

Indústria e guerrilha cultural: o caso da música independente paraibana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Matteo Ciacchi

Universidade Federal da Paraíba

ciacchi.matteo@gmail.com

Resumo. A partir da década de 1960, configurou-se na Paraíba o início do que viria a se consolidar como uma cena de música independente no estado. Sua relação conflitante e contraditória com o mercado musical local e com a indústria cultural nacional deram origem ao conceito de “guerrilha cultural”, utilizado como elemento estruturante de sua atuação. Neste trabalho discutimos de que forma esse conceito mediou as relações entre artistas e mercado, especialmente na capital João Pessoa.

Palavras-chave: Indústria cultural. Guerrilha cultural. Música independente. Música paraibana.

Cultural Industry and Cultural Guerrilla: the Case of the Independent Music Scene in Paraíba

Abstract. In the 1960s in the Brazilian state of Paraíba an independent music scene started emerging. Its conflicting and often contradictory relationship both to the local musical establishment and the country’s cultural industry gave rise to the concept of “cultural guerrilla” that informed many of the initiatives at the time. In this paper we discuss how the concept mediated the relationship between artists and the musical labor market of the time.

Keywords: Cultural industry. Cultural guerrilla. Independent music. Music from Paraíba.

Indústria cultural e estratégias de sobrevivência

Talvez um dos traços mais distintivos do campo de estudos da música popular seja a interação, frequentemente polêmica, com o conceito de indústria cultural. A expansão do mercado fonográfico e das tecnologias de gravação e distribuição são consideradas o marco inicial do surgimento de uma “música popular” ocidental propriamente dita, operando numa lógica essencialmente diferente tanto da música de concerto quanto da música das comunidades rurais. É nesse sentido que Marcos Napolitano afirma que sua origem está “intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas” (Napolitano, 2002, p.

12), ou que José Roberto Zan enfatiza a afirmação de Simon Frith de que “a música popular do século XX significa o disco popular do século XX” (Zan, 2001, p. 105).

Embora esse seja um ponto praticamente unânime no campo, uma vez que é um elemento estruturante e fundante desta área de estudos, sua importância se dá também pelo potencial polêmico colocado em ação pelo conceito de indústria cultural. De fato, pode-se argumentar que a música popular urbana só se configura como objeto de estudo acadêmico depois da publicação, em 1947, da *Dialética do Esclarecimento* de Theodor Adorno e Max Horkheimer, onde o conceito é discutido pela primeira vez. A abordagem desses expoentes da Escola de Frankfurt é marcada por um profundo pessimismo, encarando a indústria cultural como uma poderosa ferramenta de dominação das classes dominantes capitalistas. Visando a maximização dos lucros, a indústria cultural seria um sistema de racionalidade técnica que, através da propaganda, fabricaria na sociedade a demanda pelos produtos que ela mesma fabrica em série, num processo que, levado às últimas consequências, ocasionaria uma completa homogeneização da cultura e a supressão de formas artísticas “autênticas”. O ponto talvez mais discutido dessa definição seja justamente a capacidade desse sistema de alcançar, finalmente, essas últimas consequências.

Autores como José Ramos Tinhorão seguem a linha pessimista, argumentando que a assimilação total não só é possível como iminente, e que mesmo o folclore estaria fadado a tornar-se uma mera repetição de “modelos culturais pré-fabricados”. Como exemplo anedótico, Tinhorão cita os festejos juninos em Belém do Pará em 1986. Notas da imprensa afirmavam que uma apresentação de boi-bumbá no largo do Carmo era quase completamente ignorada pelo pequeno público que se encontrava no local: um dos jovens presentes teria arriscado “pedir um *rock* para sacudir o astral” (Tinhorão, 2017, p. 36-38). Entretanto hoje, quase quatro décadas depois, o boi-bumbá continua sendo um evento bem estabelecido das festas juninas paraenses. O historiador José do Espírito Santo Dias Junior descreve a década de 1980 como um período de mudanças na forma e no sentido do boi bumbá em Belém, que a partir de então alcançou um público mais amplo e de outros segmentos sociais e econômicos, levando ao surgimento do chamado “boi moderno” (Dias Jr., 2009, p. 105-106).

O que fica claro na análise de Dias Junior é que, a partir da década de 1980, os grupos populares de boi bumbá precisaram encontrar estratégias de sobrevivência diante de um mercado musical em transformação. Isso por si só não invalida a tese de Tinhorão de que as imposições comerciais dos grandes conglomerados fonográficos do país possam ter exercido

uma influência negativa no interesse geral do público pelo boi bumbá. Entretanto, as soluções encontradas pelos grupos mais expressivos e o sucesso do boi moderno garantiram uma sobrevivência aos bois de rua mais tradicionais. Esse caso é um de tantos exemplos da plasticidade e poder de adaptação das culturas populares: o próprio Tinhorão, no mesmo artigo, reconhecia o folclore como “fato social e dinâmico”, “que reelabora e reinterpreta os dados da realidade” (Tinhorão, 2017, p. 36-37).

A impossibilidade de uma assimilação cultural completa de uma sociedade frente ao processo de homogeneização empreendido pela indústria cultural tem sido, desde o início, o principal contraponto colocado às teses de Adorno. Para ele, essa música produzida em massa para um público urbano era ela mesma a materialização da dominação e do controle social exercido pela nova ordem capitalista. Entretanto, alguns pesquisadores consideram que essa visão relega as classes populares a uma condição de completo imobilismo, incapazes de criarem estratégias de subversão e subsistência de suas vidas e códigos culturais. O sociólogo Jesús Martín-Barbero é um dos que reavalia o papel da indústria cultural levando em consideração a agência histórica e política do povo, retirando-o do “rótulo do número e do anonimato” (Martín-Barbero, 1997, p. 90).

É nesse sentido que José Roberto Zan encara o consumo da música popular como sendo dotado de uma imprevisibilidade que escapa aos desígnios totalitários da indústria cultural adorniana (Zan, 2001, p. 106). A partir daí, pode-se proceder a uma análise histórica da indústria fonográfica brasileira identificando aqueles elementos que nela se destacam como mais singulares, as inevitáveis idiossincrasias que brotam mesmo dos “modelos culturais pré-fabricados”. Surgem aí o samba urbano carioca, o baião radiofônico de Luiz Gonzaga, a Bossa Nova, a Tropicália, a MPB, a música black setentista, o funk carioca, o bregafunk recifense, as aparelhagens amazônicas e tantas outras músicas que lidam diretamente com elementos culturais locais (ocasionalmente alçados a nacionais). A indústria cultural continua sendo o “elemento articulador” do nosso entendimento da música popular, mas o foco se volta para o lado propositivo, das estratégias que cada grupo encontra para contornar a assimilação cultural e reafirmar suas identidades culturais.

É a partir daí que se constrói, a partir da década de 1970, o conceito de “música independente”. Considera-se que o debate em torno da possibilidade de uma produção desvinculada das grandes gravadoras no Brasil começa em 1977, com o lançamento do disco *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo (Vicente, 2006, p. 3), embora já houvesse experiências

anteriores como os discos do Selo Solar em Recife a partir de 1973 com o *Satwa* de Lula Côrtes e Lailson (Lopes, 2017). Essa produção se caracteriza pela ausência da mediação econômica com os grandes conglomerados fonográficos: esse dado por si só já as colocaria à parte se aceitarmos de forma muito estrita a definição de música popular como aquela que deriva da indústria cultural. Ocorre que essa “derivação” pode ocorrer de diversas formas: daí o sentido da imprevisibilidade do consumo sustentada por Zan: a música independente é feita por artistas que têm uma interpretação particular dos produtos culturais disseminados pela indústria mas, por escolha ou contingência, não querem ou não conseguem veiculá-la nos canais de maior prestígio. Entretanto, a música independente continua tendo uma relação simbólica, técnica e por vezes mesmo econômica com os grandes veículos, sendo difícil, portanto, traçar fronteiras claras entre os dois tipos de produção. Eduardo Vicente nota, por exemplo, na atuação dos grupos ligados ao projeto Lira Paulistana na década de 1980, que muitos nomes que ganharam projeção a partir do movimento independente rapidamente assinaram contratos com grandes gravadoras, indicando que a cena independente serviu também para “prospectar novos nichos de mercado” (Vicente, 2006, p. 6).

Esse panorama abre uma perspectiva ainda pouco explorada nos estudos sobre música popular, no qual a ideia de indústria cultural permanece estruturante, porém surgem novos objetos que tipicamente ficaram à margem das grandes divisões historiográficas da música brasileira, que nem sempre correspondem à “linha evolutiva” samba-bossa-MPB, uma metáfora perene já criticada por Marcos Napolitano por mascarar processos mais complexos que se desenrolam debaixo da superfície e que revelam “uma sociedade atuando conscientemente sobre si mesma” (Napolitano, 1998, p. 104).

Guerrilha cultural: o caso da Paraíba

Essa reflexão nos estimula a deslocar nosso olhar para produções ainda pouco estudadas na historiografia da música popular. As cenas regionais de música independente, especialmente as que se desenvolvem a uma certa distância dos centros midiáticos, revelam estratégias de subsistência dos músicos locais que buscam integrar autonomia estética e viabilidade profissional. Trataremos aqui desse processo conforme se deu na Paraíba a partir da década de 1960.

Geograficamente distante das metrópoles de Rio de Janeiro e São Paulo, a Paraíba vivenciava ainda assim a um modesto processo de modernização, que se refletia muito mais na

cultura do que necessariamente em infraestrutura ou desenvolvimento econômico. Na falta de equipamentos como estúdios de gravação ou fábricas de disco, a rádio era o principal elemento da indústria cultural com presença marcante no cotidiano. O mercado musical local na década de 1960 girava em torno do *cast* das rádios Tabajara e Arapuan, que contratavam os músicos de maior destaque na região, promovendo programas de auditório que contavam muitas vezes com o público ao vivo. Havia também os bailes e matinês dançantes e o circuito de eventos sociais como casamentos, formaturas e aniversários, que completavam a totalidade das oportunidades de trabalho musical. Essa produção, embora de alcance bastante restrito, não poderia ser classificada propriamente como independente, se levarmos em consideração que a rádio Tabajara era uma emissora oficial vinculada ao governo do estado, e mesmo os bailes, tipicamente promovidos nos clubes de maior prestígio como o Cabo Branco e o Astréa ou em restaurantes como o Cassino da Lagoa, tinham vínculos diretos com as classes dominantes da indústria, da política e até do exército.

As primeiras produções que podem ser consideradas independentes são os festivais de Bossa Nova ocorridos em João Pessoa e Campina Grande a partir de 1965, produzidos por uma juventude universitária em grande medida sob influência do professor recifense Jomard Muniz de Britto (Britto, 1966). São, porém, ainda iniciativas tímidas em cidades onde já se fazia sentir o atraso técnico em relação às novas possibilidades da indústria musical. A situação se altera consideravelmente a partir de 1967, com a realização do I Festival Paraibano da Música Popular Brasileira (FPMPB), que aconteceria anualmente até 1971, por iniciativa do produtor Expedito Pedro Gomes (Gomes, 2014). Inspirado nos festivais televisivos que, nacionalmente, ajudavam a consolidar a ideia de MPB e alcançavam recordes de audiência, os FPMPB representaram uma oportunidade única até então para os compositores ainda não inseridos no mercado local apresentarem sua produção. Isso atraiu um grande número dos jovens que já se haviam engajado nos festivais independentes de Bossa Nova dois anos antes. O festival acabou concentrando e reafirmando a maior parte dos debates que acontecia nacionalmente sobre música popular, música folclórica, música regional, música moderna, bossa nova, tropicalismo, jovem guarda e rock and roll.

Nesse mesmo ano de 1967, a cena de bailes dos clubes e de eventos sociais já havia sido dominada pelo fenômeno recente das bandas de rock, inaugurando o uso de instrumentos elétricos no estado. Isso somou-se à nova geração de compositores que surgia a partir dos festivais, e apareceram bandas que tiveram um sucesso econômico bastante considerável para

as proporções do mercado local, como Os Quatro Loucos, The Gentlemen, Os Selenitas ou Os Diplomatas. Dentre os músicos destes grupos e dos que competiam no FPMPB, surgiram nomes que posteriormente teriam variados graus de destaque no mercado fonográfico nacional como Marcus Vinícius, Zé Ramalho, Vital Farias ou Cátia de França.

Estes artistas, no período aproximado entre 1967 e 1974, construíram uma verdadeira cena de música autoral independente que lentamente se desvinculava do circuito estabelecido de bailes e de auditórios de rádio, que ainda dependiam de covers de sucessos nacionais e internacionais para garantir seu público. No início da década de 1970 surgem iniciativas como o bar Asa Branca, gerido pelo artista plástico Raul Córdula, que passou a apresentar shows de pequeno porte onde os compositores apresentavam suas próprias criações, dando continuidade ao movimento iniciado com o FPMBP. Entretanto, esse circuito era muito limitado, e até o final da década quase todos esses artistas se mudariam para o Rio de Janeiro ou São Paulo como forma de dar continuidade às suas carreiras. No entanto, para os músicos que permaneceram na Paraíba, era necessário enfrentar diretamente e procurar superar as insuficiências desse mercado. A assimilação pela indústria cultural, que vivia um período de expansão no país, era um elemento de conflito e contradições: buscavam-se estratégias de sobrevivência digna fora dos padrões industriais através de uma produção que já havia sido colocada em movimento em seus próprios termos.

Mais representativo desse momento é o grupo Jaguaribe Carne, criado em 1974 em meio a festivais universitários, encabeçado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Vindos de Jaguaribe, um bairro periférico de João Pessoa, mas criados no ambiente cultural efervescente do final da década de 1960, Jaguaribe Carne propunha uma assimilação antropofágica de elementos da cultura popular como cocos, cirandas e frevos e elementos de vanguardas internacionais como a utilização de ruídos, instrumentos não convencionais, improvisação e a incorporação de performances teatrais em suas apresentações (Glauber, 2017). Sintetizando boa parte das experiências independentes da década anterior, Jaguaribe Carne representou um marco para a cena musical de João Pessoa. Diversos artistas de uma geração posterior que alcançaram certo reconhecimento nacional tiveram uma atuação decisiva dentro do grupo, como Chico César, Totonho, Escurinho, Adeildo Vieira ou Milton Dornellas.

Guiados por uma visão eminentemente política da produção cultural, Jaguaribe Carne norteia sua atuação através do conceito de “guerrilha cultural”. O contexto de recrudescimento da ditadura fazia com que a indústria cultural, entendida em seu sentido mais plenamente

pessimista, fosse identificada com o regime de exceção que aplicava seu controle social no Brasil. Assim, a mera proposição de sobrevivência de uma proposta musical independente nesses termos era encarada como um ato de rebeldia análogo às guerrilhas armadas, que se multiplicavam e povoavam o imaginário cultural da época.

As experiências da década anterior, com todas as limitações, se davam através de um diálogo tanto com a esfera pública quanto com o mercado fonográfico. O FPMPB, por exemplo, foi patrocinado pelo governo municipal e estadual, e os ganhadores tinham a oportunidade de gravar uma faixa em compacto produzido pela Rozenblit, fábrica de discos recifense que dominava o mercado fora do Sudeste. Entretanto, o acirramento da ditadura após 1968 interrompeu ou dificultou muitas das iniciativas que se desenvolviam na Paraíba. Para a geração de Pedro Osmar e Paulo Ró, tratava-se de construir tudo novamente. O jornalista e músico Walter Galvão, escrevendo no final da década de 1970 sobre a atuação do Jaguaribe Carne, destaca a preocupação em criar um “espaço alternativo para a música popular na Paraíba”, enfatizando o caráter independente dessa empreitada: “até pouco tempo, se pensava na possibilidade de contar com entidades oficiais para o florescimento de um minúsculo mercado musical interno. Evoluímos. Agora, os músicos buscam o seu próprio espaço. Com seu próprio esforço” (Galvão, 1981, p. 36).

Em sua dissertação sobre Jaguaribe Carne, o historiador Diogo do Egypto procura discutir com mais detalhe a ideia de “guerrilha cultural” proposta por Pedro Osmar. Ela aparece quase sempre associada a temas como “descentralização”, “popularização”, “democratização”, “socialização” (Egypto, 2015, p. 94). Num período em que iniciativas artísticas eram cerceadas por um aparato policialesco de um lado e pela presença incontornável da grande indústria por outro, Jaguaribe Carne procurava escapar ao imobilismo adorniano criando as estruturas para que sua própria música - mas também de outros artistas - tivesse chances de ser apresentada e desenvolvida. São inúmeras as atividades desenvolvidas pelo grupo com esse fim, iniciando-se com as Coletivas de Música da Paraíba em 1976, que ainda seguiam o molde dos festivais mas deixando de lado o fator competitivo, até a criação, em 1981, do Musiclube da Paraíba, que funcionou como uma oficina-escola prática de produção musical. Extrapolando o meio musical, em 1982 surge o Fala Jaguaribe, que em cooperação com associações de moradores organizou festividades nas ruas do bairro. Essa iniciativa se expandiria para outros bairros, dando origem ao movimento Fala Bairros que marcou o início da década de 1980 em João Pessoa.

Conclusão

A trajetória do Jaguaribe Carne, grupo ainda ativo na capital paraibana a despeito dos problemas de saúde de Pedro Osmar, é emblemática por articular inquietações artísticas, estéticas, éticas e políticas de toda uma geração. Absorvendo, sintetizando e retrabalhando experiências do ambiente agitado do final da década de 1960, Jaguaribe Carne se consolida no auge de uma crise muitas vezes descrita como o “vazio cultural” da década de 1970. Ao mesmo tempo, o mercado fonográfico brasileiro viveu uma expansão sensível nesse mesmo período. Como forma de manter íntegra a autonomia de sua produção, Pedro Osmar e Paulo Ró encabeçaram um movimento amplo, que reuniu, descobriu e formou toda uma geração de artistas, compositores e intérpretes empenhados na construção de alternativas para preencher o suposto “vazio”.

O exemplo que demos no início do boi paraense se assemelha a uma parábola quase estereotípica da grande mídia que conspira para o desaparecimento de tradições culturais particulares. Tinhorão possivelmente veria o “boi moderno” como uma deturpação do sentido original da brincadeira, e portanto como comprovação de sua tese; enxergá-lo como estratégia de sobrevivência seria uma armadilha conceitual colocada propositalmente pela racionalidade técnica que rege a indústria cultural. O caso de Jaguaribe Carne, no entanto, escapa a essa lógica. A ideia de guerrilha cultural, que tem suas ramificações em certas proposições estéticas radicais do grupo, se desdobra também em ações efetivas dentro (e fora) da comunidade. Mesmo associando-se à vanguarda, a proposta de Jaguaribe Carne não deixa de ser popular. No contexto da reflexão acadêmica, vale como mote para pensarmos relações menos rígidas entre música popular e indústria cultural, encontrando o que nasce de propositivo mesmo diante do totalitarismo de grandes conglomerados econômicos.

Referências

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1966.

DIAS JR., José do Espírito Santo. *Cultura popular no Guamá: Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém*. Belém, 2009. 161f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

EGYPTO, Diogo José Freitas do. “*Não é a Antimúsica, é a Música em Movimento!*”: uma história do Grupo Jaguaribe Carne de Estudos (1974-2004). João Pessoa, 2015. 216f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

GALVÃO, Walter. *A Batalha dos Renegados*. João Pessoa: A União Cia. Editora, 1981.

GLAUBER, George. *Jaguaribe Carne: Experimentalismo na Música Paraibana*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2017.

GOMES, Expedito Pedro. *O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba*. João Pessoa: Ideia Editora, 2014.

LOPES, Henrique Maser. *A caminho do planetário: uma história de paisagens sonoras, estéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife, 1972-1976)*. Natal, 2017. 245 f. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum*. São Paulo: Editora 34, 2017.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-Compós*, v. 7, dez. 2006.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.*, UNINOVE, São Paulo, n. 1, v.3, p. 105-122, 2001.