



ST7. VEREDAS HISTORIOGRÁFICAS NOVAS LINGUAGENS PARA PESQUISA E ENSINO DE HISTÓRIA

368

AMPLIFICANDO PENSAMENTOS: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, MÚSICA E O GRUPO JAGUARIBE CARNE

*Diogo José Freitas do Egypto**

Resumo: Pensar as relações entre história e música tem sido uma tarefa tão atraente quanto artilosa para historiadores e demais interessados em compreender tais diálogos. Considerando a crescente incorporação de novas linguagens ao ensino e à pesquisa em história e tomando a música ou canção popular como uma fonte documental de grande relevância para o fazer historiográfico, este artigo pretende, num primeiro momento, elencar e discutir alguns aspectos teóricos e metodológicos que emergem das relações entre história e música; num segundo momento, busca-se abordar a música do grupo paraibano Jaguaribe Carne, tomando-a como exemplo prático do trabalho com a fonte musical na pesquisa histórica.

Palavras-chave: Jaguaribe Carne. Música. História.

NOTAS PRELIMINARES

Som e ruído compõem a trilha sonora do nosso dia a dia: eles se fazem presentes nas mais diversas experiências cotidianas, sejam estas individuais ou coletivas. Porém, quando os sons são trabalhados e ordenados – transformando-se, assim, em música -, nasce uma forma de manifestação artística dotada de força e expressividade impressionantes. A música encanta, diverte e emociona; tem a capacidade de mexer tanto com os quadris quanto com o intelecto; como se não bastasse, ela pode ainda ser tomada como um instrumento de compreensão das culturas dos mais variados povos e das relações entre os mais diversos grupos sociais. Afinal, conforme afirma José Miguel Wisnik, “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (WISNIK, 1989, p. 13).

O presente artigo tem como principal intuito pensar as relações mantidas entre história e música – uma tarefa que tem se mostrado tão atraente quanto artilosa para

* Mestrando em História pela Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB). Professor da Rede Pública Municipal de Ensino em Bayeux-PB. E-mail: diogohazamat@gmail.com

historiadores e demais interessados em compreender como se dão tais diálogos. Levando em consideração a crescente incorporação de novas linguagens no ensino e na pesquisa em história e tomando uma forma musical específica, qual seja, a música/canção popular, como uma importante fonte documental para o ofício do historiador, busco aqui, num primeiro momento, elencar e discutir alguns aspectos teórico-metodológicos concernentes às relações entre história e música. Num segundo momento, pretendo apresentar e abordar alguns aspectos relativos ao grupo paraibano Jaguaribe Carne, sobre o qual venho desenvolvendo uma dissertação de mestrado.¹ A ideia é tomar a música do grupo como um exemplo prático do trabalho com a fonte musical na pesquisa histórica.

HISTÓRIA E MÚSICA: AVANÇOS, DILEMAS E PERSPECTIVAS

Parece haver um consenso de que o ensino e a pesquisa em história não mais precisam basear-se unicamente em documentos escritos, tal como fazia crer uma historiografia de cunho tradicional, factual e positivista, dedicada apenas a grandes acontecimentos e personagens marcantes. No decorrer do século XX, tal prática historiográfica passou a ser contestada por diversos historiadores, interessados na exploração de novos horizontes disciplinares. Le Goff (2005) aponta a fundação da revista dos *Annales*, em 1929, como um importante marco de configuração e início de consolidação dos pressupostos básicos de uma nova história – os quais incluíam a negação de uma história narrativa e do acontecimento, a ideia de uma “historiografia do problema” e a necessidade de escrever uma história que não se voltasse apenas para a dimensão política. Além dos *Annales*, outros autores e movimentos possuem relevância na mudança de rumos da historiografia – Roger Chartier, Michel de Certeau, Hayden White, a Escola de Frankfurt e a Escola Social Inglesa são apenas alguns dos mais notáveis.

Tais transformações podem ser percebidas ao longo do século XX, com o surgimento de formas renovadas de pensar e escrever a história, lançando mão de diversas fontes e buscando objetos de pesquisa até então inéditos. É nessa profusão de novos temas, fontes e abordagens para a história que se situa a aproximação com o campo da música, para o qual os historiadores têm se voltado, “pensando essa expressão cultural como objeto a ser explorado e importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos” (BRITO, 2007, p. 209). Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, a canção popular (verso e música), em suas múltiplas variantes, é a que mais embala e acompanha as diversas experiências humanas, apresentando-se como uma forma artística dotada de extraordinário poder de comunicação, especialmente ao se difundir pelo universo urbano. Por estas características, a canção pode constituir-se como ferramenta para compreender melhor ou acessar aspectos pouco conhecidos do

¹ A dissertação, em fase de desenvolvimento, intitula-se “Não é a antimúsica, é a música em movimento! uma história do Grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004)” e é orientada pelo Prof. Dr. Elio Chaves Flores (PPGH-UFPB).

cotidiano das camadas populares, “desvendando a história de setores poucos lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000, p. 204-205).

Esta descoberta da música/canção popular como um importante instrumento para compreender a formação cultural de um povo e as relações entre os diversos grupos sociais, contudo, é algo relativamente recente, pelo menos no Brasil. Conforme Marcos Napolitano (2005, p. 7-8), foi no final da década de 1970 que a música popular passou a figurar sistematicamente como tema nos programas de pós-graduação do país. O *boom* de pesquisas só ocorreu a partir da década de 1980. Dotada de um estatuto estético um tanto híbrido – haja vista a junção de linguagens (música, letra e *performance*) que a constitui –, a música popular já recebeu focos de luz das mais diversas áreas do conhecimento: sociologia, antropologia, letras foram as primeiras a abordar o novo tema de forma acadêmica. Essa natureza interdisciplinar dos estudos sobre a música popular, portanto, está presente desde a sua origem e merece ser ressaltada. Todavia, embora atravessem várias áreas do conhecimento, estes estudos ainda não estabeleceram “um olhar entrecruzado que permita dar conta dos seus vários aspectos estéticos, sociológicos e históricos” (NAPOLITANO, 2007, p. 154), o que nos remete à necessidade de elencar e discutir alguns dos principais problemas ligados às investigações sobre música popular.

De acordo com Moraes (2000, p. 205-206), muitas dessas dificuldades são as mesmas enfrentadas pelos historiadores em geral, independentemente do objeto em questão: desorganização dos arquivos, dispersão das fontes, ausência de especialistas e estudos específicos e apoio institucional escasso são alguns dos principais obstáculos. As pesquisas, desse modo, acabam resultando em trabalhos individuais e isolados, carentes de uma articulação com investigações mais sistemáticas e de longa duração. No caso específico da música popular urbana moderna, existem alguns agravantes. Primeiramente, há um certo menosprezo das pesquisas em torno dessa temática por parte das universidades e agências financiadoras, as quais demonstram uma preferência pelo universo das músicas erudita e “folclórica”. Outro problema, segundo este autor, é que a própria historiografia da música costuma negligenciar o universo popular – o qual, nas vezes em que é lembrado, tem concepções românticas, nacionalistas ou folclóricas reforçadas a seu respeito. Tal fato decorre da presença de um paradigma historiográfico tradicional, comumente associado a uma concepção de tempo linear e ordenado, o qual marca fortemente essa produção.

Um terceiro ponto destacado por Moraes é que, apesar do crescimento no número de investigadores surgidos na Academia que se voltam para a canção/música urbana do século XX, há no Brasil uma enraizada tradição de “pesquisadores/jornalistas” - a qual, embora tenha dado contribuições importantes para historiadores, sociólogos, antropólogos e músicos (tendo formado um acervo documental valioso para a memória da cultura popular do país), é responsável pela produção de obras onde predominam os tons jornalístico, biográfico, impressionista e apologético. É bem verdade que essa bibliografia também conta com trabalhos sérios, dotados de grande riqueza – os de Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Oneyda Alvarenga são alguns exemplos –, mas que tampouco expressam grande preocupação com a música urbana, uma novidade em construção no período em que tais estudos

foram publicados. O final dos anos 1970 e a década de 1980 trazem algumas mudanças: trabalhos originais, com temas relacionados de maneira direta ou indireta com a música popular, são produzidos nas universidades. Tais trabalhos, surgidos em forma de dissertações de mestrado e teses de doutorado, vinham de diversas áreas do conhecimento – sociologia, semiótica, antropologia, língua e literatura brasileira e (mais raramente) da história. Essa produção trouxe importantes contribuições, alargando um pouco mais os horizontes das pesquisas. Contudo, a “área da história social e cultural tendo a música popular como eixo” segue carente de avanços consideráveis, capazes de elevar a canção popular urbana ao posto de “primeira categoria” no universo da documentação (MORAES, 2000, p. 205-209).

Para Napolitano (2007, p. 155-157), as mediações tecnológica e mercadológica impõem novos desafios àqueles que trabalham com a música popular, em especial com a sua forma mais privilegiada, a canção. O fato desta última não se definir exclusivamente por sua natureza estrutural (melódico-harmônica) também constitui um desafio a mais para o olhar musicológico mais tradicional. É preciso atentar ainda para outros aspectos, tais como a *performance* – que deve ser vista de maneira ampla, considerando todo um conjunto de elementos “terceiros” que se colocam entre o musicista e a obra (no caso, a música popular comercial) – e a relação entre a palavra falada e a palavra cantada – cuja fronteira, no universo da música popular, não possui limites muito bem definidos. Em síntese,

(...) o estágio atual dos estudos de música popular é marcado por uma pluralidade de abordagens e problemas que, cada vez mais, precisam ser bem delimitados e cotejados, para que a abordagem não caia no ecletismo teórico ou na reiteração de questões já estabelecidas pelas disciplinas tradicionais e assentadas. Para a área de história, essa preocupação é particularmente importante, pois, sendo aberta às mais variadas influências teóricas e objetos de pesquisa, facilmente pode diluir sua abordagem específica, com o agravante de utilizar os instrumentos e modelos teóricos de origem de maneira enviesada. Isto, para não dizer que os mais céticos duvidam da existência de uma abordagem historiográfica específica, ainda mais se tratando de um objeto tão híbrido, como é a música popular (NAPOLITANO, 2007, p. 157-158).

Os dois autores anteriormente citados parecem concordar que uma concepção assaz conservadora da história da música prejudicou consideravelmente o desenvolvimento de abordagens mais instigantes nos estudos sobre música popular. Entre os principais aspectos deste discurso ordenador, estão a priorização da biografia do grande artista, visto como um sujeito extraordinário, “gênio criador e realizador”; obras consideradas como “obras primas”, deslocadas do tempo e da história; por fim, movimentos musicais, gêneros ou escolas artísticas apresentados de maneira linear e evolutiva, também transcorrendo à margem do tempo histórico, sucedendo-se “naturalmente” (MORAES, 2000, p. 206; NAPOLITANO, 2007, p. 158). Há também a já mencionada tradição de trabalhos sobre música produzidos por jornalistas, memorialistas e cronistas, historiadores não acadêmicos, os quais deixaram como

legados narrativas que, embora hoje consideradas clássicas da história da música popular brasileira, não deixam de apresentar inúmeros problemas.

As abordagens da canção popular existentes no campo de estudos acadêmicos, por volta dos anos 1960, tinham os seus caminhos mais ou menos delineados: a área de letras priorizava a dimensão da “letra”, atentando para a sua forma e o sentido dos discursos poéticos; a área de sociologia preocupava-se mais com a análise dos circuitos industriais e comerciais, os quais assinalam a canção como experiência social; os musicólogos e memorialistas, por sua vez, buscavam “as formas tradicionais e seminais da música popular brasileira”, numa tentativa de definição das origens e das raízes folclóricas. É amparado nessas tradições, por exemplo, que José Ramos Tinhorão², um dos mais conhecidos pesquisadores da música popular do Brasil, produziu boa parte dos seus trabalhos (NAPOLITANO, 2007, p. 158-159).

O surgimento de uma renovada historiografia da música, o qual ocorreu concomitantemente com a expansão dos programas de pós-graduação nas universidades brasileiras, em fins da década de 1980, se dá dentro desse contexto. A partir dessa década,

(...) nota-se uma mudança substancial na forma de tratar o assunto 'música brasileira', com reflexos na escolha dos temas, na abordagem e na estratégia geral de análise. Inicia-se o que chamamos anteriormente de uma segunda fase na produção musicológica brasileira, marcada pelo abandono da grande narrativa temporal e conseqüente fragmentação das temáticas, pela ênfase nas rupturas e pelos objetos aparentemente restritos que justamente operam uma desaceleração na visão panorâmica e unilateral dos trabalhos anteriores. (...) Em suma, (...) prioriza-se a densidade das reflexões a partir de uma redução no âmbito espacial e temporal dos objetos que passam a dialogar com tendências teórico-metodológicas próprias das ciências humanas a partir dos anos 1980 (ASSIS *et al*, 2009, p. 11-12).

No início dos anos 1990, as pesquisas sobre música popular já haviam testemunhado alguns avanços e um adensamento consideráveis – graças às importantes contribuições de autores como Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik –, ainda que muitas fontes e objetos permanecessem desconhecidos. É válido ressaltar as principais transformações: um número cada vez maior de trabalhos buscava não concentrar-se apenas na “letra” ou em aspectos contextuais e biográficos da canção, considerando a obra como um todo e adotando uma perspectiva que tentava ultrapassar a análise formal ou técnico-estética. Teoricamente, acenava-se com “a superação do determinismo mecanicista (...), da linearidade histórica (...) [e] das hierarquias sócio-culturais”. Novas temáticas passaram a ser exploradas, ao mesmo tempo em que temas consagrados pelos cronistas e memorialistas da música popular eram revisados. O campo das biografias e memórias também foi renovado, bem como despontaram trabalhos revisando a maneira

² Nascido a 7 de fevereiro de 1928, José Ramos Tinhorão é um jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro. Afeito à polêmicas e dono de um discurso muitas vezes contraditório – oscilando entre um “certo purismo que muitas vezes se aproxima (...) das posturas Românticas” e um “tom impositivo e reducionista de um certo marxismo canhestro” - Tinhorão é dono de uma vasta e relevante obra, sendo talvez o “mais importante historiador da música popular urbana do país” (MORAES, 2000, p. 219).

como determinados gêneros musicais foram tratados historicamente, tais como a canção brega³ e a bossa nova⁴ (NAPOLITANO, 2007, p. 159-164).

À parte esse breve resumo sobre o estado da arte, algumas questões permanecem centrais para qualquer historiador que trabalhe com a canção popular. Conforme Moraes (2000, p. 210), uma delas diz respeito aos códigos e a linguagem musical propriamente dita: como lidar com eles? O fato de não possuir formação apropriada ou específica na área musical pode significar uma dificuldade, mas não um impedimento para o historiador que utiliza a música como fonte ou objeto de investigação. Se partimos do pressuposto de que “a canção resulta de uma unidade inquebrantável de som e palavra” (ASSIS *et al*, 2009, p. 15), o pesquisador não deve de maneira alguma fragmentar a canção (a não ser para fins didáticos), evidenciando apenas a letra em suas análises. Napolitano (2005, p. 8) já chamava a atenção para este aspecto, apontando tal fragmentação como um dos vícios mais comuns nas abordagens da música popular (“letra” separada da “música”, “contexto” separada da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, etc.). Para ele, é preciso não hierarquizar questões sociais, econômicas, estéticas e culturais, mas buscar uma articulação entre estas.

Do mesmo modo, é mister que se proceda à uma abordagem analítica interdisciplinar no estudo da canção – e, no interior desta, que os parâmetros poéticos e musicais sejam analisados de forma concomitante. Ora, e se o historiador não possui uma educação musical formal? É provável que ele não deverá ser capaz de reconhecer figuras rítmicas, perfis ou padrões melódicos, encadeamentos harmônicos ou detalhes de arranjos – elementos acessíveis apenas aos pesquisadores que dominam efetivamente a sintaxe musical. Contudo, mesmo sem nunca haver estudado música, é possível que um pesquisador de ouvido atento compreenda os “elementos musicais” de uma canção – ou seja, consiga diferenciar timbres, gêneros, andamentos e dissonâncias, aspectos “decisivos na constituição da trama geral da canção” -, alcançando assim bons resultados no âmbito da música popular por meio da audição de gravações (ASSIS *et al*, 2009, p. 17). Buscarei comprovar a validade desse argumento a seguir, quando abordarei alguns aspectos relativos à música do grupo paraibano Jaguaribe Carne.

A FONTE MUSICAL NA PESQUISA HISTÓRICA: O CASO DO GRUPO JAGUARIBE CARNE

Minhas primeiras investigações no campo da canção popular se deram ainda na graduação: após um pequeno mergulho no universo do samba carioca e na música de Noel Rosa⁵, procurei abraçar uma temática com a qual eu pudesse ter uma maior

³ ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não! Música Popular Brega e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

⁴ GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁵ O principal fruto deste “mergulho” é o meu Trabalho Acadêmico de Conclusão de Curso, no qual discuto, entre outras coisas, samba carioca e Noel Rosa. Para maiores detalhes, ver EGYPTO, Diogo. *Filosofia da Vila: a representação do cotidiano popular carioca na música de Noel Rosa*. 2009. 89 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

proximidade, especialmente em termos espaciais. Eis então que me surge o nome do grupo Jaguaribe Carne, o qual rapidamente se revelou um objeto de pesquisa dos mais instigantes e desafiadores. É ele que ocupará a parte final destas reflexões.

O Grupo Jaguaribe Carne de Estudos surgiu no ano de 1974, na cidade de João Pessoa, na Paraíba, fundado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Desde então, o grupo já acumula quatro décadas de atuação, desenvolvendo atividades definidas pelos seus fundadores como uma “Guerrilha Cultural”. Esse trabalho não está restrito apenas à produção artística em suas mais diversas linguagens (música, poesia, artes plásticas, teatro), mas engloba também o apoio ou a participação direta em projetos culturais, sociais e educacionais, como o Musiclube da Paraíba, o MEI (Movimento dos Escritores Independentes) e o Projeto Fala Bairros. A atuação do grupo nunca se limitou à capital paraibana – desde cedo abrangeu os municípios da dita Grande João Pessoa (Bayeux, Santa Rita, Cabedelo, etc.), além de cidades vizinhas como Campina Grande, Recife e Natal. Tido por alguns como “arte de vanguarda”, “movimento de contracultura” e às vezes até taxado de “antimúsica”, o Jaguaribe Carne é um fenômeno cultural sem precedentes na história contemporânea da Paraíba. Com sua proposta de uma arte espontânea, surpreendente e inovadora, os irmãos Pedro e Paulo desenvolveram uma espécie de “laboratório” para a moderna música popular paraibana e brasileira, pelo qual passaram artistas como Elba Ramalho, Chico César, Escurinho, Lenine, Totonho, entre outros, cada qual contribuindo e colaborando com o grupo de maneira particular.

Partindo da ideia de que é possível contar *uma* história deste grupo/movimento artístico-cultural, a minha dissertação tem como principal objetivo reconstituir historicamente a trajetória do Jaguaribe Carne, abrangendo um período que vai desde a sua fundação, em 1974, até o lançamento de seu mais recente disco, *Vem no Vento*, de 2004. Dentre as questões que interessam e permeiam a investigação, está a complexidade e a multiplicidade de elementos inerentes às manifestações artísticas e musicais da América Latina. Utilizando o conceito de *hibridismo* como uma ferramenta teórica de compreensão da música popular, analiso uma pequena parcela da produção musical do grupo durante o período supracitado – no caso, algumas faixas presentes nos discos *Jaguaribe Carne Instrumental* (1993) e *Vem no Vento* (2004) –, buscando identificar nesta a hibridez característica das manifestações musicais latino-americanas.

O conceito de *hibridismo* é compreendido aqui de acordo com a perspectiva proposta por Herom Vargas (2008a; 2008b), para quem o hibridismo consiste, “acima de tudo, [em] um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais e de linguagem em amálgama” (VARGAS, 2008a, p. 195). Para este autor, esse processo ou movimento está desprendido de amarras, fugindo à consciência dos povos e não possuindo qualquer caráter teleológico. Ao discutir fenômenos musicais na América Latina, Vargas recusa quaisquer tentativas de determinação das essências ou identificação das origens e raízes. O hibridismo nasce e evolui a partir do livre contágio, alheio à ideia de conservação de um estado “puro” ou “original” (VARGAS, 2008a, p. 195-229).

O conceito de hibridismo tem se mostrado uma ferramenta bastante útil para pensar um campo como o da canção popular (dado o seu já mencionado caráter

híbrido), especialmente na América Latina, região historicamente marcada por uma intensa dinâmica de sincretismos. Além disso, desde o século XX, a reprodução técnica da canção e sua veiculação através dos mais diversos meios (rádio, televisão, internet) e formatos (*LP*, fita cassete, *CD*) têm reforçado e expandido os processos de fusão e mistura há muito existentes na região (VARGAS, 2008b, p. 1-2). O universo musical popular brasileiro encontra-se repleto desses produtos híbridos, frutos da interpenetração de elementos oriundos dos mais variados territórios culturais. É nesse sentido que busco analisar algumas canções do grupo Jaguaribe Carne, no intuito de identificar a presença de tais elementos e tentar compreender a maneira como eles se mesclam, ou seja, o processo de hibridização desse material musical. A seguir, procederei à análise de uma das canções do grupo, utilizando-a para exemplificar o tipo de abordagem da canção popular que proponho em minha dissertação.⁶

Vem no Vento, disco lançado em 2004 pela Chita Discos (selo do cantor e compositor paraibano Chico César), prima por uma produção musical mais esmerada que a do trabalho anterior do grupo (*Jaguaribe Carne Instrumental*, de 1993), bem como com a participação especial de diversos artistas, muitos dos quais são parceiros e colaboradores do Jaguaribe Carne há muito tempo. Uma dessas participações especiais é a do cantor e compositor Lenine, que empresta a sua voz à faixa-título. O esmero na construção dos arranjos, presente ao longo de todo o disco, também se faz notar aqui: o início da canção é marcado pelo som de teclados/sintetizadores, acompanhados da marcação rítmica de um triângulo. Em seguida, inicia-se uma linha melódica de tom alegre e festivo, tocada ao mesmo tempo por uma rabeca e uma guitarra. Ao fundo, há uma voz produzindo onomatopéias, o que resulta num interessante efeito percussivo. Neste trecho instrumental de introdução, já é possível perceber algumas das fusões e misturas musicais que são tão caras ao Jaguaribe Carne: teclados/sintetizadores – instrumentos normalmente associados à linguagens musicais contemporâneas – dividem espaço com o triângulo – presença constante em gêneros musicais populares do Nordeste brasileiro (xote, forró, etc.); a rabeca – instrumento de origem árabe e timbre peculiar,⁷ muito comum entre os cantadores nordestinos – aparece junto à guitarra – instrumento elétrico fortemente associado ao *rock* e a outros gêneros musicais contemporâneos. O uso de onomatopéias como instrumentalização da voz – recurso também utilizado por artistas como Gilberto Gil, João Bosco e Chico César, entre outros – os aproxima das tradições musicais de matriz africana (SANTOS, K., 2013), uma das

⁶ A discussão sobre hibridismo e a análise da canção presentes aqui derivam em grande parte da comunicação *A música em movimento: hibridismos musicais na obra do grupo Jaguaribe Carne*, a qual apresentei na VIII Semana de História Política da UERJ, realizada na cidade do Rio de Janeiro em novembro de 2013.

⁷ De acordo com Roderick dos Santos (2011), as origens e a invenção da rabeca permanecem relativamente obscuras. A palavra “rabeca” seria derivada do árabe “arrabil”, viola de arco introduzida pelos mouros na Europa após o século VII. Os colonizadores portugueses e espanhóis teriam sido os responsáveis por sua chegada ao Brasil, onde permaneceu “ligada às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização e da educação formal”. A semelhança de sua forma geométrica com a da viola e a do violino, bem como as diferenças em seu modo de fabricação, matérias-primas e número de cordas tornam bastante difícil a tarefa de definir o desenvolvimento de sua estrutura física e estética. O tipo mais comum no Nordeste brasileiro, a “rabeca-violino”, possui quatro cordas e um desenho próximo ao molde do violino.

diversas influências assumidas pelo grupo. Bateria e baixo elétrico completam o conjunto instrumental presente neste trecho da canção, emitindo “ataques” em harmonia com a guitarra.

Após a introdução, que dura aproximadamente trinta segundos, a canção segue por uma levada híbrida de forró e *funk*. O ritmo é sincopado e dançante, destacando-se sobre a melodia e a harmonia. A seção rítmica característica do forró (zabumba e triângulo) divide espaço com um *groove* acentuado do baixo elétrico e da bateria, aproximando-se do *funk* norte-americano dos anos 1960. Além do *groove* marcante, um outro elemento denota a aproximação com o *funk*: toda a primeira parte da letra (a que antecede o refrão) é cantada em cima de uma base que se apóia em um único acorde (sem as variações ou progressões de acordes presentes no *soul* ou no *R&B*).⁸ Teclados e guitarra continuam a compor o arranjo, mas de forma discreta. A ênfase recai no aspecto rítmico da canção – mais um dado que reforça a aproximação entre a música do Jaguaribe Carne e a do continente africano. Tal aspecto é reforçado, ainda, pela presença constante das onomatopeias ao longo de toda a faixa. Por outro lado, também há diversos elementos que remetem ao Nordeste brasileiro: além da presença da rabeca, da zabumba e do triângulo, a letra da canção faz referências ao forró (“*Já de longe o baticum do forró geral*”) e a artistas consagrados do gênero (“*E se planta com Jackson do Brasil / (...) Marinês e sua gente*”).

Desse modo, a canção *Vem no Vento* apresenta-se como um bom exemplo do caráter híbrido presente na música do grupo Jaguaribe Carne, a qual se insere na longa trajetória de hibridismos da música popular latino-americana e brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de tornar possível a visualização dos hibridismos musicais do grupo Jaguaribe Carne, creio que a análise da canção *Vem no Vento* empreendida aqui – embora bastante resumida, já que algo mais detalhado fugiria aos limites deste artigo – pode ser tomada como um possível modelo de abordagem analítica interdisciplinar da canção, tal qual defendem vários autores. Primeiramente, trata-se de uma forma de abordagem que busca dialogar com diferentes áreas do conhecimento (história, etnomusicologia, linguística, estudos culturais, etc.), numa tentativa de compreender a canção popular de maneira menos limitada e enviesada.

Em segundo lugar, essa abordagem mostra ser possível que mesmo o pesquisador desprovido de grandes conhecimentos musicais formais é capaz de identificar e compreender os “elementos musicais” da canção (timbres, gêneros, andamentos, etc.), conforme foi afirmado anteriormente – ou seja, um ouvido atento na audição das gravações pode realmente garantir bons resultados no âmbito dos estudos sobre música popular. Obviamente, um pesquisador que consiga aliar esse “ouvido atento” a um domínio efetivo da linguagem musical (reconhecimento de figuras rítmicas, padrões melódicos, encadeamentos harmônicos, etc.), bem como realizar a

⁸ Maiores informações em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Funk>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

crítica externa do documento musical, estará dando passos largos no sentido de compreender a música/canção popular em toda a sua complexidade.

Em síntese, a ampliação do conceito de documento permitida pela “revolução documental”, além de retirar a sua pesada pretensão objetiva positivista, trouxe a música/canção popular para um lugar onde ela não mais pode ser desprezada como fonte histórica, tampouco considerada excessivamente subjetiva e incapaz de ser aproveitada (MORAES, 2000, p. 212). Todavia, para apreender a riqueza inscrita na fonte musical, é necessário ampliar cada vez mais o campo de percepção e aguçar a sensibilidade. Afinal, “letras, músicas, performances, diferentes contextos de execução (...), tudo passa a interessar ao historiador que toma o universo musical como expressão cultural de um tempo (...)” (BRITO, 2007, p. 213).

É fato que aqueles que decidem enveredar pelos caminhos que ligam a história à música nesse início de século XXI encontram diante de si “um terreno mais mapeado e com sinalizações seguras e bem posicionadas”. Ainda assim, não se deve desconsiderar os desafios existentes, tais como o de ir além das temáticas consagradas e o de ampliar o *corpus* documental que envolve o estudo da música popular (NAPOLITANO, 2007, p. 170-171). Concluo este texto com uma expectativa: a de que a investigação sobre a trajetória artística e a produção musical (nada canônicas ou convencionais, diga-se de passagem) de um grupo como o Jaguaribe Carne possa contribuir de alguma maneira com a história cultural da música brasileira. Ainda há muito por fazer, mas os primeiros acordes já foram dados e ressoam plenamente. Aguardemos os próximos.

REFERÊNCIAS

DISCOGRAFIA

CARNE, Jaguaribe. *Vem no Vento*. João Pessoa: Chita Discos, 2004. CD Stereo (20 faixas).

SITES CONSULTADOS

Artigo *Funk* – Wikipédia, a enciclopédia livre: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Funk>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não! Música Popular Brega e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ASSIS, Ana Cláudia de *et al.* Música e história: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério (organizador). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. *Textos de História*, v. 15, n. 1/2, 2007, p. 209-223.

EGYPTO, Diogo. *Filosofia da Vila: a representação do cotidiano popular carioca na música de Noel Rosa*. 2009. 89 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, 2007, p. 153-171.

SANTOS, Kywza Joanna Fideles P. dos. O *reggae* como expressão da negritude moderna na música popular brasileira. *Anais do MUSICOM I, II, III e IV*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2013. Disponível em: <http://musica.ufma.br/musicom/trab/2010_GT2_02.pdf>. Acesso em 04 out. 2013.

SANTOS, Roderick Fonseca dos. *Cinco abordagens sobre a identidade da rabeça*. 2011. 97 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Hibridismos do Mangue: Chico Science e Nação Zumbi. *Musimid*, São Paulo, s. n, s. d, 2008, p. 1-12. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Herom%20Vargas.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2013.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.