



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

O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica

Maria Juliana Figueredo Linhares

João Pessoa
Março / 2015



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

O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica

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

Maria Juliana Figueredo Linhares

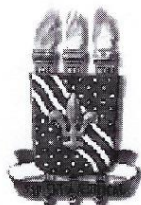
Orientadora: Profa. Dra. Alice Lumi Satomi

João Pessoa
Março / 2015

L755f Linhares, Maria Juliana Figueredo.
O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva
etnomusicológica / Maria Juliana Figueredo Linhares.- João
Pessoa, 2015.
186f. : il.
Orientadora: Alice Lumi Satomi
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA
1. Santos Neto, Jonas Epifânio dos. (Esurinho). 2. Música.
3. Música popular. 4. Cultura paraibana. 5. Grupos urbanos.
6. História de vida.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



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

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"O fazer artístico de Escurinho sob perspectiva etnomusicológica"**

Mestrando(a): **Maria Juliana Figueiredo Linhares**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

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

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

Prof.^a Dr.^a Lara Santos de Amorim
Membro/PPGA/UFPB

João Pessoa, 30 de Março de 2015.

In memoriam

José Linhares de Aragão Filho
(1950-2014)

Para

Bernardo

Michel

Socorro

AGRADECIMENTOS

A Deus, força criadora de todas as coisas, pela a vida concedida e pela energia garantida para seguir em frente.

Ao meu filho Bernardo, razão maior de todos os meus intentos e minha felicidade mais pura. Sua chegada em minha vida promoveu todos os desvios de rota que fizeram com que eu me aproximasse da etnomusicologia. Esta foi uma feliz (re) descoberta, que só meu trouxe possibilidades novas, ampliando ainda mais meu olhar sobre o mundo, as pessoas e suas músicas.

A Jonas Epifânio dos Santos Neto, o nosso querido *Escurinho*. Ter decidido refletir sobre os seus afazeres musicais, sua história de vida e o contexto gerador das suas experiências, me trouxe muito mais do que eu imaginava em compreensão de mundo, enfrentamento de desafios e surgimento de novas oportunidades.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante o período de realização desta pesquisa.

Meu preito de gratidão vai também àqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram neste percurso tão complexo. Estes incansáveis apoiadores têm me dado todo suporte para que eu possa me arvorar no mundo da pesquisa, e contribuir de alguma forma com reflexões para o desenvolvimento de uma área tão importante como é a etnomusicologia.

Nestes dois últimos e agitados anos, eu não teria sido uma pessoa possível, sem a compreensão da minha mãe Maria do Socorro, meu marido Michel Costa e minha orientadora Alice Lumi. Cada um ao seu modo, ocupando seu papel na minha vida me permitiu ir mais longe, alimentando a minha sede por estar nesse processo de conhecimento e me auxiliando nas mínimas coisas do dia-a-dia para que eu conseguisse encarar a minha jornada de mulher/mãe/professora/pesquisadora.

Aos professores e funcionária do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, me sinto honrada em poder ter tido essa vivência junto a pessoas tão admiráveis como vocês.

A Daniella Gramani e Luceni Caetano, que juntamente com Alice Lumi viram esse mote de investigação científica nascer em forma de Trabalho de Conclusão de Curso. Vocês me deixaram tão confiante de que esta proposta era uma via válida, que hoje estou aqui, tentando, de maneira mais qualificada, ainda responder às minhas perguntas. Agradeço aos meus colegas de pós-graduação, pessoas que em muito acrescentaram o

meu conhecimento, são eles pesquisadores comprometidos, inteligentes, além de amigos criativos e amáveis.

A meu pai José Linhares, que repentinamente faleceu durante este processo, e que ainda em vida me ajudou muito, auxiliando minha mãe nos cuidados com meu filho. Sinto falta das nossas conversas nos meus retornos da UFPB ou da pesquisa de campo. Passando em sua casa para buscar Bernardo, todos os dias tínhamos novidades para dividir.

Ao meu irmão Emanuel, por seu carinho e sua curiosidade a respeito do meu trabalho.

*O tambor ecoando na mata
É mandiga ou diversão?
O computador instalado na sala
É princípio de guerra
Ou pura distração?
(ESCURINHO).*

RESUMO

Pesquisa exploratória qualitativa, sobre a trajetória artística do compositor, percussionista e cantor Jonas Epifânio dos Santos Neto, conhecido como *Escurinho*, presente na cena de música urbana de João Pessoa, desde o início dos anos 1980. Para interpretar de que forma se tecem as tramas da música popular no decurso da vida de um sujeito, as bases teórico-metodológicas da etnomusicologia (BLACKING, 1995, MUKUNA, 2008, e MERRIAM, 1964, entre outros) procuraram dialogar com as bases da antropologia interpretativa (GEERTZ, 2008), da história de vida (CHIZZOTTI, 2006), do “construtivismo estruturalista” sociológico (BOURDIEU, 1996), da filosofia (BAKHTIN, 2006). O trabalho busca compreender essa história de vida, não apenas como uma saga artística individual, mas como um reflexo das tendências de movimentos sociais urbanos em nível local e global. O resultado é um perpassar pela cena de música *underground* da cidade de João Pessoa, através dos relatos de *Escurinho*, e pelas análises de sua obra.

Palavras-chave: *Escurinho*, música popular, cultura paraibana, grupos urbanos, história de vida, história contemporânea, movimentos sociais e cena *underground*.

ABSTRACT

Research on the artistic career of the composer, percussionist and singer Jonas Epifânio dos Santos Neto, known as *Escurinho* present in the urban music scene in João Pessoa since the late 1980s. To interpret how to weave the threads of popular music during the life of a performer, the theoretical and methodological bases of ethnomusicology (BLACKING, 1995 MUKUNA, 2008, MERRIAM, 1980) dialogue with the bases of the interpretive anthropology (GEERTZ, 2008), history of life (CHIZZOTTI, 2006), the sociological "structuralist constructivism" (BOURDIEU, 1996), philosophy (BAKHTIN, 2006), and visual anthropology (HARTMANN, 2001). The work seeks to understand the history of life, not just as an individual artistic saga, but as a reflection of the trends of urban social movements in local and global level. The results it's a tour by the music scene of the city of João Pessoa, through *Escurinho* reports, and the analysis of his work.

Keywords: *Escurinho*; popular music; Paraíba culture; urban groups; life's history; contemporary history; social movements and underground scene.

Lista de Figuras

Figura 1: Biblioteca do grêmio, Catolé do Rocha, 1978. Foto de Foto de Acervo da Página “Catolé do Rocha – Antigamente” Por Jean Vieira.....	27
Figura 2: Grupo Ferradura na cidade de Catolé do Rocha. Foto de Acervo da Página “Catolé do Rocha – Antigamente” Por Jean Vieira.....	28
Figura 3: Pedro Osmar e Paulo Ró (Jaguaribe Carne) Fonte: http://www.40anosdeguerrilhacultural.com/	30
Figura 4: Disponível em http://odhecaton.blogspot.com.br/2011/02/coletanea-musiclube-1997.html	34
Figura 5: Escurinho em cena na peça Vau da Sarapalha: Arquivo do blog www.rodolfovasconcellos.blogspot.com	37
Figura 6: Capa do Disco “Labacé” (1996)	44
Figura 7: Contracapa do Disco “Labacé” (1996)	45
Figura 8: Transcrição de trecho da música Maluguim.	54
Figura 9: Capa do disco “Malocage”.....	59
Figura 10: Contracapa do disco “Malocage”.....	59
Figura 11: Foto de Rafael Passos	66
Figura 12: Capa do disco O Princípio Básico (2013).....	67
Figura 13: Contracapa do disco O Princípio Básico (2013).....	67
Figura 14: Cartaz de lançamento do disco O Princípio Básico (2013)	68
Figura 15: DVD “Toca Brasil (2004).....	115

Lista de Tabelas

Tabela 1: Análise das faixas do disco “Labacé”, de 1995	46
Tabela 2: Análise das faixas do disco “Malocage”, de 2003.....	60
Tabela 3: Análise das faixas do disco “O Princípio Básico”, de 2013.	69
Tabela 4: Análise da canção “Budismo Moderno”, do álbum “Ciranda de Maluco”, a ser lançado em 2015	77

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Trajetória de Pesquisa e suporte teórico	15
1.1. Breve memorial da pesquisa	15
1.2. Escolhas metodológicas: Etnomusicologia e áreas afins	17
1.2.1. Memória como História	21
1.2.2. O método “história oral de vida”	24
2. O percurso artístico de <i>Escurinho</i>.....	27
2.1. Grupo Ferradura.....	27
2.2. Jaguaribe Carne.....	30
2.3. Musiclube.....	34
2.4. Experiência Teatral em Vau da Sarapalha	37
3. Registro do trabalho autoral em CDs.....	40
3.1. Disco <i>Labacé</i> (1996)	41
3.1.1. O Afro-indígena em <i>Labacé</i>	52
3.2. Disco <i>Malocage</i> (2003).....	55
3.3. Disco <i>Princípio Básico</i> (2013)	65
3.4. <i>Ciranda de Maluco</i>	76
3.4.1. <i>Escurinho</i> e Augusto dos Anjos	78
4 - Contestação social e arte no Brasil do século XX.....	81
4.1 Discussão sobre Regionalismos, nacionalismos, manifestos e movimentos.....	81
5 - Reflexões sobre trajetória de <i>Escurinho</i>.....	93
5.1 - Memórias da construção da performance.....	93
5.2. Memórias, Etnicidades e Transformação	97
5.2.1 Identidades em Construção.....	97
5.2.2 - Reconhecendo o “grupo sonoro”	100
5.2.3 - Grupo sonoro e modos de produção.....	102
6. Análise semântica	105
6.1. Poesia e militância	105
6.2 Estrutura do discurso	107
6.3 Movimentos sociais e a (re) produção de discursos revolucionários.....	108
7. Hermenêutica das visualidades: DVD “Toca Brasil” e Entrevistas.....	115
7.1 Performances sob análise.....	115

7.2 Entrevistas, Reflexões e Performances gravadas	118
7.2.1 Cenas musicais intercomunicantes	123
7.3 – Modernidades e Tradições em “Toca Brasil”: os lugares geográficos e simbólicos da performance	125
Conclusão	130
Referências	133
Anexos.....	140

Introdução

A presente pesquisa examinou como se constituiu o fazer artístico de Jonas Epifânio dos Santos Neto, mais conhecido como *Escurinho*, compositor, intérprete, instrumentista e cantor, que faz parte da cena de música urbana e autoral da capital paraibana desde os últimos anos da década de 1970, tendo iniciado a vida musical na capital já no início dos anos 80.

Utilizou-se para esta investigação, determinados procedimentos teóricos e metodológicos os quais aparecem expostos tanto no item 1.2 deste trabalho, quanto ao longo do texto, explicitando os dados coletados. Estas metodologias, foram empregadas, para a compreensão da prática do artista visado, tentando entender a sua música, e também o meio que o cerca como ser social.

O primeiro capítulo fala do surgimento do interesse por essa pesquisa, e a definição de seu foco através das escolhas metodológicas feitas. É um trabalho apoiado teoricamente na etnomusicologia e outras áreas afins. Neste capítulo, falou-se ainda sobre os métodos históricos, próprios para pesquisa em culturas marcadas pela oralidade. Elegeu-se então, a história oral de vida como método mais apropriado a esta investigação. Por isso buscou-se ao longo de todo o texto, apresentar fragmentos de entrevistas¹ elucidando colocações referentes à trajetória do artista.

O segundo capítulo foi dedicado à exposição da biografia de *Escurinho*. Reconta sua participação em movimentos culturais diversos, contextualizando as transformações humanas pelas quais passou em consequência do seu contato com estes movimentos. Tratou-se desta história, a partir do início de sua experiência musical, em Catolé do Rocha, até o momento em que começou a gravar CDs. A trajetória que se seguiu a partir do lançamento do primeiro CD, é analisada no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, dando continuidade aos estudos sobre carreira musical, se fez um retrospecto da discografia (até março de 2015) do artista estudado. Para além disso, foram feitas análise das músicas de seus CDs, buscando compreender os significados musicais e sociais a elas inerentes.

Tendo o segundo e terceiro capítulos tratado mais de questões biográficas, o quarto capítulo, versou sobre as raízes da música de contestação social no Brasil. Depois de capítulos voltados para uma história de vida, tentou-se enxergar, neste quarto capítulo,

¹ Todas as entrevistas podem ser assistidas em sequência no seguinte link:
<https://www.youtube.com/watch?v=6kboMmHVbGU>

como as construções sociais que permearam os movimentos artísticos brasileiros, estão inscritas e dão base, às culturas musicais surgidas no século XX em nosso país.

No quinto capítulo, retoma-se os estudos de trajetória, através de reflexões feitas e motivadas pelas falas de *Escurinho* em entrevistas. Portanto, precisou-se compreender aquela biografia não apenas como uma saga artística individual, mas como o resultado do movimento de toda uma sociedade, especialmente da cena *underground* de João Pessoa. Nesta parte, sublinhou-se o caráter político social da arte revelada por *Escurinho*. É a união das informações obtidas sobre a carreira deste artista, com o aprofundamento feito no quarto capítulo, a respeito das origens da música marginal no Brasil.

O sexto capítulo analisou alguns textos poéticos de canções de *Escurinho*. Pesquisou-se a estrutura discursiva do texto, relacionando o mesmo com as questões de identidade, pertencimento e autenticidade descobertas e abordadas no capítulo anterior.

No sétimo capítulo aviou-se uma análise das narrativas imagéticas do DVD “Toca Brasil”, gravado pelo projeto Rumos (Edição 2004). Este exame das visualidades, foi cotejado também com trechos das entrevistas, além das respectivas análises dos discursos de *Escurinho* nelas contidos.

1. Trajetória de Pesquisa e suporte teórico

1.1. Breve memorial da pesquisa

Meu interesse de pesquisa se voltou para a obra de *Escurinho* ainda na graduação quando resolvi fazer o meu trabalho de conclusão de curso a respeito do canto que o mesmo desenvolvia em suas performances, afinal, tratava-se da finalização de uma graduação em canto. Na época em que comecei a pesquisá-lo, já era admiradora de sua obra, frequentadora da cena de música autoral de João Pessoa, além de trabalhar neste mesmo cenário musical como intérprete (cantora) de compositores paraibanos.

Quando a minha orientadora de trabalho de conclusão de curso, no bacharelado em música da Universidade Federal da Paraíba, Prof.^a Ms. Daniella Gramani, me incitou a procurar temas variados em canto popular para começar a definir qual seria meu objeto de estudo, principiei por desejar o ineditismo, mesmo ainda sem saber a que tema me acostaria. Na época estava no início de uma gravidez e um dos primeiros infortúnios decorrentes deste estado foi ficar enjoada, das ações quotidianas mais comuns, como por exemplo, ouvir música comercial. Não me eram muito suportáveis as canções no formato mais usual: com tema previsível, falando de amor romântico, com melodia doce e cativante. Mesmo assim, a contragosto, eu tinha que lidar com esse material musical em diversos eventos onde eu estava inserida como cantora. Além disso, me deparava com música convencional e de fácil absorção em praticamente todos os lugares onde eu ia. Os sons mais “limpinhos” não estavam me fazendo muito bem. Quando chegava em casa, só queria ouvir tudo que tinha de mais inusitado ou experimental, principalmente em sede de música paraibana.

Nessa mesma época, eu estava trabalhando como professora de uma disciplina chamada “Musicalidade Aplicada ao Circo e ao Teatro” no Centro Cultural Piollin, Organização Não Governamental criada pelo grupo Piollin de Teatro com o objetivo de trabalhar artes com crianças e jovens. Lembrando que o grupo Piollin ficou quase 20 (vinte) anos com a peça “Vau da Sarapalha” em cartaz, tendo passado por várias cidades do mundo, e fazia parte, deste elenco o jovem *Escurinho*. O mais interessante, é que eu não achava que todos os caminhos estavam me levando a esta pesquisa.

Quanto ao trabalho de conclusão de curso, eu não me via atraída por nenhum tema recorrente nas pesquisas na área de canto: investigar a vida de algum cantor importante, analisar as práticas de professores de canto, explorar a fundo algum método de canto,

estudar sobre saúde vocal. Também não me cativava a discussão a respeito de artistas, que mesmo desconhecidos do grande público, tinham trabalhos artísticos muito parecidos com os nomes do *mainstream*. Queria um assunto inusitado, principalmente, uma voz diferenciada, numa arte igualmente não repetida. Pretendia discorrer sobre o que poucos tinham dissertado. E se eu conseguisse fazer isso utilizando alguma expressão artística da Paraíba seria melhor ainda!

Dois encontros com a professora orientadora foram suficientes para me esclarecer que não procurava algo fácil. Mesmo assim, ambicionávamos coisa nova. Na volta para casa após o segundo encontro, me veio à mente a imagem aural das vocalizações que *Escurinho* faz nas músicas “*Maluguim*” e “*Usura*”, ambas de seu primeiro disco chamado “*Labacê*” (1996). Este disco era uma constante no meu antigo MP3, nas idas e vindas de ônibus para o Centro Cultural Piollin e para a UFPB. Ao atinar para essas músicas, na minha memória reapareceu o *Escurinho* cênico, com instrumento de percussão na mão, num palco escuro. Era aquela mistura de música nordestina e *rock and roll* e uma voz forte e penetrante. Pronto. Já tinha meu tema. Essas duas músicas ecoaram durante dias na minha cabeça,

Tendo me decidido por pesquisar o tema “voz” em *Escurinho*, descobri nas reuniões com ele, que este era apenas um aspecto, dentro de uma vasta construção da sua performance. No caso de dele, este complexo humano e simbólico, ao qual denominamos “artista”, mistura o labor pessoal às influências estéticas advindas das reflexões oriundas dos movimentos culturais e políticos pelos quais passou e ainda tem passado. Esses eram os fatores mais importantes e não o canto. Na primeira entrevista minha pesquisa virou de cabeça para baixo. Voz, era apenas o fio por onde eu ia puxando um “todo complexo”, no dizer de Tylor (*Apud LARAIA, 2006, p.25*), que era muito maior do que apenas o ato de cantar. Aquele pequeno ensaio de pesquisa na graduação, cresceu, ganhando novas necessidades, e tornou-se, após a minha entrada no mestrado, esta dissertação que vos apresento.

Nestes anos de mestrado, procurei por meio desta investigação, procurei entrever como se formou no tempo, a arte que *Escurinho* realiza. Estive buscando compreender através de sua trajetória, a forma como se forjam as conexões da música popular no decurso da vida de um sujeito. E para demarcar qual conceito de música popular este trabalho utiliza, é útil a reflexão inscrita no seguinte texto.

Ainda que não exista uma definição cabal de *música popular* aceita por todos os pesquisadores, está se formando um entendimento entre os estudiosos do campo acerca das características gerais desse objeto de estudo. Entende-se por *música popular* a música urbana surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, massiva ou moderna. Naturalmente isso não quer dizer que não existiram, ao longo da história, outras músicas que pudessem ser classificadas de *popular*. Existem também em nossos dias, dependendo do sentido que se agregue à palavra *popular*. Mas, em geral, está associado à expressão *música popular* o caráter urbano, a música que surgiu nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Esta música tem o caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo estão ampliados por um amplo leque de influências socioculturais. Esta música constitui-se num dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX e grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais a que chamamos *música popular*. (BAIA, 2011, p. 8)

Para esclarecer essas reflexões sobre música popular e história de vida, utilizou-se ainda, determinados procedimentos teóricos e metodológicos. Estas metodologias, foram empregadas, para a compreensão da prática do artista visado, tentando entender a sua música, e também o meio que o cerca como ser social. Estas teorias são elencadas tanto no item 1.2 deste trabalho, quanto ao longo do texto, explicitando os dados coletados.

1.2. Escolhas metodológicas: Etnomusicologia e áreas afins

A metodologia intitulada história de vida, se aproxima de uma etnobiografia, onde “o discurso autobiográfico – o que o sujeito conta, constitui a primeira versão da realidade que é completada com tratamentos e análises complementares e com outras informações sobre a realidade social na qual o indivíduo está inserido” conforme Antônio Chizzotti (2006, p. 105).

Ao desnudar a maneira como o artista estudado entende alguns conceitos presentes no dia-a-dia dos músicos como performance, carreira, reconhecimento, audiência e perspectivas futuras, esse tipo de investigação contribui para estudos de *performance*² artística em música popular com projeções midiáticas. Sobre performance

² Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (pode-se fazer aqui uma comparação com o ritual religioso, que envolve a reprodução de formas de expressão socialmente aceitas, mesmo quando conduzidas na privacidade). Esta observação deriva sua força do grau em que esta prática manifestadamente social da música tem sido conceituada em termos de uma comunicação direta e privada do compositor com o ouvinte.

musical, entendemos que a mesma se constitui num processo humano complexo o qual pode ser conceituado como:

Um conjunto de ações em um processo criativo que busca expressar, confirmar, negar e/ou subverter situações presentes sociais, planos simbólicos, crenças, concepções ou comportamentos por meio da prática musical e todo o complexo contextual do qual faz parte e com o qual interage. (RIBEIRO, 2011, p. 234)

Por meio de considerações levantadas em entrevistas, e tomando como base, a literatura que baseou esta pesquisa, temos que as questões de partida deste trabalho são: conhecer a opinião do próprio *Escurinho* a respeito de suas realizações; entender como o mesmo classifica seus fazeres artísticos, compreender os sentidos do fenômeno musical na vida dele e, finalmente, tentar desenhar através das narrativas e análises, as características da cena musical na qual se insere este artista.

Os fatos na vida de *Escurinho*, se misturam ao desenvolvimento e amadurecimento da música autoral, na cultura popular urbana da Paraíba. Por isso far-se-á uma tarefa interpretativa das considerações e das práticas deste músico. Este esforço de encontrar significados, tanto nos discursos quanto nos contextos nos quais eles se inscrevem, está calcado em diversas teorias.

Esta investigação a respeito de um universo que é musical – mesmo enfocando diversos aspectos técnico próprios da pesquisa em música – não poderá perder de vista um ponto de partida antropológico, que leve em consideração as percepções êmicas em sua hermenêutica particular (BLACKING, 1981, p. 189).

Uma delas é a antropologia hermenêutica contida no trabalho “*Interpretação das Culturas*”, de Clifford Geertz. As indagações abrangidas por esta pesquisa, vão na direção do *ethos* cultural de *Escurinho*. O universo deste artista, com suas ações e representações sociais demandou uma base teórica para sua compreensão. Uma amostra desta teoria, que

Devido a este modelo hierárquico de comunicação (que reflete o alinhamento tradicional da criação humana e divina), mesmo o exemplo cotidiano da parceria autoral tem sido problemático para o meio acadêmico musical. Alguns teóricos da música tentaram compreender o rock como sendo de autoria de uma única persona (“a banda”), ao invés de aceitar que esta música resulta da interação entre diferentes indivíduos - não apenas os instrumentistas e cantores, mas também, tipicamente, produtores, empresários e a equipe de A & R [“arts and repertoire”; que descobre e promove talentos junto às gravadoras] (COOK 1996). Um paradigma dos estudos de performance viraria esta posição de pernas para o ar e enfatizaria o grau em que mesmo uma sinfonia de Beethoven, entendida como um elemento dinâmico dentro da cultura contemporânea (ao invés de, simplesmente, um traço do passado), representaria a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos performers, produtores, engenheiros de som, editores e críticos (COOK, 2006, p. 11).

ajudou a interpretar as dinâmicas da memória e da história na vida de *Escurinho*, pode ser encontrada no seguinte texto: “A antropologia passa a ser considerada não mais uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa à procura do significado” (GEERTZ, 2008, p.15). Essa corrente é também chamada de antropologia hermenêutica, uma ciência que parte em busca dos sentidos que existem nas ações e nos discursos.

Enxerga a cultura como um texto, ou um conjunto de textos, que os atores sociais leem para interpretar o curso dos acontecimentos sociais. Se a cultura é um texto, o papel do antropólogo é interpretar esse texto, penetrar em suas emaranhadas estruturas significativas, compreendendo não apenas o que significa, mas como faz sentido, como ganha significado para os sujeitos sociais. (JAIME JR, Pedro, 2002, p. 78)

Pode ainda esta teoria, ser titulada de antropologia simbólica:

A cultura não é algo preso dentro das cabeças das pessoas, mas que é incorporada em símbolos públicos, símbolos através dos quais os membros de uma sociedade comunicam sua visão de mundo, orientações de valor, ethos e tudo mais uns aos outros, às gerações futuras — e aos antropólogos. (ORTNER, 2011, p. 422)

Vê-se, que antropologia interpretativa, antropologia hermenêutica e antropologia simbólica são denominações diferentes para a mesma diligência de pesquisa: saber o que está nas entrelinhas da estrutura social e dos comportamentos cotidianos dos sujeitos de determinada cultura. Através desta pesquisa, almeja-se saber qual o substrato que dá base para a circulação de atos e fatos humanos dentro de um determinado grupo social.

O coletivo humano, sobre o qual vamos esta pesquisa vai se deter, é aquele formado pelos artistas que trabalham com música autoral na cena de música urbana da Paraíba. Também interessa saber, a relação destes artistas com um universo social ainda mais amplo, o das pessoas que estão sob a influência do *modus* de vida gerado no âmbito de movimentos de contestação social e também no círculo cultural *underground*.

Em se tratando de música urbana, autoral na Paraíba, eu, como pesquisadora, me coloco numa posição privilegiada e perigosa ao mesmo tempo. Essa constatação se dá quando noto que estou pesquisando o próprio nicho cultural do qual faço parte. Quando a pesquisa concernente à sociedade urbana, é desempenhada por um sujeito pertencente

ao mesmo corpo social que pretende investigar, temos uma série de vantagens e desvantagens, ligadas à aproximação e afastamento do objeto de estudo.

Um dos principais desafios do antropólogo que estuda sociedades complexas reside justamente em tentar interpretar sua própria cultura e questionar seus pressupostos que são muitas vezes aceitos como fatos inquestionáveis pela maioria da população e inclusive por muitos pesquisadores. Trata-se de compreender nossos rituais, nossos símbolos, nosso sistema de parentesco, nosso sistema de trocas, etc. Neste sentido, a Antropologia, para ser uma boa Antropologia de sociedades complexas, necessita ser radical, no sentido etimológico do termo, isto é, procurar ir à raiz dos fenômenos que estuda, sem ter receio de desafiar tabus e conhecimentos consagrados. (OLIVEN, 2007, p. 14)

Além da abordagem antropológica, se emprega nesta investigação, um olhar sociológico que encontra seu substrato no livro “*Economia das trocas linguísticas*”, de Pierre Bourdieu (1996). Por meio do seu “construtivismo estruturalista”, Bourdieu, aprofunda a relação do discurso pessoal, com a realidade na qual está imerso aquele que fala. Permanecendo no campo do discurso e sua conexão com a ideologia, ainda se utilizou, neste processo hermenêutico, a obra “*Marxismo e filosofia da linguagem*”, de Mikhail Bakhtin (2006).

A etnomusicologia, por sua vez, deu lastro para que esta pesquisa analisasse a música e os textos literários na obra de *Escurinho*. Tais observações figuram no sexto capítulo. Nesta parte do trabalho houve transcrições de trechos poéticos de algumas canções escolhidas em conjunto com *Escurinho*. Também foi feita detalhada análise das músicas gravadas em cada um dos discos lançados até hoje. Empreendeu-se desta feita, uma retrospectiva sonora através dos quatro discos de sua carreira solo (o quarto ainda por lançar no ano de 2015).

Nesta investigação, o termo “música” figura de maneira polissêmica. Música neste trabalho é o som, a própria performance, a canção, os símbolos gerados pela prática musical e também o seu contexto. Para compreender o tema e acercar-se de explicações para seus desdobramentos, foram úteis as discussões levantadas por renomados etnomusicólogos como: John Blacking, em “*Music culture and experience*” (coletânea de textos organizada em 1995); Kazadi Wa Mukuna, em “*Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista*” (2008); Alan P. Merriam, em “*The Anthropology of Music*” (1964); Acácio Piedade, em “*Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*” (2011); Tiago de Oliveira Pinto, em “*Som e música: Questões de uma antropologia sonora*” (2001). Além disso, recorreu-se aos escritos: “A

procura da batida perfeita, a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva” (2009), de Jelder Silveira Janotti Júnior; e “*Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil*” (2001), de Santuza Cambraia Naves.

Entre as formas de abordagem aplicadas a este estudo, figurou também, a interpretação das visualidades de um DVD de música. O interesse pelas demandas imagéticas, tanto do DVD de analisado, quanto das imagens colhidas nas entrevistas efetuadas, fez esta investigação chegar até a hermenêutica de visualidades. Este, já é o sétimo capítulo, o qual analisa imagens gravadas do artista estudado, formulando em consequência deste exame, uma etnografia da *performance*.

1.2.1. Memória como História

Tendo em vista que essa pesquisa lidou muito com informações adquiridas em entrevistas, houve a necessidade de encontrar um método que acolhesse esse tipo de dado oral, como sendo capaz de compor um corpo de informações históricas. Chegou-se, desta feita, à história oral de vida (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 10) como procedimento mais recomendado.

A história oral de vida se baseia na narrativa de um sujeito, buscando encontrar os significados de suas falas e comportamentos. Neste método histórico, até as próprias contradições e percalços inerentes aos relatos, são considerados dados de pesquisa. Inclusive, quando o discurso fica nebuloso, se estimula sobremaneira o interesse do pesquisador, que terá de descobrir o motivo pelo qual as informações não claras no discurso do falante. E esse exercício - de encontrar a motivação dos atos de oralidade do depoente - é interpretativo como a antropologia à que norteia este trabalho.

Oralidade é som, é voz, é movimento e estes “objetos fugidios” (TRAVASSOS, 2008, p. 15) podem manter-se, se esconderem e até se transformarem. Essa perpetuação dá-se na medida em que o dado oral passa a sobreviver num espaço imaginário chamado memória. Portanto, entre outras coisas, memória é um processo simbólico, é algo dinâmico e interpretável de maneira múltipla. “O foco da Memória Social ou Coletiva está dirigido para as lembranças referenciais que atuam como sinais simbólicos” (LIMA, 2008, p.37). É como se os símbolos culturais ajudassem a decifrar um emaranhado de

histórias. O mundo simbólico -que cerca o entrevistado e a sua intimidade - é determinante na construção das narrativas.

Os estudos científicos que se baseia principalmente em escritos, trabalham com resquícios de itinerários distantes, onde anteriormente se viveu algo e que na atualidade, pode até não mais existir. Já quando se trata de lembranças relatadas, a narração de eventos passados, liga-se sobremaneira aos atos de fala atuais, ao discurso e aos movimentos do dia-a-dia. No momento em que se fala a respeito do vivido, os feitos atualizam-se enquanto acontecimentos psicológicos. É o instante, dentro da mente de um sujeito contador, em que volta a ser presente e rememorado o episódio passado.

Contudo, não é só falando (em conversas, entrevistas, relatos) que se revelam acontecimentos e ideias transmissíveis via tradição oral. Além dos diálogos e declarações, também a música e outras performances corporais como a dança são reveladoras de diacronias, isto porque a memória é o (re) fazer das coisas cotidianas: o palpável, o sinal, o ambiente, o artefato. Logo, memória é o poder de visualizar e (re) viver o passado no presente, sempre que se queira trazê-lo à tona por meio da fala, das artes e até dos pensamentos não externados.

Quando pessoas têm suas memórias alçadas ao patamar de história, por algum procedimento científico que assim as considerem e organizem, as ações pretéritas escapam minimamente da condenação ao esquecimento. Este perigo, de esvaír-se no tempo sem se vincular ao cotidiano das gerações futuras, é comum nas práticas ligadas ao que é oral. É neste ponto que métodos históricos beneficiam a memória dos grupos sociais, estimulando permanências e construções de identidades, porque proporcionam um pouco mais de fôlego e sobrevivência ao rápido existir histórico de memórias humanas.

No texto “*Entre memória e história: a problemática dos lugares*”, Pierre Nora (1993) reflete que é preciso diferenciar história e memória para compreender um fenômeno da modernidade: a transformação da memória em história. Para isso, o autor promove o encontro das dissimilaridades entre história e memória, declarando que há nelas “fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos” (NORA, 1993, p. 13).

Consoante com as considerações do texto acima, a sociedade pós-moderna está retornando à memória por não mais cultivar as lembranças grupais. Segundo o autor, não é fácil nesta conjuntura atual, entender-se como parte de um grupo, para que haja uma (re) memória do mesmo. Por isso, precisa-se “treinar” o ato de lembrar.

Nos dias de hoje, em sociedades desorganizadas do ponto de vista da afetividade, e preservação de memórias, faz-se necessário o trabalho dos especialistas em passado, peritos em lembranças, os pesquisadores de tradição oral. Ao observar que o conhecimento do que se passou com os antepassados não faz mais parte dos atributos culturais comuns a todos os membros das sociedades contemporâneas, vemos o quanto de memória coletiva os dias modernos perderam. Esta burocratização, racionalização e distanciamento das relações com o passado é o fim das sociedades memória. Este tipo de ocorrência é corroborado pela mundialização, pela democratização, pela massificação, pela mediatização. A memória que se tem é confiada àqueles que “guardam” os dados, objetos e lugares, e estes acontecimentos, quando convertidos para a qualidade de dados, são “coisas do passado”, portanto, se decompõem em história (NORA, 1993, p. 8).

Mesmo legando importância à memória, não é tudo que se passa na realidade que tem a prerrogativa de tornar-se lembrado. É evidente que a determinação pessoal e coletiva é que faz algum fato ter tanta importância a fim de ser resguardado e repassado como memória para as gerações futuras. Do contrário, o esquecimento é destinado àquilo a que não se atribuiu o valor social devido. Os lugares de memória, percebamos ou não, são entrelaçados por um fio de significação que reúne tudo a seu redor. Sem algo como a iniciativa humana projetada para este procedimento – por meio da criação e revigoração de tradições (HOBBSBAWN, 1997, p. 10) da religião, das artes, dos engajamentos sociais, da pesquisa exploratória e das políticas públicas – todos os lugares de memória estariam fadados ao esquecimento.

Neste intuito, utilizando o que a ciência história nos diz a respeito do uso da memória, far-se-á um tópico a seguir sobre o uso da história oral como repositório de técnicas investigativas a serem empregadas em pesquisa exploratória. Mais precisamente, entre os métodos de história oral elencados, o método intitulado “história oral de vida” foi aquele que gerou a base de informações de campo que até agora orientou a pesquisa.

1.2.2. O método “história oral de vida”

A história oral é um método útil para a observação de atos e fatos que se revelam para o mundo através de exercícios de memória. Na qualidade de método histórico, liga-se entre outras coisas, à realização de entrevistas. Por meio desta conversa construída com o pesquisador, as pessoas enquanto colaboradoras do estudo, revelam-se protagonistas, edificando junto com aquele que pergunta, alguma possibilidade de reconstrução para a narrativa que se deseja conhecer. Vê-se tal característica pelo excerto abaixo do texto da musicóloga Martha Tupinambá de Ulhôa. “Oral tem a ver com a palavra, tanto que o termo história oral é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas” (2006, p. 324).

Complementando o entendimento acima, temos no dizer do etnomusicólogo Sinésio Jefferson Andrade Silva quando da sua pesquisa sobre a memória musical na localidade da Maré no Rio de Janeiro:

De maneira resumida, podemos afirmar que a metodologia da história oral produz um conjunto de narrativas através de entrevistas. Ao fim de cada uma dessas, tem-se como resultado um relato específico, fruto daquele momento em que pesquisador e pesquisado interagiram numa conversa gravada. (SILVA, 2007, pág. 5)

Dentro de um panorama geral, a “história oral de vida” é um procedimento que afunila este interesse de investigação mencionado nas citações anteriores, até chegar na trajetória de um indivíduo. Esta subdivisão da história oral, funciona referindo acontecimentos, sem focar num tema específico ou num grupo determinado: o motivo central é uma pessoa, e não um grupo, ou uma época. Esse representante da sociedade é tomado então a partir das suas próprias lembranças, e em torno desta figura humana, dão-se a conhecer acontecimentos passados, pelo meio das narrativas orais.

Além dos depoimentos, os quais ensejam “história oral de vida”, há a possibilidade da música de um único artista, também ser usada para o entendimento da história cultural de um povo ou de uma localidade (MERRIAM, 1964, p. 277). Este é o caso da pesquisa em tela, que conseguiu encontrar em *Escurinho*, um reflexo de um grupo social, reunido em torno de uma ideologia comum, que resiste à arte convencional e à opressão. São estes aspectos de memória que pairam nas declarações orais, gestos, respostas, performances, nos sons humanamente organizados (BLACKING, 1973, p. 10)

e seus reflexos físicos e mentais, que vão nos dizer algo do grupo ao qual se pertence aquele que fala.

As narrativas, estão nas entrevistas, nas canções e nas demais referências de tradição oral escolhidas. Por meio delas, poderá se observar a manifestação cultural da música urbana e autoral paraibana. Sobre esse tema, Marinaldo Silva, nos faz uma consideração importante contida no texto a seguir:

A evocação da memória para a transmissão do vivido por meio das narrativas constitui a principal matéria de estudos cujo método é a história oral de vida. Não obstante, nesse tipo de pesquisa também devem ser considerados os silêncios, os esquecimentos, as reiterações, a linguagem não verbal e o cotejamento com fontes escritas e imagéticas. Tudo isso comporá os dados de análise. (SILVA, 2010, pág. 71)

A história oral de vida, portanto, coloca o decurso existencial de um sujeito determinado, em intersecção com a sociedade na qual ele se insere, buscando entender em que condições se dão as relações entre homem e sociedade, as quais produzem determinados resultados culturais como o descrito abaixo:

É o retrato de uma pessoa cuja trajetória é significativa para a compreensão de eventos, períodos e de práticas culturais e históricas, cuja trajetória é registrada e analisada num esforço para deslindar interações entre percursos individuais e processos coletivos. (SILVA, *ibid.*)

Tratando das entrevistas, vemos que elas cumprem um papel de registro, inscrevendo-se assim como fonte histórica mesmo tratando de uma experiência pessoal. A partir delas pode-se enxergar o caractere social por entre as nuances biográficas dos relatos íntimos.

Isso é apenas para demonstrar em que consiste um tipo de interpretação antropológica: traçar a curva de um discurso-social; fixá-lo numa forma inspecionável - O etnógrafo "inscreve" o discurso social: *ele o anota*. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente. (GEERTZ, 2008, p. 14)

A memória, traçando um paralelo entre os textos da ciência histórica com a antropologia, também é ferramenta das ciências sociais e da pesquisa exploratória, na medida em que baseado nela, o cientista social registra aquilo a que atribui importância. O exercício de catalogação da realidade, já é em si, uma prática de uso do acontecimento passado para explicar as relações sociais. Quando os eventos culturais são submetidos à documentação (por meio de anotação ou de gravação audiovisual) tem-se memória (s) disponíveis para estudo. A recordação de fatos e atos, seja esta reminiscência coletiva ou individual, é ferramenta científica, que recebe crédito, por nos transmitir o passado de (forma sistematizada ou não), a fim de que possamos entender melhor o mundo em que vivemos no momento presente.

2. O percurso artístico de *Escurinho*

Com o pretexto de contextualização do universo artístico de *Escurinho* passa-se a um breve memorial da atuação deste compositor, percussionista e cantor a fim de, conforme o dizer da linguista Maria Elisa Cevasco (2003, p.147), “desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra”. Conheçamos a história de *Escurinho* para por meio dela, entendermos o ser humano que nela se desabrocha, e a realidade social na qual se insere. Iniciemos pela primeira experiência musical, ainda na cidade de nascença, Catolé do Rocha.

2.1. Grupo Ferradura



Figura 1: Biblioteca do grêmio, Catolé do Rocha, 1978. Foto de Foto de Acervo da Página “Catolé do Rocha – Antigamente” Por Jean Vieira

Nascido em Serra Talhada, sertão de Pernambuco, em 1962, *Escurinho* emigrou junto com a família na década seguinte para Catolé do Rocha – estado da Paraíba, onde começou sua vida na arte através do Grupo Ferradura. Este conjunto musical era formado por um grupo de amigos adolescentes (FIG. 4) que, à época, participavam das atividades e discussões fomentadas pelo Grecesc – Grêmio Central dos Estudantes Secundaristas de Catolé – que congregava jovens provenientes de várias escolas desta cidade. Dos relatos

de *Escurinho*, infere-se que os mesmos desenvolviam um entrecruzamento entre elementos inspirados em cultura popular nordestina e *rock and roll*. Os integrantes do Grupo Ferradura eram Cosme Almeida (violão e percussão), Adonias Filho (flauta), Branco (violão), Chico César³ (viola caipira, canto e composição) e *Escurinho* (percussão). *Escurinho* destaca em sua fala a importância que tinha para o grupo, um sujeito colaborador, que não fazia parte de bandas, chamado Carlos César. Durante determinado tempo este jovem foi presidente do grêmio e ajudou o conjunto musical em suas ponderações políticas e culturais, sempre fornecendo temas e materiais para discussão. Além disso, Carlos César compôs diversas músicas em parceria com os membros do Grupo Ferradura.



Figura 2: Grupo Ferradura na cidade de Catolé do Rocha. Foto de Acervo da Página “Catolé do Rocha – Antigamente” Por Jean Vieira

A movimentação de juventude ocorrida nesta época, na cidade de Catolé do Rocha, mostrava que além do grêmio estudantil, havia outras frentes culturais para se

³Chico César alcançou grande projeção como compositor, instrumentista e cantor a partir da década de noventa com a gravação e difusão de seu primeiro disco “Aos Vivos”. O CD foi gravado e lançado na cidade de São Paulo, onde já vivia há nove anos. Esse contato longo com um ambiente mais cosmopolita lhe aproximou dos processos e meios de produção e mídia, lhe dando ampla circulação por pequenas e grandes gravadoras, além de prestígio declarado entre compositores e intérpretes nacionalmente reconhecidos. Já foi secretário de cultura do estado da Paraíba entre os anos de 2011 e 2014. Antes disso já tinha sido presidente da Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE – órgão responsável pelo fomento e curadoria das ações de cultura subsidiadas pela prefeitura municipal da capital da Paraíba.

engajar, como os grupos de teatro, as bandas marciais e os circos operários de discussão política. Na efervescente Catolé do Rocha dos anos 1970, estudantes foram presos em razão da militância que desenvolviam. Era um cenário muito profícuo, mas ao mesmo tempo tenso. Vejamos a esse respeito o depoimento de Carlos César.

O grêmio teve uma importância muito grande porque era o único canal que a gente tinha de aglutinação. O único espaço, uma estrutura mínima que a gente tinha para desenvolver algumas atividades culturais. Eram pessoas bem jovens ainda, pouca gente adulta, a maioria adolescentes e pré-adolescentes que queriam participar de alguma coisa da cidade... Cidade pequena de interior, só tinha um cinema que até fechou depois. Tinha uma loja de discos que é até famosa na história de Chico César. A partir do grêmio a gente conseguiu fazer parcerias com o Colégio Técnico Dom Vital, posteriormente com o colégio estadual. Feira de artesanato que a cidade nunca tinha visto, a gente chegou a fazer uma feirinha na Praça Francisca Mendes, era uma coisa bem incipiente, bem ingênua, até certo ponto amadora, mas era uma coisa que mexia com a cidade, que as pessoas iam, que as pessoas visitavam... A gente começou a se articular com outras pessoas da região do sertão principalmente Sousa e Cajazeiras porque não tinha um movimento forte de teatro em Catolé do Rocha e esses contatos permitiram que a gente até criasse (Chico César, Adonias, Branco, Edmilson Alves) ... O grupo “Chão, pó, poeira” que a gente fazia parte ... Enfim, não só o grêmio ... O grêmio foi a ponta de lança, o espaço que a gente tinha para começar, mas na verdade muitas atividades se desenvolveram depois e até fora do grêmio como o teatro. A gente chegou a levar, ainda lembro, algumas peças de teatro das pessoas que faziam teatro em Cajazeiras – uma delas que teve um bom público, a gente até repetiu, foi a “Cara do povo do jeito que ela é” com texto de Alarico Correa Neto. Levaram a peça para o círculo operário. Paralelamente a isso começou a formação do Grupo Ferradura, não é uma importância musical do ponto de vista de qualidade, mas é um movimento que pode ter importância do ponto de vista da memória, da movimentação cultural, não era um amadurecimento musical nem de Chico nem de Escurinho. Isso aí eles conquistaram bem depois com a convivência com o Jaguaribe Carne e com outras experiências e a dedicação pessoal de cada um deles. O Ferradura teve a sua importância como um grupo musical de pessoas que não faziam só música, também participavam de atividades de teatro, de leituras [FIG. 2]. Tanto teve que a gente ultrapassou as fronteiras da cidade ... A gente mexia com a região ... O Grupo já era respeitado por ter ganho festivais em Sousa e Cajazeiras... É porque somos mais novos mas teve uma geração anterior que participou de um movimento muito forte de oposição à ditadura, foi coisa séria! (Carlos César, João Pessoa, fevereiro de 2015)

Note-se que até o nome da biblioteca do grêmio faz menção a um poeta, Castro Alves, que em sua obra deu voz a uma população excluída: os escravos. O Ferradura era um grupo de música que surgiu no calor da moda do *rock and roll*, e que para além disso cultivava ambições de resgatar a cultura tradicional nordestina. O grupo nascido numa cidade do sertão da Paraíba, tinha boa parte dos seus integrantes negros e pardos, suas letras mostravam o envolvimento dos mesmos com movimento estudantil e debates literários em torno de temas sociais palpitantes.

Era um cenário efervescente, politicamente informado e influenciado. Tendo sido *Escurinho* “batizado” por esse engajamento social ainda no primeiro grupo musical de que participou, não é de se espantar, que em outras épocas da vida, sua atuação cultural tenha se atrelado a movimentos artísticos politicamente marginais, os quais procuravam interferir de alguma forma na realidade opressora reinante.

2.2. Jaguaribe Carne

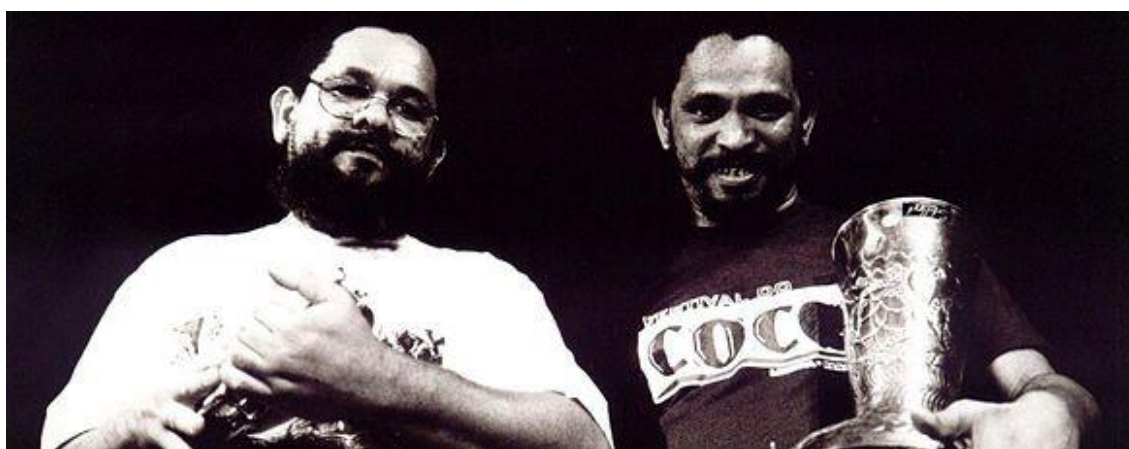


Figura 3: Pedro Osmar e Paulo Ró (Jaguaribe Carne) Fonte: <http://www.40anosdeguerrilhacultural.com/>

Outra formação artística e política relevante para *Escurinho* foi estabelecida em João Pessoa, no início dos anos oitenta, onde integrou o Grupo Jaguaribe Carne. Após sua vivência com o Grupo Ferradura nos anos setenta, *Escurinho* fixa residência em João Pessoa (depois de idas e vindas a Recife no fim da década de setenta).

O coletivo Jaguaribe Carne⁴ foi um conhecido movimento de vanguarda, unindo diversas formas de expressão artística naquilo que os próprios integrantes chamavam de “guerrilha cultural”. De acordo com a dissertação de George Glauber Félix Severo, “guerrilha cultural” para o Jaguaribe Carne era “parte de um processo de transformação política e cultural por meio de uma proposta de formação e atuação informal” (2013, p. 49). Neste sentido, este autor traz algumas explicações a respeito deste tema, elucidações estas que em muito se assemelham à definição de contracultura, palavra corrente no jargão da literatura especializada em artes, mormente empregado para designar expressões artísticas que assumem um caráter de militância política e contestação social (BAIA, 2010, p.75):

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. (SEVERO, 2013, p. 116)

O Jaguaribe Carne foi fundado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. O nome do grupo é uma referência ao bairro da capital paraibana chamado Jaguaribe, onde os mesmos moravam e desenvolviam diversas mobilizações culturais e políticas. Jaguaribe Carne na história da música urbana da Paraíba é associado ao início da utilização de linguagens de vanguarda na música popular. Na mesma época, em âmbito nacional, o cinema vivia um momento de quebra de paradigmas através do uso da estética do primitivo enquanto dianteira de um processo transformador.

Dentro desta proposta, nada mais propício do que voltar os olhos para o próprio nordeste, como fonte de inspiração e revolução. Das visões estereotipadas à dinâmica vanguardista, o Nordeste é visto, e boa parte desta concepção é uma idealização, como um lugar arredio e incivilizado. E é por isso, que tanto no cinema novo, quanto na cultura marginal do Jaguaribe Carne, esta região do Brasil aparece de maneira mitificada e embelezada em sua miséria.

O Cinema Novo incorpora os mesmos discursos, regionalistas e de identidade nacional, produzindo ou reproduzindo, assim os estereótipos que tanto ilustram a região, utilizam o mesmo arcabouço de

⁴ Entenda-se a citação do termo “coletivo” a partir desse momento, como um conceito de agrupamento previamente organizado em torno de uma causa ou ideologia

personagens para falar da região atrasada e miserável do país. A estética do Cinema Novo surge conceitualmente junto com a inabilidade de se fazer um cinema com técnica. O Brasil, subdesenvolvido, não conseguiria fazer um cinema técnico. Então, se abandonava a técnica em prol de um conteúdo, chegando ao ponto que qualquer caminho na direção da técnica era visto como cinema comercial. (ALBUQUERQUE, 2014, pág. 4)

Da mesma forma, fazendo uso de uma sonoridade “suja”, com técnicas de composições gestadas justamente pela falta de recursos financeiros, o Jaguaribe Carne se aprofundou cada vez mais no conteúdo, fazendo da liberdade da forma, sua marca registrada. Essas reflexões, e atuações assinalaram profundamente a música criada na João Pessoa da década de setenta. Neste tempo buscava-se ultrapassar as fronteiras da canção, privilegiando muito mais a experimentação e a liberdade de escolha no uso dos materiais musicais. Por exemplo, o emprego de ritmos “quebrados”, ou irregulares, a utilização de sons inusitados em instrumentos convencionais, a incorporação de instrumentos não convencionais, como objetos do dia-a-dia (panelas, escada e etc.), incluindo também o “ruído” na música. O legado dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, e de todos os que participaram do Jaguaribe Carne, se faz sentir até hoje na música popular urbana e autoral da Paraíba.

A partir dos estímulos dessa militância, várias gerações de músicos começaram a trabalhar com experimentação, surgindo, pela multiplicação dessa característica, uma espécie de padrão *made in Paraíba* de experimentalismos artísticos e desvios em relação à indústria cultural estabelecida. Nesta esteira de uma música paraibana de caráter mais experimental, a qual foi inaugurada pelo Jaguaribe Carne, apareceram muitas bandas que brincavam com as sonoridades de maneira mais livre como Chico Correa & Eletrônica Band, Banda Tocaia da Paraíba, Banda Etnia, Coletivo Tribo Ethnos, Úvulas Ardientes, Assaltarte, Mamma Jazz, Cabruêra, As Parêa, Jarbas Mariz, Cátia de França, Zé Ramalho, Totonho e os Cabra, Seu Pereira e Coletivo 401 entre outros grupos.

Curiosamente - talvez pela afinidade destes coletivos com figuras políticas da esquerda local - alguns dos integrantes destes movimentos culturais, hoje trabalham para os governos estaduais e municipais como agentes públicos nos órgãos de cultura. Isso reforça sobremaneira a visibilidade das pessoas ligadas ao Jaguaribe Carne, como *mainstream* da música urbana de João Pessoa em seu eixo mais *underground* (por mais paradoxal que pareça o uso destes dois termos estrangeiros de sentidos opostos para definir esta *situação sui generis*). A respeito de *mainstream* temos a seguinte definição:

Estabelecem-se, portanto, duas esferas de concepção da música popular que, ao menos em discurso, se contrapõem. Trata-se do *mainstream* e do *underground*. Por *mainstream*, entendem-se as articulações que se dão através das *majors*, das grandes gravadoras e do domínio dos processos de difusão na “grande mídia” (televisão, rádio, internet, entre outros). (CARVALHO, 2010 p. 60)

Para compreender mais esta ideia acima citada, temos que trazer também o oposto de situação cultural dominante, ou seja o *underground*:

Ao invés de vender discos para o mercado que é alcançado pela mídia de amplo acesso, os grupos *underground* atendem pequenos mercados, pequenos nichos pelos quais se encontra um público específico para determinadas demandas. (CARVALHO, *ibid.*)

É como se houvesse sido criada uma vanguarda pensadora das artes locais, à qual interfere no estímulo da produção cultural em terras paraibanas. Sua argumentação em prol da difusão da arte marginal foi fundamental para uma mínima abertura de políticas públicas culturais inclusivas nos últimos quinze anos. O impacto (positivo) causado pela música autoral e pela mobilização empreendida pelos artistas desta época se faz sentir até hoje. É notório como a atitude de liderança e principalmente de enunciação do que é ou não “cultura paraibana”, ainda permanece, na maioria das vezes, vinculada aos mesmos atores sociais de quarenta anos atrás. É por isso que este trabalho se atreve a afirmar, que dentro do *underground* paraibano, há um rol de pessoas, com grande influência nos rumos da cultura local, seja pela boa capacidade de articulação, seja pelas trajetórias artísticas importantes, ou até mesmo pelas duas coisas. É a caracterização de um grupo predominante (*mainstream*) no ambiente marginal da nossa cena cultural.

2.3. Musiclube

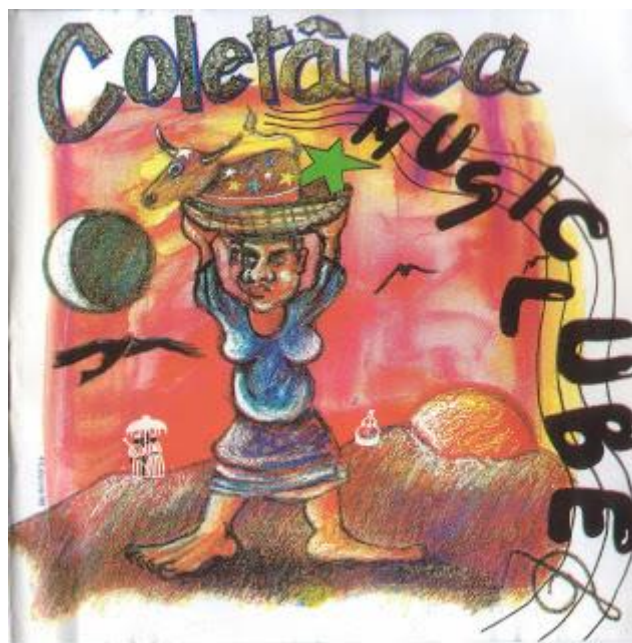


Figura 4: Disponível em <http://odhecaton.blogspot.com.br/2011/02/coletanea-musiclube-1997.html>

Ainda detendo a narrativa desta cronologia nos anos oitenta, vê-se que *Escurinho* participou de diversas outras iniciativas de cooperação mútua, produção e reflexão da cena de música popular local. Uma delas foi o “Musiclube”. Como relatou Adeildo Vieira, compositor⁵ e interprete paraibano, que foi integrante do “Musiclube da Paraíba”, esta era uma instância colaborativa onde os artistas se reuniam, com o intuito de discutir a arte local, produzir e distribuir os trabalhos uns dos outros e ainda intervir de maneira benéfica na realidade ao seu redor. Seria uma arte intervencionista e emancipatória tanto no seu conteúdo estético quanto nas suas formas de produção. Nota-se tais características na seguinte fala de Adeildo Vieira:

Uma entidade de artistas, sobretudo da música, uma agremiação de músicos que se juntou para não só produzir eventos, mas também para

⁵Adeildo Vieira foi *catapultado* (para utilizar uma palavra contida na fala da entrevista cedida para esta pesquisa) dentro da cena de música urbana paraibana pelas ações do “Musiclube” do qual era ativo participante. Seu estilo é um misto de poesia elaborada - tendente ao (neo) barroco (CALABRESE, 1987, p. 10) no uso das palavras - com uma musicalidade fruto de experimentações com ritmos encontrados tanto em manifestações de cultura popular da tradição oral quanto em música midiática urbana. Suas revisitações são cheias de diálogos com a *soul music*, o samba e mais recentemente com suas pesquisas a respeito de música africana.

discutir o universo artístico, discutir palco, bastidores, plateias, discutir mercados, ou seja, preparar o artista para desbravar caminhos e tomar consciência de uma realidade. Eu entrei no Musiclube em meados de 83/84, já peguei o bonde andando. Mas eu tenho conhecimento que tudo nasceu de uma coletiva de música no final dos anos setenta, em que Pedro Osmar e outros músicos tiveram a ideia de fundar essa agremiação”. (VIEIRA, 2015)

Para que cada artista do “Musiclube” pudesse ter a oportunidade de frequentar os palcos, aprimorar-se como músico e tornar-se conhecido do público, o coletivo engendrava uma proposta de show. Partindo daí arregimentava músicos, ensaiava uma banda, providenciava local e pauta, material de produção, divulgava na imprensa, colava cartazes pela cidade e no final, após a realização do show, ainda se discutia a estratégia de feitura daquele evento, bem como a estética trazida por aquele novo compositor, numa espécie de avaliação conjunta daquele acontecimento cultural. Isso era feito em prol de todos os artistas envolvidos. A cada apresentação de algum membro do “Musiclube” todos outros trabalhavam para o bom sucesso do colega de movimento. Nos eventos seguintes, aquele integrante beneficiado anteriormente, retribuía para cada um dos companheiros, com sua força de trabalho, participando das equipes que forneciam a retaguarda para os shows de todos os partícipes sem distinção (equipe de divulgação, banda, equipe de produção...). O “Musiclube” esteve em plena atividade do início dos anos 1980 até o fim da década de 1990. Ainda no dizer de Adeildo Vieira:

Era meio que um consórcio de artistas... Onde a gente fazia a programação do mês, montava cartazes com programação coletiva e a cada artista que se apresentava os demais artistas contribuía para a produção. (VIEIRA, 2015)

É interessante lembrar que a repercussão de cooperativas de músicos no cenário nacional, durante a década de oitenta e noventa, foi também consequência de outros movimentos mais antigos de conscientização do entendimento da profissão musical sob a ótica de luta de classes. Entidades como os CPCs e o Teatro Oficina por exemplo, os quais, de maneiras diferentes, trabalharam a produção cultural independente, aliada à formação política e aperfeiçoamento estético de seus integrantes, foram decisivas para espalhar pelo país uma mentalidade associativa e transformadora na vivência da experiência profissional em música.

Os CPCs (Centro Populares de Cultura) foram espaços de discussão extremamente importantes para o debate do que era nacional, popular, engajado, alienado, vanguardista

ou tradicional no Brasil do século XX. Como vemos na citação adiante do sociólogo e psicanalista Manoel Tosta Berlink:

Durante a primeira metade da década de 1960 (mais precisamente, entre dezembro de 1961 e março de 1964) desenvolveu-se no Rio de Janeiro e em outros Estados brasileiros um movimento cultural que se tornou conhecido como CPC ou “Centro Popular de Cultura”. Tal movimento reuniu um conjunto de jovens artistas (dramaturgos, atores, compositores, cineastas, artistas plásticos, poetas), líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma “cultura popular” em confronto com as expressões artísticas até então vigentes. (BERLINK, 1985, p. 5)

Já o Teatro Oficina surge em 1958 na Faculdade de Direito do Largo do São Francisco com José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz, Amir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa, entre outros. No início não havia pretensões em direcionar a experiência teatral para uma posição de transformação social. Contudo, ao longo dos anos, as aspirações revolucionárias (tanto estéticas quanto políticas), foram aparecendo e se firmando no repertório e nas interpretações do Oficina, que passou por várias fases até encontrar o seu equilíbrio entre o profissionalismo, o “olhar social” (PATRIOTA, 2003, p. 143) do ator e uma crítica sócio-política bem articulada. Como podemos depreender do texto seguinte:

“Tais escolhas não deixaram dúvidas a respeito da interpretação que estava sendo construída da realidade brasileira. À ditadura militar e aos seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que à população brasileira, em geral, e aos setores qualificados como progressistas, a condição de oprimidos. Dessa perspectiva, a encenação de *O rei da vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo cultural e artístico do País”. (PATRIOTA, 2003, p. 146)

2.4. Experiência Teatral em Vau da Sarapalha



Figura 5: Escurinho em cena na peça Vau da Sarapalha:
Arquivo do blog www.rodolfovasconcellos.blogspot.com

Na década seguinte, *Escurinho* participou do desenvolvimento, montagem e encenação do espetáculo teatral “Vau da Sarapalha” (1992 - 2010), do Grupo Piollin de Teatro, com direção e roteiro de Luis Carlos Vasconcelos. Nesta peça, *Escurinho* concebeu a sonoplastia, além de ter trabalhado como ator, cantor e instrumentista.

A seguir, temos uma descrição do espetáculo que dá algumas indicações a respeito do papel desempenhado pelo nosso artista estudado dentro deste drama. O texto é da professora e atriz Ana Maria Nunes, estudiosa do Teatro na Paraíba:

O espetáculo teatral baseado no conto Sarapalha, de Guimarães Rosa, está ambientado em um lugarejo atingido pela malária, doença que praticamente despovoou o lugar. A ação está centrada entre o primo Argemiro (interpretado por Nanego Lira) e o primo Ribeiro (interpretado por Everaldo Pontes). Ambos sofrem de malária e esperam, lado a lado, a chegada da morte. Como personagem coadjuvante aparece Ceição (interpretada por Soia Lira), sempre murmurando sons incompreensíveis, mas que ganham significações de acordo com a entonação da atriz. Primo Argemiro tem uma paixão secreta por Luísa, mulher do primo Ribeiro. Luísa, por sua vez, fugiu com um boiadeiro. O sentimento que Argemiro nutre por Luísa é revelado a Ribeiro apenas ao final do espetáculo, quando o marido abandonado começa a agonizar. O sentimento que primo Argemiro tem por Luísa é visto por ele mesmo como um pecado. Devido a isso, ele desenvolve um sentimento de culpa com relação a Ribeiro, entendendo que até os seus pensamentos podem constituir-se em uma traição à amizade do seu primo. Ao lado dos dois primos, aparece o cachorro Jiló

(interpretado por Servílio de Holanda). Surge, ainda, o personagem do Capeta. Este não está presente na narrativa principal do conto roseano Sarapalha, mas aparece dentro da história que primo Argemiro conta ao primo Ribeiro. No espetáculo, o personagem do Capeta ganha vida [FIG. 3], ao ser interpretado pelo ator Escurinho (que também faz a ambientação sonora do espetáculo). Também como signo referente ao Capeta aparece o boneco que é manipulado pelo personagem Argemiro. O mal, que no conto é representado pela referência ao Capeta, terá diversos desdobramentos em outros signos na narrativa contada dentro do espetáculo Vau da Sarapalha. (NUNES, 2014, p. 3)

Esse espetáculo atingiu repercussão nacional, estabelecendo muitos contatos no cobiçado circuito de São Paulo e Rio de Janeiro, e tendo excursionado por outras várias cidades do país. “Vau da Sarapalha” foi exibida em alguns países da América do Sul e Europa, sendo sucesso de público e crítica. Vejamos essa crítica jornalística publicada em revista pelo jornalista Linaldo Guedes no ano de 2004.

O espetáculo já somou mais de 1.000 apresentações desde sua estreia, em 1992. No ano passado, inclusive, esteve se apresentando em Londres e na Bélgica. Este ano, volta à cena, com apresentações programadas para os dias 23, 24 e 25, em Campina Grande, no Teatro Severino Cabral. Apesar de baseado no rico e inventivo universo de Guimarães Rosa, o enredo da peça é bem simples: no sertão mineiro, numa região tomada pela maleita, vivem os primos Ribeiro e Argemiro. Com eles, o cachorro Jiló e a negra Ceição, que cuida da casa. A monotonia desse mundo é quebrada, quando Argemiro confessa a Ribeiro que decidira trabalhar na propriedade do primo por alimentar um amor platônico por Luiza, esposa do último, que teria fugido com outro homem. Desde então, os dois vivem os dias sem jamais tocar no nome da “traidora”. Além de Nanego Lira (Primo Ribeiro) e Soia Lira, a peça tem as participações de Servílio Gomes (Jiló) e Everaldo Pontes (Primo Argemiro) e sonoplastia do músico Escurinho. (GUEDES, 2004, p. 1)

Este grupo teatral desde aquela época (e ainda nos dias atuais) tenta utilizar as artes cênicas na perspectiva de uma interferência na realidade social, seja através de uma performance vanguardista, seja através de ações sociais em prol da população de João Pessoa. Para melhor administrar este anseio transformador, o grupo fundou há mais de trinta anos o Centro Cultural Piollin, com trabalhos notadamente voltados para educação, o qual funciona até hoje. Na página inicial do sítio eletrônico do Centro Cultural Piollin existe uma descrição do trabalho lá exercido, na qualidade de Organização Não Governamental, sem finalidade lucrativa, que desempenha iniciativas educacionais na área da arte e cultura. Sua incumbência primordial é impulsionar a potencialidade de expressão e comunicação

de crianças, adolescentes e jovens especialmente os dos setores populares, mirando seu crescimento pessoal e sua cidadania por meio da educação e de atividades artístico-culturais. Além da educação, o Centro Cultural também age no campo de produção e divulgação cultural, por meio da troca entre grupos artísticos da cidade e de outras regiões do país, nas áreas da pesquisa e da criação em artes cênicas, além do empréstimo de espaços físicos para as diversas atividades desses núcleos. Os fundadores do grupo são Buda Lira, Everaldo Pontes e Luiz Carlos Vasconcelos⁶

Nos dias de hoje, João Pessoa tem um movimento de “teatro de grupo” muito forte, e esses mesmos ajuntamentos de artistas se propõem a intervir de maneira transformadora na sociedade, o caso do Grupo Piollin é exemplar, mas muitos outros coletivos teatrais militam nesta seara.

De acordo com o Projeto Político Pedagógico do Centro Cultural Piollin, pode se eleger como palavras chaves para a ação pedagógica desempenhada: o coletivo, protagonismo, diferença e o diálogo. Destacamos o protagonismo, compreendido como a possibilidade do sujeito se constituir e (re) conhecer no outro a possibilidade de uma construção criativa, tendo consciência das suas escolhas e do seu papel nas organizações coletivas, visando à participação e a contribuição. (ANDRADE, OLIVEIRA; 2012, p. 3)

Reunindo as vivências de coletividade em música que *Escurinho* experimentou ao longo de sua vida, observamos que a associação de pessoas em torno de movimentos sociais ou organizações sem fins lucrativos, são uma constante na sua trajetória. Existe no seu ser musical uma maneira de operar, de comportar-se, de usar a linguagem, a qual é típica da comunidade que se forma em torno de causas sociais específicas. Essa já referida comunidade, que gravita em torno dos participantes e das temáticas abordadas pelos movimentos de lutas políticas, também formará, em princípio, o seu primeiro público. Logo, é com esse microcosmo da sociedade que a música de *Escurinho* dialoga em seus primórdios.

Sua obra passa a ser uma síntese dos costumes internos e dos discursos pertencentes a esta cena cultural e política da Paraíba, especialmente da João Pessoa no final do século XX e início do século XXI. Toda essa carga simbólica que sua música carrega, acabou chamando a minha atenção como pesquisadora.

⁶ Disponível em <http://www.piollin.org.br/p/quem-somos.html> acesso em 14/03/2015

Em contato com o público de música autoral da capital paraibana, e também fazendo parte dele, constatei que a obra de *Escurinho* atinge não somente outros artistas autorais e as pessoas que fazem parte da militância em movimentos culturais na cidade de João Pessoa. Ela se aproxima, além disso, dos fãs de rock e daqueles que guardam alguma afinidade com cultura popular. Conhecer a vida cultural de João Pessoa, com sua pulsante cena teatral e musical, leva à ciência da existência de artistas como *Escurinho*. Pelo fato do mesmo se relacionar com vários gêneros musicais, a abrangência de sua atuação e de seu público é muito grande. Além disso, se fizermos uma linha cronológica da João Pessoa do século XX, e também dos primeiros quinze anos do século XXI, estaremos diante de um espaço geográfico e social que deu origem a várias movimentações artísticas com esse caráter de engajamento político. Essa é uma das características mais diferenciadoras da produção cultural na capital paraibana dos últimos cinquenta anos, o atar da arte à militância. Nisso reside um dos fatores de importância desse trabalho, a reflexão da cena musical paraibana através de um de seus mais ilustres representantes. A respeito de cena cultural paraibana, encontramos referências em Luiz Magalhães quando escreve:

A Paraíba contemporânea também tem demonstrado vigor nas fusões musicais, com o grupo Jaguaribe Carne, liderado por Pedro Osmar, com *Escurinho* e com a Chico Corrêa *Eletronic Band*, além de vários outros. (MAGALHÃES, 2005, p.7)

Estas fusões das quais fala Magalhães, são muito marcantes na obra de *Escurinho*. Estes amálgamas de gêneros e estilos musicais abrigam sob o guarda-chuva de sua carreira, diversos públicos, influências, espaços, e formas de criação e difusão da música. Na verdade, tanto a cena de música autoral, quanto a de música *underground*⁷ da Paraíba são profícuas e experientes na administração deste mosaico de proveniências artísticas e estéticas.

3. Registro do trabalho autoral em CDs.

Escurinho iniciou sua inserção no universo cultural da capital paraibana, na qualidade de “músico da noite” no início dos anos oitenta. Tendo atuado também

⁷ O underground pode ser composto por música autoral ou por *cover* de outros artistas alternativos.

largamente como ator, o protagonista deste estudo, só veio despertar para um trabalho solístico musical muito depois de sua estreia na vida artística profissional. Seu trabalho solo nasce justamente da necessidade sentida de “*divulgar as minhas composições*” (ESCURINHO, 2012).

Mais que compartilhar as composições, o imperativo maior, era propagar suas ideias, deixar sua marca na música, tornar as próprias obras conhecidas e vivenciar sua invenção nos palcos. Desta feita, a performance desse artista nasce da necessidade de expressão.

No ano de 1996, já como compositor e intérprete, surgem as primeiras gravações de *Escurinho* e da banda “*Labacé*” (ESCURINHO, 2012). Nas suas palavras, a expressão *Labacé* - que é uma gíria do linguajar local - significaria “*algazarra, barulho, confusão*” (ESCURINHO, 2012). Essa expressão regional revela bem o que era o trabalho musical solo de *Escurinho*: uma mistura de influências sob os ímpetos de uma performance baseada no improviso e nas reações obtidas da plateia. *Labacé* antes de tudo era o que *Escurinho* fazia nos palcos, ou seja, performances desconcertantes.

3.1. Disco *Labacé* (1996)

A atuação do artista à frente de uma banda, surge após *Escurinho* ter feito várias apresentações utilizando canto e percussões experimentais, muitas das quais no antigo teatro Cilaio Ribeiro no centro da capital paraibana ou na própria Universidade Federal da Paraíba (AYRES, 2015). O Cilaio Ribeiro é um espaço teatral anexo ao “Grupo Escolar Thomas Mindello” onde funcionou durante muito tempo a sede do “Musiclube da Paraíba”, na Rua General Osório, Centro da capital paraibana. Alguns dos músicos que assistiam a estas performances de *Escurinho*, o propuseram a transformação daquelas “obras abertas” (ECO, 2005, p. 39) em canções de mais fácil recepção, além da inclusão de uma banda, para que se caracterizasse aquele evento musical dentro de um formato de show. Á esta época, já existiam algumas das músicas que vieram a ser gravadas no primeiro CD, porém, as mesmas não tinham uma estrutura de canção. Essas obras eram motes soltos de improvisação, que podiam se reinventados a cada récita, numa mistura de administração de sons e cênica teatral.

Com a chegada de Alex Madureira, guitarrista e produtor musical, e de outros músicos ligados à cena *underground* de João Pessoa, na equipe do projeto *Labacé*, o

formato de show apareceu. Pela primeira vez, essa experimentação artística solo se modifica para o *status* de banda. I

Começaram a apresentar canções separadas entre si (*Eu Acredito*, *Corpo Seco*, *Malunguim*) contidas num roteiro previamente acordado com toda a equipe. A partir daquele momento, coisas simples como, por exemplo, divisão da música na forma estrofes/refrão, vieram a aparecer nas apresentações de *Escurinho*. Essas questões formais, antes da chegada dos outros músicos, eram variáveis de acordo com a verve do momento, e tal liberdade em *Escurinho* era semelhante ao espaço que tem o improviso em determinadas esquetes teatrais.

A partir do surgimento da banda, cada música era uma unidade, com tempo estimado, quantidades de repetições pré-definidas, diminuição da informalidade, poesias atadas à métrica da música e circunscrição do improviso a determinados momentos musicais. Esta configuração permitiu que num futuro próximo, estas obras pudessem ter a feição de “faixa” de disco, obedecendo a formas pré-estabelecidas. Restava à banda *Labacé*, lutar para manter a veia criativa de *Escurinho* e de todos os outros integrantes, dentro de um esquema de participação na indústria cultural.

O projeto lança seu primeiro CD, em 1995, o qual carregou o mesmo nome da banda. Iniciou-se então um tempo de viagens a várias cidades (sendo a banda convidada para eventos diversos, como por exemplo, o Projeto Rumos e o Projeto Pixinguinha – ambos de abrangência nacional).

Musicalmente, predominou neste disco, uma construção adotada pela banda *Labacé*: erigir uma música baseada na união do baião a algum estilo do rock (*heavy metal*, *trash metal*, *punk rock*, *Ska*). Outro elemento presente em quase todas as músicas é a produção de ruído vocal que se transforma em melodia, o qual aparece sem suporte de letra. São as famosas vocalizações de *Escurinho*.

Já nos poemas das letras, tem-se a abordagem de questões ligadas à negritude, escravidão, questão quilombola, revoltas populares pelo Nordeste, perseguição aos indígenas, violência urbana e a problemática da infância miserável. Um exemplo disso é a música *Una Bomber*⁸, onde quatro fatos históricos brasileiros, todos relacionados a massacres de minorias sociais, são fortemente lembrados.

⁸*Una Bomber* foi o nome atribuído pelo FBI e pela imprensa norte-americana a Theodore John "Ted" Kaczynski. Este foi um terrorista estadunidense, que até ser descoberto e preso em 1996 (mesmo ano do lançamento do *Labacé*), conseguiu enviar 16 bombas a alvos que julgava representar os abusos da sociedade industrial capitalista. Os ataques eram endereçados a cientistas, empresários e executivos que desenvolviam alguma atividade que resultasse em danos à natureza e à subjugação do ser humano. “Ted” era matemático

Os fatos são: o massacre de 111 presos, que mesmo não portando armas de fogo, foram mortos, a maioria deles ainda dentro de suas celas, no presídio do Carandiru (São Paulo – 1992); a execução de 7 crianças, que dormiam todas as noites com um grupo de outros 40 menores de idade em situação de rua, na frente da Igreja da Candelária (Rio de Janeiro – 1993); outra chacina, desta vez de 21 pessoas numa mesma noite, todas sem nenhum envolvimento com o crime, as quais foram mortas por policiais na favela de Vigário Geral (Rio de Janeiro – 1993) em represália a traficantes da região; e, finalmente, o massacre de 19 sem-terra (Eldorado dos Carajás – 1996) quando protestavam contra a lentidão em desapropriação de terras da região em que desenvolviam ações voltada para a reforma agrária.

Na faixa *Zoa Erê* é citado o líder do quilombo dos Palmares, morto no ano seguinte à destruição deste ajuntamento de escravos fugidos (Serra da Barriga – Alagoas – 1695). Em Palmares, estima-se que viviam 20 mil pessoas, quando da data da destruição e início da maioria dos assassinatos dos quilombolas (1694). São muitas vidas, jogadas na vala da história sem ter uma voz. Em *Labacé*, essa dor coletiva de sofrer injustiças, ganha um portador, que grita forte na faixa *Zoa Erê* “Tem alguém cobrando vingança!” (NETO, 1996).

Pode-se classificar *Labacé* como o disco do revide às opressões e como resposta à naturalização da cultura de morte das populações excluídas no Brasil. É uma obra onde o rock se faz mais pesado, e as sonoridades são intencionalmente mais agressivas. Essa energia que transita entre o colérico, irascível e o simplesmente impetuoso, não é só do rock, ela está presente também na estética de algumas expressões da tradição oral. Nesse disco, a presença da ancestralidade negra e da cultura sertaneja nordestina, está em pé de igualdade com a frequência das ocorrências de elementos do *rock and roll*, enquanto manifestação cultural marginal.

Dessa obra, algumas músicas de letra curta e descritiva, acabaram fazendo muito sucesso entre o público de *Escurinho* e também estão na preferência do próprio artista como *Malunguim* (preferida de *Escurinho* dentre as músicas do CD *Labacé*), *Savanas*,

por formação, ex professor universitário e resolveu dedicar sua vida à desconstrução da aliança entre o capitalismo e a pesquisa científica, as quais, no seu entender, estavam levando a sociedade atual a uma derrocada sem retorno. Para chegar a tal objetivo resolveu utilizar a violência. Publicou diversos textos, muito bem fundamentados em bases científicas e filosóficas, apesar da brutalidade de seus ataques, o que o tornava uma figura extremamente contraditória. Seus atentados resultaram em 3 mortes e 23 pessoas feridas entre os anos de 1978 a 1995.

Mulheres. Algumas músicas bem-humoradas como *Mulheres* e *Na Ralé* também figuram como músicas de grande impacto entre o público, principalmente durante os shows.

A capa é uma foto de Ricardo Peixoto, onde aparece *Escurinho* num ambiente sem iluminação, sendo visto de frente por meio de uma luz cênica. Numa análise imagética, pode-se trabalhar com a hipótese do homem pobre e negro saindo do silêncio, da opressão social para expressar através de música as dores de seu povo. A luz é jogada sobre sua face, é a identidade cultural que aparece no meio da escuridão das amarras sociais.

Na contracapa do CD aparece um anagrama onde se mistura a ordem das músicas para que se possa ler - juntando as letras em vermelho – a seguinte afirmação: *Eu acredito no espírito nordestino* (ESCURINHO, 1996). Ou seja, na capa ele avisa que há um artista “saindo da casca” e na contracapa, no meio da desordem da sequência de faixas, vê-se o produto desta transformação: o nascimento do repertório. Depois de compreendido o anagrama não há mais que falar em subtexto ou em mensagem subliminar. Ao contrário, é uma mensagem sublinhada, ressaltada em vermelho, onde está dito com todas as letras qual era crença de *Escurinho* e da banda *Labacé* no ano de 1996.



Figura 6: Capa do Disco “Labacé” (1996)



Figura 7: Contracapa do Disco “Labacé” (1996)

Tabela 1: Análise das faixas do disco “Labacé”, de 1995

Canção	Ritmo	Tema	Verso chave	Características Instrumentais	Características vocais
Eu acredito	Coco	Música metalinguística. Fala da fé na expressões culturais nordestinas	“Eu acredito na poesia do meu povo brasileiro”	Apenas percussão: triângulo, ganzá, pandeiro e zabumba	Vocalidade semelhante aos emboladores. Registro de garganta (centrando a projeção na musculatura laríngea), voz aberta, anasalada, ataque de glote, sensação sonora gutural/nasal quando entoa a letra “A”.
Malunguim	Baião	A figura mítica do Malunguim Rei da Mata	“Que mata é essa que nela eu vou entrando com os meu caboclinhos?”	Paisagem sonora. Reconstrução de ruídos de mata, animais, algazarra dentro da floresta. Percussões nordestinas, guitarras, baixo.	Improvisação, utilização do registro de cabeça (falsete) para a entoação dos sons agudos das “gritarias”. Registro de garganta com nasalidade na parte da poesia (letra da música).
Negro Espírito	Maracatu Cearense (predominante) e Capoeira	Viagem imaginária de “retorno” do negro para a terra natal.	“Pensar no caminho de volta pra casa, não é só pensar na volta, não é só pensar”	Marimbau, percussões, guitarras, sintetizadores.	Registro de garganta anteriormente referido, mais volume nas notas longas (a entoação da nota por mais tempo aparece com maior frequência nesta faixa). Abertura e encerramento da música com vocalização no registro grave, lembrando sons vocais rituais indígenas e/ou africanos

Savanas	Boi-bumbá (predominante), Maracatu Pernambuco	Explicação da origem dos negros existentes em solo brasileiro. Vida cotidiana dos negros que viviam nas savanas. Pode-se fazer também uma analogia da savana africana com as matas brasileiras da caatinga nordestina e do serrado do centro do Brasil.	“Muitos vieram na marra deixando pra trás suas ilhas, o amor de suas filhas e o abraço das mulheres”	Uníssonos entre guitarras e baixos dando mais reforço ao baixo como instrumento também melódico. Uso da caixa e da alfaia como instrumentos de percussão predominantes a partir da segunda repetição.	Polifonia nas vocalizações e gritos. Canto em intervalo de terça ao falar da saudade da presença feminina (filhas e mulheres). Começa a utilizar além da voz de garganta uma leve elevação do véu palatino na vogal “Ê” o que resulta numa fonação mais potente nas vocalizações sem letra do refrão.
Papo Amigo	Alternância entre Capoeira, xote, samba-rock (nos padrões da guitarra base)	Divagações sobre a situação do mundo na época da feitura da música	“Refletimos sobre o mal que faz a guerra, a onda de calor que invade a Terra e as lágrimas nos olhos das mães da praça de maio”	Um solo significativo de guitarra no meio da música (interlúdio). Forte presença da guitarra tanto nos solos quanto na base.	A chamada “Ê camará” de capoeira aparece com a projeção mais contida do que a parte que traz o texto da música em si. Ocorrência mais intensa de vibratos na hora da fonação da poesia.

Corpo Seco	Canção	Reflexões existenciais, preconceito, violência física e ideológica, revanchismo.	“Eu não tenho medo desses olhares que me espreitam” e “O terreiro lá de casa não se varre com vassoura, varre com ponta de faca e bala de metralhadora”	Percussões com membranofones marcando os tempos fortes, em união com o baixo. Os idiofones (chocalhos e ganzá) permanecem juntamente com o derbaque durante toda a música. Guitarras com distorção tocadas de maneira a parecer oscilar a afinação. Sonoridades orientais, árabes, com melismas na guitarra.	Retornam as notas longas e o grande volume nelas aplicado. Exposição de um registro grave volumoso na vocalização sem letra. Essa vocalização lembra cantos indígenas.
Usura	Baião e rock	Fala sobre covardia, medo e expectativas da sociedade. Cobrança de uma prova de amor do ser amado.	“Não adianta dar aos pobres o que deveria ser atirado aos porcos”	Começa a parte mais Rock and Roll do CD. Forte presença da guitarra.	Dois momentos interessantes: 1- murmúrios no começo que culminam com notas agudas. 2 - vocalização com projeção nasal numa melodia de padrões nordestinos num segundo momento.

Mulheres	Rock	Sexo	“Eu quero amor, eu quero amar, a melhor coisa do mundo só o amor que pode dar!”	A rítmica é de rock mas em vez da bateria a evidência está no zabumba (especialmente a “baqueta” que fica abaixo do instrumento, o “macarrão”), além da forte presença do triângulo o que nos carrega muito mais para o nordeste do que para o hard core	Aparece com mais frequência um registro vocal rouco o que dá uma característica ainda mais rock.
Bate-Cum	Baião/rock	Dia-a-dia dos moradores de periferia	“Somos a metralhadora que geme disparando balas na fome”	Continua o casamento do Hard Core com o baião. Forte presença da guitarra com distorção e da zabumba.	Registro gutural que se alterna com o registro aberto/nasal.

Una Bomber	Baião/rock	Chacinas diversas ocorridas no Brasil dos anos 1990.	“Eu não vou dizer quem são os culpados!”	Mesmo tipo de instrumentação anterior, idéias parecidas. Acréscimo de mais outro tipo de distorção na guitarra.	Como iniciou-se o que nominamos por uma sequência de “baiões- hard core” desde a música “Usura”, até as características vocais permanecem muito semelhantes desta música até o final do CD.
Zoa Erê	Caboclinho pernambuco no	Violência e abandono de crianças	“Tem alguém cobrando vingança!”	Sopros experimentais no começo, percussão sintetizada misturada aos instrumentos acústicos. Uníssonos de baixo e guitarra.	A vocalização coletiva do início lembra a música para dançar o “Toré” indígena do nordeste brasileiro. Nas palavras “Zoa”, “Erê” e “Zumbi” as melodias são entoadas aos gritos: pode ser um pedido de socorro das crianças.
Massacre	Xote, baião, caboclinhos do carnaval tradição de João Pessoa.	Revoltas indígenas	“Se esconde indiazinha da bala perdida, se embrenha na mata, descola um lugar, e leva contigo o que resta da tribo, não tem outro jeito: nós vamos brigar!”	Às vezes as células rítmicas confundem o ouvinte, lembrando xote, baião, e ao mesmo tempo referindo ao caboclinho pessoense. Esta referência ao ritmo das tribos aparece especialmente nas vocalizações sem letra.	Muita voz de garganta, canto visceral o tempo inteiro, pouca melodia e muitos gritos de guerra. Respostas em coral às vocalizações de inspiração indígena.

Escravos de Jó	Baião e punk rock	Abandono de crianças	“Mãe eu não sei o seu nome, Pai eu não sei quem é você”	Guitarra e zabumba novamente em evidência, especialmente com o zabumba quase em substituição total à bateria.	Voz rouca e gritada.
Na Ralé	Rock e Ska	Diversão de final de semana	“Quando é sábado e domingo telefona pro vizinho, chama o broto que está motorizado e vai curtir lá na ralé”	Volta a bateria de rock sem a influência de instrumentos nordestinos. Banda base de rock: bateria, baixo e guitarra	Gutural na finalização das frases. Também típico do rock.

3.1.1. O Afro-indígena em Labacé

A tradição oral que informa a música de *Escurinho*, vem de raízes sertanejas, mas também está conectada com influências africanas e indígenas. Uma nítida referência poético-religiosa a esses povos, aparece na figura do “*Malunguim* rei da mata”⁹ presente em uma das faixas do primeiro CD (Labacé). Na entrevista de novembro de 2014, *Escurinho* referiu ser essa, a música que melhor traduz o seu trabalho nos primeiros anos de banda. Ela contém experimentalismos, muita percussão e os usos de sons vocais inusitados.

Malunguim é um ser misterioso presente na mata e na religiosidade (vide o próximo parágrafo). Essa mata é local físico e local imaginário. É também habitada por caboclos, por figuras como o negro fujão, o índio e, também, os animais (os reais e os criados pelo imaginário popular). Todos esses seres, ganham vida nos sons produzidos por *Escurinho* para esta música. Ela pode ser encarada como a síntese do imaginário místico popular, e é a voz de *Escurinho* que amplifica toda essa mitologia operando da seguinte maneira: “Contextualizando rituais religiosos ou de paganismo, sofrendo transformações constantes através do tempo, agindo como um elemento constitutivo e também como agente crítico e canal expressivo da sociedade da qual é fruto” (MACHADO, 2007, p 13).

Essa é uma música que faz citação literal de textos rituais de jurema¹⁰. “*Malunguim é o rei da mata/É o rei da mata/ Ê malunguim/Que mata é essa que nela eu vou entrando com os meus caboclinhos?*”.

⁹ Em Pernambuco, outra grande referência quilombola é Malunguinho e o quilombo do Catucá. Segundo Marcus Joaquim Carvalho, não se pode afirmar que tenha existido um líder do quilombo com esse nome, já que malungo é uma forma de tratamento, que significa dizer que tinham sido escravos que fizeram juntos a travessia do Atlântico. O Quilombo do Catucá teria existido até aproximadamente a década de 1840, e não se têm notícias de que tenha sido capturado algum de seus líderes com o nome de Malunguinho. Apesar de ter sido um quilombola temido nas primeiras décadas do século XIX, líder dos escravos que buscavam as matas do Catucá para fugir do jugo dos senhores de engenho, não se sabe mais nada sobre o personagem histórico, sequer quando teria morrido. O certo é que Malunguinho se tornou uma entidade da jurema, a única que pode ser um exu, mestre ou caboclo. Possui uma posição diferenciada, e é tido como uma espécie de chefe das entidades. Malunguinho na mata é rei. Salve a coroa do rei Malunguinho! Estes versos de um conhecido ponto de invocação a Malunguinho, ouvido nas giras de jurema, atesta sua importância para os praticantes desta religião. Malunguinho é um dos grandes ancestrais da história da resistência negra pernambucana, quase sempre referido pelos militantes (GUILLEN, 2013, p. 18).

¹⁰ É de tradição nordestina que se iniciou com o uso da planta – Jurema – pelos indígenas que se dilui pelo campo da Umbanda, do feitiço e do Catimbó com influências variadas. Há também no culto à Jurema vários tipos de sons, como o som do Elú, espécie de tambor, instrumento de percussão que marcam as batidas do culto e da brincadeira também, além do maracá e do triângulo. São instrumentos bastante comuns que tem o ‘poder’ de chamar os mestres encantados para ‘baixarem’ no terreiro para ‘farrear’, dançar e beber cachaça, fumar cachimbo, dar passes e outras encantarias. Alguns traços são caracterizados por meio de rituais que lembram as cenas dos religiosos africanos do Candomblé, por exemplo. O samba de roda,

Na tentativa de uma apresentação preliminar do que chamamos de culto da Jurema, podemos defini-lo como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um ‘Reino Encantado’, os ‘Encantos’ ou as ‘cidades da Jurema’. (SALLES, 2004, p. 2004)

A música *Malunguim* traz uma interlocução muito intensa entre a tradição oral e o rock. O texto é breve e durante os solos instrumentais (que são vários), *Escurinho* se permite criar uma ambientação sonora com sons vocais inusitados, mimetizando os sons dos animais da mata. Esse mesmo tipo de sonoplastia vocal (construção de paisagens sonoras com a própria voz) lhe trouxe muitos elogios quando da performance teatral em “Vau da Sarapalha”.

Pesquisei em arquivos disponíveis na internet, utilizando a palavra-chave *Malunguim*, e achei o mesmo texto cantado por *Escurinho*, sendo classificado como ponto de Jurema Sagrada. A mesma letra é entoada como música ritual, inclusive existem gravações disponíveis destas músicas na rede mundial de computadores. A única versão encontrada com banda, recoberta de um caráter de entretenimento, é a de *Escurinho* e banda Labacé.

Em *Escurinho* o ponto para *Malunguim* aparece melodicamente modificado, se formos comparar com as gravações de rituais de Jurema. Talvez isso se deva à grande variação que ocorre, um lugar para outro, entre as músicas de domínio público.

Na transcrição que segue abaixo, vemos a canção *Malunguim* escrita em notação tradicional de música europeia ocidental (partitura). As muitas percussões executam padrões rítmicos presentes em musicalidades africanas e indígenas e as harmonias (guitarras e baixo, por exemplo) trazem escalas de característica modal (notadamente o modo dórico), as quais são muito presentes na música de cultura popular nordestina.

Quanto à parte rítmica, misturam-se batidas semelhantes aos caboclinhos do carnaval tradição de João Pessoa, com triângulo executando a tradicional “levada” que

brincadeira do coco, ciranda entre tantos outros ritmos que envolvem os adeptos e simpatizantes também são mostrados, até mesmo ritos do catolicismo popular. É um mundo, uma cidade grandiosa e encantada, a cidade da Jurema. A planta Jurema é muito conhecida e apreciada no Nordeste. Na Paraíba é bastante famosa quando salientamos a cidade de Alhandra, município a poucos quilômetros de João Pessoa, onde esse culto é visto como Catimbó. Os devotos iniciados nos rituais do culto à Jurema são chamados de juremeiros. A árvore da Jurema é toda aproveitada nos rituais religiosos. São aproveitadas: a raiz, a casca, o tronco, as folhas e as sementes que são utilizadas em banhos de limpeza, infusões para passar no corpo e cheirar, bebidas e para outros fins dos rituais sagrados entre fiéis (SILVA, 2010, p. 1).

pode ser repetida em danças como forró. O pandeiro, aparece fazendo o modelo percussivo do coco, bem como os idiofones (chocalhos, ganzás, entre outros). Sonoridades mais leves, também são provocadas pelos idiofones, que misturadas à força das outras batidas mais evidenciadas pelos membranofones, compõem o todo percussivo desta música.

Diz a tradição, que os idiofones são portadores da sacralidade, já que indígenas e praticantes de religiões afro-brasileiras atribuem poderes mágicos aos “maracás”.

The image displays a musical score for a piece titled "Maluguim". The score is written for a voice and a variety of instruments. The top system includes staves for "Voz" (Voice), "Guitarra Limpa" (Clean Guitar), and "Guitarra distorcida" (Distorted Guitar). The bottom system includes staves for "Drums e Perc." (Drums and Percussion), which are further detailed as "Triângulo" (Triangle), "Pandeiro" (Pandeiro), and "Ovo" (Ovo). The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as "♩ = 98". The lyrics are in Portuguese: "Ma lun guim É o rei da ma la, ó o rei da ma la, êh Ma lun guim". The score shows a mix of melodic lines for the voice and guitar, and complex rhythmic patterns for the percussion instruments.

Figura 8: Transcrição de trecho da música Maluguim.

Escurinho vê nessa canção uma pequena síntese de tudo aquilo que é mais marcante nele. “*Malunguim tá tudo ali! Os ritmos, a minha forma de cantar, de usar o som gutural ...*”(ESCURINHO, 2014). Essa é talvez a faixa do disco *Labacé*, que mais faça referência à mestiçagem da cultura negra com a indígena, tanto em nível musical quanto em nível religioso. Em depoimento cedido a esta pesquisadora, Marcelo Macedo, dono “Estúdio Peixe-Boi”, onde *Escurinho* gravou seus dois últimos CDs, fala um pouco sobre esse caráter nas músicas de nosso colaborador.

Essa coisa do começo da carreira dele tá muito forte - a percussão e os barulhos de percussão feitos com a boca. Tem muito índio, essa característica da cultura popular e de índio muito forte, da percussão e de terreiro também ... Ele traz esse caráter índio, a gente tem aqui um rock índio. Esse índio está presente no trabalho de todo mundo ... Os caboclinhos ... Às vezes o rock and roll tem os índios ... Se botou um ganzá, já vem um Toré, isso traz algo de música paraibana. (MACEDO, 2015)

Essas referências afro-indígenas da música *underground* paraibana, provém das experiências simbólicas, dos indivíduos a ela pertencentes. Elas mostram que para além das preferências individuais, nós estamos agregados a esferas culturais abstratas, socialmente construídas, a que podemos chamar de “mundos musicais” (ARROYO, 2002, p. 99). Este mundo dos caboclinhos *rock and roll*, é sem dúvida, muito paraibano.

3.2. Disco Malocage (2003)

Em 2003, *Escurinho* lançou o seu segundo CD chamado “*Malocage*” (ESCURINHO, 2003). *Malocage* no dizer do artista pesquisado, seria uma reunião ou uma ação efetuada por *maloqueiros* (ESCURINHO, 2014). Nesse CD é muito recorrente a referência que *Escurinho* faz ao *maloqueiro* (ESCURINHO, 2003) através das letras das músicas, como sendo um tipo social.

O *maloqueiro* seria um transgressor, como um equivalente ao malandro presente na cultura do samba. Só que *Escurinho* afirma que o *maloqueiro* teria um tino muito mais voltado para a rebeldia do que para a vagabundagem (que seria uma das marcantes características do malandro dentro do samba). Pelas palavras de *Escurinho*, quando me explicou em entrevista o que seria o *maloqueiro*, notei, que no seu entender, o termo “malandro”, estaria associado a “preguiçoso”, embora esta não seja a única significação do termo na cultura sambista (especialmente a carioca) e nos estudos desenvolvidos a respeito dela.

De um lado temos os pobres marcados por seus sinais – eternos andarilhos, peregrinando em busca de trabalho e de melhor sorte. Do outro, temos meios e instrumentos clássicos, para diferenciar grupos pessoas e categorias sociais. O malandro brasileiro introduz no mundo fechado da nossa moralidade a possibilidade de relativização. No nosso

mundo burguês individualista, somos sempre ordenados por eixos únicos (da economia e da política), mas o malandro nos diz que existem outras dimensões e outros eixos. (DAMATTA, 1997. p. 174)

Já o *maloqueiro*, se perfaz numa versão mais ativa desse mesmo espectro contestador. Seria um sujeito que vive em movimento, numa dinâmica de disputa – é o “cabra ruim”, pessoa que resiste, e que desafia, encontrando motivação para isso em razões pessoais ou lutas sociais.

Ao explicar os termos *malocage* e *maloqueiro*, *Escurinho* também frisa em entrevista, que o tom pejorativo dessas palavras em nossa cultura, está relacionado ao preconceito secular destinado às pessoas que vivem em construções rústicas chamadas *malocas*. Vê-se que esses conceitos negativos a respeito dos que residiam em malocas, podem ter sido incutidos no nosso vocabulário, através do discurso repetido de seus opressores. Até hoje, há um certo tom de zombaria no uso dessas palavras. Tal deboche, fica mais evidente, ao lembrarmos que o uso dessa expressão descreve um aspecto cotidiano da vida dos índios, dos escravos (fugidos ou libertos) e dos descendentes mestiços dessas duas etnias. Só os sem cultura, sob o ponto de vista da classe dominante, moravam em *malocas*. Essa diferenciação econômica acabou criando parâmetros para a utilização futura do termo “maloqueiro” para distinguir o que era “gente ruim” (utilizando aqui uma expressão do senso comum). Sendo assim, o ato de destinar a mesma palavra para designar um fora da lei e um morador de um imóvel precário, cumpre uma função cruel de unificação da pobreza com a ilegalidade. Uma outra palavra - para exemplificar esse processo linguístico e político - que também estabelece limites de etnicidade de maneira negativa, é o termo “favelado”.

Escurinho ao atribuir a negatividade da palavra *malocage*, à ligação da mesma com os primeiros povos oprimidos do Brasil, abriu um debate para essa pesquisa, a respeito de representações sociais na música. Nestas reflexões, chega-se ao fato de que tanto ontem como hoje, a figura do pobre está ligada à falta de merecimento, à desorganização espacial e cultural.

Contudo, a despeito dessa construção secular por trás do uso de uma palavra, no CD *Malocage* é expresso um sentimento contrário ao que até agora foi exposto como pensamento dominante. Há um expresso orgulho de *Escurinho*, ao declarar seu pertencimento à classe dos *maloqueiros*. Ser *maloqueiro* é ser contracultura (ESCURINHO, 2014). Para o artista que ele é, não poderia haver *lôcus* social melhor.

Malocage é um CD destinado a um público declarado (os *maloqueiros*), feito por pessoas que conhecem muito bem este universo e se direcionam para seus iguais. Nesse sentido, a respeito da música que é feita para atingir um público específico, temos o seguinte comentário:

Os prazeres proporcionados pela música popular massiva, os valores, gostos e afetos que ela comunica, em geral, estão relacionados com “estórias” que elas contam sobre os consumidores potenciais dos diversos gêneros que compõem o cenário do consumo musical na cultura contemporânea. Assim, quando examinamos o modo como os elementos musicais produzem sentido (o som, a voz, as letras, o ritmo), nós não podemos deixar de relacioná-los com os códigos de gênero: os prazeres da cultura popular massiva são prazeres inscritos (parcialmente) nos gêneros midiáticos. (JANOTTI JR, 2003, p. 36)

A respeito do caráter contestador presente no ato de denominar-se *maloqueiro*, *Escurinho* brinca em sua fala com o final desta palavra, separando a partícula “*cage*” da palavra “*malocage*”. Ele diz que se fizermos assim, criamos uma ironia aos modelos dominantes de música, pois “*malocage seria uma maloca de John Cage*” – em referência ao compositor norte-americano de música contemporânea que se sagrou famoso ao desafiar os padrões de composicionais de sua geração.

Desta declaração, se depreendem grandes influências, as quais algumas foram apontadas pelo próprio *Escurinho* como sendo importantes para sua obra. São elas, as obras de todos aqueles, que nos anos setenta sofreram grandes influências da “arte conceitual” (FREIRE, 2006) e da cultura musical desta época, que iniciou a incorporação do ruído à música popular comercial.

Além disso, outras ideologias, moldaram formas de ver o mundo, de maneira que os artistas que viveram na década de 1970, também eram influenciados por filosofia do oriente (zen budismo), tanto como prática existencial e como na qualidade de enunciativa de novos paradigmas “minimais” em música. Mesmo o *Escurinho* já distanciado temporalmente deste contexto histórico de “novidades” estéticas dos anos 1970, ainda trazia e sua música (já nos anos 90) arquétipos de uma cultura de contestação anterior, à qual esteve sujeito numa fase muito decisiva de sua vida: a adolescência.

Na parte musical, predomina em *Malocage* a cultura presente na cidade, com seus ritmos urbanos como o samba, o caboclinho das tribos do carnaval tradição de João Pessoa, o hip-hop e o sempre presente *rock and roll*. Este olhar para a música urbana

dialoga com as poesias, que por sua vez, falam muito mais de acontecimentos cotidianos das pessoas pobres e dos frequentadores do meio *underground*, os chamados *maloqueiros*. É o disco do grupo social, da identidade.

Não é à toa que a capa do CD, com fotos de Sasha Teixeira, é um pandeiro (símbolo do samba e do côco) rodeado por sandálias, sapatos e tênis dos membros da banda. São os pés dos *maloqueiros*, posicionados em torno da música que os une e reforça ainda mais sua identidade como grupo. Na contracapa está ele, o *maloqueiro* que é a voz neste trabalho, Jonas Epifânio dos Santos Neto – *Escurinho*.

Enquanto *Labacé* foi o disco dos grandes dramas históricos e do rebate aos problemas advindos das desigualdades sociais, *Malocage* é o disco que fala do dia-a-dia, das pequenas proezas que um *maloqueiro* tem que fazer para sobreviver. O primeiro foi o disco da ancestralidade, do não esquecimento dos massacres, da agressividade. O segundo foi o disco do presente, das coisas diárias.

Narrativas prosaicas são constantes neste segundo disco. Há faixas que falam de coisas simples como uma paquera na praia da Penha (faixa *Côco da Penha*), ou uma briga entre vizinhos (faixa *Boi Tungão*), ou o grupo de amigos que resiste as intempéries do dia-a-dia e sai para se divertir junto (faixas *Roda de Maloqueiro* e *Malocage*).

Estas são características marcantes de cada disco analisado, o que não impediu *Labacé* de ter músicas que falem de fatos simples da vida de um *maloqueiro* (um exemplo disso é a faixa *Na Ralê*) e de também em *Malocage*, encontrarmos músicas combativas e questionadoras como a faixa *Oratória*. Procurou-se aqui traçar os grandes temas norteadores de cada disco, sabendo que mesmo tendo um axioma central, cada CD se deixa interpenetrar por inúmeras temáticas musicais e poéticas secundárias, e todo este universo deve ser levado em consideração nas análises.

Em 2004 lança o DVD “Toca Brasil” (ESCURINHO, 2004), que sintetiza a obra contida nos dois primeiros álbuns e acrescenta canções novas, algumas que viriam até a fazer parte do terceiro CD do artista. Este DVD será melhor analisado no sétimo capítulo deste trabalho.



Figura 9: Capa do disco “Malocage”



Figura 10: Contracapa do disco “Malocage”

Tabela 2: Análise das faixas do disco “Malocage”, de 2003.

Músicas	Influências de gêneros musicais	Tema	Versos Marcantes	Características instrumentais	Características vocais
Lá vem a onda	Ciranda, Hip-Hop, heavy metal	Cotidiano dos maloqueiros notadamente a valentia que lhes é necessária perante as dificuldades da vida.	“Ciranda, cirandinha vamos todos cirandar, vamos dar volta por cima, volta e meia vamos dar”	Forte presença do baixo preenchendo os silêncios da guitarra.	Primeira parte bem melódica (ciranda), segunda parte mais recitada (influências do hip-hop); vocalização com influência do heavy metal (voz rasgada, simulando rouquidão)
Côco na Penha	Côco, ciranda, maracatu pernambucano	Paquera	“O vento soprando maneiro, teu cheiro doce no ar. No balanço do coqueiro em suas águas eu vou remar “	Embora o baixo ainda faça pequenas melodias a guitarra retoma a prioridade melódica dentro da música.	Voz totalmente identificada com a vocalidade dos emboladores de côco. Muito volume, dicção rápida e nasalidade.
Malocage	Caboclinhos do carnaval tradição de João Pessoa	Relações sociais dos maloqueiros entre si e com o entorno.	“Nêgo que trabalha o mês inteiro, nunca pega em dinheiro e quando pega é pra gastar”	Aparece pela primeira vez uma flauta (gaita), trazendo ainda mais forte as características do caboclinho paraibano.	Voz volumosa, aberta, falsetes nos gritos agudos, coro masculino respondendo ao refrão.

Primo Irmão	Ciranda e Maracatu pernambucano	Revoltas dos povos oprimidos através dos tempos.	“Não é de hoje, não é de hoje, a luta do povo da grande nação. Não é de hoje, não é de hoje a arma apontada pro peito do irmão”	Sonoridade que lembra os movimentos de música urbana de Recife. A música cita Naná Vasconcelos e em entrevista Escurinho aludiu que esta música foi composta após um show na capital pernambucana.	Inicia com um tema vocalizado na mesma altura a duas vozes, cada uma cantado num registro da voz diferente (intervalo de oitava). Na poesia retorna a voz aberta e anasalada.
Nave Vã	Maracatu pernambucano, xote, caboclinho paraibano, samba	Religião, existencialismo	“Um Deus indica a direção e joga as cartas em suas mãos. Proíbe pra você o jogo”	Preponderância das guitarras (a música é do guitarrista Alex Madureira). Sonoridade heavy metal	Música cantada num registro médio, com menos diferença de volume entre as partes.

Sai Fora	Rock alternativo, hip-hop, samba enredo.	Pessoas incômodas	“Pois é isso que acontece com quem não sabe rezar e pensa que é dono do mundo, que vai deitar e rolar”	Destaque para a interpolação da simulação de uma bateria de escola de samba com um padrão de guitarra distorcida de heavy metal (instrumental no meio da canção)	Nasalidade, e fry (tremido grave na voz, produzido por um relaxamento do trato vocal) intencional para simular rouquidão na hora da vocalização sem letra. Na verdade esse mesmo efeito também existe em “Lá vem a onda”.
Roda de Maloqueiro	Samba, Eletrônico e Heavy Metal	Mais uma música sobre o cotidiano dos maloqueiros	“Imagine a malocage no poder”	Grande distorção de guitarras em contraposição com o ritmo binário e mais lento do samba. Aparecem células de boi-bumbá em outros instrumentos no samba do refrão.	Voz de garganta anasalada.

Boi Tungão	Coco	Briga entre vizinhos	“Ela chamava eu de jumento, maconheiro e veado”	Boi Tungão é feita apenas com percussão e voz, como num desafio tradicional de côco. Nesta música há trechos da letra do “Boi Tungão” recolhido por Mário de Andrade na voz de Chico Antônio	Entram os assobios em substituição a instrumentos melódicos. Clima de embolada e desafio para se contrapor à vizinha.
Oratória	Maracatu e Rock	Desejos existenciais humanos	“Um pouco de estrada para os sem pés, os sem sapatos”	Citação de “mulher rendeira” num solo de guitarra. O “palavrão” da música aparece junto com a entrada do rock, no refrão.	Em uma das repetições se usa pela primeira vez um efeito na voz que a faz parecer estar sendo projetada e modificada por alto falantes de mega fone. Esse efeito é realizado em estúdio sobre a voz gravada.
Notícia Boa	Baião/Rock, Maracatu Pernambucano	Lembranças rurais	“Olha eu já tenho um arado, alguns grãos e um pedacinho de terra pra plantar”	Retorno do padrão “baião rock”	Uso de um registro mais agudo na primeira frase. Nas músicas anteriores deste CD isto ainda não havia acontecido.

A casa vai cair	Baião, Punk Rock, Eletrônico	Descrição de um evento festivo de música. Pode ser um show, um ensaio, uma festa.	“Reunir a sua tribo como se fosse o mundo inteiro”	Sons eletrônicos tomam conta da introdução, juntamente com a guitarra.	Nas estrofes se mostra a voz de características nordestinas, no refrão onde há o verso “A casa vai cair” aparece a vocalidade metal
Quem vem lá?	Caboclinho pernambucano	Elogio à proteção mística concedida àquele que crê no sobrenatural	“Beata véia rezando, nêgo véi catimbozeiro, cigano no mêi da feira eu sou pajé sou curandeiro”	Intervalos de quinta entre as guitarras que na linha melódica fazem um cromatismo. Isto confere um ar de instabilidade e mistério à música.	Aparecem partes de oração em voz falada. Muito volume nas partes poéticas, essa música é uma das poucas que não tem vocalização sem palavras.
Os primos dos Guimarães	Baião	Música Instrumental	Não há texto.	Música Instrumental e experimental. Cria um clima de espera e mistério com o som do marimbau.	A vocalização em oitavas sobrepostas retorna.

3.3. Disco Princípio Básico (2013)

Em 2013, *Escurinho* lança seu terceiro CD que se chamou “Princípio básico”. Muito influenciado pelo uso da tecnologia na música, traz um significativo uso de sons eletrônicos. Nos textos poéticos, a atenção do interprete é dividida entre as lutas sociais e os processos desencadeados pela tecnologia da informação pelo mundo. As poéticas trazem a preocupação com o impacto da tecnologia e das mídias sobre o cotidiano das pessoas, seus sonhos e relacionamentos. Este CD também aparece, num momento em que *Escurinho* está muito antenado com as mídias sociais, sempre opinando sobre os assuntos políticos de interesse nacional em suas redes sociais. Além disso, tanto *Escurinho* quanto sua esposa, Ester Rolim - que atualmente é sua produtora artística - fazem uso intenso das redes sociais para mobilizar o público em torno dos shows, da divulgação de novas composições e da participação de *Escurinho* no trabalho de outros artistas e coletivos culturais.

Em “Princípio Básico”, a tecnologia se faz presente não somente nas escolhas de sonoridades eletrônicas como elementos constituintes das músicas, ela também atua como produtora de outras sensações sonoras. Ao proporcionar novas técnicas de gravação e manipulação dos sons, as novas tecnologias, promovem audições inusitadas até mesmo dos instrumentos analógicos. Apesar desta tônica dada a procedimentos modernos de gravação, a habitual fusão de rock com música de tradição oral, permanece tendo preponderância na obra de *Escurinho*.

A capa do CD, concebida e executada por João Faissal, nos ajuda a entender o argumento do “Princípio Básico”. Um homem usa um brinquedo popular do nordeste do Brasil para se comunicar com alguém que está do lado oposto da caixa do CD (contracapa). É um daqueles telefones rudimentares, feito de lata, conectado por um fio à outra extremidade. Na contracapa, uma criança (simbolizando o futuro, a esperança) ouve a mensagem que está sendo passada pelo adulto que figura no lado oposto do CD. O que há no meio deles? A mensagem. O que temos ao abrir o CD? A música, registrada no disco. Desta feita, as canções, se perfazem na própria comunicação. O desenho é uma metáfora para a música, que utilizando um meio rude de comunicação (referência à tradição de artesanato de brinquedos populares) encontra finalmente seu destinatário: o futuro, representado pela criança.

Na primeira faixa *Escurinho* já abre o disco com uma afirmação: “O princípio básico é a comunicação” (ESCURINHO, 2013). Estas palavras são gritadas enquanto se toca a percussão. É o aviso de um novo capítulo da música deste artista. O eco deste pensamento reverbera por todo CD, e nele a tecnologia é forma e conteúdo. A informação (tanto no sentido de conhecimento, quanto no sentido de automação) aparece enquanto expressão da vida moderna. Como vemos no trecho abaixo:

O computador e outras tecnologias, bem como a rapidez e fluidez da comunicação contemporânea, trazem uma mobilidade em termos criacionais jamais experimentada pelo homem. Ideias, modelos e processos podem ser experimentados, analisados e reformulados rapidamente para gerar um resultado sonoro desejável. Porém, a rapidez com que isso acontece diminui as possibilidades de estabilização e aceitação de um determinado procedimento por uma certa comunidade. (IAZZETA, 1996, p.22)

E é justamente debaixo deste clima de novidade que o público de *Escurinho* recebe o terceiro CD de sua carreira. A divulgação para o show de lançamento, que ocorreu dia 24 de abril de 2013, foi feita com uma foto do artista trajando roupas esportivas e por cima das mesmas utilizava um paletó. Havia ali uma nítida sensação de ruptura e busca por novas influências. Era o sofisticado se unindo ao descontraído. Esse novo momento também coincide com a mudança de membros da banda, cujos efeitos serão melhor discutidos no capítulo que versa a respeito das entrevistas.



Figura 11: Foto de Rafael Passos

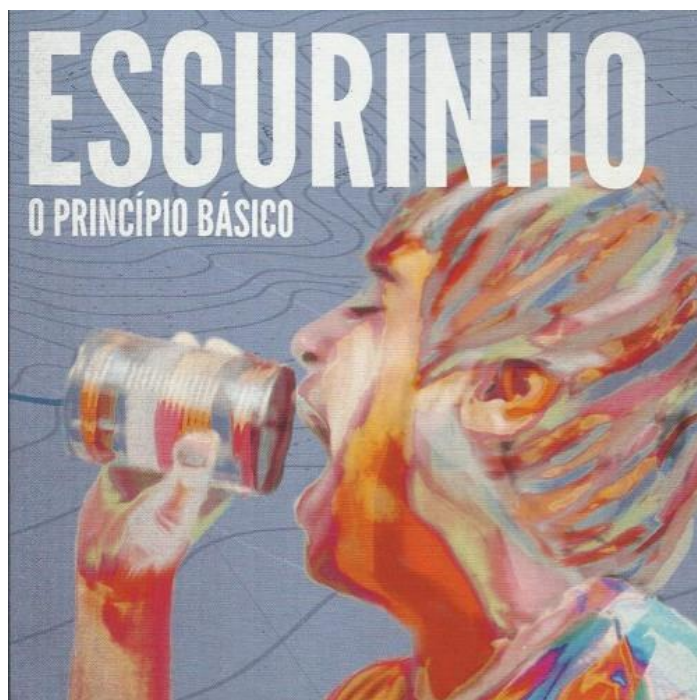


Figura 12: Capa do disco O Princípio Básico (2013)



Figura 13: Contracapa do disco O Princípio Básico (2013)

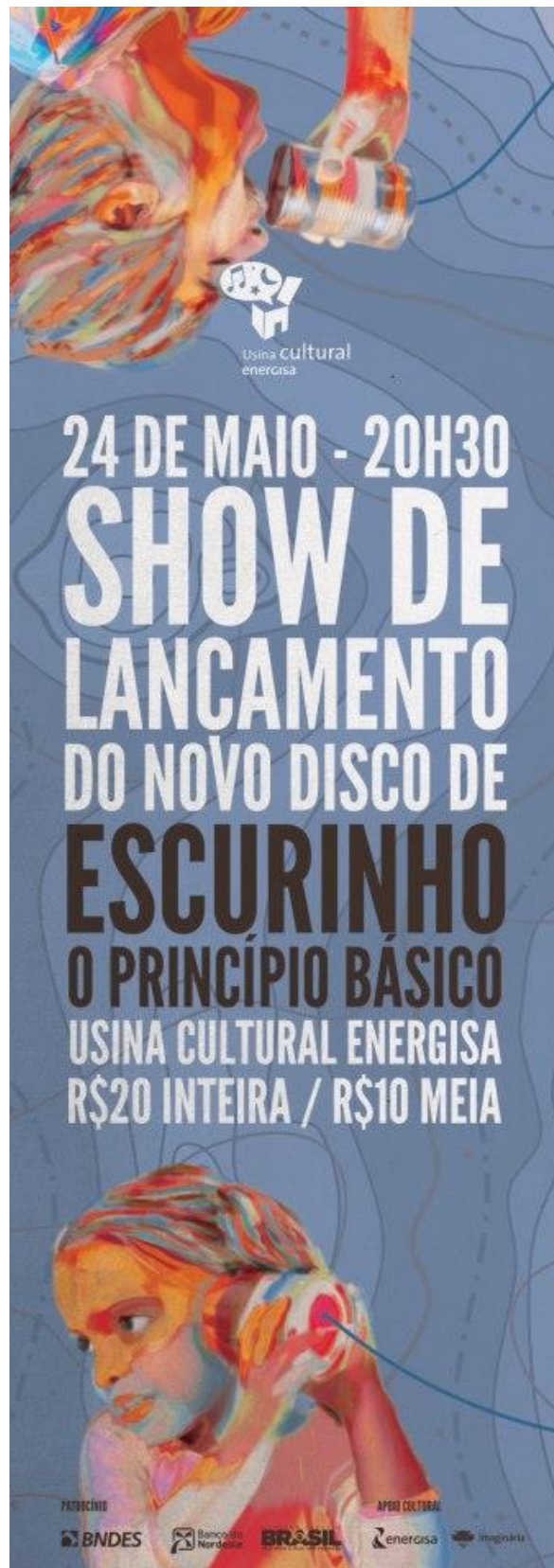


Figura 14: Cartaz de lançamento do disco O Princípio Básico (2013)

Tabela 3: Análise das faixas do disco “O Princípio Básico”, de 2013.

Músicas	Influências de gêneros musicais	Tema	Versos Marcantes	Características instrumentais	Características vocais
O princípio básico	Canção	Comunicação	“O princípio básico é a comunicação”	Criação de clima de mistério no começo da faixa, através da voz falada tendo como som de fundo notas longas, sons eletrônicos beirando o ruído em rítmica bem mais lenta que a maioria das músicas dos CDs anteriores	Voz nasalizada, aberta e volumosa. Vocal feminino entre estrofes. Característica recitativa da música, como se fosse uma narrativa.
Tô na rede	Côco, samba-rock, rock	Tecnologia, internet	“Vi minha cara escaneada, minha vida passada, minha alma guardada na tela do computador”	Reaparecem as guitarras como elemento melódico e harmônico privilegiado. No momento do samba se usa um tipo de pedal específico (aparelho que cria sonoridades). Para o rock se diferenciar do samba utiliza-se outro som manipulado (distorção)	Alternância das ressonâncias de garganta (“eu já cai na rede”) com a ressonância de cabeça (“Vou na velocidade”). Uso da distorção simulando um megafone.

Sai de Casa	Ciranda	Transcurso da vida e perspectivas de artista são tratadas com metáforas. Sendo a vida e a carreira representadas pela ciranda, pela onda e pelo mar.	“A onda dentro da onda, eu dentro dela vendo o mundo a rodar. No vai e vem a vida passa ligeiro, vou lá pro terreiro ver a onda passar”	Guitarra com reverberação lembrando violão. Uso de trombone.	Coro misto (masculino e feminino) tanto na vocalização sem letra quanto no refrão. A voz aparece mais brilhante, desde o começo do CD. Talvez pela técnica de gravação mais nova ou ainda, pela diminuição dos gestos vocais de rock.
Samba do Inglês	Samba e samba-reggae	Necessidade de aprender uma segunda língua.	“Mamãe eu preciso aprender inglês”	Presença forte da caixa no samba, o que lembra o samba-reggae dos blocos afro do recôncavo baiano.	Por meio das técnicas de gravação, mixagem e masterização deste CD ficou muito mais aparente os médios da voz de Escurinho. Isso transmite a sensação sonora de “brilho da voz”.
Camisa Amarela	Canção (poema traduzido e musicado)	Poeta que se depara diante da condição humana. Poema de Maiakovski	“Atirem seus sorrisos ao poeta e vou costurá-los como se fossem flores”	Pela primeira vez temos sanfona nos discos de Escurinho. Em algum momento o desenho melódico da guitarra lembra a guitarra de Corpo Seco do	Aparece um gesto vocal nas notas mais agudas que lembra um lamento, um “quase choro”, com compressão da emissão vocal. A vocalização sem letra

				primeiro disco. A música inclusive está na mesma tonalidade e também é existencial.	fica oscilando entre o grito e a nota musical.
Ciranda	Ciranda	A ciranda como dança democrática onde todos participam de maneira igual.	“Ciranda para os punks, para os hippies ara os teens. Ciranda pra viúva tão novinha e tão bela. Ciranda pras senhoras espiando na janela”	Trombone novamente e todas as características já citadas nas outras cirandas.	Volta do coral misto. A característica de rouquidão performática reaparece em alguns momentos misturada à vocalidade comprimida nas notas agudas citada na música anterior
Esmeralda	Samba	Paquera com mulher casada	“E não sabia que a malvada era casada. Tava dançando quando ela me avisou, dance direito	A guitarra faz muitos uníssonos com o baixo. O que deixa a audição muito atenta ao padrão que é feito por esses dois instrumentos, o chamado “rif”.	Aparece o assobio mais uma vez. A presença do vocal feminino é muito maior nessa canção. No coro estão as irmãs de Escurinho e esta é uma música que eles

			Escurinho que Horácio chegou”		cantavam em casa junto com os familiares desde a infância.
Não chore não	Xote, maracatu cearense, Rock Alternativo	Lamento pelos males do mundo, especialmente a desigualdade entre pessoas.	“Não tenho grana, não tenho casa pra morar, não há caminho além da alucinação”	Baixo e guitarra reforçando a região grave provocam sensação de ainda mais introspecção quando a música está em tom menor. Um tipo específico de distorção de guitarra é utilizado, para conduzir a música de modo menor para maior. A partir daí o solo apresenta uma estética de	Caráter muito recitativo. Na palavra “multidão” aparece uma suavização vocal sem muita recorrência em suas músicas. Voltam os gritos na parte em que descreve quem é ele mesmo dentro do contexto da poesia.

				rock psicodélico. Após o solo instrumental, a música volta para o tom menor com as características do começo. Mesmo assim a música acaba com um acorde maior.	

Roendo Couro	Ciranda, rock.	Inconformidade com o mundo e com a religião.	“Pra mentir minto sozinho, não precisa devoção.”	O baixo faz rítmica e também melodia semelhante a gêneros musicais das Antilhas como o mambo. Isso fica mais camuflado quando aparece o rock no “Aleluia” e também na hora das percussões da ciranda.	Retorna o padrão comprimido, meio “chorado” nas partes agudas. Nesse CD essa característica aparece nas músicas que falam de alguma revolta pessoal.
O que é samba	Samba	Definição de samba. Função metalinguística.	“O samba é a escada, a mola e o altar. Tambor quando toca chama pra rezar”	Um samba com melodia semelhante aos lamentos nordestinos, com privilégio do tom menor. Na última estrofe, a bateria fica dividida entre as células de samba e as de heavy metal. Se toca um pequeno trecho do hino nacional no final da música.(Reiteração da idéia de samba como “ritmo nacional”).	Reaparece aquele registro brilhoso anteriormente definido. Nos versos finais “eu vou cair no samba” a dupla gravação da própria voz com melodias diferentes lembra muito a estética do metal.
Ressaca	Côco	Conflitos de casal a respeito de saídas pra se divertir e administração financeira do lar	“Se eu disser que vou pra praia ela me manda pra feira”	Ruídos no começo, simulando o trânsito das manhãs de João Pessoa. A confusão sonora evoca a perturbação física de uma pessoa que está com ressaca (dor de cabeça, enjoos).	Escurinho faz barulho de tosse e escarro antes de começar a cantar a poesia. Vocalidade na região média com uso do nasal, estética do côco.

--	--	--	--	--	--	--

3.4. Ciranda de Maluco

Atualmente (ano de 2015), está empenhado na finalização do quarto trabalho de gravação, chamado “Ciranda de maluco”. Vale salientar que é a primeira vez que o nome de uma expressão de música de tradição oral (ciranda), aparece como título de um disco dele. “Ciranda de Maluco” é o retorno ao passado, a volta para o sertão, com menos guitarras e mais tambores (ESCURINHO, 2014). Este é um disco sem bateria, na verdade esse instrumento foi desmembrado e cada elemento percussivo foi gravado em separado para dar uma ideia de mais ancestralidade e menos cultura pop, como eram as construções sonoras do *Labacé* antes da inclusão da bateria na banda. Segundo *Escurinho* esta é uma proposta que ele vinha acalentando a algum tempo, mas só agora, se considerou amadurecido para realizar. O artista relatou ainda que nessa fase da vida, sente melhor a sua capacidade de decisão, e assim foi possível atravessar esta fase de tantas mudanças dentro de um mesmo CD.

As trocas de membros da sua banda também provocaram transformações de sonoridade. De acordo com *Escurinho*, “*cada um contribui muito e influencia o meu trabalho*” (ESCURINHO, 2014), sendo assim, se mudam as pessoas, muda a influência e consequentemente esta modificação é percebida na música produzida.

Tudo que sei sobre este novo trabalho foi obtido nas entrevistas, especialmente as mais recentes. No seu último depoimento para esta pesquisa, *Escurinho* denotou que seu estilo tem se voltado menos para o *rock and roll* e mais para cultura popular de tradição oral, e esta nova feição do som que ele procura, poderá ser compreendida quando este CD ficar pronto (lançamento previsto para maio de 2015). Também me foi cedida uma faixa do disco novo, em formato MP3, para que eu pudesse ouvir pelo menos um pouco do mais recente trabalho de *Escurinho*.

Ao abrir o e-mail verifiquei que a música era “Budismo Moderno”. Uma construção musical de *Escurinho* sobre um poema de ninguém menos que o poeta paraibano Augusto dos Anjos. A análise da faixa segue na tabela abaixo:

Tabela 4: Análise da canção “Budismo Moderno”, do álbum “Ciranda de Maluco”, a ser lançado em 2015

Músicas	Influências de gêneros musicais	Tema	Versos Marcantes	Características instrumentais	Características vocais
Budismo Moderno	Maracatu Cearense	Niilismo, consciência da efemeridade e fragilidade da vida humana, especialmente em relação ao corpo que rapidamente se esvai de volta para a natureza por meio da decomposição. Poema de Augusto dos Anjos.	“Dissolva-se portanto minha vida, igualmente a uma célula caída” (Augusto dos Anjos)	O maracatu cearense tem essa característica mais solene e lenta, ritualizada. Retorno da sanfona. Baixo tocando como no ritmo haitiano habanera (ritmo latino caribenho). Este ritmo dá especial encaixe com o maracatu cearense (síncope no padrão tresillo)	Na introdução o músico vocaliza como se estivesse fazendo uma percussão com a própria voz, utilizando uma região bem grave e de característica soprosa. Voz com projeção mais calma, só voltam os gritos característicos na vocalização sem letra. No final há uma vocalização grave em contratempo que lembra música de celebração indígena.

3.4.1. Escurinho e Augusto dos Anjos

Escutar novamente Budismo Moderno, me fez lembrar de um gratificante momento em que trabalhei junto com *Escurinho*.

No ano de 2012, por ocasião dos cem anos do livro “Eu”, única obra deixada por Augusto dos Anjos¹¹, a FUNJOPE – Fundação Cultural de João Pessoa – encomendou ao COMPOMUS – Laboratório de Composição Musical da UFPB – um espetáculo que reunisse música e recitação de poesia, para celebrar a famosa obra deste poeta paraibano.

O espetáculo foi pensado para orquestra, coro (do qual eu fazia parte), e encenação (com os atores André Moraes e Cely Farias). Toda esta massa de elementos cênicos e musicais estava sob a direção cênica de Jorge Bweres, que também assinou o projeto de luz do concerto. Havia alguns músicos convidados: *Escurinho*, Esmeraldo Marques e Didier Guigue, que faziam aparições durante o concerto, manipulando seus equipamentos composicionais ao vivo. Havia também, sons eletrônicos que se misturavam ao coral e à orquestra de maneira mais constante, e eram manipulados em tempo real pelos compositores Marcílio Onofre e Valério Fiel.

Os músicos da orquestra e os cantores do coral, estavam distribuídos de maneira irregular pela plateia, de modo que o público sentava entre os artistas e podia ouvir algumas sonoridades muito perto e outras mais distante. Para guiar a orquestra e o coro, o maestro e compositor Eli-Eri Moura - coordenador geral desta iniciativa - dava as entradas. Eli-Eri se situava num tablado posicionado lateralmente no auditório da Estação Ciência (local do evento), além disso, os músicos se guiavam pelas recomendações inscritas na partitura.

O “Eu-Augusto”, nome dado ao espetáculo, foi uma obra coletiva, onde vários compositores, musicaram poemas de Augusto dos Anjos, tendo também se reunido para criar as pontes sonoras que tornariam esta cooperação composicional uma obra orgânica. Para dar essa nuance de obra inteira, sem grandes cortes, eles contaram também com os providenciais alinhavos cênicos promovidos pelos dois atores e pelo diretor cênico, além das entradas cruciais das participações especiais. Esta foi uma obra escrita por dez compositores residentes em João Pessoa: Arimateia de Melo, Didier Guigue, Eli-Eri

¹¹ Augusto dos Anjos, foi um poeta paraibano, pré-modernista, que viveu de 1884 a 1914. Sua obra “Eu e Outras Poesias”, veio a público dois anos antes de sua morte. Suas poesias apresentam traços de descrédito na sociedade humana, sendo pessimista quanto às relações e ao futuro da humanidade. Existe uma inclinação vocabular em sua obra, voltada para temas científicos e descrição de processos biológicos em analogia com os questionamentos da vida.

Moura, *Escurinho*, Esmeraldo Marques, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre, Rogério Borges, Valério Fiel, Wilson Guerreiro.

A respeito do “Eu-Augusto”, falou à imprensa o maestro Eli-Eri Moura:

Pensamos em transformar o auditório da Estação Ciência num livro sonoro, no qual o espectador pudesse ficar literalmente imerso entre sons e luzes se movendo ao redor, sons que carregariam, por assim dizer, os poemas de Augusto dos Anjos. Para concretizar a ideia, o projeto demanda que todos os músicos da orquestra, bem como os cantores do coro, além de caixas de som, fiquem espalhados pela plateia e ao redor dela, espacializando, dessa forma, todas as sonoridades. Assim, diferentemente de um concerto convencional, no qual a orquestra e coro ficam fixos no palco, todos os músicos e cantores estarão sentados muito próximos dos espectadores ou mesmo bem ao lado deles. No palco principal e em outro montado no fundo do auditório atuarão André Morais e Cely Farias, os dois atores convidados. (MOURA, 2012)¹²

Este espetáculo, produzido por um coletivo de compositores ligados à Universidade Federal da Paraíba, onde atuam como professores, notadamente envolvidos com a música contemporânea de concerto, era dividido em fases, onde cada autor, recebeu a incumbência de criar um conceito para sua peça. O último número musical do evento, foi o poema “Budismo Moderno”, entoado por *Escurinho*, que se acompanhou apenas por uma caixinha de fósforos.

A entrada de *Escurinho*, cantando um poema que fala da entrega do corpo à morte, representava o alívio do poeta ao fim de uma jornada vital angustiante. Após cantar o poema inteiro, ele repetia a música, e durante as repetições, a massa sonora dos outros instrumentos e cantores, ia se apresentando paulatinamente, se misturando com a performance de *Escurinho* e sua caixinha de fósforos. Era a música final do roteiro. Após várias obras elaboradas com métodos composicionais diversos e complexos, tocadas por uma orquestra de câmara e cantores preparados tecnicamente, o corpo e a arte do poeta Augusto dos Anjos, ia se decompondo na voz de cultura popular presente em *Escurinho*. Foi sem dúvida um momento emocionante para mim, que naquele momento já estava escrevendo o meu trabalho de conclusão de curso a respeito dele.

¹² Disponível em <http://www.ufpb.br/content/orquestra-de-c%C3%A2mara-apresenta-o-espet%C3%A1culo-%E2%80%9Ceugusto%E2%80%9D>

Qual não foi minha alegria, ao saber que uma outra versão de “Budismo Moderno” estava integrando a lista de músicas a serem lançadas no CD “Ciranda de Maluco”. Desta vez, sem caixinhas de fósforos, utilizando sanfona e fixado sobre a batida lenta e solene do maracatu cearense.

Diante de um retrospecto como esse, tornam-se palpáveis os critérios que geraram o interesse no material que esta trajetória artística fornece. Por meio da investigação do roteiro de transformações artísticas de *Escurinho*, pode-se ter acesso às reflexões dele como músico e também ao cenário musical e social do qual o mesmo faz parte. A obra de *Escurinho* nos revela o artista, mas também desvenda seu tempo e seu lugar.

Foi possível esclarecer as entrelinhas desta trajetória, graças à realização de análises de entrevistas, fazendo um procedimento padrão na etnomusicologia, onde se cultiva a compreensão do assunto eleito, sob a epistemologia contida na visão de mundo do próprio pesquisado. Além disso, os fatos trazidos por *Escurinho* foram enriquecidos e esclarecidos por depoimentos colhidos junto a pessoas que tiveram importância em sua trajetória.

4 - Contestação social e arte no Brasil do século XX

4.1 Discussão sobre Regionalismos, nacionalismos, manifestos e movimentos

História oral de vida é, dentro de determinada metodologia, organizar e discutir as lembranças de algum sujeito tido como importante, portanto, neste momento adentra-se ao debate sobre estas reminiscências descritas. Adotou-se como experiência basilar para este texto, duas entrevistas semiestruturadas concedidas por *Escurinho*, uma em abril de 2012 e outra em novembro de 2014. Além destas, foram feitas ainda entrevistas com Adeildo Vieira (2015) a respeito do “Musiclube da Paraíba”; Igor Ayres (2015) integrante da antiga banda de *Escurinho* e Carlos César (2015), presidente do Grecesc - Grêmio Central dos Estudantes Secundaristas de Catolé Rocha na época de maior efervescência do Grupo Ferradura nesta mesma cidade.

Nas entrevistas com *Escurinho* houve opção por indagá-lo sobre a criação das suas produções artísticas. Esta provocação quanto à concepção da performance e das obras, desembocou de maneira não planejada, em respostas sobre história de vida, início da carreira e as primeiras experiências artísticas.

Retomando pequenos trechos de conversa, nota-se o quanto o entrevistado reitera o valor, para seu desenvolvimento artístico e de cidadão, da experiência com o Grupo Ferradura, que fundou ainda na adolescência com amigos na cidade de Catolé do Rocha. “*Aí eu já me sentia assim: eu vou fazer música!*” (ESCURINHO, 2012).

Referindo-se a memórias das performances no sertão, ele recorda: “*Aquela percussão rústica, de quem não sabe tocar, tocando. As coisa funcionando... Toda plateia que a gente tocava, ou calava ou gritava demais. Era bom demais, num tinha meio termo não*”. (ESCURINHO, 2012). Com este grupo participou de vários festivais, esses eventos eram grandes desaguadouros da música juvenil com temáticas políticas no Brasil dos anos 1970. “*Festivais: um atrás do outro, Cajazeiras e depois Sousa*” – que inspiraram e incitaram alguns de seus componentes a seguir profissionalmente na área da música.

Os festivais puxava a gente pra fazer da música uma arma e ao mesmo tempo para fazer a gente botar pra fora ideias, compor... Compor músicas. - [...] - As músicas tinha sempre uma preocupação com a poesia, com a letra. A gente, inclusive se preocupava mais com a letra,

que com o canto, com a forma de cantar. [...] - Não éramos cantores. Era um grêmio estudantil em 76. (ESCURINHO, 2012)

A fala “*Era um grêmio estudantil em 76*”, tem um certo caráter simbólico, que nos transporta para uma época de restrição de liberdade (ditadura militar). Ser um estudante vinculado a movimentos, poderia significar perigo inclusive em relação à integridade física. Esse trecho onde o entrevistado afirma que a preocupação com um belo cantar é insignificante se comparada ao conteúdo das poesias, lembra em vários aspectos, os seguintes versos da canção “À palo seco”, que de forma contundente fala deste espírito de contestação dos anos 70. Esta música é do compositor cearense Belchior:

*Sei, que assim falando, pensas
Que esse desespero é moda em 76.
E eu quero é que esse canto torto.
Feito faca, corte a carne de vocês. (BELCHIOR, 1976)*

No início dos anos 1960, ocorreu uma transformação na forma de se executar música popular vocal no Brasil. Esta alteração de padrão é advinda da estética da bossa-nova, a qual permitiu, após o sucesso de João Gilberto (no ano de 1959), o surgimento de intérpretes que tivessem uma voz mais próxima ao registro sonoro da voz falada. Esta característica é referida no livro “Noites Tropicais”, de autoria de Nelson Motta, quando escreve a respeito de João Gilberto. “Eu o ouvia apaixonadamente como o criador de uma maneira nova de cantar e tocar, com um mínimo de voz e um máximo de precisão, com harmonias e ritmos que refinavam e sofisticavam qualquer canção.” (MOTTA, 2000; p. 7).

O advento da tecnologia mais apurada de captação sonora (microfones mais qualificados) também contribuiu para que os artistas se sentissem à vontade para cantar, sem necessariamente fazer uso de uma impostação que modificasse muito o timbre e o volume vocal. As necessidades de volume e o excesso de vibrato (manobra vocal que dá a impressão de oscilação da onda sonora), também foram relativizadas a partir de então. Vejamos a respeito desse assunto, o trecho abaixo, ainda do livro “Noites Tropicais”:

A tecnologia os libertava da tirania da força vocal e do volume, e eles podiam criar uma nova expressividade, mais econômica e precisa, mais suave e elegante; novos ambientes sonoros para novos tempos. Com eles a música saía menos dos pulmões e mais do coração. Eles eram

radicalmente tecnológicos: não existiriam sem o microfone. (MOTTA, 2000, p. 30)

Associada a esta mudança de parâmetro vocal, vêm as consequências históricas de um novo período da música popular brasileira, em que os próprios compositores, começaram a apresentar suas músicas em festivais, mostrando o autor da obra como seu defensor perante o júri, o público e a imprensa. Esta dinâmica de prescindir de um intérprete-cantor extremamente especializado, não era muito comum na “Era do Rádio”, que dos anos 1930 a 1959 teve como arquétipo o ídolo cantor, com voz irretocável e volumosa, a qual através de gestos vocais específicos, flertavam com a ambiência cultural do canto lírico e do Teatro de Revista.

Portanto, nos festivais da década de 1970, esse modelo vocal, livre de preciosismos técnicos e mais afeito à expressão da poesia, já era o paradigma preponderante. Este foi o momento histórico, onde uma mudança estilística (baseado no padrão vocal de João Gilberto) se uniu com uma maior relevância conferida ao texto (devido aos conteúdos políticos das músicas).

Os jovens do Grupo Ferradura tinham por costume ouvir o que consideravam ser os grandes nomes da música de então, e manifestavam entusiasmo com os artistas do *rock and roll* que apareciam naqueles anos. Suas maiores fontes de informação sobre música eram a televisão e o rádio:

Eu vim conhecer o rock and roll mesmo através da televisão. Eu fiquei louco quando vi Jimi Hendrix tocando fogo naquela guitarra. A vontade era sair quebrando tudo também, aí depois com as discussões do grêmio você vai entender aquela postura dele, do hino nacional. (ESCURINHO, 2012)

Outra grande janela cultural no cotidiano dos sertanejos de então eram as feiras – que ocupavam naquela ocasião histórica - o papel de epicentro, onde de tudo se via e escutava. Entenda-se aqui, no caso particular de *Escurinho*, o sertanejo como aquele que mora no sertão, semiárido nordestino, o dito “polígono das secas” de acordo com a geografia. Não obrigatoriamente, quando se fala em sertanejo, estamos falando de um lavrador ou de um vaqueiro. O sertão a que se faz referência neste trabalho é pontilhado de cidades, as quais juntas contém uma população urbana considerável. A vida nestes pequenos centros urbanos do interior do Brasil, não era de todo afastada do impacto da mídia. Na infância de *Escurinho* não só o rádio foi o veículo para a música, mas também

os discos¹³, livros, jornais, revistas e, posteriormente, a televisão. Todos estes meios de comunicação sempre trouxeram informações ao nordestino, a respeito do mundo fora da grande região cultural e natural na qual estavam inseridos.

O mundo além-sertão estava também representado no imaginário do sertanejo. O isolamento era relativizado pelos programas de rádio, que além de servirem de elo de conexão com o resto do país, ainda interligava as cidades e sítios sertanejos entre si, promovendo uma consolidação de uma tradição musical de uma área extensa e muito diversificada em expressões culturais (nove estados do nordeste e o norte de Minas Gerais). Ao inventar seus próprios sucessos e ao estimular certas preferências, o rádio tornou-se também grande formulador do que vem a ser considerado como “coisa de sertanejo”, no Nordeste brasileiro do século XX.

O rádio na época era uma extensão do que se ouvia na feira, era muito comum na feira ouvir embolador de coco¹⁴ e repentista¹⁵... E nos programas de rádio, antigamente, tinha muito isso. (ESCURINHO, 2012)

Sobre o coco de embolada os estudos de Elizabeth Travassos trazem algumas explicações:

Que se trata de canto e dança criados por africanos e seus descendentes ninguém duvida. A forma vocal de chamada e resposta, a dança de

¹³ Quando morava em Catolé do Rocha, Chico César, trabalhou em uma loja de discos e acabou atuando como um grande divulgador da cultura musical que estava em vigência no mundo, e que chegava até seu ambiente de trabalho por meio dos LPs. *Escurinho* foi um dos que muito se beneficiaram deste acesso às obras do mercado fonográfico mundial.

¹⁴ O coco de embolada, por definição, é uma dança que, atrelada ao canto da embolada, se constitui de duas partes bem distintas: a primeira delas é o coco propriamente dito, que possui um caráter específico de dança: o canto é mais simples, possibilitando que a dança tome o lugar de destaque. A segunda parte é constituída pela embolada: o cantador sente-se à vontade para improvisar e utilizar seus trava-línguas e destreza retórica, abusando dos fonemas repetidos, as aliterações; nesta parte a prioridade é o canto, e não a dança (VACCARI, 2013, p. 30).

¹⁵ O repente, seria uma forma de desafio parecida com o coco, mas com a diferença de trazer a viola como acompanhadora do canto, em lugar dos instrumentos de percussão como pandeiro e ganzá recorrentes no coco. No repente também, não há preocupação em facilitar o ritmo para a dança, nele a palavra cantada é o mais importante nas apresentações dos repentistas. Atividade proposta e executada por regionais detentores de um conhecimento de mundo, sob o qual demanda um desenvolvimento cognitivo voltado ao improviso, ao raciocínio imediato: o repente. Este é realizado por uma dupla de repentistas, poetas cantadores, que devem compor, criar e cantar de repente, na hora, diante da plateia, orientados por uma temática, denominada mote, cujo objetivo é “vencer” o parceiro com o melhor improviso” (NASCIMENTO, 2014, p. 56).

umbigada e os arranjos instrumentais com tambores e outros idiofones são indícios fortes, os mesmos que induziram Edison Carneiro a propor vínculos genéticos entre todas as danças de umbigadas no Brasil, em roda ou em duas filas que se defrontam, conhecidas modernamente ou extintas. (TRAVASSOS, 2010 p.37)

As manifestações tradicionais de cultura popular se inscreviam dentro das práticas que influenciaram a juventude organizada de Catolé do Rocha, contudo, trajetórias que tiveram espaço na grande mídia, especialmente na televisão, também alimentaram os sonhos de “ser artista” do pessoal do Grupo Ferradura. Eles acompanhavam, de maneira esperançosa, o sucesso tanto de conjuntos, quanto de cantores solistas nordestinos.

Esses novos nomes, que principiavam a luta por um espaço na mídia nacional, serviam como fonte de inspiração para aqueles que pretendiam fazer da música a sua profissão. Segundo *Escurinho*, dentre tantos artistas nordestinos que naquele momento floresceram, o Grupo Ferradura demonstrava grande apreço pelos que traziam algo de novo para a música brasileira. Naquele instante, o encontro com o novo, também era idealizado por meio da regionalização estética.

Como a maioria dos meios de comunicação de massa tinha sua sede nas grandes cidades do Sudeste, entre aquilo que se costumava classificar como novidade, estava a fusão de ritmos nordestinos com tendências musicais mundiais. Era coisa curiosa, principalmente porque era coisa de longe. Esse nordestino tecnológico era novo para quem trabalhava com produção cultural nas grandes cidades. Logo, todo nordestino artista que dominava minimamente os códigos e símbolos do rincão sertanejo, já carregava em si algum atrativo desejado e estimulado por movimentos nacionalistas que permeavam o Brasil nessa época. “A gente ouvia muito *Quinteto Violado*¹⁶ e *Banda de Pau e Corda*¹⁷. *Aí vinha Luiz Gonzaga e rock*” (ESCURINHO, 2012).

Na verdade, sabe-se que as artes como um todo, nesta época, já tinham sido inebriadas pelos debates acerca do regionalismo, modernismo e brasilidade que a

¹⁶ Quinteto violado é uma banda instrumental-vocal brasileira criada em 1970, na cidade de Recife. Se diferencia dentre tantos grupos de sua época pela execução de repertórios com ambientação poético-musical fincadas nas tradições do nordeste do Brasil. Para isso, os integrantes desenvolveram um trabalho de pesquisa da cultura popular a fim informar melhor suas performances.

¹⁷ A Banda de Pau e Corda nasceu em 1972, também em Pernambuco e tinha uma proposta muito parecida com a do Quinteto Violado, que era investigar a cultura nordestina e aplicar o resultado destas verificações na música instrumental e vocal desenvolvida pelo grupo. Assim como o Quinteto Violado, depressa encantaram o movimento estudantil, como também da crítica especializada do Nordeste.

intelectualidade de nosso país vinha travando desde a Semana de arte moderna ocorrida em 1922. Na década de 1970, os artistas já trabalhavam com um legado simbólico que havia começado sua construção no início do século XX, tanto com a já citada Semana de arte moderna (1922), quanto com o Manifesto regionalista (1926) da literatura. Enquanto o movimento citadino e metropolitano, a Semana de 1922, se debruçava sobre a atualização da cultura brasileira em relação aos avanços tecnológicos, políticos e sociais de um mundo mais cosmopolita. Já o outro movimento com seu epicentro no Nordeste, tentava redescobrir o Brasil regional, um país de tradições seculares.

A propósito, no movimento regionalista, vê-se que o mesmo buscava inspiração em um Brasil mais ruralizado, como se através do discurso poético das artes, houvesse possibilidade de revigorar a riqueza singular dos recantos mais remotos do país. Tal como no romantismo, era uma espécie de escapismo da vida moderna nas cidades. Esse Brasil indiferente aos movimentos das metrópoles era representado nas artes pelo sertão, pelas matas, pelas paradisíacas praias de pescadores, pelas tribos indígenas, pela vida na agricultura. Na literatura, no cinema - principalmente no movimento denominado “Cinema Novo” -, no teatro, na dança, nas artes visuais e finalmente na música foi conferido um ar mais politizado a este verter-se sobre as raízes locais. Era a busca de um novo modelo estético, uma nova forma de organização do *status* de “belo”. Vemos alusão a este pensamento num estudo antropológico sobre “Cultura e modernidade no Brasil” de Ruben George Oliven (2001), onde se aponta a figura do sociólogo Gilberto Freyre como alimentador desta dicotomia entre modernidade *versus* tradição:

A formulação de um sistema alternativo de organização do Brasil está ancorada na denúncia da importação de modelos alienígenas considerados incompatíveis com nossas peculiaridades. A discussão sobre a conveniência ou não de importar modelos e ideias estrangeiras é um tema recorrente entre nossos intelectuais e dele o Manifesto de 1926 tratará também ao analisar a questão da tradição. Ao frisar a necessidade de uma articulação inter-regional, Freyre toca num ponto importante e atual: como propiciar que as diferenças regionais convivam no seio da unidade nacional em um país de dimensões continentais como o Brasil? O que Freyre afirma é que o único modo de ser nacional no Brasil é ser primeiro regional. Guardadas as proporções, é justamente a uma conclusão semelhante que chegaram os modernistas a partir da segunda fase do movimento, quando entenderam que a única maneira de ser universal é ser nacional antes. (OLIVEN, 2001, p. 6)

Escreve Alfredo Bosi (1994, p. 383), que a semana de 1922 foi uma declaração de fé na arte moderna. Já os anos trinta e seus regionalistas ficaram meio ofuscados pela grande presença na imprensa da época, da Revolução de Outubro (início do Estado Novo decadência das antigas elites). Era um período de grande ebulição política, dificilmente algum outro fato superaria em repercussão, esse fim da república velha. Foi um momento regado por apelo midiático da imprensa, que conferiu à morte do então “presidente” da Paraíba, João Pessoa, o caráter de motivo para mobilização nacional.

A despeito de obscurecido pela Revolução de 1930, o movimento regionalista também deixou marcas indeléveis na visão do brasileiro, especialmente do nordestino, a respeito do lugar que ocupa no mundo. Esse movimento apareceu das contradições da República velha que ele aspirava suplantar. Nesta mesma época, ascendeu em todo o Brasil, um fluxo de esperanças, oposições, programas e desenganos, o qual se entranhou profundamente na nossa literatura, arremetendo a mesma, a uma maturidade que nem de longe lembrava a revolução apenas estética dos modernistas. Com os regionalistas aparece definitivamente um elemento crucial nas artes brasileiras que se alastraria muito pelas décadas seguintes: a crítica social.

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. A afirmação não quer absolutamente subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que se lhe seguiu: há um estilo de pensar e de escrever anterior e outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo. Mário de Andrade, no balanço geral que foi a sua conferência "O Movimento Modernista", escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional". Mas, no *mea culpa* severo com que fechou suas confissões, definiu o limite (historicamente fatal) do grupo: "Se tudo mudávamos, em nós uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea". [...] Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentais. [...]. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morrer. (BOSI, 1994, p. 383)

Vê-se neste texto que o regionalismo, especialmente nos anos trinta, aparece aperfeiçoando as discussões modernistas, de caráter mais “adolescente”. Logo, começaram a ficar claras, as preferências dos escritores da época pelo enredo no regional.

Era a busca do exotismo diferenciado, do Brasil distanciando das grandes cidades. A começar pela literatura, o labor regionalista demarcou que recortes culturais, receberiam o a missão de figurar nas produções artísticas das décadas seguintes: os debates nacionalistas e os debates regionalistas.

No escrito, “*A Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer.*” Bourdieu (1996) costura essa análise de contextos sociais. A forma de examinar de Bourdieu, se presta a ilustrar categoremáticas¹⁸ do senso comum. Ao revisar este teórico, esta pesquisa busca entender, o motivo pelo qual os temas regionais nas artes brasileiras, também acabaram virando senso comum no século XX.

Tanto regionalistas como nacionalistas, afim de firmar a defesa que fazem de um Brasil mais autêntico, se utilizam de estratégias criadoras para nomear as bases daquilo que chamam de movimento artístico. É onde ocorre a instituição do escrito intitulado *manifesto*, tão comum em variadas épocas e países, como sendo artefato instituidor nos movimentos artísticos. Nos manifestos faz-se uma publicidade do que se deseja ser, é uma nomeação pública.

Portanto, na efervescente década de setenta do século XX, após anos de debates sobre as necessidades de afirmação dos caracteres brasileiros nas artes, a cultura nacional já estava imersa nesse afã ao mesmo tempo nacionalista e regionalizador. Os ditos formadores de opinião apareciam em público, reiterando um discurso nacional-popular-revolucionário, misturando posicionamentos políticos com crítica de arte, amalgamando todo este arcabouço cultural a algo, que na época, poderia ser designado como ideologia de esquerda. Era uma prédica que servia tanto como oposição ao governo oficial quanto às elites que o apoiavam. Esse recado era dado para dentro do país e, além disso, funcionava como uma ironia endereçada ao mercado preponderante, ao capitalismo industrial, que organizava o mundo inteiro no perfilhamento político imposto pela Guerra Fria.

Na década de 1960, os compositores e intérpretes da chamada MPB (Música Popular Brasileira), em geral, rejeitavam um discurso por eles dito “alienado”, onde ocorria o predomínio de expressões internacionais da dita cultura de massa, notadamente

¹⁸Um categorema seria uma “marca” um estigma do senso comum. Algo que os grupos humanos repetem e endossam até mesmo sem se dar conta do processo de repetição e homogeneização de comportamentos. “Basta pensar nas palavras de ordem - democracia, liberdade, liberalismo hoje em dia - e na energia que os políticos despendem com vistas a se apropriar desses categoremáticas que, enquanto princípios de estruturação, constituem o sentido do mundo, e em particular do mundo social, e o consenso sobre o sentido desse mundo” (BOURDIEU, 2004, p.137).

a influência norte-americana. Mais do que nunca, o nacional e o regional são conclamados como formas de salvação das artes no Brasil.

Em seguida, com o surgimento de uma nova categoria de compositores populares, formada por jovens universitários politizados, muitos deles imbuídos da concepção nacional popular então predominante entre os grupos esquerdistas, constitui-se a sigla MPB (Música Popular Brasileira). As canções caracterizadas por este rótulo aliavam complexidade formal à substância política. Apesar da influência marcante de músicos e letristas fundamentais de períodos anteriores, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, as canções que participaram da era dos festivais e da expansão da televisão nos lares brasileiros ganharam um status poético diferente junto à intelectualidade brasileira. Se no período da era do rádio a recepção das músicas divulgadas era de largo espectro, incluindo os vários segmentos sociais, a partir dos anos 60 a música popular passa a ter um público mais segmentado, identificado com a classe média intelectualizada, conquistando, dessa maneira, espaço nos suplementos literários dos principais jornais do país e nas revistas acadêmicas. Em suma, a canção torna-se o meio privilegiado para discutir os temas culturais e políticos, ultrapassando as questões meramente musicais e estéticas. (NAVES, 2001, p. 3)

Na MPB ocorria uma valorização do Brasil pelos jovens músicos brasileiros e, analogamente, acontecia uma maior divulgação da cultura nordestina, pelos artistas advindos dessa região. Além dos temas nacionais e regionais, serem os preferidos pelos compositores, a revisão da História do Brasil por meio de crítica social também se fazia forte e presente.

Também na Catolé do Rocha dos idos de 1970, ecoaria essa movimentação cultural voltada para os temas engajados (poesia) aliados a matérias-primas simbólicas locais (música). Este são materiais poéticos, aos quais se atribuía o condão de aglutinadores do povo pobre, inclusive sob a ótica da política e da organização social.

O artista nordestino de esquerda, nos anos 70, tinha uma forte identificação com a cultura local. Além disso, ele acreditava que esta mesma cultura, poderia mudar a lógica sistêmica capitalista. Trazer a cultura de uma região pobre para o centro da poética musical nacional, seria um ato revolucionário. Os artistas viam-se então, na obrigação paradoxal de conservar uma parte dos saberes do povo, e ao mesmo tempo rebelar-se contra costumes nordestinos ultrapassados, arraigados pelos séculos de dominação.

Essa contradição, de manutenção do patrimônio imaterial nordestino, como forma de estímulo às ambições revolucionárias, teve décadas de fermentação até chegar aos idos do surgimento do Grupo Ferradura entre tantos outros grupos juvenis. Era uma espécie

de senso comum da intelectualidade brasileira e dos movimentos estudantis. A juventude de então, já era acostumada à absorção de discursos resumidos em jargões como: mobilização estudantil (atos de rebeldia), valorização da cultura local (atos de continuidade, permanência) e necessidade de libertar o país da opressão (atos de rebeldia).

Lembrando que este era um contexto de ditadura militar – instaurado desde os idos de 1964 – com fortes restrições de direitos e liberdades. A sobrevivência deste apelo revolucionário nas artes só mostra o quanto este tópico (revolução a partir do regionalismo) se fortaleceu com o decorrer do tempo. Mesmo debaixo de um pensamento dominante, essa produção de cultura mais crítica, a qual era totalmente adversária aos interesses econômicos centrais, permaneceu viva e crescente como veremos no excerto abaixo.

A arte e a música podem ser consideradas recursos idôneos que os movimentos sociais podem utilizar para mobilizar e organizar a proposta e, a um nível mais profundo ainda, converter-se no fundamento de uma redefinição de uma situação. Como mensageiros e veículos de tradição, a música e a arte transmitem imagens e símbolos que provocam emoção, alentam a interpretação e podem se converter no suporte que faça possível a ação, incluída a que se define estritamente como ação política. (GROFF, MAHEIRIE, 2011 p.360)

Segundo Celso Favaretto (1996), não obstante o paradoxal discurso preservacionista da arte nacional e regional, aparecem durante a década de 70, diversos movimentos que promovem uma reconciliação entre o regional e o moderno, entre o nacional e o estrangeiro, entre a cidade e o campo. Desses movimentos, o tropicalismo talvez tenha sido o mais midiático na busca da dissipação destas dicotomias herdadas do início do século XX.

A tropicália surge nessa época e trazia discursos tendentes a amenizar a obrigatoriedade do engajamento social nas letras de canção. E acabou oferecendo, ironicamente, um respiro de novidade numa cena já saturada de formatos pré-estabelecidos em canções de protesto. Se os anos 60 foram os anos da canção engajada, os anos 70 foram os anos das canções híbridas, mesclando materiais locais com elementos globais, num tipo de contexto musical que, ao mesmo, tempo poderia ser visto como música de lazer ou música de “fazer política”. Compreende-se esta ideia pelo texto de Celso Favaretto, onde fala que o tropicalismo tinha “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos. Na linha da

modernidade, esta tendência *cool* das canções tropicalistas trata o social sem o *pathos* então vigente” (FAVARETTO, 1996, p. 21).

Por causa disso, muitos movimentos ulteriores uniram o engajamento textual da MPB do início dos anos 60, à sintetização de influências musicais diversas do tropicalismo. Notadamente nesta época, no nordeste brasileiro se fortalece a figura de artistas inovadores, críticos da sociedade vigente, mas antenados com todas as tendências sonoras emergentes nessa década tão criativa musicalmente.

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização oferecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. (FAVARETTO, 1996, p. 25)

Portanto, no Nordeste dos idos de 70, cultura popular se fundia à psicodelia do *rock* internacional e ao armorialismo, enquanto que influências místicas pré-medievais se embaralhavam com os movimentos hippies. Emaranhavam-se o movimento negro dos *black powers* com os movimentos de integração latino-americana. No mundo todo, os movimentos sociais, abarcavam vários tipos de luta num mesmo programa político-ideológico (Movimento da *Nueva Canción Chilena*, Movimentos LGBT, *Yellow Power*, Sociedade Alternativa, Feminismos, Existencialismos ...). Foram várias as demandas que desabrocharam juntas e interpenetradas. Na América Latina, todas essas demandas de minorias, foram costuradas entre si, pela vinculação geográfica e simbólica ao chamado terceiro mundo.

Esta re-edição do lugar enquanto território espacial e ecológico determinante na relação ser/estar, fazer/conhecer, ao mesmo tempo que combate a centralidade do saber atópico – ao alertar para os discursos monolíticos do *eurocentrismo*, *etnocentrismo*, *capitalcentrismo*, *ocidentocentrismo* – produz uma outra centralidade, agora baseada no sul. A lógica *sudocêntrica* inscreve-se no que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos definiu como “epistemologia do Sul”. (SARDO, 2013 p.67)

Este caudal cultural de época, era aumentado pelo clima de embate social, ocasionado pela pobreza, atraso econômico e falta de liberdades políticas na América Latina de então. Logo, para enfrentar o dito *status quo*, se utilizava de tudo quanto fosse oposição, num grande guarda-chuva de anseios por mudanças globais na organização da sociedade.

5 - Reflexões sobre trajetória de *Escurinho*

5.1 - Memórias da construção da performance

Ao proceder entrevistas, pude, em caso concreto, entrever o que um músico crê ser a sua arte. Isso fora evidenciado nas falas de *Escurinho* quando o mesmo relata atos de consideração dos fazeres artísticos. Existe nele certo sopesar da atividade diária de ser músico. Sendo assim, é preciso refazer o caminho percorrido pelo intérprete para compreender como se constrói, no decorrer do tempo e na formação de sua pessoa, aquilo que no presente se mostra como já firmada experiência.

Sabe-se que a música, especialmente aquela que no senso comum urbano é intitulada de música popular, possui determinada característica: o aprendizado iniciado de maneira informal. Exploram-se musicalidades ouvindo música nas famílias, nas canções cantaroladas por parentes, cuidadores, pessoas próximas, dentro das comunidades, nos meios de comunicação. E o simples entoar desprezioso dessas mesmas melodias, já se caracteriza como um “treinamento”, mesmo que aquele “praticante” não perceba esta ação como sendo produtora de conhecimento.

Não é difícil encontrar casos, em que a dinâmica de repetição com base naquilo que se ouve, e o gradual desenvolvimento de habilidades musicais próprias, ocorreram sem a intermediação de professor ou qualquer outro método formalizado de troca de conhecimento. Através dos sentidos de audição e visão, pode-se obter uma entrada de informações musicais à qual é classificável como aprendizado. Este, é o chamado aprendizado aural, conceito advindo da psicologia, atualmente muito utilizado nos estudos de música (RECÔVA, 2006, p.19).

No ato de cantar, por exemplo, o aspecto aural torna-se mais evidente devido à constatação de um equipamento biológico comum a todos os seres humanos: a presença de aparelho fonador. Hipoteticamente, por ser a espécie humana dotada das ferramentas fisiológicas que tornam possível a fala e o canto, o acesso a esta prática musical, tornar-se-ia mais natural e mais democrático. Então, de acordo com esse raciocínio, todos poderiam cantar. A exceção seria dos portadores de distúrbios fisiológicos ligados à fonação. Por isso fala-se que o canto é inerente ao humano.

No cantor, popular ou erudito, a relação com o seu instrumento se estabelece, inicialmente, de maneira intuitiva, criando muitas vezes a

imagem da naturalidade do cantar, ou seja, de um cantar tão orgânico quanto à fala, que é realizada sem esforço aparente mesmo que o conteúdo musical expresse virtuosismo. (MACHADO, 2007, p 13)

Não somente o canto pode ser aprendido fora dos bancos das escolas de música e conservatórios, como também a prática instrumental. A experimentação e a imitação já renderam muito às artes, e para que elas existam não é imprescindível a presença de um professor nos moldes tradicionais. Vários são aqueles que podem trocar conhecimento com o aprendiz de música, não necessariamente um “mestre” que esteja instituído hierarquicamente nesta posição.

Também são “professores” de um músico, os seus amigos instrumentistas e suas mais achegadas referências sonoras (sejam elas da rua, do rádio, da televisão, de casa, da natureza, dos discos de seus familiares). Além disso, são modelos de sonoridade, comportamento social, e também, de performance, cada um dos ídolos da pessoa que está aprendendo música. Também exercem influências sobre o aprendiz de música, os movimentos musicais mais pulsantes de sua época, os modismos de seu tempo, os fenômenos de massa e as vanguardas com que teve contato.

É o diálogo que o artista trava, seja em consonância ou dissonância relativamente a todos esses elementos, que gera o teor do seu trabalho individual. Das trocas do dia-a-dia e do julgamento crítico das informações, também, se deduz o tipo de comportamento musical que virá a ter algum *performer*. É esse aprender descerimonioso e essa reflexão sobre a própria criação, que se pode notar em toda narração da história de vida de *Escurinho*, feita por ele mesmo nas entrevistas concedidas.

Acerca do aprendizado de *Escurinho*, observa-se pelas entrevistas, dois grandes processos de apreensão do conhecimento musical. Antes de tudo, a observação da ação de outros fazedores de música e, posteriormente, a busca por uma diferenciação performática daquilo que eles faziam. Tudo isso, sem estar convencionalmente vinculado a nenhuma instituição, ou professor específico. É o famoso “aprender fazendo”.

Contudo, o contato com a institucionalização do ensino musical não foi totalmente descartado pelo sujeito colaborador de nossa pesquisa. *Escurinho* relata que teve aulas, por pouco tempo, com um professor do departamento de Música da UFPB em um curso de extensão. Os encontros eram esporádicos e ele só participou da extensão durante um

ano. O professor era Odair Salgueiro¹⁹, que iniciou e revelou uma série de músicos para o mundo da percussão em terras paraibanas.

Desta forma, ao conhecimento de percussão popular que trazia desde a infância, *Escurinho* uniu o pouco conhecimento musical institucionalizado que conseguiu angariar ao longo da vida. Nota-se por este relato, e pela analogia dele com outras histórias de personalidades da música autoral paraibana, que há uma interpenetração da informalidade dos processos de ensino aprendizagem da música popular, com as formas institucionalizadas de educação e fomento à cultura.

João Pessoa foi influenciada desde os idos de 1970 por uma cultura militante do Jaguaribe Carne, vinda das ruas, definida de dentro para fora como “guerrilha cultural”. Mesmo assim, partícipes desta cultura de contestação – que se afirmava desapegada dos padrões – em algum momento recorreram às instituições, buscando melhorar questões musicais em seus trabalhos. Através de músicos que frequentaram por muito, ou pouco tempo, os departamentos de Música ou de Artes da Universidade Federal da Paraíba, bem como a Escola de Música Antenor Navarro - entre outras instituições -, observa-se uma espécie de oposição dialógica. Se criticava a máquina educacional, porém não se cortava totalmente o contato com a educação institucional, inclusive tentando através dela, estabelecer redes de apoiadores para uma causa artística generalizante à qual se intitula, até hoje de “música local”.

Todas essas interações enriquecem as trocas rotineiras de conhecimentos ditos “musicais”. O músico popular aprende em contexto. E não somente no momento da execução musical. Dentro de si, em ocasiões de reflexão, estes músicos sempre reveem seus posicionamentos estéticos e políticos, suas maneiras de cantar e tocar, de estar no palco e de realizar suas atividades. Esse exercício de sopesar os fazeres, coisa comum a qualquer pessoa, pode se dar solitariamente ou com intercessão de terceiros. Só que para alguns músicos, este treinamento não seria encarado como estudo, como uma formação, haja vista o estudo ser preconceituosamente propagado como atividade institucional e não incorporada ao fazer rotineiro. No máximo, o artista identifica esses momentos como “pensar sobre o dia da tocada”, “revisão”, “criação”, mas, dificilmente, intitolam esse processo cognitivo e analítico como uma forma de estudo.

¹⁹ Percussionista que durante muitos anos atuou na orquestra do maestro norte-americano Ray Conif, na Orquestra Sinfônica da Paraíba e também como professor da Universidade Federal da Paraíba. Faleceu em 2001.

O perpassar da música autoral *underground*, pela institucionalização no espaço social da capital paraibana, vai além da presença dos músicos populares nas instituições de ensino da música. Esse enlace do formal com o informal pode ser notado também, na presença de artistas em órgãos estatais de promoção cultural, seja como conselheiros ou como funcionários. Além disso, é sabido que alguns músicos da geração incentivada por Jaguaribe Carne e Musiclube da Paraíba, tornaram-se através de concurso, funcionários públicos efetivos em diversas instâncias governamentais, sendo alguns deles trabalhadores de áreas totalmente distintas das artes.

Também é visível esta aproximação com o mundo institucional, em festivais financiados por instituições oficiais (SESC²⁰, UFPB, sindicatos em geral ...). Ainda pode-se notar, a busca pelo apoio econômico junto ao poder instituído, pela ampla participação desses artistas na concorrência a editais de financiamento. Nestes certames os artistas buscam apoio para registro (gravação), circulação (realização de shows) e difusão de suas obras. Por fim, a institucionalização das lutas do meio cultural pessoense, chega a seu ápice, com a candidatura de alguns dos articuladores do meio *underground* desta cidade, a cargos públicos nas eleições locais.

Apesar dessa ligação com um poder dito hegemônico, esses mesmos sujeitos não deixaram de participar, por tais motivos, de uma militância artística e política. Isso leva à constatação de que a inter-relação dos movimentos sociais relacionados à música na Paraíba, com as instituições pelos mesmos criticadas, é muito mais complexa do que pode supor um simples maniqueísmo “opressores *versus* oprimidos”. O fato desses artistas saberem o prejuízo que o enquadramento no sistema pode trazer às artes, não é suficiente para afastá-los da institucionalização. E, na medida do possível, essas mesmas pessoas tentam cultivar suas lutas coligadas à arte marginal, fazendo também um esforço conciliatório de diálogo com o estado e a iniciativa privada.

²⁰ Serviço Social do Comércio. é uma instituição brasileira privada, sem finalidade de lucro, sustentada pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, de abrangência nacional, prioritariamente objetivando o bem-estar social dos seus empregados e familiares, porém aberto à comunidade em geral. Atua nas áreas da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência.

5.2. Memórias, Etnicidades e Transformação

5.2.1 Identidades em Construção

Com toda a interferência das discussões políticas do século XX, a música nordestina nele feita, começou a arrastar pelas décadas seguintes, o duplo labor de mediar rebeldias que ecoavam pelo mundo, e ainda conservar a ancestralidade de sua cultura. Isso tanto pode ser identificado na narração de *Escurinho* quanto pelos textos de estudiosos como Luiz Antônio Mousinho Magalhães. Senão vejamos:

Contradições à parte (ou não...), a forte identidade calcada em valores regionais tem sempre trazido possibilidades de renovação e singularidade. Na música popular do Nordeste em geral, isso vem sendo comprovado ao longo das últimas décadas. (MAGALHÃES, 2005, p. 5)

Em *Escurinho* há um inevitável encontro entre cultura popular e sons mais massificados (e massificadores) como o *rock*. Esta intersecção só é possível devido à capacidade humana de (re) significar influências múltiplas e traduzir toda esta referência estética como sendo outro estilo, outro som: o “seu” som. Os estudos sobre a origem de estilos entrecruzados de música, as averiguações das razões impulsionadoras de fusões culturais, e a interpretação dos seus desdobramentos, elucidam o processo de hibridização e modernidade.

Atualmente, aparentemente estamos longe dos sentidos antigos de *hybris*, nós que habitamos o mundo da velocidade e da mudança: o excesso e a transformação parecem ter-se instaurado no calor da sociedade ocidental e aí serem tomados como processos naturais. Digo “calor”, aqui, no sentido Levi-straussiano de sociedades quentes (LÉVI-STRAUSS, 1989), ou seja, aquelas que concebem o devir como História, dirigindo-se para o futuro através do progresso e da transformação tecnológica. [...] Note-se que, para Latour, a modernidade é iniciada pela separação entre mundo social, mundo natural e religioso, e a própria palavra “moderno” implica em uma mediação entre estes mundos, onde há misturas de gêneros completamente novas, os “híbridos de natureza e cultura” (LATOUR, 1994). O processo de hibridização seria desta forma, congênito ao espírito moderno e à sociedade quente ocidental. (PIEDADE, 2011, p. 104)

Na onda das misturas de referência, o Grupo Ferradura entrecortava a performance musical por diversos caminhos culturais distintos. Enquanto grupo, eles preferiam se declarar filiados a um esforço de desenvolvimento de uma música não configurada aos padrões esperados mercadologicamente (declarações de *Escurinho*). Entretanto, se apreender elementos de outras culturas, significasse se render à opressão internacional, o Ferradura, seria contraditório, já que eles combinavam Gonzagão com *rock and roll*. Atentando para as falas a respeito de identidade, presentes nos grupos filiados às diversas formas de contracultura, nota-se que, muitas vezes, não se tem a noção do quanto o que é considerado autêntico, já é inevitavelmente misturado.

A música da maioria desses artistas, poder ser classificada como uma miscelânea entre tradições, modismos, formatos de mercado e vanguardas revolucionárias. Aqui fala-se em contracultura, mas vê-se que até mesmo nos movimentos associativos artísticos, há um desejo (consciente ou inconsciente), de obter alguma visibilidade da grande mídia. Esse jogo labirintado de aproximação e distanciamento do *mainstream*, é uma constante na vida artística do músico autoral e *underground*. Ora fugindo das práticas comerciais, ora delas se apropriando para estruturar novas propostas, os artistas constroem trajetórias determinadas por momentos de maior ou menor concordância com os valores de mercado.

Olhando por esse ângulo, poderemos então nos perguntar o que faria de um grupo musical, um coletivo de pessoas comprometidas com a cultura local? No caso do Grupo Ferradura, era o resultado final de sua música que trazia a resposta. Mesmo utilizando ingredientes de cultura de massa (*rock*), as letras tinham feição contestador. Outro dado formulador do caráter “autêntico”, no caso de um grupo localizado no nordeste do Brasil, é a utilização de signos de nordestinidade. Estes símbolos são os instrumentos, as melodias, os ritmos, as harmonias típicas, além das letras em formato de poesia popular. Com isso, garantia-se a raiz no sertão, sem tirar os olhos e os ouvidos da atualidade.

De qualquer forma, em relação à alquimia entre afinidades e diferenças entre global e local, havia o desejo dos membros do grupo em fazer algo artisticamente inusitado, retomando a fala de *Escurinho*: “*a gente queria ser único*” (ESCURINHO, 2012).

Existe em cada *performer*, um processo de construção das características definidoras da individualidade, principalmente quando este ainda é jovem. A busca por uma série de particularidades e a preferência pelo ineditismo, faz o público e os próprios artistas valorizarem um atributo de difícil descrição, chamado personalidade artística. É onde as pessoas acreditam que vão encontrar algo novo e singular.

Esta personalidade artística, aparece na voz, no texto literário e musical das canções, e também nas performances. Este são recintos do humano, onde fervem peculiaridades diferenciadoras. Em *Escurinho* é possível dizer que se está ouvindo algo “diferente” e “original” e, ao mesmo tempo detectar que estão ali presentes representações sociais ligadas a características regionais, étnicas. Essa sensação de diferenciação e homogeneização simultânea é tornada mais complexa, se levarmos em conta que o regional em *Escurinho* aparece (re) significado por valores de contracultura mundial, cultura juvenil urbana e subversão da ordem social.

Quando perguntado sobre sua arte nos dias atuais, *Escurinho* afirma que vê a música como expressão da sua interioridade, e de sua opinião perante o mundo. Tanto implícita quanto explicitamente, a música de *Escurinho* demonstra qual o lugar geográfico e social que ele ocupa. Esta correlação entre seu mundo íntimo e sua música, tanto já está consolidada, que ele raramente se apresenta cantando música de outros compositores. No máximo, quando elas são parcerias, ganham algum espaço em suas apresentações.

Aqui temos demonstrada uma demanda que muito se ventila na música – a identidade e distinção do intérprete de outros artistas semelhantes. Se para muitos cantores cada canção ou evoca um personagem, ou é tida como releitura das emoções do autor, para *Escurinho*, as músicas são parte de sua vida. A proposta trazida por ele é a do canto e da performance como vivência inteira, e não como competência isolada em si. Estes ideários residem na consciência do sujeito, mas o alicerce forjado sobre sentidos e posturas não é construído apenas individualmente. A realidade ao seu redor, cheia de informações e provocações, gesta desejos artísticos e sociais. Em alguns casos, esta índole gerativa de preferências, é declaradamente fruto da experiência cooperativa entre pessoas, é um ideário coletivo.

No dizer de Bourdieu, existem “lutas pela identidade” (1996, p. 113). O significado e os efeitos da expressão “identidade”, se materializam no exercício de denominar-se, nas convicções de pertencer a um grupo e na busca de legitimações para os posicionamentos sociais criados ao longo do tempo. Estas ações resumem práticas de fortalecimento tanto de peculiaridades individuais quanto grupais. É “o sentido e o consenso sobre o sentido” (BOURDIEU, 1996, P. 113) do termo identidade que vai sendo negociado ao longo do tempo. O texto de Sérgio Miceli explica melhor tal relação.

Estas perspectivas dizem respeito ao complexo estoque cultural alicerçado na experiência coletiva e formado por noções definidoras que referenciam esquemas de pensamentos, sistemas de relações e funções sociais. Tais conceitos são derivados ‘da escolha entre diferentes opções possíveis’. (MICELI, 1986, p. 21)

A construção de identidades acontece, mesmo quando o grupo social não está refletindo o alcance de suas ações. Intencionalmente ou não, os atores culturais, vão criando definições de autenticidade em relação a uma realidade mais ampla, massificada e artificial, na qual se inserem e sobre a qual se projetam. O próprio grupo vai determinando, por meio de enunciações e comportamentos, o que são práticas legítimas na esfera de determinado coletivo. Logo, “por meio da comunicação que ocorre dentro dos grupos próprios e também num contexto intergrupual são negociadas convenções para lidar com os eventos da realidade.” (WACHELKE; CAMARGO, 2007 p. 382).

Essas ideias de pertencimento à uma coletividade, no caso de grupos de artistas organizados em movimentos sociais passam a ser parte inescapável das experiências musicais de um *performer* que deles faça parte. Quando isto ocorre, até a manifestação estética exprime tais conceitos marcados por construções da realidade. Estas construções seriam versões mentais de objetos e contextos vários, erguidas notadamente em diálogo com pessoas, seus grupos e suas visões de mundo. Temos então a aludida “força das representações sociais” (BOURDIEU, 1996), como potência simbólica que acaba por impor sentido a algumas definições do que é cultura para determinados grupos.

5.2.2 - Reconhecendo o “grupo sonoro”

Músicos alternativos, são esses artistas que não aparecem na televisão aberta, nem tocam nas rádios locais, mas têm público, crítica, movimentam a economia criativa das cidades e em muitos casos, sobrevivem de sua própria música. Atuam enquanto formadores de grupos sociais entre si e com seus admiradores. Pode-se utilizar uma categoria chamada “grupo sonoro” (BLACKING, 1995, p. 232) para classificar essa aglutinação de pessoas em torno da música, formando grupos de trabalho e convivência social. Observe a seguinte explicação do conceito de “grupo sonoro”, aplicado aos músicos da cena *underground*, feita por Paulo Menotti del Picchia:

A noção de “grupo sonoro” (BLACKING, 2007) é boa pra pensar essa realidade – essas pessoas compõem ao meu ver um novo grupo sonoro formado por músicos que compartilham alguns elementos importantes: 1 – referências musicais, 2 - tecnologias de produção musical, 3 – tecnologias de divulgação e distribuição da música gravada via redes sociais na internet, 4 –a noção de que é fundamental gravar discos autorais, 5- um fazer musical multifacetado onde cada um se comporta como produtor musical em alguma etapa do processo (produtor no sentido de mediador quase xamânico da arte e da técnica). Ao gravarem discos autorais, essas pessoas se realizam enquanto artistas, ou talvez possamos dizer, elas se constituem como artistas. (DEL PICCHIA, 2013, p. 49)

A força obtida por esses grupos quando se reconhecem como tal, é benéfica aos seus integrantes. A constante estruturação desta identidade coletiva, possibilita ao participante destes grupos sociais, estar configurado como “este ser-percebido que existe fundamentalmente pelo reconhecimento dos outros” (BOURDIEU, 1996, p. 111). Portanto, temos a alteridade como parte essencial na criação de identidade.

Alguns músicos dos músicos, que vivem esta experiência de coletivo cultural, entendem sua arte como forma de rebelar-se contra a realidade. Pela música é possível retratar situações de injustiça social, ou até mesmo, interferir no curso da história a fim de transformá-la. Tais sujeitos não só têm essa autoimagem, como também trabalham no sentido de demarcar seu espaço na sociedade, almejando também, que sejam identificados por meio das ideias às quais se filiam.

Registre-se que para estes indivíduos, não é suficiente saber-se como tal. O imperativo é expor-se da maneira como se deseja ser titulado. Para além do teor da obra de arte como produto final, o *modus* de estar no mundo dos músicos *underground*, informa a respeito de suas práticas culturais.

Porém, existe uma consequência, nada revolucionária, oriunda da repetição de um ideário coletivo, que é a geração de um modelo de discurso sobre legitimidade. Depois de um certo tempo de atuação dos grandes coletivos culturais, começar a existir uma reprodução acrítica das linhas de pensamento desenvolvidas ao longo da história do grupo. A força que une o grupo e que catalisa as discussões para dentro dele, também pode cegá-lo para as transformações dos conceitos de cultura, que correm a despeito de seu funcionamento.

Pela constante reiteração discursiva de grupo, vai se dando uma crescente padronização de opiniões e comportamentos: tanto éticos quanto estéticos. Então, começam a existir, ações e performances baseados na cultura local, que infelizmente o

são apenas “por tabela”. Começa a existir uma preocupação muito grande dos artistas em não se desvincular da defesa de uma identidade regional. Tenta-se não criar polêmica com a os detentores do poder de fala e definição do “*underground*”, “artista da terra”, “música autêntica”, entre outras denominações de grupos sonoros que se interpenetram.

5.2.3 - Grupo sonoro e modos de produção

Sob essa silhueta de música de “gueto” é que aparecem vozes empenhadas justamente em refutar o modelo social estabelecido e as suas regras de mercado. À música popular em específico, elas oferecem um respiro de novidade e munem de dessemelhança e ecletismo os novos parâmetros que ajudam a formar.

Esta estruturação grupal não apenas da arte, mas também da forma de se organizar perante o mundo, acaba unindo artistas em torno de uma mesma bandeira. Pairando sobre suas aspirações e servindo de ligação profunda entre projetos coletivos e projetos individuais de vida, há questões de política, de sobrevivência no cenário artístico e também de laços de amizade. Nessas situações, onde a interferência do coletivo é mais aparente, intencional e pronunciada, faz-se necessário adentrar nas relações formuladas por este tipo de convivência.

É nesse ponto que é essencial trazer a luz os processos de produção da cultura e não apenas o seu produto final. A forma como é gerado determinado evento sonoro, musical e cultural também deve chamar a atenção de quem pesquisa, até pelo fato de, muitas vezes, algumas das características finais das músicas se repetirem, se diferenciando umas das outras muito mais pelo processo produtivo. “Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (CANCLINI, 2003, p. 211).

Trabalhos como os de *Escurinho* levam a pensar que há saída para uma música não configurada com os padrões do grande mercado de música. Justamente por não ter que atender a qualquer expectativa comercial, os artistas que estabelecem uma contraposição em face dos paradigmas estimulados pelos grandes veículos de comunicação de massa, não são facilmente rotulados, por isso gozam de mais liberdade.

Uma das formas mais cômodas de classificar o “inclassificável”, em música popular brasileira, é a corriqueira denominação intitulada “música independente”²¹.

Alguns trabalhos acadêmicos se debruçam justamente sobre estas “aparições” de artistas que não se encaixam na visão comercial, e por isso mesmo, tornam-se mais autônomos para testar possibilidades várias em suas performances. Em um dos trabalhos da teórica do canto popular brasileiro, Regina Machado, pode-se exemplificar essa afirmação. Ao dedicar estudo às vozes da vanguarda paulista ela argumenta:

As vozes analisadas surgiram dentro de um mercado de música independente, e, talvez por isso mesmo, sem o compromisso de atender a uma demanda específica, puderam trilhar caminhos de recriação da voz na canção ousando propostas mais radicais na opção pela timbragem, entoação e interpretação. (MACHADO, 2007, p. 11)

A falência contínua da atividade econômica ligada às grandes gravadoras, vem a calhar para aqueles que criam sua música em selos independentes e de maneira igualmente descentralizada distribui suas obras. A crise do fonograma enquanto produto de venda, ocorre em razão da pirataria, da grande disponibilização na rede mundial de computadores, além da facilitação da gravação doméstica (estúdios domésticos). Esses fatos, reorganizaram a economia da música, no que diz respeito ao ganho de lucros com a gravação. Hoje, o músico consciente sabe que não é difícil sobreviver de gravação e de contrato com gravadora, por isso, se investe tanto em shows, circulação e em contato virtual com o público por meio das redes sociais. Hoje em dia, o sucesso de um artista, depende muito mais do poder de mobilização de um nicho de público e da parceria com entidades de fomento às artes. Além disso, correm a favor dos músicos o bom contato com o pessoal especializado em produção.

As inovações tecnológicas na área do áudio amplificaram e, num certo sentido, democratizaram as possibilidades de produção musical para todo esse universo de profissionais. Os principais softwares de gravação, como o Pro-Tools e o Logic, são relativamente baratos, assim

²¹ Configurou-se um movimento chamado a *Nova Produção Independente* que se caracteriza por resgatar o discurso sobre independência da produção de discos no Brasil. No entanto, na medida em que se restringe ao antagonismo independentes *versus* gravadoras estrangeiras, esta *Nova Produção* também revela a existência de outras formas de produção fonográfica que não são nem “independentes” nem “grandes gravadoras”, trabalhando à parte com diferentes expressões minoritárias. Neste texto, discute-se o conceito de independência fonográfica no Brasil. A hipótese é que ao se declarar como uma Nova Produção, este grupo retoma um significado bastante específico sobre o termo. Tal definição os diferencia de uma série de outras formas que coexistem no mercado (DE MARCHI, 2005, p. 28).

como as interfaces e computadores necessários num estúdio. Dentre os diversos tipos de músicos relacionados acima, a maioria já está familiarizada com os chamados home studios, estúdios caseiros espalhados por toda cidade. Se você possui um computador, uma placa de áudio e um microfone já pode se considerar proprietário de um home studio. O músico que não possui esses equipamentos básicos, provavelmente tem algum colega que possui. Esse universo variado de profissionais que vivem da música compartilha entre si essa nova realidade sócio-técnica caracterizada pela acentuada distribuição de estúdios de pequeno e médio porte. (PICCHIA 2013, p.17)

Para se adaptar aos novos modos de feitura, distribuição e até de recepção da música, os artistas consagrados na grande mídia, tiveram que refazer suas lógicas e estratégias comerciais. Já os oriundos de coletivos culturais, como é o caso de *Escurinho*, apenas reiteraram a tática descentralizada de manufatura da arte a que já estavam acostumados. Foi a hora de colocar em prática tudo que os movimentos sociais os ensinaram. Creio que, com a flexibilização dos mercados de gravação, quem mais ganhou foi o mercado independente.

6. Análise semântica

6.1. Poesia e militância

Ponderou-se muito sobre a característica militante da obra de *Escurinho*. Para explorar este tema, há que se destacar em que aspectos ocorre esse engajamento. Seria na seleção dos elementos que constituem o texto poético? Seria no som e na textura musical (ritmo, melodia, harmonia, timbres)? Teria a ver com as escolhas de estilo e gênero? Em *Escurinho* os sons militam a favor da rebeldia e da poesia? A execução performática no palco está em harmonia com os discursos (social, sonoro e poético)? Ou a militância estaria ligada às práticas políticas e associativas do artista, fora dos momentos de apresentação musical? Esta pesquisa constatou que não apenas na música encontram-se as respostas a estas indagações, como pode-se ver pelo trecho abaixo transcrito.

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

Talvez a resposta seja afirmativa para todas as perguntas acima. Pode-se detectar politização, em todas as facetas do contexto canção na obra de *Escurinho*. E esse tom político, aparecerá ainda mais, se levarmos em consideração, as condições de produção dessa música. Dependendo dos rumos que se queira dar à análise e dos motivos que ensejam a feitura de uma obra artística, é possível considerar, que absolutamente tudo pode ser político em música.

Nas respostas das entrevistas, *Escurinho* objetou que, ao estar no palco, tem bastante preocupação com o texto literário das canções e com a mensagem a ser transmitida. Para ele esses textos são veículos privilegiados de contato com os espectadores e com os integrantes da banda. A poesia contida nas canções passaria a ter mais relevância para o artista do que algum primor técnico em canto ou percussão, *Escurinho* também relata um cuidado especial com as interações rítmicas e melódicas que se estabelecem no todo da música. Tudo está disposto com a finalidade de servir à poética musical

A poesia é especialmente valorizada por artistas perfilhados à luta de classes. Seria o texto poético, o ingrediente da canção, que mostraria mais contundentemente o caráter contestador da mesma. Em consonância com esse pensamento, de que o textual tem uma importância sobrepujada, em algumas obras, temos este trabalho sobre blocos afro na cidade de Ilhéus – Bahia, feito por Vincenzo Cambria.

A música e a dança constituem formas de expressão que se colocam, poderíamos dizer, fora do ordinário. Por isso, dizer algo em música (cantar), ou através do corpo (dançar) não é a mesma coisa que expressar ideias falando. O ‘contexto’ música põe os discursos que veicula numa outra dimensão. Dimensão essa, frequentemente associada às ideias de prazer, de festa, enfim, do lúdico. Ao mesmo tempo, porém, graças à ambiguidade criada por essas associações, a música sempre foi um poderoso instrumento de contestação e resistência. (CAMBRIA, 2006, p. 90)

Todos os elementos da canção contribuem para a avaliação de tal obra como rebelde ou não. Mas um deles, por ser mais diretamente explícito, é em geral associado pelo público como revelador das posições políticas de seu autor: a letra. Na pesquisa de Vincenzo Cambria sobre blocos afro, especialmente com relação ao “*Dilazenze*”, ele interpelou vários entrevistados a responderem o que definiria uma música como sendo “música negra”. Quase todas as respostas foram na direção do texto, do assunto tratado nas letras, da poesia trazida pela voz do cantor.

Nessas e em outras respostas, que recebi de vários integrantes do Dilazenze, o que chama a atenção é que, para se definir o que é música negra se dá especial importância àquilo que a música ‘fala’. Para ser considerada negra uma música (no sentido, também, de um gênero ou um estilo) tem que falar do negro, de sua realidade, de sua cultura. Não é suficiente o fato de ter sido criada ou desenvolvida por pessoas negras. Esse mesmo critério foi usado por Marinho, presidente do Dilazenze, numa nossa conversa sobre as bandas de reggae locais. Tinha perguntado a ele se bandas de reggae faziam parte do CEAC (Conselho das Entidades Afro-Culturais) e, em sua resposta, me explicou que as bandas de reggae, na sua grande maioria, não falam do negro em suas músicas, por isso não poderiam ser consideradas entidades negras. (CAMBRIA, 2006, p. 96)

Portanto, atendendo a uma necessidade interpretativa da fala dentro da obra musical de *Escurinho*, utilizou-se alguma literatura relacionada à análise do discurso – ferramenta metodológica que ajudou a encontrar formas de estruturação e traços de

ideologia. E para tal, as enunciações aptas a oferecer um campo onde praticar este método, são alguns excertos de poesias das músicas do nosso artista colaborador.

6.2 Estrutura do discurso

No contexto de práticas culturais, a canção popular, é tida como sendo uma unidade/veículo capaz de expor uma imensidade de demandas. Múltiplos processos vitais e sociais povoam-na. Os imaginários, as concepções de mundo e os motes do dia-a-dia constituem campo fértil para compositores, intérpretes e consumidores de música. Coexistem infindas modalidades de diálogo com o mundo por meio de uma canção. Há retórica musical e literária, há também performance, e mais tantos outros elementos os quais dão vazão a diversas formulações que poderão estar carregadas de intencionalidades.

A palavra transporta sentidos, crenças, expectativas... É uma força que pode servir tanto para repetir e narrar o que já é vivo (descrição, fazer um retrato da sociedade, da vida cotidiana) como tornar existente, o mundo que se almeja conseguir (prescrição, crítica social, “dever-ser”). “O possível normativo: aquilo que é bom que aconteça ou que se pode prever ou exigir com base em uma norma. ” (ABBAGNANO, 2007, p. 267). Este “dever-ser” não é a descrição do que existe, é a afirmação do que será, uma projeção, que encontra força de realização ou numa lei ou numa determinação de vontade. Por este condão duplo, descritivo e prescritivo, o discurso literário ganha aguda importância nas artes. Boa parte da música popular está calcada nas expressões que trazem a vocalidade como declamadora da parte central da obra.

Sendo assim, o que a voz diz no entremeado de suas melodias? Palavras, frases, textos? Da boca do artista não saem apenas poesias entoadas em forma de canção. Junto com a *poeisis* também despontam formas de organização poética, projetos de vida e de arte, intentos criadores. Além disso, no caso de *Escurinho*, ainda existe uma militância que tenta suscitar uma realidade ideal, chamando-a à existência. Denota-se, portanto, que “os militantes passam da representação da realidade a realidade da representação. ” (BOURDIEU, 1996, p. 112). A respeito da compreensão de ideologias expostas em discurso, temos em Bakhtin o seguinte ensinamento:

É devido a esse papel excepcional de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHHTIN, 2006, pág. 36)

No caso em questão, vê-se que o discurso verbal também nasce da necessidade de coesão com um grupo social e não apenas dos pensamentos íntimos de quem o realiza. Na trajetória de *Escurinho*, músicos mobilizados em coletividades: grêmios estudantis como o Grupo Ferradura e coletivos culturais como Jaguaribe Carne, Musiclube, Grupo Piollin, concebem certo tipo de linguagem artística contagiada pelas formas de ler o mundo desenvolvidas nestes aglomerados colaborativos. É dentro deste contexto que o poder simbólico se transforma em poder de constituição e sua forma de maior expressão na sociedade é o poder de formar grupos (BOURDIEU, 2004, p. 166).

6.3 Movimentos sociais e a (re) produção de discursos revolucionários

*Não adianta tentar se esconder
Pintar o cabelo ou mudar de identidade
Querer ficar imune à contaminação
A rede tá armada em nome da liberdade
Liberdade de expressão, de se comunicar
Interagir com o mundo
Estar em movimento
Seguindo os passos da eletricidade
Vou na velocidade do meu tempo.* (ESCURINHO e MADUREIRA, 2013)

Temas como identidade, originalidade, liberdade para exprimir seus pensamentos, além da conversação com o mundo, são recorrentes tanto nas canções de *Escurinho*, quanto nas discussões levantadas pelos coletivos culturais. Pode-se traçar um paralelo dessa discussão que envolve identidade, massificação e contracultura com algumas publicações referentes a tais movimentos culturais, como uma que se refere ao “Musiclube da Paraíba”. Veja que a escrita de quem está “de fora” observando uma cultura “marginal” parece bem mais pessimista e maniqueísta do que a poesia de um

artista que está tomado pela simbologia do movimento. Do ponto de vista de quem não vivencia as novas demandas da pós-modernidade musical, realmente o peso da máquina econômica aparenta ser insuportável e insuperável.

A cultura, à medida que reflete essa nova ordem social, é também atingida por ela, portanto a revolução tecnológica traz no seu bojo uma revolução de valores culturais, daí a primazia do lucro sobre a ética, do novo sobre o tradicional, do individual sobre o coletivo, da alienação sobre a identidade, e é sob essa nova ordem que emergem as indústrias culturais e turísticas [...]. (FAUSTINO, 2002, p. 5)

Já na canção trazida em seguida, o músico demonstra estar inserido num contexto de troca de informações a respeito de novos mercados e novas formas de distribuição. O artista vê a tecnologia como sua aliada na luta pela visibilidade de sua obra, não aceita ficar parado diante das transformações do mundo. Qualquer brecha para aquele que sabe se mobilizar é válida na busca por um espaço. Posição bem diferente do texto acima citado. A alienação da própria identidade é negada nos três primeiros versos do trecho transcrito adiante de “Tô na Rede”, música de *Escurinho* e Alex Madureira, contida no CD “Princípio Básico”, a partir do trecho onde se lê “A rede tá armada”, já é possível notar um uso das tecnologias a favor da arte marginal.

*Não adianta tentar se esconder
Pintar o cabelo ou mudar de identidade
Querer ficar imune à contaminação
A rede tá armada em nome da liberdade
Liberdade de expressão, de se comunicar
Interagir com o mundo
Estar em movimento
Seguindo os passos da eletricidade
Vou na velocidade do meu tempo.* (ESCURINHO e MADUREIRA, 2013)

No trabalho já citado de Maria Helena Faustino sobre Musiclube da Paraíba, é levantada a matéria da escassez de investimento econômico em manifestações culturais mais inteiradas com os processos políticos do seu tempo, como podemos observar na leitura abaixo:

Nesta perspectiva, qualquer tentativa de movimento de resistência às destruições de referências socioculturais, é atropelada pela supremacia

econômica, que dá um tratamento marginal aos sujeitos dessa resistência.”. (FAUSTINO, 2002, p. 5)

Contudo, não é assim que pensa o músico politicamente organizado. Mediante o aparecimento de novas possibilidades tecnológicas de gravação, possibilidades colaborativas de difusão e divulgação, mobilização coletiva junto à sociedade civil e governos, abre-se uma janela para uma maior democratização do acesso aos bens culturais. Esta pauta, de familiaridade com novas tecnologias aliada a um ativismo cultural solidário, acende luzes sobre a sombra que o mercado durante muito tempo projetou sobre os artistas desalinhados com os interesses econômicos vigentes. Essa fala é recorrente em artistas de música independente. Esse discurso, com um tom ousado e esperançoso, encontra ressonância em canções de *Escurinho* como “A casa vai cair” do disco *Malocage* de 2003.

Em “A casa vai cair” o artista descreve movimentações performático-musicais tais como “*Bater pé, bater cabeça, na pancada²² do pandeiro*”, que também poderia significar: tomada de posição, força contestadora, chamada para a luta.

É muito comum entre os improvisadores nordestinos esse jogo de ideias em que no mesmo texto poético há confluência de vários assuntos ao mesmo tempo como: o destino do mundo, a situação econômica, opiniões sobre os fatos correntes, tudo isto temperado com descrições do fazer musical. Em “A casa vai cair”, ao descrever um gesto corporal-musical (“*Bater pé, bater cabeça, na pancada do pandeiro*”), *Escurinho* está querendo ir além da exposição dos sinais corporais, ele pode estar revelando as suas atitudes perante a vida. Aqui há uma correspondência entre os gestos físicos ligados à música e à dança, os sentidos textuais da canção e os posicionamentos daquele que canta. Na mesma música temos mais exemplos desta correlação corpo-texto-existência, como pode-se ver abaixo:

*Não precisa ter dinheiro
Prá poder fazer barulho
Basta ter força e coragem
Prá tocar um maracá*

²² Quando em viagem pelo nordeste do Brasil, Mário de Andrade presenciou várias manifestações culturais capitaneadas pela rítmica ditada pelos tocadores de instrumentos de percussão. Nestas observações, o estudioso percebeu que o termo “pancada” era plurissignificativo. (ANDRADE, 1983: 277). “Pancada” era ao mesmo tempo o compasso, a distribuição das células rítmicas e principalmente o ambiente emocional propiciado pelo toque do instrumento. Quando alguém entrava na “pancada” era porque tinha penetrado no clima de festa, de criatividade, improvisação e desafio. E cada tipo de festivo tinha sua “pancada” específica, ditada pelo cantador e tocador de instrumentos à qual era obedecida pelos demais presentes com repetições dos versos e com danças.

*Reunir a sua tribo
Como se fosse o mundo inteiro
Bater pé bater cabeça
Na pancada do pandeiro.* (ESCURINHO, 2003)

Também em uma obra de outro artista, aparece o verso “*Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião e quem quiser aprender é favor prestar atenção*”. Esta é a famosa música “Baião” de Luiz Gonzaga²³, onde ocorre também uma breve descrição do que diria e faria um tocador de baião no ato do fazer musical, principalmente, se sentisse desafiado. Mais à frente na mesma canção lê-se “*E sei o que me convém, por isso eu quero afirmar com toda convicção!*”, dando mostras de que no ato musical, o fazedor de música, seja ele um embolador de feira ou um moderno artista urbano, assumiria um ar de sapiência daquilo que faz e discursaria a favor do seu fazer, na maioria das vezes, de maneira contundente.

Outro exemplo de música, em que *Escurinho* mostra que é preciso coragem e disposição para enfrentar as dificuldades opostas pelos sistemas dominantes de divulgação cultural, está na canção “Corpo seco” do CD *Labacé* (1996) onde se diz, “*Não me consola o que vejo na TV*” (ESCURINHO, 1996).

O músico evoca com esse verso essa necessidade de não se filiar às tendências musicais e políticas hegemônicas, notadamente presentes nas formas de organização da mídia. *Escurinho* segue, reinventando a maneira de se fazer arte através da negação dos padrões mais amplamente aceitos e difundidos. Ele mostra com isso, o quanto foi útil conhecer e participar da movimentação política de sua época. Essa sua iniciação nos movimentos o tornou um artista que tem consciência de que, em alguns casos, determinada informação cultural torna-se bem aceita em diversos meios, justamente porque já foi mediada pelos meios de comunicação de massa. Não é por que está na mídia que, necessariamente, aquela obra seria boa ou legítima. Inclusive para coletivos como o Jaguaribe Carne, estar na mídia já seria um sinônimo de mediocridade.

²³Luiz Gonzaga, sanfoneiro, cantor e compositor nordestino, inaugurou o “sertão musical” do nordeste na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1940, construindo ali um espaço para a produção, representação e difusão ampla da cultura nordestina. Esse “sertão de memórias” guardado no “matulão” de Gonzaga, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande e enriquecido com a colaboração de parceiros poetas e músicos, metamorfoseou-se em um repertório singular que tomou conta do país e não perdeu seu vigor até os dias de hoje: seu canto permanece vivo, mesmo após sua morte em 1989, tanto pelas contínuas gravações de sua obra, como pelas suas versões através das gerações de seguidores seus. Gonzaga perpetuou sua produção através de diferentes gerações de músicos e compositores (RAMALHO, 2004, p. 2).

Essa é uma reflexão totalmente oposta ao senso comum que diz “Se apareceu na televisão ou se ouviu no rádio é por que já faz sucesso! ”. Em geral, ocorre o contrário, a televisão e o rádio são quem elegem o sucesso, escolha essa baseada em trocas econômicas com gravadoras e grandes produtoras. Essa ciência da desigualdade e complexidade do mundo ao seu redor vigora nos textos das canções de *Escurinho*. Mesmo que ele não pense nisso no ato da composição, são perceptíveis nos textos de suas músicas, os ensinamentos do Jaguaribe Carne, do Musiclube, as reflexões do Grupo Piollin ...

Na faixa “*Bate-cum*” do CD *Malocage* (1996) tem-se o seguinte trecho, que de uma maneira poética, trata de um assunto recorrente nos movimentos culturais dos quais participou o seu autor: o inconformismo, a revolta e a militância.

“*Se a dor existe
E a fome não gera flores
Somos a metralhadora que geme
Que geme que geme que geme
Disparando bala na fome*” (ESCURINHO, 1996)

Pode-se comparar tais comportamentos de rebeldia ao conteúdo do depoimento de Pedro Osmar, fundador do Jaguaribe Carne, que segue abaixo. Assim como *Escurinho*, ele mostra que já é proficiente na enunciação da indignação, sendo esta última, indispensável para conviver com as necessidades simbólicas e reais de uma situação constante de “guerrilha cultural”.

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. (Pedro Osmar *apud* SEVERO, 2013, p. 94)

Tanto Pedro Osmar quanto *Escurinho* se inserem na etnicidade de grupos urbanos da cena *underground* de música popular paraibana. A obra dos dois artistas citados “oferece os meios pelos quais as pessoas reconheçam as identidades e lugares, e os limites que os separam” (STOKES, 1994, p. 5). Esta é uma etnicidade constituída por

comportamentos, discursos, criações artísticas, afetividades e processos históricos vivenciados em conjunto.

Em outra música, as questões de etnicidade também aparecem. “Roda de *maloqueiro*” do CD *Malocage* (2003), descreve um grupo específico, que traz em seu bojo, componentes de contestação social. Pode-se depreender esta conjectura do seguinte trecho da música “*Se o governo não presta/se tem show se vai ter festa/tu aqui sabe primeiro/Maloqueiro é boato/É o olho da rua que vê/Imagine a malocage no poder/A gente aumenta a madrugada/E baixa o imposto no terreiro*”. Parafraseando o seu segundo CD, “*Malocage*” é forma de ser/estar no mundo, e, nesta música, além da descrição do ser “*maloqueiro*”, vemos como o autor se defende do entorno que o contradita, representando pela sua poesia, a voz de um grupo. As armas de que dispõe são: o compartilhamento de informação (“*aqui tu sabe primeiro*”), a leitura de mundo (“*o olho da rua que vê*”) e o sonho (“*imagine a malocage no poder*”). Segue o poema completo.

*Em roda de maloqueiro
Onde o tempo não passa
Se tu não tiveres dinheiro
Tu aqui bebes de graça
Maloqueiro na rua
Maloqueiro na praça
Se tem samba o maloqueiro tá lá.
Em roda de maloqueiro
Se o governo não presta
Se tem show se vai ter festa
Tu aqui sabe primeiro
Maloqueiro é boato
É o olho da rua que vê
Imagine a malocagem no poder.
A gente aumenta a madrugada
E baixa o imposto no terreiro
Samba não tem hora marcada
E viva um a um o povo brasileiro.
Vem
Vem ver o samba
Vem ver o samba aiá
Vem
Vem ver o samba
Vem ver o samba aiá. (ESCURINHO, 2003)*

No que tange à parte sonora desta canção, temos que a proposta é misturar *rock and roll* (mormente associada à rebeldia juvenil nas sociedades urbanas) com samba (música vinculada à vagabundagem dos centros urbanos brasileiros na primeira metade do século XX). Esta é mais uma maneira de estabelecer o território contestador da

malocage. Ocorre a recriação da função do *rock*, trazendo sua batida para mais perto do samba.

O fenômeno da recriação musical, fruto de uma atitude bastante comum entre os músicos brasileiros — antes confinada aos artistas eruditos do cenário modernista — de juntar tradição e novidade, é analisado em vários trabalhos sobre o rock brasileiro em suas diversas vertentes, como a Jovem Guarda e o “Brazilian Heavy Metal”. Também é comum um tipo de reflexão sobre a flexibilidade do rock brasileiro ao incorporar determinados pressupostos vanguardistas oriundos de áreas eruditas, como a sensibilidade utópica, a tradição de ruptura e de transgressão legada pelas vanguardas históricas, e o diálogo com um certo tipo de memória. (NAVES, 2001, p. 6)

No caso de *Escurinho* estabeleceu-se um diálogo com vanguardas e memórias. Esta fusão musical e ideológica, expressa em várias músicas do mesmo artista, é ato criador e recriador ao mesmo tempo. É postura eminentemente social, delimitação territorial do “nós” e dos “outros”.

7. Hermenêutica das visualidades: DVD “Toca Brasil” e Entrevistas

7.1 Performances sob análise

Dando continuidade à parte das análises, passa-se agora a uma etnografia do DVD “Toca Brasil”. Para além de uma descrição, foram confrontados os movimentos gestuais de *Escurinho* com trechos da entrevista, onde o mesmo esclarece aspectos de sua história de vida à pesquisadora. O que se ressalta, visual e sonoramente, no DVD “Toca Brasil”, é o grande alcance temporal e emocional que as experiências de vida pelas quais passou *Escurinho*, têm sobre sua performance.

É por isso que a etnografia do DVD está entrecortada por relatos pessoais.

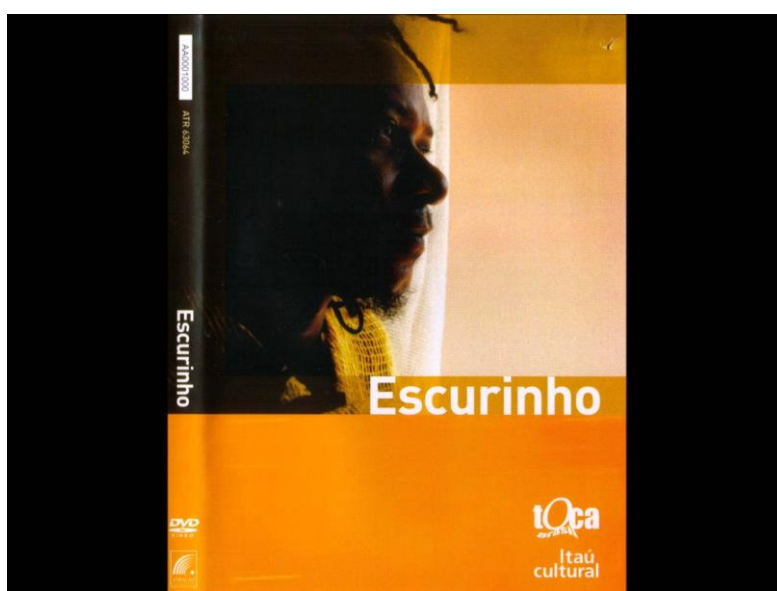


Figura 15: DVD “Toca Brasil (2004)

Atentando para este artista, pode-se apreender, que as estruturas que compõem sua performance, são ao mesmo tempo forma e conteúdo. Estas disposições e significações são dotadas de técnicas, aprendizados, história, influências culturais e sociais, além de diálogos intertemporais e interculturais com atores e contextos diversos.

Dentre tantas experiências performáticas passadas, algumas deixaram marcas na relação de *Escurinho* com o palco. Podemos citar, a menção que *Escurinho* faz do pai tocando violão em reuniões de família, do grupo musical na adolescência (Ferradura), e da peça “Vau da Sarapalha”. Esta última, enquanto espetáculo que invocava uma presença

performática visceral, beirando à animalização, também contribuiu muito para o bom uso das habilidades corporais feitas por *Escurinho* hoje em dia.

O conteúdo abarcado pelas entrevistas virou matéria-prima para que se possa efetuar uma hermenêutica das visualidades do DVD. Esta é uma estratégia metodológica de interpretação, onde o etnógrafo pode considerar as respostas e reações de seu entrevistado, como continentes de significados sobre o assunto abordado. Ao explanar e relacionar palavras ditas por alguém, o pesquisador faz um exercício de transcritor, tradutor e organizador de uma teia cultural presente nas falas por ele recolhidas.

Assim, há três características da descrição etnográfica: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o "dito" num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis. (GEERTZ, 2008, p. 15)

Fazer etnografia de um DVD de música, significa voltar os sentidos para imagens e sons que foram armazenados no passado. Contudo, apesar da abordagem anacrônica levantada por um evento já acabado, esta iniciativa ganha novas significações toda vez que um DVD é assistido. Sempre há a possibilidade de refazer e incrementar esta descrição. A cada vez que o etnógrafo assiste, abrolham novos elementos como: movimentos, vocalidades, cores, posicionamentos de palco, instrumentos e maneiras de execução dos mesmos.

Esta pesquisa conteve análises musicais (ver tabelas contidas no terceiro capítulo), e agora passa a examinar exterioridades visuais e seus diálogos com a trajetória do artista. Um elemento complexo, que alimenta a discussão das visualidades, justamente por envolver dimensões diversas, sejam elas visuais, corporais, sentimentais, históricas ou sonoras é a performance. Sobre ela, tem-se algumas considerações no trecho abaixo:

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior. Adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p.228)

Até o advento das tecnologias de fotografia e gravação, os fenômenos performáticos eram portadores de uma efemeridade, que só não era maior, porque as narrativas, os desenhos e as descrições já vinham sendo usados como formas de registro.

A etnografia seria a dicção de uma experiência através de palavras, reduzindo a texto as sensações vividas em algum evento a que se viu, ouviu e do qual se participou. É a representação testemunhal do ocorrido, transcrevendo em palavras escritas, uma experiência sensorial vivida pelo etnógrafo. A depender do caso, esta vivência poderá abarcar sentidos como visão, audição, olfato, tato, paladar e até reverberações emocionais desencadeadas pelos fatos presenciados.

Numa etnografia se fala pelos outros (GEERTZ, 2008, p. 10) e se tenta encontrar relações entre as mais variadas situações fáticas tidas como práticas sociais dos sujeitos envolvidos. Uma análise de vídeos, leva em consideração imagem e movimento, como também escolhas, discursos e símbolos. Neste caso, se faz etnografia de um conjunto de imagens, que já recebeu o tratamento e triagem de terceiros, aumentando com isso, a parcela de responsabilidade de cada um que se põe a analisar um uma obra artística como essa. Há que se tomar cuidado para no momento da descrição, não eliminar a densidade da cultura descrita. Sobre isso temos o trecho abaixo:

Visto sob esse ângulo, o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é seu único objetivo — a instrução, a diversão, o conselho prático, o avanço moral e a descoberta da ordem natural no comportamento humano são outros, e a antropologia não é a única disciplina a persegui-los. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 2008, p. 10)

As visualidades contidas num DVD de música, já foram editadas e peneiradas, de acordo com o entendimento do que seja “artístico” para aquele que trabalhou na escolha das imagens. Essas possibilidades, de seleção da informação apresentada, que são tão atuais quanto necessárias, não passam ao largo do interesse acadêmico como pode-se notar pelas palavras de Luciana Hartmann em “Imagens que produzem imagens”:

Outra perspectiva, no entanto, começa a ganhar espaço a partir da crise do texto: a fotografia, e mais recentemente o vídeo, passam a ser considerados também como um “recorte da realidade”, resultante do olhar de um sujeito que foi preparado, educado por uma cultura. (HARTMANN, 2001, p.68)

O recorte da realidade, através da cristalização da imagem e do som, é uma ocorrência típica das análises de performance atuais. Quando congelada em algumas dimensões, a realidade ganha e perde elementos constituintes, sem, contudo, deixar de ser uma maneira de expressão do vivido. Toda performance tem infungíveis elementos imagéticos e essas percepções sensoriais audiovisuais, no caso de um DVD de música, nos chega pelo suporte do registro em mídia. Portanto, o afazer que iniciamos é o de relacionar a história pessoal (entrevistas) com a performance demonstrada (DVD profissional de música).

7.2 Entrevistas, Reflexões e Performances gravadas

No mês de dezembro de 2003 veio o segundo CD de *Escurinho*, o álbum "*Malocage*", que obteve boa repercussão entre público e crítica. Por causa desse trabalho, Escurinho recebeu um convite para tocar no Rio de Janeiro (Projeto Palco sobre rodas/04), São Paulo (“Projeto Rumos” - Toca Brasil/04). Também foi selecionado para o Projeto Pixinguinha 2004/2005, convidado para o FENART/04 (Festival Nacional de Arte da Paraíba) e para o “Rumos 2005”, o que foi o ponto de partida para a gravação do “Toca Brasil”. O DVD foi gravado no dia 27 de novembro, na sala da entidade financiadora em São Paulo.

Para achar a raiz daquilo que se vê e ouve em seu DVD, enquanto registro oficial, a crônica pessoal de *Escurinho*, apreendida em entrevista, mostra a direção. Os questionamentos sobre carreira e história de vida trouxeram materiais intensos, que explicam os itens da performance.

Em caráter de exemplo, podemos nos referir a alguns relatos que aprofundam a opção do artista pela síntese entre *rock* e cultura popular de tradição oral. As entrevistas, esclarecem que o acordo, entre gêneros musicais distintos na obra de *Escurinho*, vem de experiências vividas ainda na adolescência. Essas vivências não foram unicamente de *Escurinho*. Foram de todo um extrato da juventude da mesma época. Através dos relatos

dele, conhecemos um pouco do que era fazer parte do movimento estudantil organizado e ativo na cultura local. Falando de si, *Escurinho* também fala de dentro de uma memória coletiva. Diana Lima, esclarece mais a respeito deste assunto no fragmento seguinte:

A construção conceitual que enuncia a concepção imagética definidora de ‘mundo’ para determinado grupo social, interpretação da realidade natural/social estabelecida pelo universo simbólico da Cultura, faz-se imersa no ‘tempo social’, ambiência na qual se articulam as linguagens dos movimentos coletivos. Este ‘tempo’ é reconhecido, também, como ‘tempo mental’, lidando com o ‘tempo interior’ do Homem (não linear/não cronológico) e, em termos mais precisos, constitui ao mesmo tempo a matéria (= a natureza) e a referência (= a fonte) da Memória Social. (LIMA, 2008, p. 34)

Vê-se pelo arrazoado apresentado que o artista não está imune ao seu *locus* nem ao seu tempo histórico. Estas influências são visíveis quando *Escurinho* usa a sua corporeidade para a performance.

Eu tinha uma ligação muito forte com movimento estudantil, com os “Fala Bairro”²⁴, os movimentos de bairro, associações comunitárias, então a gente vivia muito dentro desses lugares, reunião da associação comunitária na quarta, depois “Fala Bairro” na sexta – política estudantil. (ESCURINHO, 2014)

O entorno social no qual está introduzido o sujeito, durante sua vida, contribui significativamente na sua educação geral, e, por conseguinte, na sua educação musical. O espaço de convivência de um ator social, se revela através da música por ele produzida e comunica o fazer com valores éticos e estéticos.

E é carregando o poder expressivo da sociedade da qual é fruto (MACHADO, 2007, p 13) que *Escurinho* entra no palco com a banda *Labacé* para fazer o show que daria origem ao DVD “Toca Brasil”.

A ocasião era um show de música popular urbana feito num formato para teatro. Até então, no histórico da banda “*Labacé*”, as performances, geralmente, eram realizadas em outros espaços como casas de shows, bares, festas de rua e outros locais próprios para

²⁴ De acordo com *Escurinho*, o “Fala Bairro” era um movimento que buscava discutir, num dia marcado anteriormente pelos militantes, as questões sociais de diversas comunidades da periferia de João Pessoa. Muitas vezes, no dia da roda de conversa do “Fala Bairro” os artistas envolvidos nesta iniciativa, faziam apresentações gratuitas e oficinas de arte.

eventos dançantes. Geralmente, neste modelo de espetáculo de música popular, o público sente-se mais à vontade. As pessoas ficam em pé, dançam, circulam, conversam mais. Já no ambiente de teatro, a audiência fica sentada e, dificilmente, levanta para dançar ou interagir de maneira mais efusiva. Apesar desta relação com o público, distinta do cotidiano da banda, a performance foi encarada por todos, como uma ocasião singular de evidenciar qual era a arte de *Escurinho*. Desta feita, a oportunidade de perpetuar o show ao vivo, em um DVD profissional, soou muito mais importante do que o instante de “formalidade” no qual estavam inseridos. A vontade de mostrar um bom trabalho e principalmente, de registrá-lo, superou qualquer estranhamento relativo ao contexto do show.

A nível de organização das imagens, na edição do DVD, a continuidade do show é vez por outra, interrompida pelos “extras” (formados basicamente por entrevistas). Eles aparecem intercalados entre trechos da apresentação. Diferentemente da maioria dos DVDs de música, as entrevistas não constam no final do arquivo, ou como opção separada do *menu*: elas são enxertadas em momentos chave do show, como que esclarecendo a performance que está sendo vista.

Nessa apresentação, *Escurinho*, afora cantar, tocou marimbau, inclusive usando arco de instrumento de orquestra para percuti-lo e friccioná-lo, além disso, usou a tradicional baqueta semelhante à varinha de berimbau. Tocou também pandeiro, caixa, tambor falante, ganzá e apito. Alex Madureira tocou guitarras, caxixis, fez *backing vocal* e esteve à frente de arranjos, e dividiu a direção geral com *Escurinho*. Igor Ayres tocou baixo, Flávio boy tocou bateria e ambos, também, faziam *backing vocal*. Fabiano Lira tocou percussão (alfaia, zabumba, ganzá e chocalhos “molho de jatobá”).

Investindo numa diversidade de sonoridades provocadas pelos instrumentos de que executa e com os quais interage, *Escurinho* com eles e sobre eles também se move, doando sua corporeidade às pulsações de sua música. Em todas as músicas, a dinamização do corpo em *Escurinho* é muito grande. Ora utilizando instrumentos, ora se valendo apenas de trajetos corpóreos o movimento é um dos eixos de sua performance.

A visualidade provocada pela movimentação de todos em cena, manifesta uma sintonia corporal com os ritmos e melodias executadas, além de exprimir a interação entre os componentes do conjunto. Reparando na fisionomia de todos, vê-se que os mesmos aparentam sentir prazer naquilo que estão realizando e que a ação de cada um deles interfere no desempenho dos demais.

No caso da Banda *Labacé*, esta influência mútua exercida no momento da apresentação, e esse estar à vontade uns perante os outros, vem de uma convivência intensa gerada da fase de pré-produção das gravações. Foram ensaios árduos e muito tempo de estrada que a banda acumulou com apresentações, por diversas partes do Nordeste na mesma época da gravação. Sabe-se que, quanto maior é a quantidade de ensaios, maiores as inter-relações que os músicos criam entre si, inclusive criando vínculos e linguagens próprias, “*Acabam se conhecendo mais, entendendo o que o outro quer dizer*” (ESCURINHO, 2014). O reflexo disso no momento da performance é uma consciência que cada componente desenvolve a respeito das necessidades dos demais, e isso se manifesta no instante em que a música acontece no palco. Uns percebem o que os outros desejam fazer, e assim, se antecipam a esse influxo para, musicalmente, deixar o caminho pronto para o improviso daquele que “pediu a vez”.

Esses momentos de criação súbita, em geral, são iniciados e liderados por *Escurinho*. Ele sempre fala, que nas passagens de som²⁵ (teste de amplificação sonora), surgiam os motes, as brincadeiras, pedaços de criação que se soltavam da mente do artista, e isso é confirmado na entrevista de Igor Ayres, baixista que participou muito tempo da banda *Labacé*. Contam os músicos, e o próprio *Escurinho* também confirma, que o caráter de embolador do compositor sempre aparece nessas horas de ensaio. Enquanto testa os equipamentos, inventa versos de improviso, com melodias modificadas na hora. Sempre é uma surpresa para quem trabalha com ele, pois *Escurinho* sempre tem alguma novidade na manga. A depender da música que ele “inventar” na passagem de som, poderá se ter mais uma canção nova para a noite, ou ainda, alguma nova faixa para um disco posterior.

Na realidade, *Escurinho* afirma que sua especialidade era chegar com várias ideias de poesia e melodia, ou, às vezes, só a melodia e a percussão, sem uma forma musical definida. No contato com os companheiros, é que a inspiração mais livre tomava o formato de canção, onde ia ganhando a configuração de fonograma, com estrofe e refrão, dentro de um esquema mais apreensível pelo ouvinte.

Sob a forte colaboração do guitarrista e produtor musical Alex Madureira, *Escurinho* iniciou seus trabalhos com formação instrumental de banda de rock (baixo, bateria, guitarra). Nem por isso, a cultura popular deixou de ser preponderante na organização do seu pensamento musical. Como *Escurinho* se inspira na tradição dos cantadores, dos emboladores, dos violeiros, a cultura do improviso não se afasta da sua

²⁵ Passagem de som significa o ato de testar os equipamentos antes de entrar no palco definitivamente. Em geral é feita sem a presença do público em um turno diferente da apresentação.

performance, mesmo que os shows sejam ensaiados metodicamente. O espaço para o inusitado sempre é requerido por *Escurinho* para a sua banda. Obviamente, que ele escolhe os momentos propícios para realizar estas “brincadeiras”, que em geral são voltadas à repetição de refrão e batidas (melodias, ritmos, citações), no bloco do show destinado aos cocos e às cirandas.

Nesse ambiente de influências musicais diversas, os membranofones populares (zabumba, alfaia, pandeiro, tambor falante) e o marimbau (cordofone) garantiam a sonoridade ancestral, vinda do passado e do sertão. As percussões trazem também a negritude, a reverência às tradições, mesmo dentro de uma banda em formato rock. O local (música nordestina) e o mundial/mercadológico (*rock*) têm seu arremate final, na voz de *Escurinho*, como ela aparece no DVD “Toca Brasil”. O seu material vocal pode ser associado tanto às vocalidades de cultura popular nordestina²⁶, quanto às vozes viscerais do *rock and roll*. Nele dá-se o encontro do rock com o sertão, de *Woodstock* com Catolé do Rocha.

Versando ainda sobre performance vocal, vê-se que a mediação que a cultura popular operou sobre sua performance vocal foi significativa. Seus gestos de voz podem ser confundidos com o desenho de execução dos mestres, brincantes, cantadores (na música “Boi Tungão”, minuto 52:44), emboladores (na música “Eu Acredito” minuto 07:07), vaqueiros (na música “Os primos dos Guimarães” – primeira canção executada no DVD), entre outras figuras presentes nas expressões culturais típicas nordestinas.

A utilização do invisível objeto musical vocal, conduz tudo com melodias, falas, gritos e grunhidos, comandando as repetições, paradas e momentos de contato direto com o público. Às ocasiões de maior intensidade vocal (maior volume) acompanham gestuais fortes como danças, pulos e agachamentos.

Existe no agir cênico da banda de *Escurinho* tanto um diálogo de estilos, quanto um colóquio discreto entre as pessoas no palco. Na maioria das vezes, esta conversa é efetuada sem o uso de palavras, apenas com o gestual, quase mímico. Essas movimentações corporais se dividem em gestos performáticos marcados para representar as combinações internas do grupo (uma cadência harmônica no final de uma música, as paradas, os recomeços, o número de repetições, as entradas de vocais). E o famoso “olho no olho” que faz com que todos apreendam rapidamente alguma ideia, que o outro teve no instante da ação. Uma espécie de intuição coletiva, destinada a adiantar as próximas

²⁶ O próprio *Escurinho* declarou em entrevista que dos artistas veiculados em gravações de grande projeção no Brasil, só consegue achar sua voz parecida com a do maranhense João do Vale.

ações do companheiro de banda. Essa comunicação visual automática, dá um alinhavo humano muito interessante às bandas de música popular.

Escurinho relata ainda, que todos sempre tiveram liberdade para opinar nos ensaios e dar sugestões de arranjos. Ele, como referiu nas entrevistas, não enxerga problema nessa “coautoria” ao contrário disso, se diz muito grato a cada músico que passou por sua vida (ESCURINHO, 2014). Por isso, a banda acabava invariavelmente tendo grande influência sobre o processo criativo do solista.

7.2.1 Cenas musicais intercomunicantes

Escurinho é consciente de que sem o apoio de músicos da cena *rock* de João Pessoa, sua trajetória não teria sido essa que ora se expõe. No início dos anos 90, a obra de *Escurinho* começou a sofrer uma influência significativa dos roqueiros com os quais trabalhava. Esse diálogo de *Escurinho* com o *rock* pessoense, é explicado no depoimento de Igor Ayres, antigo baixista de sua banda.

A gente tinha uma cena de rock pesado tipo Hard Core e Trash Metal ... Escurinho na época ainda bastante percussivo ... Pouco depois Escurinho se juntou com Alex Madureira e eles começaram a trabalhar em cima do embrião do Labacé ... Era uma coisa muito nova, muito diferente, porque enquanto Recife estava vivendo aquela história toda do Mangue Beat, que já estava meio que na “espuma da onda”, porque Chico Science foi antes, acho que mais ou menos em 94/95 ... Mas a coisa da Paraíba estava surgindo com muita personalidade em cima desse trabalho do Labacé, porque tanto Escurinho quanto Alex Madureira têm muito conteúdo. Então a coisa não foi em cima do maracatu e tal ... A coisa daqui era uma pegada mais em cima do côco, do baião, muitas vezes, uma coisa mais indígena também. Era muito forte quando ele cantava “Tabajara gritou! As armas guerreiros! ”. Então isso daí começou a tomar uma proporção na cidade que as pessoas foram se identificando com aquele som. Até então eu era espectador... Quando pintou a oportunidade, antes de terminar a gravação do Labacé eu entrei... As pessoas receberam muito bem esse trabalho em Recife... Os contatos com Lula Queiroga começaram a abrir as portas... Aí veio “Abril Pro Rock”, “Pé no Rock”, “Festival de Garanhuns”... A banda foi ficando mais Rock, no começo a gente não tinha a bateria completa, eram elementos separados. Tinha o zabumba ou uma alfaia que faziam essa parte grave, e juntava um chimbal com a caixa e, juntando esses elementos, aquilo dava a entender que era uma bateria. Mas depois, numa das minhas saídas e voltas pra banda, no que eu saí e voltei a banda estava com uma bateria que na época era o Flávio Boy, era Flávio Boy e Pablo Ramirez – eles se revezavam na percussão. Foi a banda na época da pegada mais rock.. (AYRES, 2015)

Esse depoimento de Igor Ayres traz uma descrição de cena musical. A respeito do conceito de “cena musical”, palavra tão usada no senso comum dos consumidores e fazedores de música, temos um trecho abaixo bastante elucidativo:

Entre os estudiosos preocupados em teorizar as cenas de maneira mais meticulosa, destaca-se o canadense Will Straw, professor do Departamento de Comunicação e História da Arte da Universidade de McGill. A partir de uma distinção fundamental entre comunidade e cena musical, Straw (1991) examinou de que maneira certas práticas musicais operam para a produção de um sentido de agrupamento no âmbito das metrópoles. Na concepção do autor, a noção mais cerrada de comunidade musical remete a um grupo populacional de composição relativamente estável (segundo variáveis sociológicas abrangentes), cujo envolvimento com a música toma forma de uma contínua exploração de uma ou mais linguagens musicais, supostamente enraizadas numa herança histórica geograficamente específica. O propósito destas comunidades é, portanto, estabelecer uma ligação afetiva entre práticas musicais contemporâneas e um legado musical que lhe confira um caráter de pertinência. Já as cenas musicais são definidas como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais. (FREIRE FILHO, FERNANDES, 2006, p.5)

O contato do artista com a “cena”, dá-se tanto no instante da performance, quanto na participação do artista no cenário cultural local. *Escurinho*, artista principal do evento que ora descrevemos, mobiliza durante seus shows os sentidos audiovisuais de quem o assiste. No caso específico do “Toca Brasil” ele se comunica não somente com o público presente, mas, principalmente, com a sua banda e com as câmeras, através das quais, se liga ao público que o assistiria depois em DVD.

Voltando ao depoimento de Igor Ayres, vemos referência, a pelo menos duas cenas musicais diferentes, que no início dos anos 1990 se comunicavam e se admiravam: as cenas *underground* de João Pessoa e Recife respectivamente. *Escurinho* referiu em entrevista (2012) que houve o reconhecimento, do projeto *Labacé* por parte da cena musical pernambucana nos anos de 1990, como uma insurgência autônoma, não sendo uma descendência do *Mangue Beat*²⁷.

²⁷ Depois de vários shows e eventos muito bem-sucedidos, e do manifesto ‘Caranguejos com Cérebro’ (que transformou, de uma hora para outra, centenas de arruaceiros inocentes em “mangueboys” militantes),

Muitos eram os pontos em comum às duas estéticas: a fusão de tradição com modernidade, os ritmos de cultura popular em diálogo com a música de massa, os temas poéticos voltados para a contestação social e o pertencimento às cenas *underground* de suas respectivas cidades de origem. O *Mangue Beat* e o *Labacé* aconteceram simultaneamente, em lugares diferentes, contudo, sem uma relação de subordinação, nem de sucessão. Apesar das semelhanças, as motivações são bem distintas e as diferenças musicais são inúmeras.

O *Mangue Beat* trabalha muito o maracatu enquanto ritmo de cultura popular centralizador das fusões musicais com ritmos modernos. O *Labacé* privilegiava o baião misturado ao rock. Em viagens com a peça “Vau da Sarapalha” *Escurinho* encontrou na Europa os músicos da banda “Nação Zumbi”, no meio de uma turnê, nessa época, este era o grupo mais expoente da cena pernambucana de *Mangue Beat*. Sobre isso, *Escurinho* relata (entrevista de 2012) que eles mesmos, apesar de apoiarem e apreciarem o trabalho *Labacé*, reconheciam aquilo como uma manifestação nova, uma onda de sínteses musicais que caminhava para outro lado, criando novas relações em uma outra cena.

7.3 – Modernidades e Tradições em “Toca Brasil”: os lugares geográficos e simbólicos da performance

Embora no “Toca Brasil” haja muita alusão estética a gêneros e estilos musicais de um mundo menos urbano e tecnológico – devido à forte menção musical e textual à cultura popular, à cultura africana e à cultura indígena – também, há referências relevantes à cultura de cidade. Os ingredientes urbanos se encarnam no DVD de *Escurinho* por diversos meios. Entre eles, destacam-se visualmente os instrumentos elétricos (guitarra,

parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80... Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música, etc. Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo “renascimento” recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! E partiu para o ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a professores acadêmicos, ninguém ficou de fora (ZERO QUATRO, 1997).

Disponível em http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto2.html

baixo) e toda tecnologia de amplificação, iluminação, cenografia e gravação presente no palco. Além disso, a luz do DVD, concebida como componente cênico intencional, também ajuda a compor atmosferas várias, dando para cada impacto emocional existente no show, correspondentes imagéticos ora sob a forma de cores, ora sob a forma de sombras.

No caso da música “Primos Guimarães” por exemplo, momento onde *Escurinho* toca marimbau, as luzes são mantidas apagadas se jogando apenas um espectro de luz azul, direcionado de baixo para cima, logo à frente de cada instrumentista. É a primeira música do show e ocorre associação da penumbra com o som do marimbau – conferindo-lhe uma atmosfera de mistério. Quando a guitarra entra na canção fazendo uma espécie de imitação da melodia do marimbau, vê-se a que luminosidade aos poucos vai tomando conta do palco, fazendo cada músico aparecer com seu instrumento e seus movimentos. A medida em que a percussões vão surgindo na textura desta cantiga, mais luz surge no palco. Assim, visualmente, também se desenha um trajeto de luz, acompanhando as transformações sonoras que se dão no tempo de duração de cada música.

Enquanto estilo e opção, a modernidade também está nas vestimentas casuais e citadinas de todos os performers. Não há indumentária neles que se diferencie muito de outros produtores e consumidores de uma cultura “alternativa” urbana. O *ethos* de cidade está, para, além disso, nos movimentos que *Escurinho* faz, os quais remetem aos gestos e circulações de palco, típicas (principalmente nos gestual dos membros – braços e pernas - e formas de andar) de cantores de *rock* e/ou *hip-hop*. No dizer do próprio artista dentro das falas colhidas nos extras do DVD: “*Eu sou do sertão, mas adoro a capital!*”. Nesta fala *Escurinho* aponta para um hibridismo, que ultrapassa a fusão de gêneros musicais (*rock and roll* e música popular de tradição oral), e opta pela direção de um encontro frutuoso de culturas e costumes. Abrolham das imagens do DVD de “*Escurinho*” informações sonoras e visuais as quais remetem o ouvinte, simultaneamente, ao universo do *rock and roll*, e às manifestações de cultura popular.

Um exemplo desta argamassa de sentimentos antigos e novos, tradicionais e tecnológicos, do campo (também da “mata”) e da cidade pode ser exemplificado numa breve discussão em referência de uma canção do DVD: “*Eu acredito*”. Em “*Eu Acredito*”, poesia e música carregam a audiência para uma demarcação distintiva tanto do ser individual quanto do ser social.

*Eu acredito na poesia
Do meu povo brasileiro
Eu acredito na folia
Desse povo mandingueiro
Eu acredito na levada da zabumba
No rebolar da morena
E no swing do pandeiro
Eu acredito na loucura dos meninos
No samba da minha terra
E no forró lá de Monteiro
Eu acredito no martelo alagoano
No frevo pernambucano
Na rede que balança
Na sombra da Umburana
Ao som do maracatu
E no amor de Bastiana
Eu acredito sinhá (ESCURINHO, 1995)*

Vê-se na poesia de “*Eu acredito*”, que o compositor investe na posição confessional de seus ideais. Deixando claro o pensamento que carrega e a mensagem da qual é porta-voz. A valorização dos estilos, ritmos ou manifestações da cultura popular presente nas expressões citadas como “maracatu”, “forró”, “frevo”, “martelo alagoano” entre outras, resume bem a profissão de fé de *Escurinho*. Ele crê no povo do qual descende, representado socialmente na cultura que ele (artista e povo) produz.

Fazer-se acompanhar em “*Eu acredito*” (minuto 07:04) apenas pela percussão do pandeiro (tocado por ele mesmo) e pela zabumba de Fabiano Lira, também confirma a reiteração da relevância da cultura popular para seu trabalho. Elegendo esta maneira de interpretar esta música em seu primeiro e único DVD, *Escurinho* rememora na *performance* tocada e cantada, o estilo dos emboladores/improvisadores/desafiadores que povoam tanto as ruas quanto as lembranças do artista que aposta nessa ancestralidade.

Nas entrevistas buscou-se esclarecer algumas dessas hipóteses interpretativas diretamente com o próprio artista. Desejando saber sobre aquilo que o tinha influenciado no passado, e, por outro prisma, o que ele reconhecia como práticas musicais inovadoras na cena atual, *Escurinho* afirmou que para ele, as *revelações*²⁸ do momento são justamente os folguedos e os grupos de cultura popular. É o que há de mais moderno e vanguardista para o entrevistado. Do seu ponto de vista, a carga de ancestralidade desses grupos não impede e, sim, aumenta o conteúdo dialógico com a realidade atual.

²⁸ Termo de uso no senso comum para designar artistas novos, emergentes, que estão começando a fazer sucesso.

É comum que a manutenção de uma tradição oral aprendida com os antepassados, não represente, para o seu mantenedor, um ato político, em si. Talvez, para quem realiza a cultura popular, ela seja a simples continuação dos ritos antigos, feita por prazer ou por satisfação aos mais velhos. Mesmo assim, a sustentação dessas reminiscências tem consequências sociais inegáveis. É possível concluir, portanto, que a decorrência disso, no mundo dos fatos, é o resguardo de uma expressão artística não mercadológica.

Esse acessar da ancestralidade, em *Escurinho*, aparentemente tão natural, não é somente uma questão de descendência biológica e cultural. A ancestralidade, no caso dele, também é eletiva. Pode-se decidir que tradições valorizar, que passado se vai transmitir às futuras gerações e no caso de *Escurinho*, as motivações que ele tem para passar a cultura de tradição oral à frente, são políticas e afetivas. Nota-se que o mundo social construído por atos de engajamento estético, é também representação e vontade. Existir socialmente é também ser percebido, aliás, percebido como distinto, como ser diferenciado.

É muito profunda a relação a relação de *Escurinho* com a cultura popular. Ela sempre emerge nas ações artísticas nas quais ele se envolve. *Escurinho* descreveu um encontro recente que teve com um grupo de coco pernambucano, com o qual revela ter uma espécie de nostalgia ancestral.

Essa semana eu ouvi Zé de Teté (...), eles tocam sentado já velhinho ali e cantando (...), você num fica quieto (...), me levaram pra um evento e ele tava lá tocando. Eu juro a você, eu passei uma média de uns quarenta minutos chorando escondido, e junto do povo foi umas duas horas chorando escondido. Assim, porque sabe quando você sente saudade de um negócio que você num sabe o que foi que houve? Num sabe que viveu? Uma saudade dum negócio que você... Ali era meu pai, minha mãe, meus avô, meus bisavô, tudo junto ali naquela coisa, tataravô que eu num conheci. Aqueles senhores negros ali sentado cantando de frente pra mim bicho! (ESCURINHO, 2012)

Neles e em *Escurinho*, o gritar, o cantar “sujo²⁹”, a voz aberta e anasalada, em nada se aproximam do perfil de cantor de “*Rádio FM*”, para usar as palavras do próprio

²⁹ “Sujeira na voz” é uma expressão utilizada por cantores para definir gestos vocais que causem sensações de imperfeições sonoras como oscilações de nota ou rouquidão. São características vocais típicas do canto popular, que por sua vez, toma diversas nuances da voz como trunfo, moldando essas “sujeiras” em características vocais consentidas. Talvez o termo tenha origem no vocabulário dos professores de técnica vocal para canto erudito. No canto lírico, a homogeneidade da voz é muito treinada pelos cantores, enquanto que no canto popular o cantor pode se valer tanto de uma voz homogênea quanto de todos os outros tipos de ressonância que ele consiga realizar.

artista. E, para ressaltar ainda mais essa estética, a aproximação do entrevistado com o *rock* estimulou sobremaneira este redescobrir de uma voz visceral.

É por isso que, para ele, o refinamento enquanto cantor e percussionista (funções que ocupa na banda), estaria relacionado mais com a experiência de vida e as necessidades que dela vão surgindo. A invenção artística do dia-a-dia, muito mais que o pensar sobre a performance isoladamente, seria a razão das melhorias por ele buscadas em seu trabalho. É interessante ressaltar essa visão não compartimentalizada da prática e a sua consequente visualização como um universo em si. Ele sempre referia que as suas habilidades estavam unidas num só fazer. Não há separação entre o cantar, o tocar e o movimentar-se.

Para essa pesquisa, este esquema de raciocínio pode ser adotado como uma possibilidade de análise. Refazendo este fluxo temos: a vida dando suporte e se projetando na música, e por sua vez, todos os elementos da performance auxiliando na retratação da vida. A respeito de técnica, conteúdo, aperfeiçoamento e rebeldia nas artes, retorna-se às reflexões de Nycolas Santos Albuquerque, sobre Cinema Novo “Então, se abandonava a técnica em prol de um conteúdo, chegando ao ponto que qualquer caminho na direção da técnica era visto como cinema comercial”. (ALBUQUERQUE, 2014, pág. 4)

Logo, em *Escurinho*, manter esta expressão telúrica como ele a encontrou torna-se então um ato de resistência. É ele, enquanto artista, contribuindo ao proporcionar uma alternativa às vozes veiculadas no rádio e na televisão de seu tempo. Em alusão a este tema, Adriana Piccolo (2006, p. 28) avança que existe a possibilidade de a cultura popular tradicional ser da forma como se apresenta, justamente porque há no seu estar no mundo, um preceito de resistência, consciente ou inconsciente, contra opressões vindas de padrões culturais hegemônicos.

Conclusão

Vamos dar volta por cima!

Volta e meia vamos dar! (ESCURINHO, MADUREIRA, 2003)

Por tudo que foi percorrido ao longo deste trabalho, se expôs a relevância da obra de *Escurinho*, bem como a importância de sua trajetória dentro da música popular paraibana. À guisa de conclusão, pode-se dizer que a carreira deste artista, contada por meio de suas próprias narrativas, além de revelar questões íntimas do indivíduo, desvenda o lugar ideológico e afetivo, de onde ele retira os seus valores e estéticas. Tal “lugar” é geográfico e social, é o *lócus* ocupado por um agrupamento humano, marcado por uma simbologia interna, e com o qual, *Escurinho* está plenamente identificado: a cena *underground* paraibana.

As características desta cena em *Escurinho*, são expostas através do devir da sua poesia, dos seus sons, da sua trajetória, da sua performance e dos seus discursos. Sua obra age enquanto enunciativa de um tipo de postura artística e política. Nele, a rebeldia além de ser uma escolha pessoal, é também consequência dos movimentos dos quais participou. O agrupamento cultural do qual *Escurinho* faz parte, invocou para si a responsabilidade por uma arte empenhada com transformações sociais. E no caso particular do artista por nós estudado, não houve muita distância entre o seu discurso e os ideários dos grupos em que esteve inserido.

Apesar de iguais em direitos (mesmo que em muitos casos apenas sob o aspecto formal), o ser humano tem gosto em estabelecer descontinuidades decisórias em meio às descontinuidades naturais pré-existentes. Decide-se ser ou não ser perfilhado a determinados grupos. É ato consciente na arte de *Escurinho* selecionar os temas que quer celebrar, os pleitos a que empresta voz e os estilos musicais que mistura em suas canções. Se há descontinuidades naturais entre os homens, a cultura marginal, aquela que se afiança como vinda das camadas oprimidas da sociedade, tem orgulho em aprofundar ainda mais esta diversidade (conceito diverso de desigualdade) através da intensificação das descontinuidades decisórias.

O comprometimento destes grupos com questões de identidade, conseguiu preservar, em alguns momentos históricos, algo que os seus partícipes julgavam ter a marca de cultura paraibana. No entanto, muitos são os embates e negociações entre

permanências e transformações nesta mesma cultura, mostrando que não há consenso sobre o que caracterizaria a tal música paraibana. Desta feita, sempre nascem, e renascem, novas identidades sociais e artísticas, fruto destas especulações coletivas sobre identidade, originalidade e legitimidade.

Realidades concretas como grupo, indivíduo, pertença, denominação e legitimidade são tanto expostas por seus aspectos sensíveis, como (re) arrançadas continuamente no plano das opiniões e conceitos. Também os próprios critérios definidores do que venha a ser legitimidade e pertencimento são levantados e negociados socialmente.

Esse fluxo eterno de retomadas e mudanças no que diz respeito a “ser artista paraibano”, é uma reação à impossibilidade de ser a mesma coisa o tempo todo. A cena musical pessoense, se reinventou muitas vezes, e ainda o faz, sem perder, todavia, algo que a diferencia de outras ambiências culturais mundo a fora. Entre tantas ondas de transformações e momentos de estabilidade, uma das permanências mais nítidas desta cena, é a contestação social como forma de cultura musical. Contestar, é evidentemente, um hábito, que nunca acabou nesta cena que investigamos através da vida de *Escurinho*.

O *underground* de João Pessoa, conseguiu construir, ao longo de sua história, uma arte intervencionista e emancipatória que se comunica com as esferas exteriores aos fazedores de arte. E foi por isso, que essa tradição musical-comportamental, conseguiu interferir de alguma forma no seguimento das políticas culturais, tanto da capital, quanto do resto do estado da Paraíba. Obviamente, este clima revolucionário nunca foi ininterrupto, tendo esta mesma cena, amargado momentos de hiato, onde a participação política dos seus membros nos rumos da sociedade, só era sentida quando os mesmos atuavam através de outros movimentos sociais, que não apenas os de cultura.

Outra estratégia para mobilizar mais forças a favor desta cena, foi manter, a partir de dado momento histórico, pessoas do movimento cultural da cidade, atuando dentro dos órgãos públicos, na qualidade de funcionários, agentes e articuladores políticos.

Retomando *Escurinho* e a sua história de vida, temos uma genealogia de engajamentos importantes na sua trajetória.

Iniciando pela a influência do grêmio estudantil na adolescência e participação no Grupo Ferradura – cidade de Catolé do Rocha. Em seguida, o Coletivo “Jaguaribe carne” na vinda para João Pessoa (início da vida adulta), onde foi travado um contato com música experimental e com as vanguardas.

Após isso, ele participa do “Musiclube da Paraíba” – coletivo de produção musical de música autoral. É a tomada de consciência em relação à profissionalização das artes e do cooperativismo entre os artistas. Junto com o Musiclube vem a articulação política e cultural num outro movimento, o qual era conhecido como “Fala Bairro”, responsável pela formação política em associações de moradores nos bairros da capital paraibana. O “Fala Bairro” era como um movimento filho do Jaguaribe Carne, assim como o “Movimento dos Escritores Independentes” que também datou da mesma época.

Se aproximou do teatro, e tendo participado por duas décadas do “Grupo Piollin” esteve integrando o rol de trabalhadores da vanguarda das artes cênicas no nosso país. O “Grupo Piollin” conferiu a *Escurinho* conhecimentos sobre o corpo e texto, enquanto depositário das ações performáticas, e ampliou seu universo de atuação, influenciando sem dúvida seu desempenho nos palcos.

Tudo isso vindo a desembocar numa carreira solo como músico, com três CDs e um DVD gravados - (*Labacé* (1996), *Malocage* (2003), “Toca Brasil” (2004), “Princípio Básico” (2013) - e um quarto CD em fase de finalização - *Ciranda de Maluco*” (2015).

Esta trajetória encontrou um público fiel, não só entre os frequentadores da noite e dos consumidores de música, mas também entre os artistas na cena *underground* nordestina. O trabalho de Jonas Epifânio dos Santos Neto, toca profundamente a este coletivo de pessoas, aberto ao *rock and roll*, à cultura popular e à música autoral de base contestatória dos valores vigentes na indústria cultural. Este grupo humano, pode ser definido como uma coletividade sonora, que sobrevive pela dinâmica do movimento (em todos os sentidos), e que está baseada em laços sociais, emocionais, procedência geográfica e afinidade política. Estudar *Escurinho*, deu pistas para interpretar os códigos da trama que interliga estes indivíduos à sua cultura.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE, Nycolas Santos. Apoderamento imagético do nordeste do Brasil: estereótipo e discurso nas artes. *Com sertões: Revista de Comunicação e Cultura no Semiárido*. Juazeiro, v.1, n.2, 2014.

ANDRADE, Aline Cunha de; OLIVEIRA, Juliana Goldfarb. Experimentando a poesia coletiva: um caminho para a autonomia. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ENSINO, 4,2012. Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Realize, 2012.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANJOS, Augusto. *Eu e outras poesias*. Porto Alegre: L&PM, Coleção L&PM Pocket, 2002, v.148.

ARROYO, Margareth. Mundos musicais locais e educação musical. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música UFRGS*. Porto Alegre, v. 13, nº 20, p. 95-121, 2002.

AUTOR DESCONHECIDO. Foto de Pedro Osmar e Paulo Ró (Jaguaribe Carne), Ano desconhecido. Foto preto e branco.
Disponível Em: <http://www.40anosdeguerrilhacultural.com/>

AYRES, Igor. *Depoimento*. Entrevistadora: Maria Juliana Figueredo Linhares. João Pessoa, PB. [janeiro de 2015].

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular brasileira*. Tese em história. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BERLINK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, Papirus Livraria Editora, 1984.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 1973.

_____. “The problem of ‘ethnic’ perceptions in the semiotics of music”. In STEINER, Wendy (org.). *The sign in music and literature*. P. 184-194 Austin: University of Texas, 1981.

_____. “Music, culture and experience”, 1995

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987

CAMBRIA, Vincenzo. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia). *Revista Antropológicas*, 10, v. 17, n. 1, p. 81-102, 2006.

CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Tiago de Quadros Maia. *Lord Of Hell*: a prática musical da banda Vomer na cena do rock/metal em Montes Claros-MG, 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, Salvador, 2011.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIACCHI, Matteo. Fotografia do disco Coletânea Musiclube. 1997. Foto color. Disponível em: <http://odhecaton.blogspot.com.br/2011/02/coletanea-musiclube-1997.html>

CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Vozes, 2006.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 6ª edição, 1997.

DEL PICCHIA, Paulo Menotti. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação*. Dissertação de mestrado em antropologia social. São Paulo. USP/SP, 2013.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 6. 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: NP de Rádio e Mídia Sonora, 2005. P. 167-182 CD-ROM.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESCURINHO. Jonas Epifânio dos Santos Neto. *Depoimento*. Entrevistadora: Maria Juliana Figueredo Linhares. João Pessoa, PB. [abril de 2012].

_____. *Depoimento*. Entrevistadora: Maria Juliana Figueredo Linhares. João Pessoa, PB. [novembro de 2014].

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FAUSTINO, Maria Helena. Musiclube da Paraíba: manifestações culturais à margem de uma cidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, 1, 2002. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2002.

FREIRE, Cristina, 1961. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João e João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*, p. 25-40. Salvador: EDUFBA, 2006

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora S.A, 2008.

GUEDES, Linaldo. Mil vezes Vau da Sarapalha. Recife. In. *Continente*, Ed. 44, 2004.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Ancestralidade e oralidade nos movimentos negros de Pernambuco. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013. Natal: *Anais...* Natal: 2013.

GROFF, Apoliana Regina; MAHEIRIE, Kátia. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. *Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 351-370, 2011.

HARTMANN, Luciana. Imagens que produzem imagens: sobre o registro audiovisual de performances narrativas” In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 25, 2001. Caxambu: *Anais...*, 2001.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*: Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997.

IAZZETTA, F. H. *Sons de Silício: corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: PUC-SP, 1996. (Tese de doutorado).

JAIME JÚNIOR, Pedro. Um texto, múltiplas interpretações: antropologia hermenêutica e cultura organizacional. *RAE*. v. 42, n.4, p.72-83, 2002.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

_____. (org.). *Comunicação & música popular massiva*, p. 25-40. Salvador: EDUFBA, 2006

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Herança cultural (re) interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. *Museologia e patrimônio*, v.1, p. 33-43, 2008.

LINHARES, Maria Juliana Figueredo. **Trajetória e prática:** um olhar sobre o músico *Escurinho* e sua performance cantada. João Pessoa, PB, 2012. 25fl.(Trabalho de Conclusão de Curso). Departamento de Música, UFPB.

_____. Foto da capa do disco "Labacé", 1996. Acervo pessoal. Foto color

_____. Foto da contracapa do disco "Labacé", 1996. Acervo pessoal. Foto color

_____. Transcrição de trecho da música Malunguim. Acervo pessoal. Foto preto e branco.

_____. Foto da capa do disco "Malocage", de 2003. Acervo pessoal. Foto color

_____. Foto da contracapa do disco "Malocage", de 2003. Acervo pessoal. Foto color

_____. Foto da capa do disco "o princípio básico", de 2013. Acervo pessoal. Foto color

_____. Foto da contracapa do disco "o princípio básico", de 2013. Acervo pessoal. Foto color

_____. Foto do cartaz do lançamento princípio básico", de 2013. Acervo pessoal. Foto color

MACEDO, Marcelo. *Depoimento*. Entrevistadora: Maria Juliana Figueredo Linhares. João Pessoa, PB. [janeiro de 2015]

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira:* um estudo de caso sobre a vanguarda paulista. Dissertação em música. Campinas: Unicamp, 2007.

MAGALHÃES, Luiz Mousinho. A corrente elétrica da cultura: o manifesto regionalista e as novas tramas do regionalismo na canção popular brasileira. *Revista Eletrônica Temática*, 2005. Disponível em <http://www.insite.pro.br/2005/17-%20A%20corrente%20el%C3%A9trica%20da%20cultura.pdf> . Acesso em: 09 nov. 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe. Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral:* como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MELANDER FILHO, Eduardo. A Cultura Segundo Edward B. Tylor e Franz Boas. *Gazeta de Interlagos*, São Paulo, 2009. História, p. 2.

MERRIAM, Alan P. *Anthropology of music*. Evanston, IL: Northwestern University, 1964.

MICELI, Sergio. Introdução: a força do sentido. In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. (Coleção Estudos. Textos selecionados de Pierre Bourdieu). p. i-xi São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

MOURA, Eli-Eri. Orquestra de Câmara apresenta o espetáculo “Eu, Augusto”. Entrevista concedida à Agência de Notícias da UFPB. Acesso em janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.ufpb.br/content/orquestra-de-c%C3%A2mara-apresenta-o-espet%C3%A1culo-%E2%80%9Ceugusto%E2%80%9D>

MUKUNA, Kazadi wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista. Trad. Saulo Adriano. *Revista USP*. São Paulo, n. 77, p. 12-23, março/maio, 2008

NASCIMENTO, Gruwer Iúre Maciel (não) preservação do repente em Ceilândia – DF. *A tempo: Revista de pesquisa em música*. Coordenação de pós-graduação / Faculdade de Música do Espírito Santo. Vitória: DIO/ES, v. 5, n. 5 (jan/jun 2014), p. 55-64, 2014.

NAVES, Santuza. Cambraia. et. al. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. *BIB: Revista Brasileira de Informação em Ciências Sociais*. São Paulo, n. 51, p. 49-84, 2001.

NUNES, Ana Maria. O mal e o pecado representados na narrativa do primo Argemiro: Do conto ao espetáculo teatral. In *V SENALIC*, v. 5, São Cristóvão, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. *Representations, Revista do Programa em Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, p. 7-28. São Paulo, 1993.

OLIVEN, Ruben George. *A Antropologia de grupos urbanos*. 6ª Ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

_____, Ruben George. *Cultura e modernidade no Brasil*. São Paulo: Perspectiva [online], vol. 15, n. 2, p. 3-12, 2001.

ORTNER, Sherry Beth. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, v. 17, n. 2, p. 419-466, 2011.

PASSOS, Rafael. Foto de Escurinho. Acervo pessoal. Foto color

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. *História, Franca*, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: UFRJ/RJ, 2006.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, v. 23, p. 103-112, Belo Horizonte, 2011.

PICCHIA, Paulo Menotti del. *Por que eles ainda gravam? Discos e artistas em ação*. Dissertação de mestrado em antropologia social. São Paulo. USP/SP, 2013.

- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222-286, São Paulo, 2001.
- RAMALHO, E. B. Luiz Gonzaga revisitado. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* p. 135-146. Rio de Janeiro, 2004.
- RIBEIRO, Fábio Henrique. Eficácia e entretenimento na performance musical. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, p. 233-241, 5, 2001, Belém. *Anais ...* Belém.
- RÊCOVA, Simone Lacorte. *Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?* Dissertação em educação. PUC/DF, 2006.
- SALLES, S. G. A sombra da jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. In: *Revista Antropológica*, ano 8, Vol. 15, Recife, 2004.
- SANTOS, Adeildo Vieira dos. *Depoimento*. Entrevistadora: Maria Juliana Figueredo Linhares. João Pessoa, PB. [janeiro de 2015].
- SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. *Música e cultura: revista da ABET*, vol. 8, n. 1, p. 66-77, 2013. <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>
- SEVERO, George Glauber Félix. *Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne*. Dissertação em música. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- SILVA, Marinaldo José da. Festa no Quilombo: cocos na jurema para o mestre malunguinho. *Cadernos Imbondoneiros*. João Pessoa, v.1, n.1. 2010.
- SILVA, S. J. A. Memória musical da Maré: o desafio etnográfico a partir da história oral. In: VII ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL, 2007, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, V. P.; BARROS, D. D. Método história oral de vida: contribuições para a pesquisa qualitativa em terapia ocupacional. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, v. 21, n. 1, p. 68-73, jan. /Abr. 2010.
- STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (ed.) *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. p. 1-27. Oxford: Berg Publishers, 1994.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Palavras que consomem. Contribuição à análise dos cocos-de-embolada”, In: *Revista IEB* 50, p. 13-40. 2010.
- _____. “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’”. In: MATOS, Cláudia Neiva et al. (Org.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, p. 14-42, Rio de Janeiro: Letras, 2008.

SARDO, Susana (2013b), “Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes”, *Música e Cultura: revista da ABET*, 8(1), p. 66-77.

TOCA BRASIL: ESCURINHO. DVD. Produção do Itaú Cultural. São Paulo-SP, 2004. Acervo Pessoal

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Urubu texto e contexto na música instrumental. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3. Universos da Música: Cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais, 2006, São Paulo. *Anais...* p. 323-327. CD-ROM. João Pessoa: UFPB, 2006.

VACCARI, Pedro Razzante. *José Siqueira e o coco de embolada erudito: por uma performance etnomusicológica contemporânea*. Dissertação em música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2013.

VASCONCELOS, Rodolfo. Foto de Escurinho em cena na peça Vau da Sarapalha. Foto color. Disponível em: www.rodolfovasconcellos.blogspot.com

VIEIRA, Jean. Biblioteca do Grêmio Castro Alves, 1978. Foto preto e branco. Disponível em: <https://www.facebook.com/-Catol%C3%A9-Do-Rocha-Antigamente-Por-Jean-Vieira-423633524349760/?fref=ts>

_____. Grupo Ferradura. Cidade do Catolé do Rocha, 1978. Disponível em: <https://www.facebook.com/-Catol%C3%A9-Do-Rocha-Antigamente-Por-Jean-Vieira-423633524349760/?fref=ts>

WACHELKE, João Fernando Rech; CAMARGO, Brígido Vizeu. Representações sociais, representações individuais e comportamento. *Interam. j. psychol.* Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 379-390, dez. 2007

ZERO QUATRO, Fred. Quanto vale uma vida. (Manifesto. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto2.html

Discografia consultada

CD **Labacé**. Escurinho. LaserDisc do Brasil

CD **Malocage**. Escurinho. NovoDisc

CD **O princípio básico**. Escurinho. Ponto4digital

DVD **Toca Brasil**. Escurinho. Itaú Cultural.

Anexos

Discografia e filmografia consultada de *Escurinho*

- *Labacé* (1996)
- *Malocage* (2003)
- *Toca Brasil* - DVD (2004)
- *Princípio Básico* (2013)

Músicas transcritas

- *Malunguim* (1996)
- *Corpo Seco* (1996) – Nessa música houve opção por transcrever apenas a introdução instrumental e o último conjunto de versos cantados.
- *Negro Espírito* (1996)

Malunguim

Escurinho

♩ = 98

Voice

Guitarra Limpa

Guitarra distorcida

Drums e Perc.

Triangle

Pandeiro

Ovo

4

Voice

guim É o rei da ma ta, é o rei da ma ta, êh, Ma lun

Gtr. L.

Gtr. D.

Swb + Alf

Tri.

Pan.

Ovo

Am C D

Bm E D Bm E D Bm E D

7

Voice

guim êh, Ma lun guim, êh, Ma lun

Gtr. L.

Bm E D Am C D

Gtr. D.

Ɔwb + Alf

Tri.

Pan.

Ovo

10

Voice

guim Que mata é es - sa que nela eu vou en

Gtr. L.

Bm E D Bm E D Bm E D

Gtr. D.

Ɔwb + Alf

Tri.

Pan.

Ovo

13

Voice
 tran do_ que ne la eu vou en tran do Cos meus ca bo clinhos_

Gtr. L.
 Bm E D Bm E D Bm E D

Gtr. D.
 (Bass line with eighth notes)

Cwb + Alf
 (Conga and Alfornço part with eighth notes)

Tri.
 (Triangle part with eighth notes)

Pan.
 (Pandeiro part with eighth notes)

Ovo
 (Ovo part with eighth notes)

16

Voice
 êh, Ma lun guim êh!

Gtr. L.
 Am C D Bm

Gtr. D.
 (Bass line with eighth notes)

Cwb + Alf
 (Conga and Alfornço part with eighth notes)

Tri.
 (Triangle part with eighth notes)

Pan.
 (Pandeiro part with eighth notes)

Ovo
 (Ovo part with eighth notes)

2

4

Score for a 4-measure musical piece, featuring the following instruments and parts:

- Voice:** Four measures of whole rests.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef, key of D major. The melody consists of quarter notes: D4 (half-measure), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half-measure), D4 (half-measure).
- Bass:** Bass clef, key of D major. The bass line consists of half notes: D3 (half-measure), F#3 (half-measure), G3 (half-measure), A3 (half-measure), B3 (half-measure), A3 (half-measure), G3 (half-measure), F#3 (half-measure), E3 (half-measure), D3 (half-measure).
- E.S. (Electric Steel Drum):** Treble clef, key of D major. The part consists of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, repeated in each measure.
- Tri. (Triangle):** Treble clef, key of D major. The part consists of quarter notes: D4, F#4, A4, B4, repeated in each measure.
- Congas:** Treble clef, key of D major. The part consists of quarter notes: D4, F#4, A4, B4, repeated in each measure.
- Dr. (Drum):** Treble clef, key of D major. The part consists of quarter notes: D4, F#4, A4, B4, repeated in each measure.

Musical score for a 4-measure section. The score includes parts for Voice, E. Gtr., Bass, E.S., Tri., Congas, and Dr. The key signature is one sharp (F#).

- Voice:** Four measures of whole rests.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Treble clef. Measure 1: whole note F#4. Measure 2: quarter rest, eighth notes G#4, A4, B4, C5. Measure 3: whole note F#4. Measure 4: quarter rest, eighth notes G#4, A4, B4, C5.
- Bass:** Bass clef. Measure 1: whole note F#2. Measure 2: quarter rest, eighth notes G#2, A2, B2, C3. Measure 3: whole note F#2. Measure 4: quarter rest, eighth notes G#2, A2, B2, C3.
- E.S. (Electric Steel Drum):** Treble clef. Four measures of continuous eighth-note patterns: F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4.
- Tri. (Triangle):** Treble clef. Measure 1: quarter notes F#4, A4. Measure 2: quarter rest. Measure 3: quarter rest. Measure 4: quarter rest.
- Congas:** Treble clef. Measure 1: quarter notes F#4, G#4, A4, B4. Measure 2: eighth notes F#4, G#4, A4, B4, quarter rest. Measure 3: quarter notes F#4, G#4, A4, B4. Measure 4: eighth notes F#4, G#4, A4, B4, quarter rest.
- Dr. (Drum):** Treble clef. Four measures of whole rests.

12

16

146

20

5

Voice

O ter rei ro la de ca sa não se va rre com va ssou ra va rre com pon tas de

E. Gtr.

G Em

Bass

E.S.

Tri.

Congas

Dr.

Score for a musical piece, featuring the following instruments and parts:

- Voice:** The vocal line is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "fa cae ba las de me tra lha do ra, o ter rei ro lá de ca sa não se var re com vas".
- E. Gtr. (Electric Guitar):** The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line in the first measure, followed by a whole note chord marked with a 'C' in the second measure, and then rests.
- Bass:** The bass line is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a whole note chord marked with a 'C' in the first measure, followed by rests.
- E.S. (Electric Saxophone):** The saxophone part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note melody across all three measures.
- Tri. (Triangle):** The triangle part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note melody across all three measures.
- Congas:** The conga part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests across all three measures.
- Dr. (Drums):** The drum part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a continuous eighth-note melody across all three measures.

26 7

Voice

sou ra var re com pon ta de fa cae ba las de me tra lha do ra

E. Gtr.

D G

Bass

E.S.

Tri.

Congas

Dr.

29

gliss.

gliss.

Voice

E. Gtr.

Em

C

Bass

E.S.

Tri.

Congas

Dr.

The musical score is for a 4-measure section. The key signature has one sharp (F#). The Voice part has two glissando markings. The E. Gtr. part has chords Em and C. The Bass part has a single note in each measure. The E.S. part has a continuous eighth-note pattern. The Tri. part has a single note in each measure. The Congas part has a rhythmic pattern. The Dr. part has a single note in each measure.

33
9

Voice

E. Gtr.

Bass

E.S.

Tri.

Congas

Dr.

10

37 *gliss.*

Voice

E. Gtr.

Bass

E.S.

Tri.

Congas

Dr.

ppp

ppp

ppp

Em C

Negro Espírito

Escurinho

$\text{♩} = 100$

Voice

Grammelot

Electric Guitar

4-string Bass Guitar

$\text{♩} = 100$

Iyá

Egg Shaker

Matraca

Jam Blocks

Drum Set

2

4

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

7

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

The musical score is written for a 7-piece band. The key signature is one sharp (F#). The Voice part starts with a rest, then plays a melody with triplets. The Grm. part plays a triplet of eighth notes. The E. Gtr. part is silent. The Bass part plays a rhythmic pattern. The Iyá, E.S., and Mtrc. parts are silent. The J.B. part is silent. The Dr. part plays a rhythmic pattern.

4

10

Voice

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

14 5

Voice

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

Pen

The musical score is written for a 12-piece band. The vocal line (Voice) is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 14 and features a melody with triplets. The guitar line (Grn.) is in the bass clef and is mostly silent. The electric guitar line (E. Gtr.) is in the treble clef and is also mostly silent. The bass line (Bass) is in the bass clef and features a steady eighth-note pattern. The percussion section includes a conga (Grn.), electric guitar (E. Gtr.), bass (Bass), and a drum line (Dr.) with a snare and cymbal. The vocal line (Voice) has a melody with triplets and a 'Pen' (penetration) mark.

6

18

Voice

sar_____ no ca mi nho de vol ta pra ca sa_

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

7

22

Voice

_____ não é só pen sar_ na_ vol_ ta, não é só pen sar._____

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

26

Voice

É dis tan te a que la ter ra e eu

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

29 9

Voice

 nem sei na da de la. não sei das su-as en tra - nhas não

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

10

33

3

Voice

seï das su - as mu lhe res não sei das su - as ma

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

36

Voice

tas não sei dos seus cul - tos a

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

12

39

Voice

pe nas sei o seu no me____ , a pe nas sei o seu no me_ .

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

43

13

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

14

46

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

Detailed description: This musical score page contains measures 46 through 49. The key signature is one sharp (F#). The Voice part (bass clef) features a melodic line with triplets of eighth notes in measures 46, 47, and 49, and a half note in measure 48. The Grm. (Guitar) and E. Gtr. (Electric Guitar) parts are silent, indicated by whole rests. The Bass part (bass clef) plays a steady eighth-note pattern with a half note in measure 48. The Iyá, E.S., Mtrc., and J.B. parts are represented by empty staves with a double bar line at the beginning, indicating they are silent. The Dr. (Drum) part (bass clef) features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and a snare drum hit in measures 46, 47, and 49, with a half note in measure 48.

50

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

54

Voice

Já es cu to ru mo res na noite são os

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

57 17

Voice

ho mens com seus tam bo res. Já es cu to ru mo res na

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

18

60

Voice

noite são os ho mens com seus tam bo res São

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

63

Voice

mu_ i tos , e vão to can_____ do_____

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

66

Voice

Os seus cân ti cos são de luz.____ são

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

69 21

Voice

cân ti cos de lou vo____ res, os seus cân ti cos são de luz____

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

72

Voice

são cân ti cos de lou vo res i lu mi

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

75

Voice

nan do o breu da ma ta,

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

78

Voice

i lu mi nan do o breu da ma

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

81 25

Voice

ta, Ne

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

84

Voice

gro es pí ri to

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

The musical score for measures 84-86 is written for a nine-part ensemble. The key signature is one sharp (F#). The Voice part has lyrics 'gro es pí ri to'. The Grn., E. Gtr., and J.B. parts are silent. The Bass, Iyá, E.S., Mtrc., and Dr. parts have rhythmic notation. The Dr. part features a complex, syncopated rhythm with many beamed sixteenth notes.

87 27

Voice

Ne gro es pí ri to

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

28

90

Voice

Ne

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

The musical score for page 28, measures 90-92, is written for a nine-part ensemble. The key signature is one sharp (F#). The Voice part has lyrics 'Ne' and a melodic line with a slur. The Grm. and E. Gtr. parts are silent. The Bass part has a rhythmic pattern. The Iyá, E.S., Mtrc., J.B., and Dr. parts have various rhythmic patterns.

93 29

Voice

gro. Ne

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

30

96

Voice

gro

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

99 31

Voice

Ne gro

Grn.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

32

102

Voice

Ne

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

105
33

Voice

gro

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

34

107

Voice

Grm.

E. Gtr.

Bass

Iyá

E.S.

Mtrc.

J.B.

Dr.

Measure 107: Voice (rest), Grm. (triplet of eighth notes), E. Gtr. (rest), Bass (quarter note), Iyá (quarter note), E.S. (quarter note), Mtrc. (rest), J.B. (rest), Dr. (quarter note).
Measure 108: Voice (rest), Grm. (triplet of eighth notes), E. Gtr. (rest), Bass (quarter note), Iyá (quarter note), E.S. (quarter note), Mtrc. (rest), J.B. (rest), Dr. (quarter note).
Measure 109: Voice (rest), Grm. (triplet of eighth notes), E. Gtr. (rest), Bass (quarter note), Iyá (quarter note), E.S. (quarter note), Mtrc. (rest), J.B. (rest), Dr. (quarter note).