear.

Na **contracapa** (FIG. 75) do disco não há ilustrações e foi elaborada de maneira única, em todos os discos são iguais. Nela constam apenas as logomarcas da FUNESC (patrocinadora), do Musiclube da Paraíba (entidade na qual os músicos faziam parte) e as

siglas da PRAC/COEX/UFPB¹⁹³ (apoio para impressão da parte gráfica do disco). Nome das canções e seu respectivo compositor, além da ficha técnica, contendo o nome das pessoas que participaram da elaboração da parte gráfica do disco.

O que chama atenção na contracapa é a maneira como os textos estão dispostos. Para ler as informações o leitor deverá ficar girando a contracapa. Vejo isso, também, como uma maneira que o artista, Diógenes Chaves, viu de chamar atenção para o trabalho que o ouvinte tinha em suas mãos, pois, certamente, como aconteceu comigo, isso será percebido como sinais de que a obra que a pessoa tem em mãos trata de algo que busca o diferente, que seja experimental.

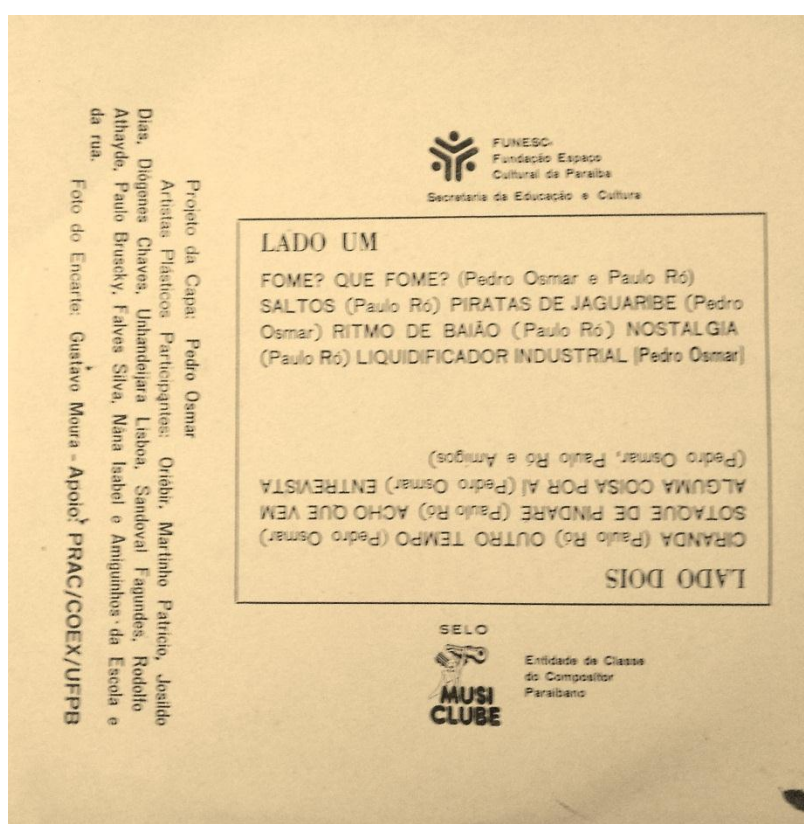


Figura 73 – Contracapa do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

O **encarte** em uma parte tem a “foto clássica” do Jaguaribe Carne, segundo Pedro Osmar, que data o ano de 1978 e foi tirada em frente à residência da família, no bairro de Jaguaribe. A fotografia foi feita pelo fotógrafo Gustavo Moura, que morava na mesma Rua deles. Foi usada, primeiramente, para a criação do cartaz do primeiro show oficial do grupo, intitulado Espadas.

¹⁹³ Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PRAC), Coordenação de Extensão Cultural (COEX) da Universidade Federal da Paraíba.



Figura 74 - Foto do encarte. Maria Augusta (irmã), Osias Coutinho (irmão mais velho), Maria Isabel (mãe), Pedro Osmar e Paulo Ró.

Na outra parte do encarte, há duas resenhas feitas pelo Jornalista Sílvio Osias e pelo técnico de gravação do disco, o professor universitário e timpanista da Orquestra Sinfônica da Paraíba, Odair Salgueiro¹⁹⁴. Uma foto de Pedro Osmar e Paulo Ró tocando violão. As três letras das músicas, duas quais foram compostas utilizando a técnica da poesia concreta. E a ficha técnica citando todas as pessoas que participaram da gravação do disco, agradecimentos e dedicatórias.

Piratas de Jaguaribe

Música composta por Pedro Osmar traz a ideia do gênero musical frevo. Seu nome faz referência a uma agremiação carnavalesca, do bairro de Jaguaribe chamado Clube de Orquestra¹⁹⁵ Piratas de Jaguaribe.

¹⁹⁴ Na época, professor de percussão do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba.

¹⁹⁵ Segundo o animador cultural Josemar Chaves (*in memoriam*), são as agremiações criadas em meados da década de 50 do século passado que animavam o carnaval dos bairros de João Pessoa.



Figura 75 - Clube de Orquestra Piratas de Jaguaribe no carnaval de 1950. Imagem retirada do filme-documentário *Tem carnaval aí?*¹⁹⁶.



Figura 76 - Clube de Orquestra Piratas de Jaguaribe durante apresentação no Carnaval Tradição de João Pessoa em 2010.

Utiliza-se aqui a música “Piratas de Jaguaribe” (APÊNDICE – A) como embasamento para análise musical deste trabalho. Dessa forma, busca-se lançar um olhar objetivo na tentativa de mostrar como as características e conceitos presentes na música do grupo Jaguaribe Carne podem ser visualizados por meio de sua produção musical. Assim, a análise se ocupará da parte estrutural da música, no que diz respeito à forma, uma vez que não é intenção deste estudo fazer análises minuciosas sobre harmonia, contrapontos melódicos, poesias, ritmo e registros imagéticos (fotos, técnica de pinturas das capas). Além disso,

¹⁹⁶ TEM carnaval aí?. Direção: Pedro Osmar. João Pessoa, PB: FUNJOPE, 2011. Mini-DV (25 min.), colorido.

utiliza-se o trabalho de Benck Filho como forma de embasar meu entendimento sobre frevo. Isso não representa que eu considero seus exemplos sobre o gênero como verdades absolutas, pois, acredito que significam nada mais que padrões que o autor identificou na manifestação na cidade de Recife. Assim, não existe um padrão de frevo, e sim padrões que vão variar de acordo com os instrumentistas, o maestro, o arranjo, o contexto de apresentação, a instrumentação, o instrumento, entre outras características.

O gênero musical Frevo é intimamente ligado ao carnaval, contudo, é praticado por diversos grupos em épocas e contextos diferentes. Segundo Benck Filho “O frevo nasceu na rua. [...] Os festejos por ocasião do dia de Reis no Recife datam desde o século XVIII. Por essa época parece já existir um embrião do que logo após seriam os clubes pedestres, ou melhor dizendo: Clubes de Frevo” (2008. p. 31). Dentro do gênero musical frevo, pode-se encontrar diversos tipos de frevo (frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco). Contudo essas classificações não são unânimes entre músicos, regentes, compositores, pesquisadores, audiência e demais pessoas.

Como todo gênero musical de origem popular há, no frevo e em seus subgêneros, indicadores musicais “tradicionais” apontados como imprescindíveis para serem considerados como tais, como por exemplo, a instrumentação, a condução rítmica, harmônica e melódica, o andamento, entre outros.

A música “Piratas de Jaguaribe” possui três versões gravadas. A primeira foi no disco Canto Cereal do grupo Etnia (1992)¹⁹⁷ e, conforme indica Pedro Osmar, o tema da música é a versão original no que diz respeito à harmonia, melodia e condução percussiva¹⁹⁸. A segunda versão, que utilizo aqui, foi gravada no disco do Jaguaribe Carne Instrumental. Trata-se de uma versão adaptada, pois, para Pedro Osmar a versão original já não lhe agradava. E, por fim, a terceira versão gravada no CD “Vem no Vento” do grupo Jaguaribe Carne. Nesta versão há uma letra de Vital Farias composta para integrar o CD. O grupo fez uma mistura dos dois arranjos, anteriormente, gravados. De início, com a versão original, base em que Vital Farias compôs a letra, e logo após o trecho cantado, há um recorte de um trecho da gravação feita no disco instrumental do grupo.

Na versão do disco Jaguaribe Carne Instrumental, a instrumentação é composta por dois violões, tocados por Pedro Osmar e Paulo Ró, e o surdo, tocado por Adeildo Vieira. De

¹⁹⁷ Grupo formado por Paulo Ró, Milton Dornellas, Alice Lume e Fernando Pintassilgo.

¹⁹⁸ A professora Alice Lumi, ex-integrante do grupo foi a autora da introdução que consta na gravação., na qual ela dá ênfase aos elementos não convencionais da música. Isto é, a condução harmônica e o uso frequente de dissonâncias.

início podemos perceber que se trata de uma instrumentação que foge das características utilizadas, “tradicionalmente”, no frevo.

A parte rítmica conduzida pelo surdo é quem inicia e termina a música. Mantem-se constante durante toda a música o toque em semínima no segundo tempo. Embora haja fraseados rítmicos característicos de frevo na melodia da música, o surdo não faz variações, nem pausas. Distancia-se da interpretação comumente utilizada por músicos das orquestras de frevo. Nestas orquestras, a condução rítmica, feita em grande parte pelo surdo e caixa, está intimamente ligada às variações da melodia. Em “Piratas de Jaguaribe”, a única variação feita no surdo acontece para encerrar a música, logo após o acorde final dos violões. O surdo faz a marcação durante quatro compassos e encerra a música com um toque, em semínima, no primeiro tempo. Abaixo, encontra-se um padrão rítmico que, geralmente, é tocado nos frevos de rua.



Figura 77 - Padrão rítmico usual no frevo e seus respectivos instrumentos. Transcrição de Adelson Silva e Glauco Nascimento¹⁹⁹.

A música em questão é construída em cima da ideia do frevo de rua, que é caracteristicamente instrumental. Além dos elementos convergentes entre a música e os frevos de rua de maneira geral há, também, o indicativo do nome da música, visto que “Piratas de Jaguaribe” constitui um Clube de Orquestra que possui um repertório, em grande parte, formado por composições de frevo de rua.

O Maestro Ademir Araújo²⁰⁰ comenta que o frevo de rua é executado não somente em desfile de rua ou em clubes. Ele ocupa diversos lugares diferentes como teatros, salas de concertos e diversos outros palcos. Para o maestro

[...] o frevo de rua [...] é executado por uma variedade enorme de grupos musicais [...] *big bands* - orquestras de frevo, bandas de música, trios elétricos e orquestras sinfônicas, formações camerísticas diversas, desde o

¹⁹⁹ (BENCK FILHO, 2008, p. 52). Vale salientar que os dois músicos que fizeram essa transcrição rítmica são dois bateristas que possuem destaque na execução deste gênero musical.

²⁰⁰ Maestro pernambucano conhecido também por Maestro Formiga.

violão e piano solo, quartetos de cordas, de saxofones e quinteto de metais (ARAÚJO *apud* BENCK FILHO, 2008, p.69).

Desta forma, entendo “Piratas de Jaguaribe” como uma música que se utiliza dos elementos do frevo de rua. Ademais, Benck Filho afirma que de acordo com a função que o frevo está desempenhando, os aspectos interpretativos e composicionais podem variar - instrumentação, intensidade, articulação, andamento (2008).

Com base na literatura sobre o frevo, Benck Filho argumenta que o frevo possui uma simples estrutura que é conhecida como A-B-A²⁰¹ (2008).

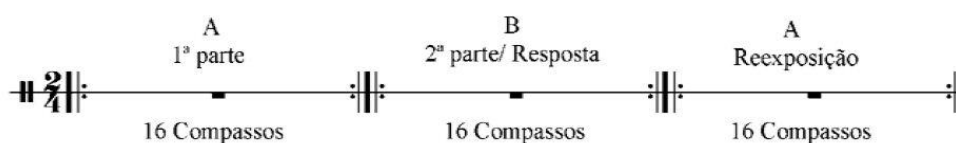


Figura 78 - Estrutura básica recorrente no frevo. Transcrição de Benck Filho²⁰².

Contudo, a estrutura do frevo representada na figura acima não consiste em uma forma fixa. O número de repetições das partes A e B pode ser variável.

Algumas gravações apresentam o esquema A-A|B-B repetido por duas vezes, retornando-se ao |A-A| para finalizar no acorde final [...]. Uma das constantes gerais é a de que só se finaliza a música com um retorno à primeira parte pelo menos uma vez, formatando a estrutura A-B-A, para somente depois terminar em um acorde longo final, comumente no segundo tempo do único compasso da coda (BENCK FILHO, 2008, 71).

Isso ocorre, certamente, devido ao fato de o frevo ser uma manifestação da tradição oral. Os códigos, costumes, formas de tocar são ensinados a partir do exercício prático. Não se trata de um gênero sistematizado. Cada clube de orquestra, compositor, músicos possuem suas formas particulares de fazerem de acordo com sua própria vivência dentro do frevo.



Figura 79 - Estrutura da música Piratas de Jaguaribe.

A figura acima representa a minha visão acerca da estrutura da música “Piratas de Jaguaribe”. Ao comparar a forma da música do grupo Jaguaribe Carne com a forma bastante

²⁰¹ Segundo o autor também conhecida como Forma ternária de canção ou forma de rondó simples.

²⁰² (BENCK FILHO, 2008, p. 70).

usual do frevo, pode-se ver que as mesmas apresentam ideias comuns, mas pensadas de outra maneira.

“Piratas de Jaguaribe” inicia com um incidental do frevo “Três da tarde”²⁰³, que funciona como uma “tradicional” chamada, geralmente, tocada pelas orquestras no início da apresentação. Esta música quando executada, busca chamar atenção da audiência para informar que a apresentação da orquestra (festa) está iniciando. Na gravação, o trecho incidental é tocado utilizando um ritmo espaçado e de maneira atonal, como é toda a música.

Após esse trecho, surge uma seção a qual eu chamo de *introdução*. Consiste em uma parte que é tocada em colcheias repetidamente.



Figura 80 - Seção de Introdução. Primeira aparição. Transcrição feita por Ilton Nunes.

Segundo Oliveira, entre os músicos do Recife a *parte A* da música, comumente, é chamada de *introdução* o que torna o entendimento confuso, pois a “introdução já é a música” (OLIVEIRA, 1971, p. 49 *apud* BENCK FILHO, 2008, p. 70). Aqui, optei em chamar a seção acima de *introdução*, pois ela surge novamente antes da repetição da *parte A* e, também, por possuir uma ideia musical que não faz referência ao restante da música.

Para Benck Filho, a *passagem* é um trecho bastante usual nas composições de frevo. Ela consiste em “uma espécie de ponte, transição da parte “A” para a “B”, representada pela segunda casa de repetição da primeira parte, onde o movimento melódico apresenta um contraste ou ruptura abrupta, separando e unindo as diferentes partes da música” (2008, p. 71). Em ‘Piratas de Jaguaribe’ a *passagem* não surge necessariamente entre as partes A e B e pode ser visualizada nos seguintes trechos:

²⁰³ Composição de Lídio Francisco da Silva, conhecido como Lídio Macacão (1892-1961).

Entre a *introdução* e a *parte A*.

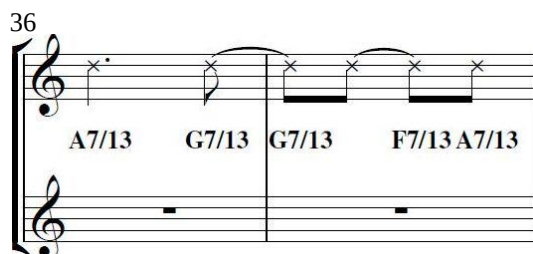


Figura 81 - Passagem entre a introdução e a parte A.

Entre a *parte A* e a *parte B*.

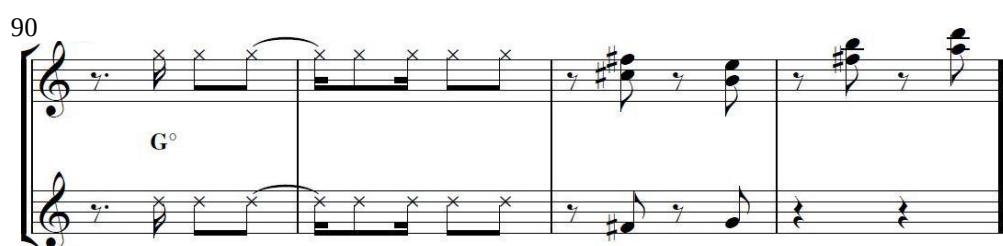


Figura 82 - Passagem entre a Parte A e B.

Entre a *parte B* e a repetição da *introdução*. Aqui o violão dois está tocando o tema da introdução.



Figura 83 - Passagem entre a Parte B e a repetição da Introdução.

E por fim, na Coda após a repetição da *parte A*.

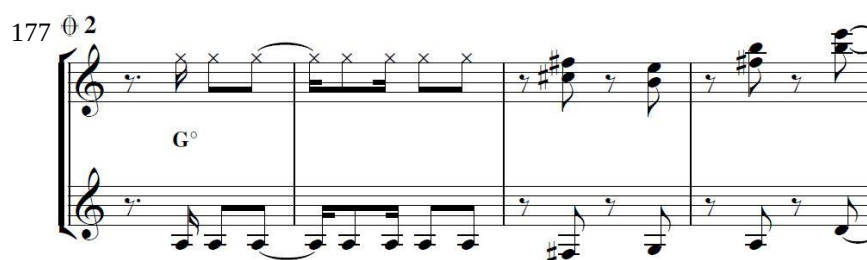


Figura 84 - Passagem na Coda.

De acordo com os exemplos mostrados acima, fica evidente que a música “Piratas de Jaguaribe” é uma espécie de frevo com uma estrutura mais “frouxa”, menos preocupada com elementos característicos formais. Embora, na música sejam utilizadas algumas características típicas de frevo, não há aqui uma preocupação estilística nos moldes “tradicionais” do gênero.

Benck Filho (2008, p. 74-75) apresenta uma sistematização das principais características encontradas em uma composição de frevo. Assim, farei algumas comparações a partir da sistematização do pesquisador citado, buscando identificar lugares comuns e diferenças na música aqui em questão.

A forma A-B-A recorrente no frevo, surge aqui adicionando *incidental e introdução*. As partes da música não apresentam um número de compassos lineares. Fato que evidencia uma despreocupação com a forma da música.

A *introdução*, mesmo com a marcação do surdo no segundo tempo, não possui uma sonoridade que referencie o frevo e inicia com uma frase tética que não é muito comum nesse gênero musical. Contudo, na *parte A* que se inicia com uma frase anacrúsica, pode-se perceber uma referência direta ao frevo.



Figura 85 - Início anacrúsico da parte A.

Na música do Jaguaribe Carne há, também, inúmeras passagens sempre marcando as mudanças de uma seção para outra. Os ciclos não são lineares, ou seja, ocorrem ciclos com 13 compassos, 8 compassos, 5 compassos. A parte percussiva da música não possui caixa e nenhum instrumento que imite sua célula rítmica tida como uma das fortes características de identificação do frevo.

Lançando um olhar para a forma da música “Piratas de Jaguaribe”, percebe-se que são utilizados elementos definidores de frevo com um caráter de desconstrução do frevo “tradicional”. O grupo une o frevo com outros tipos de música, a exemplo da música atonal e da música experimental, com atitudes que buscam o diferente e, dessa forma, buscam provocar a audiência para uma nova escuta que supere as barreiras estéticas praticadas pelo mercado musical.

O experimentalismo

Como já foi dito no capítulo teórico deste trabalho, a ideia de música experimental pode ser empreendida de várias maneiras diferentes. No nosso caso, busca-se compreender como funciona a experimentação na música do grupo Jaguaribe Carne, exemplificada com a música “Piratas de Jaguaribe”. Durante o processo de pesquisa, passei a perceber cada vez mais a produção do grupo como algo que supera o campo sonoro musical. Trata-se, de uma música essencialmente política, onde seus significados são expressos nas visões e nas ações democráticas defendidas e empreendidas por seus integrantes.

Sobre a música do grupo, em acordo com Teles (2009), percebe-se que suas ações estão mais próximas da visão de “destruição” ou “des-construção” visando formular uma música popular esteticamente inovadora. É o caso das músicas “Piratas de Jaguaribe”, “Baião”, “Ciranda” e “Sotaque Pindaré”. Todas possuem um marcante e perceptível sotaque da música característica do nordeste brasileiro, mas, sobretudo, elaboradas por meio de motivações musicais mais globais.

É neste sentido que Eco (2000) afirma que a essência de um método experimental consiste no momento em que é questionado o processo em busca de uma redefinição. Penso no grupo Jaguaribe Carne como um agente definidor de seus processos experimentais. Assim, nota-se que os processos estão conectados, isso é, suas posturas enquanto guerrilheiros culturais e as experimentações estéticas musicais, na atuação durante uma apresentação ou no relacionamento com a audiência.

A motivação inicial para a constituição do grupo se deve ao exercício experimental musical, empreendidos, primeiramente, em sua residência e nas residências dos amigos. Posteriormente, essas experimentações saem exclusivamente do ambiente caseiro para ocuparem espaços nos palcos e diversos locais da cidade (Festival do Liceu Paraibano, Coletiva de Música da Paraíba, Festival Nordeste de Música Popular Brasileira, citados anteriormente).

As atitudes das ocasiões citadas acima (festivais), nos mostra como a experimentação busca chamar atenção para o diferente. A música se torna mais um elemento que o grupo utiliza para apresentar à audiência o propósito do trabalho deles – questionamentos da vida social e do mercado cultural vigente. Utiliza-se então, uma atitude inesperada, muitas vezes, a fim de chocar a audiência ou provocar um desconforto. Por exemplo, modificar a música de um festival sem a produção e o público ter ciência do fato. Realizar um tipo de música, conhecida como aleatória, que desconsidera os elementos consagrados - ritmo, melodia,

harmonia, instrumentação, tempo - da música ocidental em geral. Fazer uso de instrumentos não convencionais, sobretudo, objetos do cotidiano, instrumentos artesanais, eletrônicos e acústicos, além de outros artefatos que surgirem durante uma apresentação ou em poucos instantes do seu início. Paulo Ró e Pedro Osmar acreditam que ao promover esse tipo de ação a música do grupo estaria se desenvolvendo esteticamente, na medida em que novos elementos são adicionados ao fazer musical do grupo. Essa busca representa uma das principais forças norteadoras na criação musical do Jaguaribe Carne.

Esse fazer despretenso, despreocupados com a forma, como pode ser visto no tópico sobre a música “Piratas de Jaguaribe”, é o modo marginal que o grupo tanto se utiliza. Essa abordagem marginal pode ser notada pelo uso de várias formas de expressões artísticas manifestadas por Paulo Ró e Pedro Osmar (música, pintura, desenho, cinema, poesia), este último até chamado de artista multimídia. Os artistas alternativos ou marginais têm essa característica de procurar variados canais de expressão, para poderem “falar para a sociedade”. Estes artistas não concordam, principalmente, com a falta de democratização dos meios de comunicação. Assim, com vistas a superar essas barreiras impostas pelo mercado da industrial cultural, eles criam seus próprios mecanismos para realizarem e disponibilizarem para as pessoas seus produtos artísticos, buscando vários modos de expressão. Neste sentido, os artistas da “Geração Musiclube” foram marginais, ao buscarem suprir a falta de oportunidades para realizarem os registros de suas obras discográficas, criaram as “FAL” (Fitas Alternativas), que tinha a proposta de registrar suas músicas para serem conhecidas por mais pessoas e comercializadas. Embora essas fitas fossem produzidas de forma caseira e artesanal, naquele momento elas supriam a necessidade daqueles artistas e davam, em sua ótica marginal, a oportunidade para que as pessoas pudessem ouvir outros tipos de músicas que não eram contempladas pelo mercado das gravadoras e se sentiam parte de um mercado cultural independente. Outro movimento importante dos músicos do Musiclube foi a campanha em favor da democratização dos meios de comunicação. O objetivo era incluir a música dos artistas locais nas programações diária das rádios da cidade.

Quanto às características que norteiam a estética musical do grupo, nos vários encontros que mantive com Pedro Osmar e Paulo Ró, eles falaram que escutam uma variedade de gêneros musicais desde a música brasileira, norte-americana, europeia, dos brincantes brasileiros, africana, sul-americana, das minorias, indiana, pop mundial (sobretudo da década de 1970) entre outras. Revelam que essa é a escola do grupo. Este exercício é onde se encontra o sentido composicional da obra do grupo. Entretanto, o que eles buscam não é

imitar, literalmente, determinado gênero musical ou artista, mas sim captar a energia de suas músicas e unir com a sua musicalidade a fim de produzir uma música que eles chamam de evoluída.

Percebe-se os aprendizados informais como um fator que chama bastante atenção em Pedro Osmar e Paulo Ró. Isso quando buscam compreender o tipo de estética a que eles se propõem – falo das concepções atonais e aleatórias. A fala de Odair Salgueiro presente no encarte no disco Jaguaribe Carne Instrumental versa sobre sua surpresa ao conhecer o trabalho do grupo.

É curioso saber como as coisas nem sempre são o que parecem. O grupo Jaguaribe Carne, nascido num bairro da periferia de João Pessoa e formado por músicos com aquela aparência simples típica dos músicos populares, com instrumentos precários e uma **técnica intuitiva** e quase rudimentar, de repente começa a surpreender com uma **música** que se utiliza de uma linguagem **moderna, urbana e universal**, mas profundamente **impregnada do sotaque nordestino**. De repente começam os primeiros compassos de uma música: **Tudo soa um pouco grosseiro repetitivo, e do meio dessa massa sonora caótica, agressiva, começa a emergir a sutileza e a delicadeza de uma música refinada**. Aos poucos o ritmo perde a sua importância e vai se desfazendo em diálogos, ora harmoniosos, ora conflitantes. E a conversa se estende e vai se transformando pouco a pouco num acalorado debate. Nem sempre é tudo o que parece ser [...]. (SALGUEIRO, 1994 – grifo meu)²⁰⁴.

A percepção de Odair Salgueiro acerca dos irmãos e da música do grupo é, justamente, de surpresa e admiração por ver na simplicidade dos músicos uma música que propõe um desenvolvimento estético e político cultural até então nunca vistos na cidade. Chico César, um dos músicos “agregados” que passaram pelo grupo, quando questionado sobre qual a importância do Jaguaribe Carne na sua formação musical, comenta.

Na minha chegada em João Pessoa, eu os conheci e fui praticamente adotado por eles. Eu tinha só 16 anos e eles me abriram os ouvidos para muitas coisas, como **música aleatória, jazz europeu, poesia concreta e pornô, arte postal, experimentação a partir das referências nordestinas, brasileiras e latino-americanas. O Jaguaribe Carne foi uma universidade paralela em minha vida. Eles eram muito pobres, materialmente falando. Moravam inclusive em casas cobertas de palha. Mas tinham a melhor discoteca que vi em minha vida**. Tinham tudo do selo Carmo, de Egberto Gismonti, e tudo da ECM records. Muitas preciosidades. E uma cabeça maravilhosa, livre, irreverente. O curioso é que não bebiam nem fumavam nada, não usavam nada. Eles (Pedro e Paulo) só tomavam guaraná Sanhauá, uma marca local, com bolo baeta. Era tudo o que um adolescente recém-chegado do sertão podia querer (CÉSAR, 2008 – grifo meu).

²⁰⁴ Resenha contida no encarte do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

Assim, Pedro Osmar e Paulo Ró são experimentais, também, quanto a sua formação de músico e agente político. A formação como vimos nos depoimentos acima, vem de casa, da vivência comunitária. Eles aprendem sobre cultura fazendo cultura e fazem cultura aprendendo o que é cultura. Neste sentido são propositivos e operantes quanto às ações que defendem e acreditam, colocadas em prática por meio da “guerrilha cultural”.

O ponto central na música do grupo Jaguaribe Carne é, a meu ver, sua função de provocar e propor uma nova realidade musical para a cidade. A música é um dos canais da “Guerrilha Cultural” proposta pelo grupo e contempla diferentes estéticas musicais nas quais a finalidade é ensinar uma vivência musical crítica sobre questões emergentes na sociedade e no campo musical de maneira geral. Por meio de suas *performances* em diferentes contextos – festivais, teatros, sindicatos, escolas, centros culturais, praças, entre outros – o grupo divulga suas músicas e, por conseguinte, suas propostas estéticas e políticas. Estas propostas são transmitidas, na maior parte, pelas músicas apresentadas durante a *performance* musical.

O disco Jaguaribe Carne Instrumental mesmo tendo sido gravado em 1993 e lançado em 1994 é considerado, neste trabalho, como algo que vem sendo construído desde a criação do grupo. Assim, é importante buscarmos compreender a produção artística do Jaguaribe Carne desde o ano de 1974, época de criação do grupo.

Com base nas informações trazidas pelos autores (BOZETTI, 2007; CALADO, 2008; DE CARLI; RAMOS, 2008, FAVARETTO, 2007; NAPOLITANO 2002; NAVES, 2000; VARGAS; 2010, 2012a, 2012b) vejo as décadas de 60 e 70 do século passado, caracterizadas por uma vasta produção estética na música popular brasileira, sobretudo, a partir das experimentações trazidas pela bossa nova (o canto expressado com pouca potência vocal e a forma de condução melódica, harmônica e rítmica da canção) pela jovem guarda (introdução da guitarra elétrica na música brasileira, experimentalismo comportamental - trajés, cabelos, formas de tratamento) e pelo tropicalismo (busca por uma estética musical universal da MPB ao incorporar informações de vanguardas eruditas, regional e o experimentalismo estético) que quebraram paradigmas estilísticos da música brasileira na relação entre artista – música – audiência. Obras de caráter experimental lançadas pelo mercado fonográfico, a exemplo de Walter Franco Ou não (1973), Caetano Veloso Araçá Azul (1973), Tom Zé Estudando o Samba (1976), Lula Cortês & Zé Ramalho Paêbirú (1975) nos evidencia essa característica da época. Segundo Vargas “o campo da música popular no período conseguiu trabalhar, num jogo dialético e tenso, os vetores de experimentação e criação num contexto de controle, de consolidação [...] e de forte censura política” (2010, p. 194). Isto significa que os artistas

conseguiram espaços na indústria fonográfica para uma produção que não possuía apelo popular em um mercado de consolidação e expansão do LP, realizado em um momento político sensível.

Não é intenção afirmar que a criação do grupo se deve, exclusivamente, a estas características da época. Mas, que os integrantes ao tomar contato com todas essas movimentações, fizeram sua releitura da cultura musical brasileira e iniciaram um trabalho artístico que possui elementos que convergem em alguns pontos, por exemplo, com os trabalhos dos artistas engajados e dos tropicalistas.

Quanto às aproximações dos integrantes do grupo Jaguaribe Carne com os artistas ligados ao nacional-popular, destaco a atitude militante e participativa de Pedro Osmar e Paulo Ró. Eles desenvolviam um trabalho de base (Projeto Fala Bairros) junto a sua comunidade e apoiavam a realização de atividades com esse caráter em comunidades da cidade de João Pessoa. Quanto às letras das canções, essas podiam ser panfletárias e ao mesmo tempo poéticas. Entretanto, logo depois de sua criação eles já passaram a repudiar a estética regionalista, armorial e nacionalista dos artistas das canções de protesto, em favor de uma estética que fosse livre desses paradigmas, que tivesse elementos musicais mais globais. Assim, o que interessava a eles, nesses artistas engajados, eram os seus discursos preocupados com os dilemas políticos e sociais. Em outras palavras, podemos dizer que, assim como os artistas nacionalistas engajados, a preocupação do grupo sempre foi com o mundo real e não com a ficção. Mas, por outro lado “sempre” acharam a estética nacionalista reacionária, não preocupada com a diversidade cultural em termos globais. As canções de protesto contribuíram então para a construção do discurso dos integrantes do Jaguaribe Carne enquanto artistas.

A tropicália foi mais importante para o Jaguaribe Carne em termos de música em si. O tropicalismo rompe com a erudição na arte brasileira, com o tecnicismo, com o elitismo. Isso, por meio da lógica de inclusão, que Favaretto (2007) chama de “mistura tropicalista” e Santaella (2008) de “hibridismos semióticos”, que representa nada mais, que a atitude de fazer uso de várias tendências musicais brasileiras ou não. Sejam elas populares, folclóricas, vanguardistas, experimentais. Eles se permitiram fazer música brasileira com elementos do *pop*, do internacional, unindo o berimbau e o pandeiro com a guitarra elétrica. Quanto a essas questões, eu acredito que o Jaguaribe Carne integrou a sua proposta artística e, ao longo da sua discografia, conseguiu ir mais além em termos de experimentação musical.

Porém, o Jaguaribe Carne se distancia dos tropicalistas em relação à indústria cultural. Enquanto os artistas identificados com o tropicalismo estavam ligados aos meios de comunicação e se portavam como artista *mainstream* da música brasileira, além de incluírem em seus repertórios o *kitsch*, as canções românticas, entre outras características ligadas ao mercado de massa. O Jaguaribe Carne sempre trabalhou a partir de uma lógica alternativa e marginal, que repudiava a não democratização dos meios de comunicação, visto que são concessões públicas e promove somente as iniciativas culturais que possuam a finalidade de gerar lucros. Eles também não referendavam, de certo modo, em seu repertório, gêneros musicais ligados a esse consumismo cultural e despreocupados com as questões sociais. A base musical está alicerçada, sobretudo, na música folclórica das minorias. Assim, percebe-se que a música do grupo não tem preocupação com questões de entretenimento, ela se aproxima das alas sociais participativas dos debates políticos e sociais, além de privilegiar tanto a canção como a música instrumental.

Assim permito-me reafirmar que, as motivações para a criação desses trabalhos populares experimentais não são puramente estéticas. Essa característica encontra consonância com Eco (2000), quando afirma que a constituição de uma obra artística não é meramente estética, mas, também, contextual. Vargas (2012) ao corroborar com esse apontamento, afirma que se a atitude experimental é um trabalho que envolve materiais e processos artísticos ou métodos de composição, não deve ser considerada partindo de uma perspectiva interna à obra de arte, mas deve ser pensada a partir de um pressuposto aberto e relacional que conecta a compreensão destes com os contatos estabelecidos por todos.

Na música do grupo Jaguaribe Carne esses laços foram estabelecidos pelo contraponto estético com a cena musical autoral de João Pessoa, com as atividades de base desenvolvidas por meio do Projeto “Fala Bairros” e, com uma música que nega os preceitos adotados pelo mercado musical vigente, sustentados pelo modelo antidemocrático dos meios de comunicação de massa brasileiro. Assim, a provocação é a forma que o grupo utiliza para demonstrar suas visões, que são apresentadas por meio de suas *performances* sejam elas no palco, sejam como produtores que organizam produtos culturais - discos e CDs coletâneas, livros de poesia, *shows* comunitários coletivos, filmes documentários experimentais - sejam como agentes políticos-culturais em textos divulgados na *internet*, em postagem pelo *Facebook*, ou em embates na imprensa escrita da cidade. Estes são os canais que o Jaguaribe Carne utiliza para formação de novas plateias musicais.

O Jaguaribe Carne, assim como a tropicália, se inspira na antropofagia cultural de Oswald de Andrade (1890 – 1954). Isso não apenas no nome do grupo, mas por unir elementos tradicionais brasileiros com elementos que caracterizam a modernidade internacional. O grupo traz, de certo modo, a antropofagia para sua música. “Jaguaribe: o bicho que deu nome ao rio, o rio que deu nome ao bairro, o bairro que deu nome ao grupo. Carne: de alimento, vida e sexo. A Carne vem da antropofagia e do movimento modernista que eles estudavam nos anos 70”, explica Chico César²⁰⁵ sobre o significado do nome do grupo. Quando perguntado sobre o porquê do nome do grupo, Pedro Osmar responde:

Eu ficava pensando que nome dá ao um grupo que tem a preocupação de inovar, [de] trazer as questões que a música contemporânea discute sem que nós fôssemos músicos contemporâneos, músicos eruditos. A gente não estudou pra isso, escutamos tudo, fizemos um liquidificador necessário de tudo isso e o resultado é essa música livre que executamos de forma empírica, que alias é o nome de um disco de Hermeto Pascoal da época - A música livre de Hermeto Pascoal. A ideia era trazer esse formato, essa compreensão, esse olhar, esse tocar despretenso, despreocupado com o ser erudito, o ser jazzístico, o ser roqueiro, para a música popular que fazemos até hoje (OSMAR, 2011).

Os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, afirmaram que sempre leram de tudo. Uma das leituras da época foi sobre antropofagia, a semana de arte moderna. Daí, eles acharam o nome sonoro e sugestivo e resolveram unir uma palavra usada na antropofagia com a sua relação de afeto com o bairro em que eles moravam (Jaguaribe). Na entrevista que consta do disco Jaguaribe Carne Instrumental, Bernadete Nóbrega comenta que “o Jaguaribe Carne se caracteriza quase como um canibalismo. Um canibalismo musical, canibalismo estético. Onde [...] tentam comer, talvez, o que está é carcomido na política cultural e, talvez, vomitar [uma nova proposta] pra essa cultura de alienação” (NÓBREGA, 1994)²⁰⁶.

O grupo utiliza buscar então, articular diferentes estéticas musicais em favor de suas músicas. Contrasta o popular com a arte conceitual e erudita, a música instrumental com a música vocal, o *groove* com a livre improvisação, além de fazer uso da técnica de fragmentação das palavras, difundidas pela poesia concretista.

Por fim, faz uma “des-construção” de características utilizadas pelos artistas engajados e dos artistas tropicalistas. Na música vocal é possível notar o sentido engajado não apenas no sentido político, mas, também, no sentido social e no estético musical. No disco há duas canções que possuem a letra baseada em uma poética concretista – “Acho que vem alguma

²⁰⁵ Disponível em <<http://www.gasolinafilmes.com.br/jaguaribecarne/sobrejaguaribecarne.html>> Acesso em 19 de Janeiro de 2013.

²⁰⁶ Entrevista na última faixa do lado dois do disco Jaguaribe Carne Instrumental.

coisa por aí” e “Liquidificador Industrial”, ambas de Pedro Osmar. Estas letras são faladas ou cantadas enquanto um grupo realiza uma livre improvisação. O disco possui, também, uma canção que contesta as políticas assistencialistas adotadas pelos governos. Trata-se de um “coco” cantado acompanhado, exclusivamente, por instrumentos percussivos (zabumba e ganzá). As músicas instrumentais possuem um tratamento peculiar. É evidente a ideia de desconstruir para construir. Em algumas composições, como “Piratas de Jaguaribe”, Baião (Paulo Ró), “Ciranda” (Paulo Ró) as notas podem variar de acordo com cada apresentação, revela Pedro Osmar e Paulo Ró. Para eles a ideia é de

fazer o contrário. Se eu estou tocando em ré. Você faz réb ou ré# ou então em dó. Porque o que interessa na verdade é desagradar. É fazer uma arte que ele não esteja falando a linguagem da contenteza, que é a linguagem comercial. Nessas músicas minhas mesmo eu quero, assim, que ninguém entenda mesmo. [...] Como a gente tem toda a liberdade para não seguir o rumo e o caminho da música comercial, então a ideia seria como fazermos para não sermos confundidos com algum artista comercial. Vamos pro atonalismo e pra dissonância. O efeito era exatamente esse. A ideia era essa, era desagradar mesmo. Como é até hoje (OSMAR, 2013). A gente nunca sabia às vezes um estava meio tom na frente, outro dia estava meio atrás, revela Paulo Ró (2013).

Essas músicas do grupo Jaguaribe Carne elaboradas com o intento de provocar um “choque” na audiência e convidá-los a uma reflexão sobre cultura e sobre política, além de encontrar convergências entre movimentações musicais brasileiras, estão em consonância com os conceitos de obra aberta de Eco (2000) e de acaso de Cage (1961).

CONCLUSÃO

As explanações realizadas nesta dissertação foram construídas por meio da sensibilidade dos integrantes do grupo Jaguaribe Carne que me deram valiosos depoimentos utilizados para possibilitar minha compreensão de suas experimentações musicais. Essas contribuições dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, quanto as suas práticas musicais e atuações enquanto guerrilheiros culturais, foram analisadas sob a ótica da etnomusicologia. Os autores com quem dialoguei, trouxeram importantes contribuições teóricas para minha interpretação das ações do grupo estudo. Devido às múltiplas atuações dos integrantes do grupo em sua trajetória, foi necessário abarcar obras de diversos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas.

O grupo Jaguaribe Carne atua em vários contextos diferentes e em diversas frentes artísticas. Para poder compreender a música do grupo, foi necessário considerar algumas de suas frentes de atuações, como os projetos Fala Bairros e Musiclube da Paraíba, que foram criados a partir das pessoas do grupo e que depois agregou vários artistas da cidade. Ter a noção de todas essas ramificações e perceber o papel de cada foi uma tarefa dispendiosa, mas valiosa e gratificante para a minha formação enquanto músico e cidadão.

Os estudos sobre experimentalismo e *performance* foram primordiais para a condução do trabalho; a partir deles foi possível seguir caminhos que me ajudaram a compreender a experimentação musical do grupo de maneira contextualizada. Tratando de conceitos emergentes na música e nas ações políticas colocadas em prática durante todos esses anos de atuação. Do ponto de vista da pesquisa de campo, o ponto mais rico e interessante foram os encontros que eu tive com Pedro Osmar e Paulo Ró. Uma vez que, ao ouvir seus depoimentos fiz as escolhas dos temas que foram amplificados aqui.

Desejaria que essa minha pequena contribuição para a compreensão das histórias das músicas da cidade de João Pessoa, por se tratar de um grupo que possui uma relação muito íntima com a produção e os produtores artísticos da cidade, possa sensibilizar os gestores de cultura quanto a necessidade de equipamentos que fomentem a pesquisa e documentação de nosso fazeres artísticos. Ora, a história do Musiclube da Paraíba, a história do grupo Jaguaribe Carne (ainda em construção) são histórias recentes, mas por falta de equipamentos adequados na cidade, se encontram “guardadas” na casa de cada pessoa que vivenciou ou vivenciam o momento.

O grupo aqui estudado inaugurou na cidade uma estética musical na época ainda não vivenciada. Uniu o aleatório com a canção popular, o atonal com a música folclórica, uniu a Paraíba com a Índia, a música engajada com o experimentalismo e o inesperado como provocação. Além da inovação estética na música paraibana, o grupo trouxe a necessidade de organização coletiva dos músicos, para que juntos eles fizessem a arte musical autoral na Paraíba avançar esteticamente e politicamente.

Essa sempre foi a guerrilha empreendida pelo grupo. A “guerrilha cultural” que agrega a música como a ação na política cultural, por meio da educação informal coletiva de artistas, de pessoas da comunidade ou da própria audiência presente em intervenções. É a guerrilha contra a política cultural vigente em termos gerais. A guerrilha que possui como “arma”, as *performances*, os discos, os projetos, os filmes-documentários, a pintura, a poesia, o desenho. A guerrilha que possui como “munição”, a arte educação, a vivência cultural da cidade, os discursos. A guerrilha que tem como principal “estratégia de combate”, sua existência no mercado alternativo, marginal. A guerrilha que prega como “cessar fogo”, a democratização dos meios de comunicação, a valorização dos artistas emergentes, a democratização do acesso à cultura nas comunidades. Essa é a “guerrilha cultural” do grupo Jaguaribe Carne.

Este trabalho não encerra os inúmeros enfoques possíveis de serem discutidos sobre o tema aqui estudado. A vasta produção musical do grupo permite inúmeros enfoques que não foram possíveis de serem discutidos ou aprofundados, mas que poderão ajudar na compreensão de outros aspectos da *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne. Deste modo, novas questões poderiam considerar: Quais são as recorrências de composição na música instrumental do grupo? Como ocorre a guerrilha cultura do Jaguaribe Carne na cultura oficial e quais seus relacionamentos com a cultura periférica? O que falam as canções do grupo Jaguaribe Carne?

REFERÊNCIAS

- ALVES, Firmino. Facebook, 16, 17 e 18 de novembro de 2012. Bate Papo. Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.
- BASTOS, Juliana Carla. *A performance musical do Clube do Choro da Paraíba*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
- BÉHAGUE, Gerard. (Ed). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.
- BENCK FILHO, Ayrton Müzel. O Frevo-de-rua no Recife: Características sócio-históricomusicais e um esboço estilístico-interpretativo. Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Bahia, Salvador, 2008. (tese)
- BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience*. Reginald Biron (Ed). Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- BOZZETTI, Roberto. Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM, *Revista* 34. p. 134-146, outubro, 2010.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.
- CALADO, Carlos. Tropicália: o avesso da bossa nova. In: Tropicália: gêneros, identidades, repertories e linguagens / org. Ana Mery Sehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 34-51.
- CARLSON, Marvin A., *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CÉSAR, Chico. Entrevista. *Ritmo e melodia*: a revista eletrônica que canta o Brasil. Set. 2008. Disponível em
<<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202008/09%20chicocesar/chicocesar.htm>> Acesso em: 2 de dez. 2012.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.
- DANTAS, Gledson Meira. *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- DE CARLI, Ana M. Sehbe. Caetano: ontem e sempre. In: RAMOS, Flávia Brocchetto; DE CARLI, Ana M. Sehbe. *Tropicália: gêneros, identidades, repertories e linguagens*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 76-98.
- DORNELLAS, Milton. João Pessoa – PB, 19 de fevereiro de 2013. Gravação em vídeo (16'20''). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2000.

ESCURINHO, João Pessoa – PB, 21 de fevereiro de 2013. Gravação em vídeo (9' min.). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JEL, Jessé. João Pessoa – PB, 20 de fevereiro de 2013. Gravação em vídeo (34'51'' min.). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. *Revista Arcos*. Rio de Janeiro, Vol. 1, nº único, 1998. Disponível em <[http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-07.acervo_egeu\(102a126\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/01-07.acervo_egeu(102a126).pdf)>. Acesso em 8 de janeiro de 2013. UERJ.

_____. Março/1968: Os festivais da MPB. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*, mar. 2012. Portal WSCOM. mar. 2012a. Disponível em <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/blog/filtro/2012/valor/01> Acesso em: 25 de set. 2012.

LEITÃO, Rui. Abril/1968: As eliminatórias do Festival. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*. Portal WSCOM. mar. 2012b. Disponível em <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/post/post/+Abril%2F1968%3A+As+eliminat%C3%B3rias+do+Festival-7601> Acesso em: 25 de set. 2012.

_____. Maio/1968: Giramulher - a vice campeã. *Como a Paraíba viveu o ano de 1968*. Portal WSCOM. mar. 2012c. Disponível em <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/post/post/+Maio%2F1968%3A+GIRAMULHER+-a+vice+campe%C3%A3-7624> Acesso em: 25 de set. 2012.

LIMA NETO, Luiz Costa. The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981–93): a musical system in the making. *British Journal Of Ethnomusicology*, United Kingdom, vol. 9/I, p.119–42, 2000.

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans*. Revista Transcultural de Música 2009, n.19, p. 1-9. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>> Acesso em: 17 de abr. 2011.

MENDES, Águia. João Pessoa – PB, 21 de fevereiro de 2013. Gravação em vídeo (27' 52'' min.). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: por uma história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 125-129.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 15, n. 43, junho, 2000.

NÓBREGA, Bernadete. Entrevista (faixa 11). *Jaguaribe Carne Instrumental*. João Pessoa: Selo FUNESC, Musiclube, 1994. Vinil. 47'02'' min.

NORONHA, Chico. João Pessoa - PB, 8 de novembro de 2012. Gravação em vídeo (29'18'' min). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.

OSIAS, Sílvio. Resenha no encarte. *Jaguaribe Carne Instrumental*. João Pessoa: Selo FUNESC, Musiclube, 1994. Vinil. 47'02'' min.

OSMAR, Pedro. Musicália. João Pessoa, 2005. Documento.

_____. 26 de setembro e 15 de outubro de 2012. Gravação em vídeo (3h59'8''). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.

_____. Apresentação do CD (encarte). *Cantata Popular 2*. João Pessoa: O Sebo Cultural, 2000. CD. 1h 13' min.

_____. Diálogos de Música: entrevistas com personalidades da música paraibana. João Pessoa, 2004. Documento.

_____. Entrevista. *Recantos das letras*. mai. 2007. Disponível em <<http://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2138693>> Acesso em: 23 de set. 2012.

_____. Pedro Osmar: um guerrilheiro cultural. *Ritmo e melodia*: a revista eletrônica que canta o Brasil. Abr. 2004. Disponível em <<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202004/04%20pedroosmar/pedroosmar.htm>> Acesso em: 7 de nov. 2012.

OSMAR, Pedro; RÓ, Paulo. *Jaguaribe Carne Instrumental*. João Pessoa: Selo FUNESC, Musiclube, 1994. Vinil. 47'02''.

OSMAR, Pedro; RÓ, Paulo. João Pessoa – PB, 22 de julho de 2011. Gravação em vídeo (46'40'' min). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2011.

OSMAR, Pedro; RÓ, Paulo. João Pessoa – PB, 9 de janeiro de 2013. Gravação em vídeo (1h10'32''). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.

RAMOS, Flávia Brocchetto. Sem receita para ler e viver! In: RAMOS, Flávia Brocchetto; DE CARLI, Ana M. Sehbe. *Tropicália*: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 213-230.

RÓ, Paulo. Entrevista. *Ritmo e melodia*: a revista eletrônica que canta o Brasil. Mar. 2005. Disponível em <<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202005/03%20pauloro/pauloro.htm>> Acesso em: 20 de Jul. 2011.

_____. João Pessoa – PB, 25 de outubro de 2012. Gravação em vídeo (2h). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.

SALGUEIRO, ODAIR. Resenha no encarte. *Jaguaribe Carne Instrumental*. João Pessoa: Selo FUNESC, Musiclube, 1994. Vinil. 47'02''.

SANTAELLA, Lucia. O hibridismo semiótico da tropicália. In: *Tropicália: gêneros, identidades, repertories e linguagens* / org. Ana Mery Sehbe De Carli, Flávia Brocchetto Ramos. – Caxias do Sul, RS: Educs, 2008. p. 22-33.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.

SHUKER, Roy. *Popular Music: the key concepts*. 2. ed. Routledge: New York, 2005.

STERN, Carol Simpson; HANDERSON, Bruce. *Performance: texts and contexts*. London and New York: Longman, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 19 ed. Revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TREIN, Sérgio Roberto. “Eu te amo meu Brasil!” e “O melhor do Brasil é o brasileiro”: Lula e os militares no ritmo da retórica e do ufanismo. In: POLITICOM - Conferência Brasileira de Marketing Político, 2008, São Bernardo do Campo. *A Propaganda Política no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Metodista, 2008. pag.155-122.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VARGAS, Herom. Categorias de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. Unisinos. *Revista Fronteiras - Estudos midiáticos*. n. 14(1), p. 13-22, janeiro/abril, 2012a.

_____. Condição e experimentalismo midiático da MPB dos anos de 1970. UFRGS. *Intexto*, Porto Alegre: v. 2, n. 23, p. 87-102, julho/dezembro, 2010.

_____. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós*, Brasília, v.15, n.2, p. 1-16, maio/ago, 2012b.

VIEIRA, Adeildo. João Pessoa – PB, 20 de fevereiro de 2013. Gravação em vídeo (41'46'' min.). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2013.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Tradução: Ana Torell. 4ª ed – Porto Alegre: Bookman, 2010.

ANEXOS

ANEXO – A: Foto do Teatro Santa Roza



Fachada do Teatro Santa Roza

Foto: Claudio FSC



FIGURA 4 – Interior do Teatro Santa Roza

Foto: Claudio FSC²⁰⁷

²⁰⁷ Ambas as fotos são do fotógrafo, Claudiofsc. Disponível em <<http://www.panoramio.com/user/240605>>. Acesso em 1 de outubro de 2012.

ANEXO – B: Foto do grupo Os quatro Loucos



Os Quatro Loucos antes da saída de Vital Farias. Da esquerda para direita Golinha - *in memoriam* (bateria), Vital Farias (guitarra), Floriano (contrabaixo) e Hugo Leão (guitarra). Foto antes da participação de Carlos Aranha no grupo²⁰⁸.



Os Quatro Loucos em foto com Roberto Carlos. Da esquerda para direita Floriano (contrabaixo); Golinha *in memoriam* (bateria); Roberto Carlos; Zé Ramalho (guitarra base) e José Airton – Dede (guitarra solo). Foto antes da participação de Carlos Aranha no grupo²⁰⁹.

²⁰⁸ Foto coletada no Facebook de Vital Farias em 20 de outubro de 2012.

²⁰⁹ Disponível em <<http://raridadesdopiu.blogspot.com.br/2008/10/os-quatro-loucos-joo-pessoa-paraba.html>> Acesso em 23 de outubro de 2010.

ANEXO – C: Cine Teatro Santo Antônio

Antigo Cine Teatro Santo Antônio no bairro de Joagaribe²¹⁰.

²¹⁰ Disponível em <http://humbertodealmeida.com.br/?p=coluna_int&id=3552> Acesso em 1 de outubro de 2012.

ANEXO – D: Igreja do Rosário

Igreja do Rosário – Bairro de Jaguaribe²¹¹

²¹¹ Foto de João Henrique Rosa. Disponível em <<http://www.panoramio.com/user/574620>> Acesso em 1 de outubro de 2012.

APÊNDICE

APÊNDICE A: Partitura da música Piratas de Jaguaribe (Pedro Osmar).

Piratas de Jaguaribe

Transcrição Ilton Nunes

Pedro Osmar

The musical score is written for two violões, labeled Violão 01 and Violão 02. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system starts with measure 1. The second system starts with measure 6. The third system starts with measure 11. The fourth system starts with measure 16. The fifth system starts with measure 21. The score concludes with a double bar line and a repeat sign (//) in the final measure, which is marked with the number 8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs.

2
30

A7/13 G7/13 G7/13 F7/13 A7/13

35

40

45

50

55

Detailed description: This musical score is for piano and spans measures 30 to 55. It is written in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 30-34) includes a chord progression: A7/13, G7/13, G7/13, F7/13, and A7/13. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with an 'x' indicating a specific articulation. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The subsequent systems (measures 35-55) continue the melodic and harmonic development, featuring various intervals, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The notation includes slurs, ties, and various note values to create a flowing and complex musical texture.

4
89

System 1 (measures 89-93): Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes with various accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

94

System 2 (measures 94-98): Treble and bass staves. Treble staff continues the melody with eighth and quarter notes. Bass staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

99

System 3 (measures 99-103): Treble and bass staves. Measures 99-102 contain triplets in both staves, indicated by a '3' below the notes. Measure 103 begins a new phrase with a repeat sign. Treble staff has a key signature change to one flat (Bb) starting in measure 103. Bass staff continues the accompaniment.

104

System 4 (measures 104-108): Treble and bass staves. Treble staff continues the melody with eighth and quarter notes, including flats. Bass staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

109

System 5 (measures 109-113): Treble and bass staves. Treble staff continues the melody with eighth and quarter notes, including flats and sharps. Bass staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

114

System 6 (measures 114-118): Treble and bass staves. Treble staff continues the melody with eighth and quarter notes, including flats and sharps. Bass staff continues the accompaniment with eighth and quarter notes.

119

Measures 119-123. Treble and bass staves. Treble staff: 119 (F4, G4, A4, B4), 120 (C5, B4, A4, G4), 121 (F4, G4, A4, B4), 122 (C5, B4, A4, G4), 123 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 119 (F3, G3, A3, B3), 120 (C4, B3, A3, G3), 121 (F3, G3, A3, B3), 122 (C4, B3, A3, G3), 123 (F3, G3, A3, B3).

124

Measures 124-128. Treble and bass staves. Treble staff: 124 (F4, G4, A4, B4), 125 (C5, B4, A4, G4), 126 (F4, G4, A4, B4), 127 (C5, B4, A4, G4), 128 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 124 (F3, G3, A3, B3), 125 (C4, B3, A3, G3), 126 (F3, G3, A3, B3), 127 (C4, B3, A3, G3), 128 (F3, G3, A3, B3).

129

Measures 129-133. Treble and bass staves. Treble staff: 129 (F4, G4, A4, B4), 130 (C5, B4, A4, G4), 131 (F4, G4, A4, B4), 132 (C5, B4, A4, G4), 133 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 129 (F3, G3, A3, B3), 130 (C4, B3, A3, G3), 131 (F3, G3, A3, B3), 132 (C4, B3, A3, G3), 133 (F3, G3, A3, B3).

134

Measures 134-138. Treble and bass staves. Treble staff: 134 (F4, G4, A4, B4), 135 (C5, B4, A4, G4), 136 (F4, G4, A4, B4), 137 (C5, B4, A4, G4), 138 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 134 (F3, G3, A3, B3), 135 (C4, B3, A3, G3), 136 (F3, G3, A3, B3), 137 (C4, B3, A3, G3), 138 (F3, G3, A3, B3).

139

Measures 139-143. Treble and bass staves. Treble staff: 139 (F4, G4, A4, B4), 140 (C5, B4, A4, G4), 141 (F4, G4, A4, B4), 142 (C5, B4, A4, G4), 143 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 139 (F3, G3, A3, B3), 140 (C4, B3, A3, G3), 141 (F3, G3, A3, B3), 142 (C4, B3, A3, G3), 143 (F3, G3, A3, B3).

144

Measures 144-148. Treble and bass staves. Treble staff: 144 (F4, G4, A4, B4), 145 (C5, B4, A4, G4), 146 (F4, G4, A4, B4), 147 (C5, B4, A4, G4), 148 (F4, G4, A4, B4). Bass staff: 144 (F3, G3, A3, B3), 145 (C4, B3, A3, G3), 146 (F3, G3, A3, B3), 147 (C4, B3, A3, G3), 148 (F3, G3, A3, B3).

6
149

154

160

165

A7/13 G7/13

170

F7/13 A7/13

Ao $\frac{3}{4}$
e $\frac{1}{2}$

2

G°

175

D D D D D