



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES – CCTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO – PPJ**

JOSÉ NEWTON SOUSA FILHO

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO:
PEDRO OSMAR E JAGUARIBE CARNE,
CAMINHOS DE UMA GUERRILHA CULTURAL**

**JOÃO PESSOA
2017**

JOSÉ NEWTON SOUSA FILHO

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO:
PEDRO OSMAR E JAGUARIBE CARNE,
CAMINHOS DE UMA GUERRILHA CULTURAL**

Relatório de conclusão apresentado ao programa de Pós-Graduação em Jornalismo – PPJ da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Jornalismo.

Orientador: Prof. PhD. Pedro Nunes Filho

**JOÃO PESSOA
2017**

JOSÉ NEWTON SOUSA FILHO

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO:
PEDRO OSMAR E JAGUARIBE CARNE,
CAMINHOS DE UMA GUERRILHA CULTURAL**

Relatório de conclusão apresentado ao programa de Pós-Graduação em Jornalismo – PPJ da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Jornalismo.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. PhD. Pedro Nunes Filho (PPJ – UFPB)
(Orientador)

Prof. Dr. Hildeberto Barbosa Filho (PPJ – UFPB)

Prof. Dr. João de Lima Gomes (CCTA – UFPB)

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (CCHLA – UFPB)
(Suplente)

Profa. DR.^a Zulmira Nóbrega Piva de Carvalho (PPJ – UFPB)
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois nele se concentra a mais bela fonte de Luz de todo o Universo. Ele que nos dá a vida e a inspiração necessária para termos criatividade e capacidade de caminharmos a passos cada vez mais firmes. À minha família, pelo apoio e incentivo, especialmente à minha Esposa Erlane Ferreira e aos meus filhos João Filipe e Luiz André. Aos meus pais, pela capacidade de me orientarem a caminhar sempre pelas estradas da verdade e do bem ao próximo, além de me proporcionar a estrutura necessária à conclusão dos meus estudos. Ao Prof. Pedro Nunes, meu orientador, pela honrosa contribuição ao trabalho e honestidade em suas palavras de incentivo. À Coordenação do PPJ e todo o corpo docente, pelos ensinamentos e experiências acumulados ao longo dessa trajetória acadêmica. À TV UFPB, pelo apoio técnico e servidores cedidos. Ao NUDOC – UFPB, pelo acolhimento do projeto e concessão das imagens de arquivo, bem como pelo acervo bibliográfico cedido. Ao DECOM – UFPB, por autorizar o respectivo estúdio televisivo para a gravação de algumas entrevistas. Estúdio Peixe Boi e Patahybólica Cultural pela imensa colaboração. A todos que contribuíram direta ou indiretamente com a realização deste projeto: Pedro Osmar e Paulo Ró, Escurinho, Ester Rolim, Otto Cabral e Alex Madureira, Chico César, Vladmir Carvalho, Xisto Medeiros, Helinho Medeiros, Niutildes Batista, Fabiano Diniz, Otto Cabral, Diogo Egypto, Fabia Fuzeti, Isabel de Andrade, Augusto Pessoa, Tarcísio Almeida, Yan Correia, Xangai, Sílvio Osias e Adeildo Vieira.

“Se faço ficção, posso inventar o que quiser.
Se faço jornalismo, não posso. Devo ater-
me aos fatos”. (Ricardo Noblat)

RESUMO

Pedro Osmar Gomes Coutinho nascido em João Pessoa-Pb em 29 de junho de 1954, é um cantor, compositor, poeta, músico e artista plástico paraibano. Deu início à sua atividade musical na década de 1960, tocando nos Festivais da Canção em João Pessoa. Assim se inseriu no cenário musical, conhecendo e tocando junto a nomes como Cátia de França, Vital Farias, Xangai, Elba Ramalho e Zé Ramalho. Em 1974 criou, juntamente com Paulo Ró, seu irmão, o grupo Jaguaribe Carne, que mescla elementos de guerrilha cultural, cultura popular e experimentações musicais. Na efervescência da ditadura o grupo se apresentava na rua, em teatros e escolas, com músicas de protesto e uma estética pautada na performance, no experimento e na música popular local, como por exemplo: caboclinhos, frevo, cambindas e cirandas. O grupo musical já consolidou mais de quatro décadas de atuação, desenvolvendo uma pluralidade de ações coletivas que englobam a produção artística em diversas linguagens e até intervenção direta em projetos de cunho social, educacional e cultural. Partindo do princípio de que é possível documentar e expressar aspectos importantes da história do Jaguaribe Carne e sua trajetória de atividades na cena cultural paraibana, este trabalho reuniu dados de uma pesquisa jornalística de natureza teórico-aplicada, tendo como objetivo geral a elaboração de um produto audiovisual que consiste de um Documentário Jornalístico. O trabalho estrutura-se com base em áreas do conhecimento acadêmico como por exemplo o jornalismo cultural, atribuindo-lhe a condição de importante porta-voz a serviço das guerrilhas de representações culturais e simbólicas. Em paralelo, um olhar etnográfico sobre a natureza do documentário, do jornalismo, suas transformações e aproximações. Em termos metodológicos, o trabalho encontra seu desenvolvimento a partir de um cruzamento entre fontes orais, bibliográficas, audiovisuais e musicais.

Palavras-chave: Documentário Jornalístico. Jornalismo Cultural. Jaguaribe Carne. Pedro Osmar. Paulo Ró. Guerrilha Cultural. Memória e Documentação.

ABSTRACT

Pedro Osmar Gomes Coutinho was born in João Pessoa-Pb on June 29, 1954, is a singer, songwriter, poet, musician and artist from Paraíba. He began his musical activity in the 1960s, playing at the Canção Festivals in João Pessoa. So he got into the music scene, meeting and playing with names like Cátia de França, Vital Farias, Shanghai, Elba Ramalho and Zé Ramalho. In 1974 he created, along with Paulo Ró, his brother, the group Jaguaribe Carne, that mixes elements of cultural guerrilla, popular culture and musical experiments. In the effervescence of the dictatorship, the group performed on the street, in theaters and schools with protest songs and an aesthetic based on performance, experiment and local popular music such as: caboclinhos, frevo, cambindas and cirandas. The musical group has consolidated more than four decades of activity, developing a plurality of collective actions that encompass artistic production in different languages and even direct intervention in social, educational and cultural projects. Assuming that it is possible to document and express important aspects of the history of Jaguaribe Carne and its trajectory of activities in the cultural scene in Paraíba, this work gathered data from a journalistic research of a theoretical and applied nature, aiming at the production of an audio-visual product consisting of a Journalistic Documentary. The work is structured on the basis of areas of academic knowledge such as cultural journalism, attributing to it the status of an important spokesperson serving the guerrillas of cultural and symbolic representations. In parallel, an ethnographic look at the nature of documentary, journalism, its transformations and approaches. In methodological terms, the work finds its development from a cross between oral, bibliographic, audiovisual and musical sources.

Keywords: Journalistic Documentary. Cultural Journalism. Jaguaribe Carne. Pedro Osmar. Paulo Ró. Cultural Guerrilla. Memory and Documentation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OBJETIVOS	19
	2.1 Objetivo Geral	19
	2.2 Objetivos Específicos	19
3	O JAGUARIBE CARNE E A GUERRILHA CULTURAL	21
4	O CAMPO AUDIOVISUAL	25
5	NATUREZA DO DOCUMENTÁRIO	28
6	ASPECTOS DO JORNALISMO	32
	6.1 O acontecimento	32
	6.2 As fontes	33
	6.3 Pluralidade de vozes	36
	6.4 A entrevista	37
7	APROXIMAÇÕES ENTRE DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO	40
	7.1 O documentário jornalístico	42
8	ASPECTOS DA CULTURA	44
	8.1 A cultura musical no paradigma da modernidade	44
	8.2 A cultura e o jornalismo cultural	47
9	METODODOLOGIA	52
	9.1 A pré-produção	53
	9.2 Equipamentos e ferramentas	55
	9.3 Dificuldades	56
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS.	59
	REFERÊNCIAS	62
	ANEXOS	71

1 INTRODUÇÃO

Fazer reflexões sobre memória, documentação, cultura regional, cultura popular e suas articulações com as **representações sociais**¹ é, também, fazer um estudo de experiências socialmente compartilhadas da mediação desses organismos na construção de sentido — aprendizados que se aglomeram, se somam ao conhecimento individual e coletivo. É um trabalho que envolve troca de saberes, pois a memória humana é arquitetada como um processo organizado no movimento coletivo, que emerge por meio das interações sociais e se estabelece na cultura.

Não há futuro sem presente, da mesma forma que não há presente sem passado. A linha do tempo fixa a cadeia de acontecimentos ao mesmo tempo em que a memória, seja ela humana ou prescindida por suportes midiáticos multimodais, registra estes acontecimentos, num processo de construção social da realidade. Essas produções simbólicas cotidianas expressam e proferem diferentes formas de conhecimento, que auxiliam na construção das identidades, das práticas e das tradições.

Em meados dos anos 1970 surgiu na Paraíba, mais precisamente em João Pessoa, no Bairro de Jaguaribe, o **Grupo**² Jaguaribe Carne de Estudos. Este grupo musical teve os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró como seus fundadores. Até o presente, são mais de quatro décadas atuando diretamente no desenvolvimento de inúmeras atividades traduzidas pelo próprio Pedro Osmar como atividades de “Guerilha Cultural” – trabalho que não se resume à produção artístico-musical em si, mas que também engloba a participação direta em projetos de cultura e educação, a exemplo do MEI (Movimento de Escritores Independentes) e do projeto Fala Bairros, que propunha iniciativas como a intervenção de uma contínua transformação cultural em alguns bairros de João Pessoa, através das práticas e vivências de seus moradores: reuniões, desfiles, brincadeiras infantis nas ruas e mutirões de pintura coletiva

¹ Representações sociais são o conjunto de explicações, crenças e ideias que nos permitem evocar um dado acontecimento, pessoa ou objeto. Estas representações são resultantes da interação social, pelo que são comuns a um determinado grupo de indivíduos.

² Trata-se, dentro da perspectiva sociológica, de um conjunto de pessoas caracterizadas por uma atitude comum ou recorrente (ABBAGNANO, 1998). O termo grupo é aqui utilizado porque o Jaguaribe Carne desenvolveu várias atividades culturais que se situam além da música. Portanto, o termo que inicialmente se referia a um grupo musical passa a envolver, posteriormente, um movimento cultural, devido ao nível de abrangência alcançado em suas ações de desenvolvimento e incentivo à arte e à cultura.

– ações postas em prática inicialmente pelo Fala Jaguaribe, e depois ampliadas a outros bairros.

É através deste conjunto de ações denominado de “Guerrilha Cultural” que o grupo propõe uma ruptura com algumas barreiras impostas pelos sistemas midiáticos dominantes, e passa a transgredir algumas regras na diretriz do fazer musical, com suas pioneiras experiências, apontando outros caminhos para o modo de compor, abordando temáticas excêntricas como o experimentalismo, e recusando alguns dos caminhos convencionados pela **indústria cultural**³. Assim, o grupo marchou sempre empenhado em transpor essas barreiras, para mostrar uma proposta de trabalho agregadora, rica em elementos simbólicos, onde havia uma confluência de gêneros da cultura nordestina dialogando, para impor-se diante dos muitos clichês musicais produzidos apenas com o intuito de produzir números de venda, sucesso e dinheiro.

Portanto, o Grupo Jaguaribe Carne se inicia como um grupo musical, mas que, devido ao conjunto de ações culturais por ele desenvolvidas, acabou se tornando também um movimento de **vanguarda cultural**⁴ na cena pessoense. Em suas propostas havia as diretrizes de uma revolução musicultural, onde se buscava novas formas de estruturas estéticas e novos pensamentos. Se os baianos tropicalistas se permitiram influenciar pelo som dos Beatles, por outras bandas de rock e por outras vanguardas culturais globais, o grupo paraibano também se mostrou sempre aberto a várias influências, especificamente no campo musical – elementos da cultura popular, sons e imagens vanguardistas, folclóricos, experimentais, todos seriam capazes de integrar, de alguma forma, o recipiente sonoro proposto por Pedro Osmar, Paulo Ró e seus agregados e simpatizantes.

Movimentos e bandas com essa proposta sempre despontaram em muitos lugares do Brasil, alguns deles com poder de relevância social, midiática e antro-

³ O termo indústria cultural (em alemão *Kulturindustrie*) foi criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) a fim de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial. Esses autores afirmavam que a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando, aos poucos, tanto a arte erudita quanto a arte popular. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002).

⁴ Vanguarda é a parcela mais consciente e combativa, ou de ideias mais avançadas, de qualquer grupo social. Por extensão, é um grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos, exerce papel de precursor ou de pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico etc. O termo vanguarda cultural se baseia na Vanguarda Europeia, período caracterizado por movimentos artísticos nas artes plásticas, literatura, música, arquitetura e cinema, muitas vezes provenientes de países diferentes, com propostas específicas.

pológica, desempenhando um importante papel ao dialogar com sistemas de representação simbólica, e contribuindo para que esses sistemas também se voltassem aos interesses das comunidades mais carentes – carentes principalmente de conhecimento e bens culturais. Por isso esses movimentos constituem uma imponente voz, onde a principal missão está em edificar as histórias de luta desses nichos urbanos, e até mesmo transurbanos. Portanto, a Paraíba, em seu espectro musical, conseguiu formar o Grupo Jaguaribe Carne de Estudos, que, atrelado a uma ampla gama de personalidades artísticas, vem contribuindo há décadas para enriquecer o cenário da Música Popular Paraibana, e porque não dizer, Brasileira.

O Jaguaribe Carne, desde sua origem, sempre procurou trabalhar com a fusão de linguagens (teatro, artes visuais, artes gráficas, literatura, jornalismo) e também com a pesquisa em laboratório de sons da *world music*, traçando uma rica síntese com a vasta expressão contida no folclore nacional. Ritmos brasileiros, como ciranda, maracatu, coco, caboclinho, catira e boi, se misturam a influências de outras culturas musicais do Oriente, da África, da Europa, do *jazz* e da música instrumental brasileira. Os textos das canções exibem força simbólica e rigor estético, além de comprometerem-se com o humano e o ético.

Diante dessas prerrogativas, cabe ressaltar que esta pesquisa acadêmica transitou, em termos metodológicos, por procedimentos como pesquisa bibliográfica, pesquisa documental exploratória, entrevista em profundidade e técnicas de documentação cinematográfica. Numa perspectiva teórico-aplicada, além de refletir sobre a natureza do documentário, jornalismo cultural, memória, documentação e cultura, a pesquisa propõe uma reflexão das aproximações entre o documentário e o jornalismo mostrando suas inter-relações e pontos de convergência. Algumas inquietações importantes nortearam seu direcionamento, como por exemplo: Quais as principais características do documentário? O que o aproxima do jornalismo? Quais os espaços midiáticos que essas atividades culturais encontravam em meados da década de 1970, quando gravar e filmar não eram atividades tão simples como na era dos suportes digitais? Quais as principais barreiras com as quais o músico se deparava para emergir na grande mídia? Por que propor um movimento de guerrilha cultural em meio a uma sociedade ainda conservadora? O que muda com o advento das novas tecnologias de informação em uma sociedade midiaticizada? Havia relações mercadológicas entre o artista e os sistemas jornalísticos?

Essas e muitas outras questões foram encontrando respostas, ora nas vozes de alguns dos entrevistados, ora nos estudos bibliográficos, que, a partir daí, começaram a compor importantes pontos de argumentação e relevância para o desdobramento e elaboração do produto proposto. As perguntas a respeito do começo de tudo foram surgindo; as inquietações se instalando, as dúvidas e necessários esclarecimentos ocorrendo entre uma indagação e outra, um show coletivo e demais atividades produzidas.

Como realmente terá sido o início de toda essa complexidade (e até mesmo perplexidade cultural), que deriva do encontro entre grandes personalidades da história musical da Paraíba? Como essa vanguarda agiu para deixar um legado de uma história de conquistas, tão presentes ainda em artistas que continuam acreditando em seu fazer musical, mesmo que brutalmente agredidos pela ditadura das forças de mercado e dos sistemas a serviço das práticas impostas pela indústria cultural? Foram muitas as questões. Em uma sociedade midiaticizada, sob fortes influências dessa nova ordem conceituada de “tecnocultural”, conforme assegura Muniz Sodré (1996), é possível transpassar muitas das rígidas fronteiras de decisão controladas pelos grandes sistemas jornalísticos? Esse era realmente o objetivo desses guerrilheiros culturais?

Ao se desenvolver, portanto, um videodocumentário dessa natureza, buscando traduzir e representar esse afluyente de implicações artístico-culturais que é o Jaguaribe Carne e suas movimentações simbólicas, foi extremamente fundamental se guiar por um aporte teórico no âmbito do jornalismo — mais precisamente do jornalismo de cultura, ou cultural — e, também, apoiar-se em outras áreas das ciências sociais (como antropologia, música, e sociologia), sempre galgando um entendimento mais aprofundado dos vários fragmentos inerentes à pesquisa. Assim, foi possível compreender, com maior dimensão, não apenas o desenvolvimento do tema proposto, mas entender também como a tricotomia música - jornalismo - cultura pôde integrar com a linha do tempo para, assim compor, a narrativa deste videodocumentário, produzindo uma obra de relevância sócio-midiática.

Essa pesquisa se propôs, ainda, a explorar as muitas aproximações existentes entre o documentário e o jornalismo, especialmente o jornalismo audiovisual, onde um hibridismo de linguagens combina-se com o acontecimento para compor a notícia, que encontra no discurso uma forma de imprimir na mente do receptor um

leque de significações. Assim, ao aproximar-se do jornalismo, o documentário produzido encontrou suporte e uma linguagem apropriada para traçar uma descrição de como esses movimentos tiveram fortes implicações no desenvolvimento histórico da música paraibana, e até mesmo brasileira, numa eclosão que atingiu instâncias que transcendem o campo artístico-musical, por envolverem personalidades outras que não apenas os músicos, mas também profissionais como jornalistas, professores universitários, radialistas, artistas plásticos e muitos outros. Em muitas das entrevistas foi possível perceber, inclusive, um diálogo entre esses atores, onde a cultura musical sempre esteve presente como um dos elementos centrais do acontecimento.

Vivemos numa era de grandes mudanças, onde as sociedades, ditas complexas, não mais possuem bases socioeconômicas segmentadas, mas uma conexão crescente das estruturas culturais, políticas e econômicas. Como assinala Alberto Melucci (2001, p. 22), “[os] espaços sociais dos movimentos se constituem como arena distinta do sistema e não coincidem mais com as formas tradicionais da organização social da solidariedade e da representação política.”. Com o advento da era digital, e a propagação de novas tecnologias comunicacionais, essas mudanças estão crescendo de forma absolutamente exponencial. Os investimentos e a demanda na área de bens culturais também aumentam com esse crescente progresso. Trata-se de uma tendência que se observa nos mais variados setores e camadas do tecido social, num espectro que recobre desde indivíduos e famílias até grupos mais amplos, como corporações, empresas, instituições de variados segmentos nas esferas pública e privada.

A identificação de lacunas nos espaços de divulgação de produtos culturais, aliada à facilidade de novas formas de produção através do desenvolvimento de novas tecnologias, principalmente no campo audiovisual, movimenta grande soma de possibilidades e recursos que podem contribuir para a elaboração de trabalhos que colaborem com o fortalecimento e a ampliação do acervo cultural em áreas como o campo audiovisual e a música, por exemplo. Nesse sentido, cabe enfatizar que o desenvolvimento desse projeto também auxiliou a suprir uma carência de trabalhos em vídeo, cuja abordagem central aponte para elementos da cultura local, como por exemplo a expressão dos diversos laboratórios experimentais emergentes na música e na cultura paraibana, principalmente a partir da década de 1970. Para tanto, buscou ancorar-se em elementos ligados ao jornalismo (a exemplo do aconteci-

mento, da entrevista em profundidade e da pesquisa documental) como um meio de construção narrativa, a partir de suas interconexões.

Como afirma Miquel Alsina (2009), todo acontecimento que tem poder de notoriedade carrega consigo a condição de ser transformado em notícia. Portanto, descrever e registrar documentalmente alguns fragmentos dessa trajetória dos artistas e irmãos Pedro e Paulo, bem como esse legado cultural que é o Jaguaribe Carne e seu papel musical e político-social no cenário da música paraibana, propiciou uma tarefa que permitiu uma imersão em um amplo território, capaz de fazer emergir uma teia de surpresas que conectou variados pontos de relevância e noticiabilidade. Ao mesmo tempo, foi instigante a tarefa de poder construir, a partir de fontes precisas e confiáveis, um mapeamento cognitivo com relação ao objeto de análise, e com isso ampliar, também, a capacidade reflexiva.

Foi nesse sentido que o trabalho proposto procurou estabelecer, além das fontes diretamente ligadas ao objeto ou acontecimento, um diálogo com autores e obras que possuíssem vínculos com diversas áreas do conhecimento, visitando espaços do saber acadêmico como a etnomusicologia, a comunicação social, a semiótica, entre outras áreas. Este exercício de interdisciplinaridade foi bastante pertinente à pesquisa durante todo o seu trajeto, principalmente quando se buscava alcançar compreensões mais elevadas a respeito do objeto de estudo. Este estágio incluiu um recorte analítico das fontes documentais, como a fotografia, jornais impressos, artigos de cultura, livros, e até mesmo documentários e entrevistas em vídeo.

A pesquisa conseguiu, relativamente, um bom nível de abrangência em termos de fontes analisadas, mesmo diante das múltiplas fontes que expressam as ações dos denominados guerrilheiros ativistas do Jaguaribe Carne, assim como das várias fontes bibliográficas que transitam em torno do referencial teórico que sustentou o seu desenvolvimento. Os subsídios advindos de muitas dessas fontes foram inseridos na elaboração desse videodocumentário. Quando bem avaliadas, estas fontes, englobam a base para um mapeamento epistemológico mais preciso. Esse aprofundamento com relação às fontes pode nortear a construção do produto e traçar uma diretriz mais concisa, sustentada por pontos de fundamental importância. Um jornalista sem fontes confiáveis não consegue produzir, e dificilmente pode contar com uma base consistente para erguer e estruturar seu produto.

Então, com relação à pesquisa bibliográfica, além de uma busca por autores que desenvolveram estudos relacionados ao Jornalismo Cultural, houve também uma preferência por estudos que aproximassem documentário e jornalismo, primando por encontrar parâmetros que configurem um favorecimento dessa aproximação. Com relação a esse ponto surgiu uma indagação importante: O documentário enquanto produto audiovisual constitui, sim, uma peça cinematográfica, pois em seu cerne já contém muitos dos elementos intrínsecos à sétima arte, desde a fotografia até às nuances e texturas da componente sonora. Mas o que pode relacioná-lo a um produto jornalístico?

Diante disso, convém assinalar que neste relatório de pesquisa há um capítulo que trabalha na diretriz dessa aproximação entre o documentário e o jornalismo, onde se busca estabelecer elos de ligação que conectem e aproximem o documentário, enquanto objeto audiovisual (ou seja, pautado numa construção sonoro-imagética), com o jornalismo, enquanto elemento a serviço da representação simbólica e construção social da realidade. A lógica aqui apresentada se caracteriza por justificar esses pontos de aproximação, de modo a descrevê-los com base em algumas teorias que já transitam e se sustentam no território acadêmico.

Toda essa construção começa a ganhar corpo e sentido a partir de um processo de retroalimentação epistemológica, onde áreas do campo do saber dialogam, se fundem, se complementam, produzindo cada vez mais pontos argumentativos. Essa lógica é defendida por Néstor García Canclini (2013, p. 19), quando cita a existência de “ciências sociais nômades” que emprestam suas ferramentas umas as outras para superar uma concepção do mundo da cultura. Assim, cada área, em seu processo de autoafirmação, necessita de conhecimentos plurais, da busca de outras fontes do saber científico. O documentário e o jornalismo necessitam, portanto, um do outro, assim como ambos necessitam do acontecimento. Também, no território do construcionismo, o acontecimento sem o jornalismo torna-se um sistema quase morto, sem fluidez.

Considerando, então, o acontecimento como um importante, ou talvez o principal ponto, nessa ligação entre o documentário e o jornalismo, houve, inevitavelmente, a necessidade de se traçar um diálogo com as fontes a este ligadas. A partir de então a pesquisa começou a conquistar corpo e sentido. Foi possível se chegar, por exemplo, à conclusão de que todo aquele fazer cultural, que aparente-

mente, para alguns, mostrava amplo grau de desconectividade lógica e ideológica, nada tinha de desconexo. Foi possível perceber, ao entrevistar Pedro Osmar, que frases poéticas e metafóricas como “a pessoa que deu um nó cego em meu peito”, citada em uma de suas letras, gravada pela cantora Elba Ramalho, estava falando a respeito da ditadura militar enquanto agente opressor da liberdade de expressão⁵. O cantor e compositor paraibano Chico César, por esses e outros pontos, também caracterizou Pedro Osmar como um ser político. Ele afirmou também, em entrevista exclusiva a este videodocumentário, que “[...] a vida de Pedro Osmar é um ato político. A experimentação dele é um ato político. O silêncio é uma música, o ruído é uma música, o silêncio é uma atitude política, o ruído é uma atitude política”. Esses importantes pontos e desdobramentos da pesquisa foram mostrando, aos poucos, que o Jaguaribe Carne constitui um universo rico simbolicamente e culturalmente. Assim, a pesquisa que antecedeu a construção do documentário constituiu um mundo de descobertas, sendo estas os alicerces que deram sustentação ao objeto e sua fundamentação.

Apesar de ser um trabalho que gerou um certo grau de dificuldade em termos de concretização de sua execução, principalmente por não haver uma verba considerável destinada para essa finalidade, tornou-se um desafio possível devido às mudanças e avanços tecnológicos. As estruturas digitais tornaram-se grandes facilitadores, principalmente nas áreas de captação e processamento sonoro-imagético. Antes, o que necessitava de uma pilha de artefatos tecnológicos necessários a uma produção videográfica, agora pode ser convertido em tão pouco equipamento que pode ser manipulado com o mínimo de material humano possível. Em paralelo, no campo da pesquisa textual, também houve grandes progressos nas estruturas narrativas hipertextuais, e seus atributos de não-linearidade, o que acabou facilitando, portanto, o processo de catalogação e organização das informações pesquisadas.

Então, por que documentário jornalístico? Em primeira instância, parte-se da premissa de que o produto elaborado é, ou constitui, um produto jornalístico. As argumentações são plurais, pois sua elaboração esteve vinculada às várias diretrizes ligadas ao campo do jornalismo em suas mais variadas formas: a linguagem, a

⁵ Trata-se, nesse caso, de *Nó Cego*, gravada pela cantora paraibana em seu segundo álbum, *Capim do Vale*, em 1980.

pesquisa de cunho jornalístico, a entrevista em profundidade, a busca por fontes e documentos que legitimem a verdade e importância dos acontecimentos, a própria construção da narrativa audiovisual, que utiliza elementos da linguagem jornalística (fotos e vídeos históricos, entrevistas, tipos de cortes), e muitos outros atributos do jornalismo.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

O Jaguaribe Carne não é uma simples banda musical. É um extenso e complexo projeto de militância social, onde a expressão cultural se manifesta através de múltiplos elementos. Desde a década de 1970 os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró agregam elementos simbólicos plurais advindos das mais variadas fontes artístico-culturais, incorporando-os à plataforma Jaguaribe Carne. No quintal da tímida casinha de palha de Dona Madalena, situada no Bairro de Jaguaribe, em João Pessoa, o barulho que os jovens irmãos faziam não era uma simples brincadeira. As sonoridades e ritmos improvisados abriam caminho para um vasto laboratório sonoro-experimentalista, onde a expressão musical e poética abraçaria, mais adiante, um universo ainda mais amplo. Com o tempo o projeto ganhou corpo, e começou a atuar também fora do eixo sonoro.

Dada a importância desse admirável e criativo trabalho, que, graças a coragem e persistência dos irmãos Pedro e Paulo (juntamente com o apoio de outras cabeças pensantes agregadas ao movimento), conseguiu produzir uma ampla rede de interculturalidades e elementos simbólicos, nos deixando como legado uma obra que traça o seu contributo no sentido de projetar ainda mais a música e a cultura paraibana no cenário nacional, esta pesquisa acadêmica teve como objetivo central produzir o documentário jornalístico *Pedro Osmar e Jaguaribe Carne, caminhos de uma guerrilha cultural*.

2.2 Objetivos Específicos

- ✓ Destacar, através do documentário jornalístico, a importância da trajetória cultural e musical do Grupo Jaguaribe Carne e sua história no contexto da música paraibana;
- ✓ Refletir, através do relatório escrito, sobre a natureza do documentário e suas aproximações com o jornalismo;

- ✓ Refletir, através do relatório escrito, sobre o Jornalismo Cultural enquanto espaço de acolhimento e mediação dos bens culturais e simbólicos;
- ✓ Utilizar a reconstrução simbólica como importante recurso, a partir do processo de ressignificação videográfica e imagética, mostrando que há nas ilhas de edição um rico acervo que pode recompor novos fragmentos narrativos.

3 O JAGUARIBE CARNE E A GUERRILHA CULTURAL

Como afirma Pedro Osmar (2007), “[...] o festival que ‘criou’ o Jaguaribe Carne foi o festival de 1974, promovido pelo grêmio do Liceu Paraibano [...]”. Ele esclarece que até então participava dos festivais sozinho. Paulo Ró ainda não tocava. “Então me inscrevi no festival e minha música foi selecionada. Para tocá-la montei uma banda, formada por Paulo Batera (Bateria), Baby (contrabaixo), Fernando Pintassilgo (flauta), eu e Paulo Ró.” (OSMAR, 2007). Pedro afirma ter se sentido à vontade naquele momento, pois já estava estudando música, já tinha intimidade com o instrumento, com a canção, e também já compreendia os contextos musicais e culturais de João Pessoa, do Nordeste e do Brasil. De acordo com George Severo (2013) esse festival era intitulado Festival de Música Popular Brasileira, e se realizava no SESC Centro, em João Pessoa, apesar de ser promovido pelo Grêmio do Liceu. Era um festival que se espelhava nos demais festivais de música que já haviam acontecido na capital paraibana em anos anteriores. É justamente por ter participado de outros três festivais que Pedro Osmar se sentiu familiarizado, naquele momento, para romper algumas barreiras e iniciar um trabalho de experiências musicais novas que definiram, ou pelo menos auxiliaram a definir, o que viria a ser a matriz musical do Jaguaribe Carne.

Tendo sido criado exatamente naquele festival, o Grupo não tinha ainda o nome de Jaguaribe Carne — aquele que foi apresentado naquela tarde era denominado “Tom de Feira”, um nome qualquer, pois havia a necessidade de ser dado um nome para que o grupo se apresentasse. Segundo o próprio Pedro Osmar, foi neste festival que ele pôde experimentar todas as informações que havia adquirido através das audições e leituras da época. Era um aglomerado de estilos onde havia música contemporânea, música aleatória de livre improvisação, música concreta e muitos outros estilos. A toda essa condensação foram se somando outras informações, como a música de Quarteto Novo, Geraldo Vandré, música das feiras nordestinas, música africana, música indiana, música andina, e muitos outros estilos.

Toda essa combinação influenciou na criação do Jaguaribe Carne, que deriva, portanto, daquele importante acontecimento que foi o Festival de Música do SESC. É possível afirmar, então, que o Jaguaribe Carne já tinha em sua célula-mãe

tudo um caráter experimental e transgressor, que ainda perdura, lhe imprimindo uma identidade própria. O saber musical extremamente rico e multifacetado dos seus fundadores, que incluía a presença marcante de elementos como música erudita e aleatória, grupos de cultura popular, canção de protesto, tropicalismo, entre outros, é certamente um dos principais responsáveis por essa característica. Os irmãos Pedro e Paulo ouviam e absorviam referências da música global, nacional e local, tornando-se, por isso, capazes de incorporar esses elementos e conferir-lhes uma leitura própria, original e criativa. É o “canibalismo cultural/musical”, a que o grupo faz referências em entrevista presente no disco *Jaguaribe Carne Instrumental*.

Havia sempre um desejo e uma procura constante pelo “novo”. Não interessava mais cair em clichês, repetindo aquilo que já estava sendo produzido pela grande maioria dos artistas do entorno musical da época. Era necessário ousar bastante e romper com as várias convenções instituídas. Essa atitude não estava presente somente nas apresentações do Grupo, mas também nas apresentações isoladas e encenadas pelos irmãos Pedro e Paulo.

A minha primeira apresentação foi um experimento de voz. Eu entrei com uma latinha de leite Ninho com água dentro. Então a minha música foi aquilo: eu passei quinze, vinte minutos fazendo zoada, batendo na lata. (RÓ, 2014).

Através de muitos de seus depoimentos os fundadores do Grupo de Estudos Jaguaribe Carne fornecem relatos importantes sobre as ideologias deste relevante grupo musical que, através de suas ações de vanguarda, desencadeou um movimento que dinamizou a cena cultural da cidade de João Pessoa. Esse conjunto de atividades culturais recebeu o nome de “Guerrilha Cultural”. A “Guerrilha Cultural”, termo frequentemente utilizado pelos fundadores e membros do Jaguaribe Carne, se refere às ações de ativismo empreendidas pelo grupo, ao impacto cultural de suas obras e iniciativas, e também ao seu lugar na construção da moderna música popular paraibana e brasileira. É a própria complexidade e multiplicidade de elementos inerentes às manifestações culturais propostas pelo Jaguaribe Carne, sua produção artística, musical, estética e política vivenciada durante toda essa trajetória de vanguarda.

No documentário *Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural* Pedro Osmar se auto define como um “guerrilheiro cultural”, esclarecendo que suas ações

consistem numa tentativa de pegar o que pode de arte e de intelecto e colocar no caminho da democratização, da socialização, de ampliar tudo isso e fazer chegar ao maior número de pessoas — neste caso, pessoas desprovidas de acesso à arte e à cultura fora da grande mídia. Iniciativas como a do Fala Jaguaribe, que posteriormente foi integrado a um projeto maior (o Fala Bairros), desenvolvidas na década de 1980, são exemplos dessas múltiplas ações culturais que compuseram a engrenagem de um movimento de contínua transformação nos bairros da capital paraibana.

Esses princípios guiaram iniciativas e projetos como o Musiclube da Paraíba e o Movimento de Escritores Independentes. Compreender melhor acerca da natureza do que seja efetivamente a guerrilha cultural e todos esses projetos é um dos objetivos centrais deste capítulo. Por isso, para se compreender melhor os caminhos traçados, ou trilhados, pela guerrilha cultural é importante, antes de tudo, um olhar etnográfico sobre o momento histórico no qual a cena se desenvolve: as décadas de 1970 e 1980. Trata-se de um momento da história do Brasil onde vigorava, ainda, o regime político ditatorial, interposto através do golpe militar de 1964 — uma configuração que impetrava um conjunto de influências nos mais diversos campos, especificamente o das artes e da cultura.

Tentar entender como se configurava a produção artístico-cultural brasileira, em particular a paraibana, durante esse período da história é um dos pontos de relevância dessa discussão, para, através dessa observação, se chegar a um esboço mais preciso e que forneça dados conclusivos que denotem a importância do acontecimento. Assim, é importante ressaltar que todo esse movimento não se baliza apenas por jovens radicais que queriam impactar a cena local através de um fazer artístico diferenciado. Trata-se de um grupo de intelectuais que, já naquele momento, estavam antenados com muitos outros artistas que procuravam ouvir, além dos vários estilos musicais da época, uma música clássica, erudita, extremamente alheia ao mercado local, e que, também, ensaiavam um fazer poético diferenciado. Além disso, o meio em que esses artistas estavam inseridos, as universidades e movimentos estudantis, era bastante propício ao desenvolvimento intelectual e artístico-cultural.

As possíveis vinculações existentes entre o Jaguaribe Carne e outros movimentos que lhe são mais ou menos contemporâneos é perceptível em suas obras, mas é importante lembrar que as influências do Grupo estão presentes em vários

artistas e bandas que atualmente dão continuidade a esse modo de construção musical, onde o experimentalismo possui alto grau de relevância. É importante, também, compreender que os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró possuem suas raízes vinculadas a muitas outras fontes, como já mencionado anteriormente. Desde a música oriental até a música folclórica brasileira, passando pela música da África e da Europa. Somado a tudo isso, eles estavam inseridos aqui na Paraíba, um manancial de grandes poetas, cantadores e repentistas, pessoas com um dom clássico de transformar ideias e pensamentos numa arte poética distinta. De toda essa alquimia derivou um fazer artístico-musical diferenciado, que veio somar e agregar valores simbólicos à cultura local.

4 O CAMPO AUDIOVISUAL

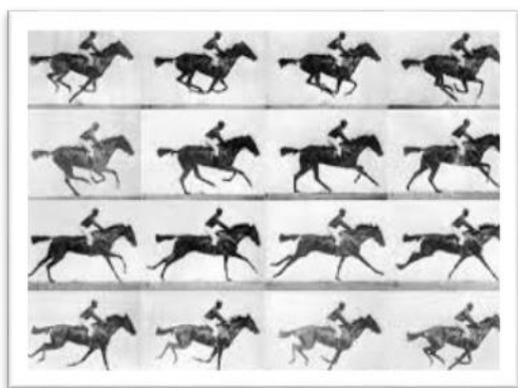
Por se tratar de um documentário jornalístico, ou seja, um produto audiovisual, cabe aqui uma abordagem teórica com diretrizes apontadas para este campo de estudo. Inicialmente, é possível partir da premissa de que nem todo objeto audiovisual constitui um documentário. Portanto, objetiva-se neste capítulo traçar alguns conceitos e definições relativos ao documentário, bem como suas aproximações com o território do jornalismo. Dessa forma, o capítulo aborda aspectos históricos do campo audiovisual, passando por instrumentos e técnicas específicas, e considerando elementos importantes da composição humana, como o olho, por exemplo. Trata, ainda, de aspectos da revolução tecnológica, no que tange aos dispositivos audiovisuais, apontando consideráveis mudanças com o advento dos novos suportes, traçando reflexões que apontam para uma estética diferenciada que ganha um *corpus* distinto a partir das arquiteturas modernas.

A título de historicidade, faz-se oportuno ressaltar que os modelos audiovisuais de comunicação surgem com a origem do cinema, que se fundamentava em registros e documentações, procurando minutar fatos cotidianos, ou seja, pequenos acontecimentos da vida das pessoas. Com isso surgiram as primeiras experimentações artísticas utilizando técnicas que tinham como principais ideais a utilização de simplificados laboratórios imagéticos, que subsidiavam a construção de tais experimentos. Não há grande novidade em afirmar que os precursores no processo de registro de paisagens foram os irmãos Lumière, aplicando, como característica central, o conceito de mobilidade nos experimentos cinematográficos. Entretanto, em termos de tecnicidade, é importante salientar a existência de um fenômeno sem o qual o cinema não existiria: a persistência retiniana, que explica porque vemos imagens em movimento no cinema quando, na verdade, as imagens em sequência estão paradas.

O olho humano consiste de um complexo mecanismo desenvolvido com o propósito de captar a percepção de luz e cor. Ele se compõe basicamente de uma lente com uma superfície fotossensível, podendo, grosseiramente, ser comparado a uma câmera fotográfica. Nessa complicada arquitetura há a presença de células fotossensíveis que se localizam na retina, os cones e os bastonetes, que convertem energia luminosa em um conjunto de impulsos bioelétricos, enviados ao cérebro,

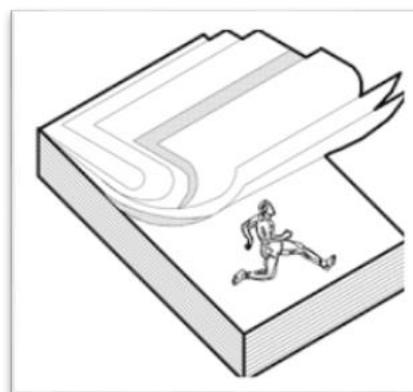
que, por sua vez, os interpreta, traduzindo-os na forma de imagem. Por isso, podemos dizer que é o cérebro que realmente vê e interpreta as imagens, sejam estáticas, ou em movimentos. Mesmo após o cérebro receber estes os impulsos, a retina ainda permanece lançando informações, por aproximadamente 1/10 de segundo, mesmo após o último estímulo luminoso. Assim, se uma imagem for trocada numa velocidade superior a esta, elas fundem-se no cérebro, provocando a sensação de continuidade no movimento, conforme pode ser observado nas figuras abaixo.

Figura 1 - Sequência de imagens para simulação do movimento (tela)



Fonte: North Pitt High School Art⁶

Figura 2 - Sequência de imagens para simulação do movimento (paper)



Fonte: Minar Hushin⁷

Portanto, se não houvesse essa capacidade humana em arquivar uma imagem mentalmente por um lapso de tempo, quando estivéssemos diante de uma tela cinematográfica o efeito mágico do “pseudomovimento” se anularia, e não seria percebido nada mais do que uma sequência de imagens estáticas, como visto nas figuras acima. Isso afetaria de forma drástica a essência da lógica cinematográfica, provocando rupturas e variações de linguagens, modificando, por conseguinte, a arquitetura imagética do movimento perceptível através da tela.

Depois de passados muitos anos após as primeiras experimentações cinematográficas produzidas pelos irmãos Lumière, a evolução tecnológica trouxe muitos aperfeiçoamentos, tornando possível o registro de elementos sonoro-imagéticos surreais e propiciando uma série de transformações no metabolismo da sétima arte — não somente no documentário, mas também no território da ficção.

⁶ Disponível em: <<http://northpittsart.weebly.com/week-two--art-3>>. Acesso em: 9 de maio 2017.

⁷ Disponível em: <<http://minarhushin.blogspot.com.br/2015/01/>>. Acesso em: 9 de maio 2017.

Não apenas em termos de transformações tecnológicas, mas também no que tange a mudanças na forma de percepção estética pela figura do diretor cinematográfico.

Bill Nichols (2005) assegura que essa heterogeneidade do cinema atual provoca uma discussão acerca das fronteiras entre o ficcional e o real, chamando atenção para os efeitos da valorização do ponto de vista. Assim sendo, o diretor cineasta não é mais simplesmente considerado um mero capturador de movimentos, mas um ativista de grande potencial no que tange a produção e reprodução de significados, pois ele é fator decisivo na elaboração do discurso. Agora os ideais glauberianos de uma ideia na cabeça e uma câmera na mão somam-se a muitos outros elementos, pois o documentário, na contemporaneidade, além de ser um instrumento da representação, é, também, um elemento construído sob fortes influências de forças decisivas e recursos tecnológicos.

A fluidez e a pluralidade das arquiteturas modernas agora reservam ao documentário contribuições estéticas diferenciadas. Pensar a produção cinematográfica em uma sociedade em vias de midiatização é, também, pensar em uma macroestrutura a serviço da produção de significados nesse ambiente híbrido. O poder do imaginário coletivo na sociedade moderna tem se ampliado consideravelmente devido à enorme profusão de signos, muitos deles imagéticos, que emergiu nos últimos anos. Com o alto índice de desenvolvimento e a popularização das recentes tecnologias voltadas para o campo audiovisual — a exemplo da fotografia, do cinema, da televisão e, mais recentemente, dos aparelhos de *smartphone* com acesso à Internet — pode-se dizer que vivemos, realmente, em uma sociedade da imagem, onde esses suportes midiáticos dialogam constantemente com o ser humano numa cadeia complexa de troca de informações, a maior parte delas por vias de imagens.

Portanto, nesse contexto, torna-se relevante perceber como a imagem e o imaginário coletivo estão presentes e interagem na composição da realidade social. Não é difícil perceber que uma produção audiovisual elaborada atualmente é bem mais rica visualmente, em termos de elementos e configurações significativas, que uma produção antiga. Isso se dá porque vivemos sob uma chuva contínua de novos paradigmas sonoro-imagéticos. Nesse processo, os *media* convertem o mundo numa verdadeira superestrutura de imagens e sons interpostos, principalmente nos grandes eixos urbanos, e estes, por sua vez, passam a compor, também, o imaginário coletivo, em um sistema de retroalimentação simbólica.

5 NATUREZA DO DOCUMENTÁRIO

Em uma definição mais grotesca, o documentário consiste de um filme não ficcional que se caracteriza pelo comprometimento com a exploração da realidade para representá-la. Entretanto, partindo dessa premissa, não se deve deduzir que este a represente em sua totalidade (tal como ela é). Essa perspectiva foi defendida por Roland Barthes (2012), em sua obra *A Câmara Clara*, a partir do uso de princípios da análise fotográfica, quando este autor situa a fotografia na condição de recorte do real, e não como sendo o real em sua totalidade. Ao considerar essa afirmação, ele defende a condição da realidade observada sob uma determinada ótica ou ponto de observação. Assim, o caráter subjetivo assume um importante papel nessa relação dialógica entre o espectador e o suporte.

O documentário, assim como a fotografia e o cinema de ficção, são apenas, instrumentos da representação que englobam níveis de interpretação, ou seja, constituem uma forma de representação parcial da realidade. Representa, portanto, uma determinada visão do mundo, com a qual nunca tenhamos nos deparado antes, ainda que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Nichols (2007) ainda afirma que todo filme é um documentário, por representar e evidenciar a cultura e a aparência das pessoas numa sociedade real ou ficcional. Assim, para ele há dois tipos de documentário: o que ele chama de documentário de satisfação de desejos, e o documentário de representação social. O primeiro manifesta nossos sonhos e desejos, nossos pesadelos e pânicos — dentro desse universo imaginado pelo autor é possível rejeitar ou adotar suas verdades. O segundo é o filme de não ficção, que importa um mundo que já ocupamos, mostrando a matéria de que é construída a realidade social a partir da seleção e orientação do cineasta ou documentarista.

Manuela Penafria (2006) propõe uma outra nomenclatura, que é o termo documentarismo, para indicar uma perspectiva que pressupõe uma contiguidade entre o documentário e a ficção. Para autora o termo proposto se dá como consequência de uma dificuldade que há para distinguir o registro documental do registro ficcional. Ela destaca, ainda, que a classificação de um filme enquanto documentário ou ficção “[importa] bem menos que o modo como olhamos e somos olhados pelo cinema.” (PENAFRIA, 2006, p. 1).

Elaborar, portanto, um conceito mais lógico para definir ou diferenciar documentário e ficção não é tarefa muito simples. Se forem levadas em consideração as múltiplas acepções existentes entre as convenções e os exercícios de teorização, não há um consenso pragmático sobre os limites dessa divisão a partir de um provável espaço geográfico que demarque as fronteiras entre essas duas instâncias. Ainda assim, Fernão Ramos (2008, p. 25) propõe um conceito, apoiado em uma reflexão simplista, que sugere atenuar essas reais fronteiras existentes entre documentário e ficção: “O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador).”.

Entretanto, ao se incorporar a ideia de que o discurso do documentário tem como principal característica a sustentação por acontecimentos reais, podemos pensar o objeto captado como sendo aquilo que efetivamente aconteceu durante o processo de filmagem, e não o que poderia ter acontecido. Então, no documentário, a ação tende a se realizar muito mais no espaço cinematográfico, ao passo que na ficção ocorre muito mais no espaço cenográfico, onde a cena é construída no espaço a que se propõe, a partir de uma produção cenográfica guiada para um determinado fim. A esse respeito, Sérgio Puccini (2009, p. 79) assegura que “[aquilo] que na ficção é cenário passa a ser, no documentário, um espaço real, um espaço do mundo, sobre o qual a câmera não exerce domínio total.”.

Nichols (2005) considera também que o documentário se utiliza de não atores, que são pessoas que estão representando a si próprias no contexto das filmagens. A esse respeito Penafria (2001, p. 1) também comenta que um documentário “[...] pouco se afasta dos procedimentos de produção dos filmes de ficção. No entanto, é consensual que o documentário não recorre à ‘direção de actores’, própria dos filmes de ficção.”. A autora afirma, ainda, que “[...] um documentário, pauta-se por uma estrutura dramática e narrativa, que caracteriza o cinema narrativo.” (PENAFRIA, 2001, p. 2). Ao elaborar essa estrutura dramática e narrativa o documentarista comporta-se, acima de tudo, como um organizador. Assim, se empenha em organizar os vários elementos da composição diretiva: entrevistas, som ambiente, legendas, música, imagens filmadas, locações, imagens de arquivo, infográficos etc. Essa organização de imagens e sons ocorre segundo parâmetros que têm como

principal fundamento o ponto de vista do diretor documentarista e encontra, portanto, em sua criatividade seu principal ponto de balizamento.

Os documentários podem, portanto, abordar uma enorme torrente de temas ou acontecimentos. Alsina (2009, p. 115) assegura que “[...] os acontecimentos não fazem sentido longe dos sujeitos, pois são eles que lhe conferem sentido.”. Neste espectro, os documentários surgem a partir das interações sociais e são, portanto, atributos dessas interações. São estas mesmas interações que suscitam uma ampla cadeia de possibilidades temáticas, onde cada acontecimento pode ou não carregar consigo a condição de **valor-notícia**⁸, de ser documentado. O valor-notícia é um ponto de aproximação entre jornalista e receptor da informação. Segundo Herraiz (1996, p. 19) “[a] notícia é o que os jornalistas acham que interessa aos leitores, portanto, a notícia é o que interessa aos jornalistas.”.

Aqui, nesse caso específico, o acontecimento, que por sua vez gera a notícia, flutua especificamente em torno do Grupo de Estudos Jaguaribe Carne em seus aspectos históricos - onde os fundadores são os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. O objeto abordado situa-se não apenas no campo da música, mas também transita pelas questões relativas ao trabalho da Guerrilha Cultural, que sugere uma fusão de linguagens compreendendo um fazer de cunho social, objetivando levar conhecimento e arte aos nichos onde há uma precarização desses elementos. Assim sendo, este trabalho também traz uma abordagem ligada às questões sociais, antropológicas, socioculturais, artísticas, sonoro-imagéticas. Os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele. Assim, o direcionamento das entrevistas converge para essas questões que tratam das várias influências de Pedro Osmar, do Jaguaribe Carne e suas relações e implicações socioculturais na cena da música paraibana, principalmente.

Considerando que, o Jaguaribe Carne é também sinônimo de som, é importante que aqui se abra um parêntese para uma discussão sobre este elemento que é muitas vezes negligenciado pela maioria dos estudiosos do meio cinematográfico, principalmente no que tange ao documentário. O som é, pois, um dos elementos de grande importância, em especial, quando se trata de documentários cujo tema

⁸ Valor-notícia é um valor subjetivo que determina a importância que um fato ou acontecimento tem para ser noticiado. Por este motivo é também designado de critério de noticiabilidade.

central é a música. É a partir do melhoramento da qualidade sonora nas gravações que a entrevista ganha destaque na produção de vários documentários. Essa capacidade não se deu apenas no campo da palavra falada, mas também de toda a paisagem sonora que confere corpo sentido ao ambiente, atribuindo maior realismo à cena gravada. A captação da componente sonora constitui mais uma referência para compor a amostra do material colhido, dando mais uma opção para modelar a percepção do receptor. Na ficção há a presença de um profissional – o *sound designer* – que trabalha quase que exclusivamente a partir de sons criados em laboratório para compor uma determinada cena. No documentário este pode ser substituído apenas pelo editor e finalizador de som, que tem a missão, apenas, de averiguar características que não interfiram diretamente na linguagem de primeiro plano.

Trabalhar com sonoridades fílmicas implica, portanto, em um processo que se traduz em uma verdadeira alquimia. Uma construção de sentidos que vai encontrar na ponta do *iceberg* ouvidos e cérebros aptos à uma recepção e análise desse material, dessa amostragem onde se inicia uma cadeia de signos com comportamentos distintos, de acordo com o campo cognitivo receptor. Portanto, a engenharia de áudio tem se ampliado consideravelmente, e, desse modo, acabou encontrando no campo das tecnologias digitais um forte aliado – a síntese sonora – capaz de conferir realismo em um processo de modelagem jamais visto em toda a era de existência da gravação sonora. Além disso, o processo de sincronização agora está muito mais simplificado, pois sons sintetizados e sons captados diretamente na câmera agora podem ser alinhados com perfeição e maestria pelo editor, que tem acesso direto a todos esses elementos, de forma automatizada, em uma única tela.

Quando a máquina de filmar incorpora o som síncrono como seu principal aliado dá-se início a uma nova revolução, com enormes consequências. Essa revolução ocorre principalmente no campo da linguagem cinematográfica, mas vai muito além desse eixo, pois as mudanças decorrentes têm afetado também as interações psíquicas humanas, moldando uma série de implicações. Assim sendo, o processo de sincronidade audiovisual trouxe ao documentário, um leque de possibilidades, abrindo caminhos para novas abordagens, novos temas, permitindo ao jornalismo, inclusive, a possibilidade de poder oferecer ao receptor um recorte mais fidedigno da realidade capturada.

6 ASPECTOS DO JORNALISMO

O documentário jornalístico é caracterizado, entre outros fatores, por envolver em seu processo de construção uma série de elementos intrínsecos ao campo do jornalismo. Muitas vezes a pesquisa necessária à sua construção toma por base o diálogo, ou a relação direta, entre esses elementos. O papel principal do jornalista consiste em apoiar-se nesses instrumentos atrelados ao campo da informação para, a partir de uma análise bem-conceituada, dar início à construção do discurso. Além disso, não se deve esquecer que é papel do documentário reconstituir ou analisar, a partir dessa respectiva utilização, assuntos das mais variadas vertentes: histórias de guerras, biografias, crises ambientais, violência, ou até mesmo a exploração do mundo animal e dos avanços científicos.

Aqui, especificamente, serão levados em conta alguns desses aspectos do jornalismo que, quando utilizados principalmente em produtos audiovisuais, imprimem nestes, características próprias do jornalismo. São estes: o acontecimento, as fontes, a pluralidade de vozes e a entrevista.

6.1 O acontecimento

O acontecimento constitui a matéria-prima do jornalismo. Nelson Traquina (1993) defende que as dúvidas e indagações sobre o acontecimento estão sempre presentes entre as questões centrais do jornalismo. Portanto, é conveniente refletir sobre a possibilidade da existência de um acontecimento anterior à notícia. A respeito desse existente Patrick Charaudeau (2006), por exemplo, refere-se como evento; já Adriano Rodrigues (1993) o descreve como o ponto zero da significação. Mas vale ressaltar que nem todos os acontecimentos sociais tornam-se acontecimentos jornalísticos. “Os acontecimentos que se produzem no mundo são em número bem superior ao dos acontecimentos tratados nas e pelas mídias.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 133).

É imprescindível, portanto, que as mídias selecionem, escolham os fatos segundo critérios, pela própria natureza de que haja uma hierarquia dos aconteci-

mentos sociais. Os acontecimentos, principalmente quando adentram aos sistemas de notícia, necessitam ancorar-se em modelos discursivos. É possível compreender a discursivização como um elemento da construção, um modelo. “Os profissionais trabalham no interior de um campo em que o modelo do acontecimento já está construído [...]” (MOUILLAUD; PORTO, 1997, p. 54). Diante dessas considerações pode-se perceber, então, que o acontecimento social possui sua existência somente ao ser absorvido pelos meios de difusão, ou de outro modo, tem maiores chances de existir enquanto memória, quando elaborado e narrativizado.

O acontecimento jornalístico, em sua construção, se pauta pelo discurso. E para essa construção há, no entanto, a necessidade de contato do próprio jornalista com o mundo, com a realidade, em um processo de aproximação. Mouillaud; Porto (1997, p. 25) mostra então, que “[...] o jornalista não está diretamente conectado com ‘fatos’, mas com ‘falas’ (fala da testemunha, do especialista, do representante, do operador)”. Nem sempre o jornalista consegue presenciar os acontecimentos. Por essa razão, ele necessita, no processo de elaboração do discurso, de um contato direto com as fontes de informação, para que consiga extrair o “suprassumo” da notícia, os pontos que ligam a teia noticiosa, para que, assim, possa construir seus apontamentos.

Quando o jornalista não acompanha os fatos presencialmente necessita de interlocutores para a descrição dos acontecimentos, tendo que recorrer, portanto, aos testemunhos advindos das fontes, sujeitos com a capacidade de relatar os muitos aspectos do acontecimento, porque o presenciam e conhecem — portanto, as condições nas quais o acontecimento se deu. Então, ele “[se] dirige, portanto, aos informantes, sendo eles próprios de primeira ou segunda mão: as fontes. E é precisamente aí que se produz o acontecimento essencial do fenômeno informativo.”. (PAILLET, 1986, p. 38).

6.2 As fontes

Como já exposto, as fontes constituem uma condição importante para que o jornalista interaja com os fatos. Não apenas com os fatos não presenciados, mas

com aqueles que são apenas conjecturas. Por esse prisma, as fontes contribuem para a legitimação e para compor o olhar etnográfico do jornalista. “Partir das declarações das fontes consultadas também é uma maneira de atribuir legitimidade externa ao jornalismo.”. (BENEDETI, 2006, p. 54). Entretanto, cabe aqui uma consideração: nem sempre o jornalista pode pressupor que todas as fontes estejam em consonância com a veracidade dos fatos. Portanto, quanto mais aprofundada for a investigação jornalística, buscando fontes precisas e sérias, mais apropriado será o discurso, e, conseqüentemente, a notícia.

Héctor Borrat e Mar de Fontcuberta (2006) afirmam que a qualidade dos produtos jornalísticos está intrinsecamente ligada à qualidade das fontes utilizadas para a produção das notícias. As fontes de informação não se constituem apenas por fontes humanas, podendo também ser constituídas por instituições, entre outros organismos, que promovem a informação das quais os meios de comunicação necessitam para compor as notícias. Ainda de acordo com Borrat e Fontcuberta (2006, p. 245), a informação transmitida pelas fontes pode ser de dois tipos: “[...] a que o meio procura através de seus contatos; e a que o meio recebe por iniciativa de vários setores interessados.”. Portanto, as fontes constituem a base fundamental de sustentação do jornalismo e, sem estas, o mesmo provavelmente não existiria.

Portanto, o relacionamento entre os jornalistas e suas respectivas fontes deve ser considerado decisivo no processo de construção das notícias. De fato, é pouco provável que um jornalista, por mais capacitado que seja, consiga elaborar sua peça jornalística a partir de si próprio, sem fazer levantamentos, sem pelo menos inferir, sem buscar mapear o *corpus noticioso* de forma embasada, estudada e guiada pelos elementos básicos que dão sustentação a esse mesmo *corpus*.

Contudo, quando se trata do relacionamento entre jornalista e fonte, na propositura de se fazer fluir o espectro de informações, há, nesse interim, um elemento que é de suma importância: as negociações entre ambos. “[As] negociações entre os jornalistas e as fontes são complexas e estão sujeitas também a relação do meio com as esferas do poder.”. (MARTINI, 2000, p. 46). Essa bilateralidade de forças é estritamente necessária, e por isso precisa ser mantida, tanto pelo jornalista como pela fonte, porque um necessita do outro para exercer adequadamente seus papéis no mundo midiático. As negociações entre jornalistas e fontes situam-se entre as mais complexas no cotidiano da rotina jornalística. No decorrer desse proces-

so de negociação o acesso aos elementos noticiosos não é tão simples, e também não é o mesmo para todas as fontes. Geralmente, fontes com maior poder aprovam mais facilmente a colocação dos seus objetos e assuntos nos principais jornais.

Então, quando o jornalista vai à procura de informações, este prioriza a busca por fontes regulares e oficiais, porque precisa facilitar e agilizar a sua coleta de dados a partir de uma busca sensata. Os jornalistas com maior experiência, têm uma agenda de contatos segura, onde suas fontes são consideradas oficiais ou legítimas. As fontes oficiais constituem a maior parte das fontes consultadas, devido à facilidade de acesso encontrada por parte do jornalista, e também pelo que podem fornecer em termos de informação segura. Assim, é perceptível uma imposição ideológica das fontes com maior poder, onde estas estabelecem publicamente suas definições sobre os eventos, de modo a supervalorizar a autoridade das instituições a que pertencem.

Por fim, uma grande parte das investigações sobre as fontes no jornalismo toma como contraponto inicial aquelas que possuem ligação direta com as instituições. Isso porque esses estudos apontam para um dinamismo no trabalho jornalístico, e, também, porque essas fontes, ditas institucionalizadas, guardam uma relação de maior proximidade com o jornalista, devido à influência que exercem, e por estarem presentes nas agendas. As outras fontes são ditas eventuais, e têm também importância. Esse olhar mais detalhado sobre as fontes oficiais ocorre, portanto, por se levar em consideração alguns fatores como confiança e credibilidade nessas fontes que estão à frente das instituições. Conhecendo antecipadamente o jornalista, e aquilo que pode interessá-lo, as fontes oficiais podem, por exemplo, antecipar muitos assuntos. Também é certo que as fontes oficiais detêm informações que, geralmente, estão relacionadas com o interesse público.

6.3 Pluralidade de vozes

O jornalismo, apesar de não refletir jamais a realidade em sua totalidade, atua como um agente construtor desta mesma realidade. Isso permite afirmar que o

relato dos fatos é bem mais complexo, e necessita ir além dos paradigmas jornalísticos. Então, para transformar o acontecimento em discurso é necessário tratá-lo em termos de sua complexidade, a partir da pluralidade de vozes que o constitui. Nesse processo de construção deve ser preservada a garantia do maior número de sujeitos imprimindo suas versões para o fato, no sentido de especificar para o relato jornalístico a complexidade de cada acontecimento. Assim, a pluralidade de vozes também passa a ser um agente importante no processo democrático de construção da notícia, e não somente a existência das fontes de informação.

A pluralidade, da mesma forma que o interesse público, é sinônimo para a expressão democrática do jornalismo — uma exigência para garantir uma qualidade democrática ao relato, e também demonstrar que essa realidade é complexa e construída. Construída, não de forma tão simples, mas a partir de um conglomerado de encadeamentos plurais e diversificados que “[...] se manifesta pela constante recorrência às diferentes fontes de informação e de opinião para a construção dos relatos jornalísticos.”. (BENEDETI, 2006, p. 54). O conceito de pluralidade também se conecta aos preceitos éticos dentro de um conjunto de valores que regem os sistemas noticiosos. É uma exigência para que jornalista e receptor dialoguem segundo os critérios que norteiam o plano da credibilidade.

Para se alcançar a função social da informação no processo de construção das notícias, é necessário que o jornalismo se ancore na pluralidade de fontes ou de vozes, quer seja enquanto agente que busca informar-se para obter respostas importantes, ou enquanto agente mediador, como por exemplo é o caso das agências públicas de notícias, que, por parâmetros éticos, não deve atingir níveis agudos de divergência dos demais meios. Esse aspecto foi bastante útil nesta pesquisa. Apesar de não haver atingido grandes níveis de noticiabilidade, pelo menos em termos da grande mídia, o Jaguaribe Carne lança mão de um bom acervo entre discos, vídeos, fotos e fontes vivas que pôde ser bem utilizado e, principalmente com coerência informativa.

6.4 A entrevista

Em uma visão bem simplista, a entrevista consiste de uma consulta objetivando uma busca de informações que guardem certo grau de importância. Esse conjunto de informações que se deseja encontrar geralmente está junto à fonte entrevistada. A esse respeito, Edgar Morin (2002, p. 207) estabelece que “[...] uma entrevista é uma comunicação individual suscitada com uma finalidade de informação [...]”. Portanto, é importante salientar que nem toda entrevista está, necessariamente, ligada ao campo do jornalismo. As entrevistas estão em muitos campos e setores de trabalho, podendo existir até mesmo como procedimentos práticos para a psicologia social. Entretanto, a conversa com desígnio de obter informações é um recurso considerado indispensável ao jornalismo, pois esta, objetiva a disseminação da informação, muitas vezes pelos meios de massa.

A entrevista é um procedimento clássico na apuração das informações. Nos meios informativos ela pode ser desenvolvida a partir de uma variedade de personalidades, desde que sejam fontes seguras, capazes de fornecer a informação correta — informação essa que sacia os agentes da recepção informativa. Estas podem ser fontes políticas, estrelas, famosos desportistas, ou até mesmo, como afirma Morin (2002), pode ser apenas um homem da rua, um transeunte anônimo, encontrado à sorte, a quem se vai fazer uma pergunta à queima-roupa.

“A entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais [...]” (MEDINA, 2002, p. 8). Outro aspecto da entrevista é que esta tem a condição de poder servir ao processo de pluralização de vozes, de distribuição democrática da informação. Ao mesmo tempo em que uma entrevista é coletada, processada e se pluraliza nos meios, ela atende a esta condição de agente coadjuvante na democratização da informação.

Morin (2002) defende um tipo de entrevista que chama de entrevista não dirigida. Para ele, a entrevista não dirigida situa-se para além da informação. É o tipo de conversa em que se pode contribuir para uma tomada de consciência do sujeito. A entrevista não dirigida “[...] dá a palavra ao interrogado, no lugar de constrangê-lo com perguntas estabelecidas, é a implicação ‘democrática’ da não diretividade.”. (MORIN, 2002, p. 214). Esse modo de entrevistar representa uma prática importante para o trabalho jornalístico, pois em uma conversa informal é possível se extrair da

fonte um conjunto de informações que, geralmente, nela se ocultam diante de uma carga emotiva acentuada.

A conversa como estratégia de entrevista, citada por Morin (2002), nem sempre se efetiva na prática jornalística, principalmente quando, durante o processo de entrevista, são usados equipamentos de gravação de áudio e vídeo, como é o caso do rádio, da televisão e do cinema. Por outro lado, “[...] a energia afetiva, na entrevista de rádio e televisão ou de cinema, será captada para ser projetada sobre um espectador, para lhe fornecer emoções, às vezes na mesma medida que informações.”. (MORIN, 2002, p. 217). Neste caso, o efeito socioafetivo também guarda seu grau de importância, e muitas vezes modela mais sentimentos que a própria fala do entrevistado.

Segundo Eva Lakatos (2007) a preparação da entrevista consiste em uma das fases mais importantes de uma pesquisa. Requer tempo e exige muitos cuidados, destacando-se entre eles: o planejamento, a escolha do entrevistado, a oportunidade da entrevista, enfim, todas as condições favoráveis ao entrevistador e ao entrevistado. A autora ainda enfatiza a necessidade de uma preparação específica, que consiste em organizar o roteiro, ou formulário, com as questões importantes. Mas vale ressaltar que muitas vezes podem ocorrer disparidades entre o que foi roteirizado e o que o entrevistado está apto a relatar, e, por isso, vale considerar a conversa informal como sendo tão importante quanto uma entrevista roteirizada.

Com relação à formulação das perguntas o pesquisador deve estar atento para um cuidado importante: não elaborar perguntas arbitrárias, absurdas, ambíguas, tendenciosas ou desarticuladas. As perguntas devem levar em conta a sequência do pensamento do entrevistado, procurando dar continuidade na conversa, conduzindo a entrevista por um certo sentido lógico para que o entrevistado não interrompa a cadeia conectiva do seu pensamento. A narrativa natural muitas vezes não é obtida através de uma pergunta direta, mas, sim, fazendo com que o entrevistado relembra os pontos importantes a serem trabalhados. Segundo Pierre Bourdieu (1999), “[...] o pesquisador pode muito bem ir suscitando a memória do pesquisado.”.

Independentemente dos caminhos percorridos na obtenção de informações através do processo da entrevista, é importante lembrar que a sua qualidade depende diretamente do planejamento, das estratégias do entrevistador. “[A] arte do entrevistador consiste em criar uma situação onde as respostas do informante sejam

fidedignas e válidas.”. (SELLTIZ *et al.*, 1987, p. 644). As condições em que uma entrevista é realizada contribuem relativamente para a qualidade do material coletado e, conseqüentemente, para seu êxito. Essas condições transitam por espaços que vão desde aspectos do comportamento humano como emocionais por exemplo, até pontos técnicos como locações e equipamentos O entrevistador deve, acima de tudo, transmitir, segurança e confiança ao informante.

7 APROXIMAÇÕES ENTRE DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO

Os elos que aproximam o documentário com o jornalismo são amplos e remotos. Algumas produções, a exemplo dos cinejornais, dos documentários e das reportagens televisivas, implicam num hibridismo entre os dois mundos. Entretanto, como mostra Stella Senra (*apud* XAVIER 1996, p. 87), “[...] coube à ficção, como desdobramento mais popular entre as diferentes formas assumidas pelo filme, o estabelecimento de um padrão de convívio mais íntimo e prolongado entre cinema e jornalismo.”. O cinema primitivo, na sua origem, consistia numa espécie de ‘cinema de atrações’. As imagens colocadas em movimento não tinham por intenção a construção de uma narrativa, mas, sim, chamar a atenção do público com cenas inusitadas. Isto ficou claro desde a primeira exibição dos irmãos Lumière com o filme *L’Arrivée d’un train à La Ciotat* (*A chegada de um trem na estação/França/1895*), que mostrava, evidentemente, aquele registro da chegada de um trem e nada mais. As imagens causaram espanto, medo e curiosidade. Esses elementos alimentaram e nortearam o cinema experimental em seus primeiros anos.

O documentário, como defendido por alguns teóricos anteriormente, é um formato de produção audiovisual que trabalha com a verdade, mostra fatos reais ou não fictícios. Geralmente engloba um tema ou objeto em profundidade, a partir da seleção de alguns aspectos e representações. A escolha do tema é geralmente feita com base na sua importância social, cultural, política, científica ou econômica. Os documentários costumam, geralmente, aproximar-se de questões onde haja a presença de interesses sociais ou debates. A ação se realiza muito mais no ambiente cinematográfico que no cenográfico. Nichols (2007) afirma que o documentário não é uma reprodução, mas, sim, uma representação de algum aspecto do mundo histórico e social do qual compartilhamos. Esta representação é criada na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma maneira de organizar o material que irá compor o filme ou vídeo.

Apesar de haver uma grande vertente de profissionais da área que consideram o jornalismo audiovisual como sendo pautado apenas em produções padronizadas — que seguem a formatação convencional da reportagem, onde a exposição dos assuntos alterna sonoras e imagens ilustrativas, ancoradas por uma voz narradora —, há, também, aqueles que valorizam a possibilidade de um trabalho poético,

onde a liberdade de expressão se faz presente, com o som e com as imagens, falando por si só, narrando, argumentando, dialogando.

Produzir documentários onde se possa explorar temas das mais variadas vertentes experimentando a linguagem audiovisual é um terreno bem proveitoso para a prática e o ensino do jornalismo. O documentário e o jornalismo, ao menos em alguma medida, necessitam um do outro. Os custos estão cada vez mais acessíveis, e as múltiplas plataformas de divulgação possuem agora o seu acesso democratizado. Tudo isso tem propiciado o fenômeno da multiplicação das pequenas produções em docs. Esta realidade foi lentamente se introduzindo nos cursos de jornalismo, que, antes, eram muito mais ligados às produções fototextuais. Entretanto, mesmo que o largo desenvolvimento tecnológico venha fazendo com que os custos de produção acabem caindo, sua realização demanda uma série de necessidades: atualização de laboratórios, o investimento em profissionais da área, questões que raramente as instituições do ensino e prática do jornalismo tem condições de preencher satisfatoriamente.

Se compararmos uma produção audiovisual a uma produção textual-imagética, em termos de custo, será possível chegar, facilmente, à conclusão do motivo pelo qual os investimentos em produções videográficas ainda andam a largos passos. A verdade é que os custos envolvidos com a compra de equipamentos sonoro-visuais ainda são muito superiores aos dos veículos que trabalham apenas com processamentos textuais. Mas, ainda que os custos continuem altos, muito já se fez, e o acesso existe, mesmo com suas limitações.

Nas universidades, geralmente, as disciplinas e trabalhos de conclusão de curso que se utilizam da prática em trabalhos audiovisuais se concentram em dois grupos: o primeiro está ligado à televisão, ao telejornalismo, e o segundo, mais relacionado ao documentário e aos experimentos cinematográficos. Enquanto o primeiro lida com formatos preestabelecidos, fazendo uso de modelos e produções em série, o segundo traduz-se em uma forma mais autêntica e autônoma. Ao fugir da padronização, os formatos de documentários concentram-se numa prática mais livre, utilizando os recursos da linguagem audiovisual de forma mais independente. Contudo, essa prática não implica estabelecer que há um rompimento nos vínculos com os elementos argumentativos do jornalismo.

O documentário é um caminho propício para a discussão de muitas questões: políticas, culturais, éticas, estéticas, financeiras, e muitas outras. Sua lógica de produção está pautada no experimentalismo, na espontaneidade, na exploração do agora. Isso o torna um eixo norteador da razão humana, uma pequena cápsula, diante do universo de informações audiovisuais disponíveis, capaz de armazenar e transportar para o espectador uma enorme carga simbólica, cognitiva, epistemológica e emotiva.

7.1 O documentário jornalístico

Levando-se em consideração as várias características que estão presentes em um determinado gênero jornalístico, tanto na linguagem quanto no discurso, no que tange ao funcionamento das práticas e rotinas jornalísticas, é imprescindível entender como essas rotinas de trabalho dirigem as estruturas de produção e publicação das informações, bem como o que caracteriza esses gêneros em termos de estrutura, e como cada um deles é empregado na prática. Percebe-se que, na maioria dos casos, é a relação entre as medidas de espaço e tempo que determina qual a “moldura” a ser adotada, ou seja, o gênero pelo qual o fato vai ser noticiado.

No caso das grandes reportagens, por exemplo, há a presença marcante do imediatismo na dinâmica do trabalho jornalístico, o que não ocorre com a produção e veiculação dos documentários. Os temas cotidianos que carregam consigo aspectos de grande importância estão, geralmente, acompanhados por uma equipe fixa de repórteres e profissionais de uma determinada emissora, que estará sempre à disposição para cobri-lo, transformando-o em plurais formas de reportagens. Os documentários, por outro lado, mesmo que possuam um certo vínculo com a contextualização dos seus temas, possuem um menor compromisso com a rotatividade da informação junto aos meios massivos. Daí sua produção tornar-se, portanto, insustentável para as empresas de TVs comerciais, que buscam, a todo custo, o inusitado, o inédito. Isso é desinteressante economicamente para essas emissoras.

Ao contrário dessa forma de trabalho jornalístico que se volta para a produção de reportagens e notícias cotidianas, o documentário requer um tempo maior

e um envolvimento exclusivo da equipe de profissionais que trabalha em sua elaboração, o que acaba acarretando consideráveis aumentos de custo que as TVs nem sempre se propõem a arcar. Logo, o gênero documentário acaba sendo, via de regra, quase uma exclusividade das emissoras educativas e por assinatura — quando a estrutura da notícia exige uma narrativa mais complexa as emissoras mais comerciais priorizam a produção das grandes reportagens. Um exemplo disso é o *Globo Repórter*, programa da Rede Globo de Televisão que se destaca pela presença marcante deste gênero. Mas, para além dos fatores que envolvem tempo, custo e rotatividade da informação, há outras características que delimitam esses gêneros, e que são próprias a cada um. Por exemplo, o que diferencia um documentário tradicional de uma grande reportagem e de um documentário jornalístico?

O documentário proporciona, em seu modelo tradicional, o desenvolvimento da criatividade. Antes da produção, detalhes como o cenário, o enquadramento, a luz, as falas e os personagens devem ser pensados e expostos no roteiro, pois o ato de filmar consiste em colocar em prática aquilo que está descrito no impresso. Já o documentário jornalístico se traduz em aperfeiçoamento da prática jornalística, que tem início nas academias, com a produção em laboratórios, onde se constata e confirma a importância da produção pensada a partir do jornalismo em seus amplos aspectos, como os personagens para narrar a história, o exercício de bem ouvir as fontes de informação, a leitura do acontecimento em determinado contexto, entre outros. Aqui, portanto, se imprime uma valorização maior do discurso, da informação, em detrimento da mera qualidade sonoro-imagética.

8 CULTURA E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO

Este capítulo, especificamente, propõe uma reflexão sobre como a cultura, ou melhor, como os bens culturais midiáticos, de um modo geral, principalmente a música, se relacionam com o imponente avanço na diretriz tecnológica e como isso tem afetado continuamente as produções audiovisuais. Propõe ainda uma reflexão sobre cultura e Jornalismo Cultural, destacando o papel dos *media* no processo de intercessão entre os ‘produtos’ ou ‘bens’ culturais e o público receptor, apontando, também, o jornalista cultural como peça importante nesse processo, quando diante do exercício de nomear ou classificar os valores artístico-culturais.

8.1 A cultura musical no paradigma da modernidade

O surgimento da virtualização tem produzido, ao longo dos últimos anos, mudanças significativas nas ferramentas tecnológicas de produção, e isso acaba afetando, por conseguinte, as várias formas de linguagem existentes. No campo das artes, por exemplo, especificamente na música, Pierre Lévy (1999, p. 136) observa que as amostras digitais de uma gravação musical agora podem ser usadas para compor novas produções:

A música tecno colhe seu material na grande reserva de amostras de sons. Se não fosse pelos problemas jurídico-financeiros que tolhem seus produtores, as hipermídias seriam muitas vezes construídas a partir de imagens e textos já disponíveis.

Nesta forma de produção há, sem dúvida alguma, a presença de traços característicos dos efeitos do processo de virtualização da informação — o ponto inicial desse processo de transformação foi a gravação sonora e a transmissão radiofônica. Para que se perceba claramente este efeito basta que se observe uma gravação qualquer produzida no início do século passado, para que logo se perceba as consideráveis mudanças, não apenas na qualidade sonora, mas também na paisagem musical (sons, combinações, timbres, ritmos, texturas etc.).

Nessa época, as pessoas não tinham um ouvido educado pela audição de músicas provenientes de horizontes distantes e queriam escutar aquilo que sempre conheceram. Cada país, ou mesmo cada região ou microrregião, tinha, portanto, seus cantores, suas canções em seu dialeto, apreciava melodias e instrumentos específicos. Quase todos os discos de música popular eram gravados por músicos locais, para um público local. (LÉVY, 1999, p. 137).

Essa situação sofreu mudanças radicais. Hoje a música popular gravada é indiscutivelmente mundial, além de encontrar-se em permanente variação, pois recebe contribuições de outras tradições, integrando expressões de novas correntes culturais e sociais. Lévy (1999, p. 138) mostra que, “[a] difusão das gravações provocou na música popular fenômenos de padronização comparáveis aos que a impressão teve sobre as línguas.”.

É imprescindível retomar aqui a importância do registro da componente sonora para o desenvolvimento do documentário, pois, como já mencionado anteriormente, o som constitui um elemento primordial na construção do discurso. Mas a gravação sonora muito deve à música no que tange ao seu registro, e é na música que esta encontra um forte aliado. Historicamente, a busca por dispositivos capacitados ao registro sonoro primava também pelo registro de vozes, mas a preocupação central era o entretenimento através da música, ou seja, o ato de registrar uma partitura executada por um determinado músico para posteriormente ser ouvida em lugar distinto. Era uma das ideias da massificação. As primeiras experiências não produziram amostras com alta qualidade.

Até que a qualidade das gravações ultrapassasse um certo limite, o rádio transmitia apenas peças tocadas ao vivo. Quando as estações de frequência modulada, que só se disseminaram após a Segunda Guerra Mundial, começaram a transmitir discos com boa qualidade sonora, o fenômeno da música mundial de massa tomou vulto sobretudo com o rock e o pop nos anos 60 e 70. (LÉVY, 1999, p. 138)

Portanto, a revolução tecnológica propicia, sobretudo, uma expansão, não somente nas gravações em áudio, mas em todo o território do audiovisual. As trilhas e composições tomaram um novo rumo, onde velocidade e precisão se combinam para a formação de um novo ambiente. Essa revolução e esse crescimento tecnoló-

gicos, ocasionados pelas novas técnicas de propagação da informação, têm levado, cada vez mais, pessoas e organizações a procurarem se fazer presentes para além de suas fronteiras físicas. Nesse sentido, serviços são criados e ofertados sob demanda e se tornam visíveis em muitos espaços e organizações, proporcionando mudanças globais. O uso da Internet enquanto ferramenta de comunicação vem aumentando, gradativamente, nos últimos anos. A tecnologia de informação surge como um recurso utilizado no processamento eletrônico de dados, levando as organizações que têm por finalidade armazenar, tratar e disseminar documentos e informações a rever suas atribuições, seus serviços e seus produtos.

A partir de agora os músicos podem controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação (editores, intérpretes, grandes estúdios, lojas). Em certo sentido retornamos dessa forma à simplicidade e à apropriação pessoal da produção musical que eram próprias da tradição oral. (LÉVY, 1999, p. 141).

A verdade é que esse novo ambiente de acesso livre ao conhecimento, além de aproximar, através do fluxo informacional, as diversas cadeias sociais que formam as aldeias do globo, também é favorável a um processo de trabalho e lucro, no que tange à facilidade no processo de circulação de bens culturais, a exemplo da música. O conhecimento livre propiciado pela Internet é capaz de democratizar a cultura, proporcionando oportunidades a uma pluralidade de novos artistas e reduzindo as distâncias entre estes e seu público. Mesmo que a produção não esteja pautada em sucessos e *hits* que garantam grandes resultados financeiros, há, pelo menos, uma garantia de subsídios às pequenas produções, favorecendo um equilíbrio na circulação e no consumo do material produzido.

É necessário entender, portanto, que a Internet transforma, de uma vez por todas, o modo como nos comunicamos. Nossas vidas são profundamente afetadas por essa nova ferramenta da comunicação. No entanto, se utiliza essa tecnologia de muitas maneiras, visto que, a Internet é uma tecnologia de comunicação livre, democrática e aberta. Pode libertar os desinformados das mãos dos poderosos detentores dos grandes meios, e pode levar os desvalorizados à exclusão do “apagão informacional”.

8.2 A cultura e o jornalismo cultural

Pensar sobre cultura significa colocar-se à disposição de um vasto território, na diretriz da complexidade epistemológica, por tratar-se de um objeto em constante transformação. Por isso, traçar definições nessa diretriz representa uma árdua tarefa, que necessita de um apurado senso crítico e investigativo. Sabe-se que a palavra cultura é de origem latina — esta decorre do verbo *colere* (que significa cultivar, ou instruir), e também do substantivo *cultus* (relativo a cultivo, instrução). Quando analisada por um prisma etimológico, remete à ideia de ambiente agrário, de trabalhar a terra para que esta possa produzir e gerar frutos.

Atualmente é uma terminologia utilizada para designar o desenvolvimento da pessoa humana pela educação e seu grau de instrução. Daí o uso dos termos culto e inculto, usados muitas vezes como forma de preconceito e discriminação, quando se considera uma cultura superior à outra, devido ao nível de escolaridade. Entretanto, não há grupos humanos sem cultura, ou seja, todo e qualquer grupo de indivíduos se consolida pela troca de experiências.

A cultura concebe e engloba o conjunto das manifestações estéticas, que representam simplesmente uma parte do todo, mas que passam longe de sintetizá-lo por completo. Isto porque, se o cotidiano é a seara de onde brotam as narrativas da vida social, a cultura representa o mecanismo propulsor desta gestação. (GUEDES, 2007, p. 5).

Um dos maiores colaboradores dos estudos culturais na América Latina é o antropólogo argentino Néstor García Canclini. Ele critica o que chama de “eurocentrismo” — um modo de se compreender a cultura local tomando como base os padrões europeus, considerando-a atrasada e não civilizada. Para esse autor a cultura compreende um processo dinâmico e em transformação constante, e, ainda, todas as culturas têm formas de organização próprias e características que a elas são inerentes — mesmo que aparentem certo grau de estranheza, devem ser respeitadas. Canclini (1997, p. 2) aponta, também, a densidade demográfica, própria dos grandes

centros urbanos, como sendo uma característica muito marcante e presente na cultura contemporânea:

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (CANCLINI, 1997, p. 2)

Não há, como dissociar, portanto, a cultura do paradigma humano. A cultura constitui um dos traços que definem o homem. Conforme afirma Edvino Rabuske (1999, p. 56), "[...] por natureza o homem é um ser cultural.". O ser humano é necessariamente um ser mediador de bens e costumes. A cultura, enquanto capacidade recriadora, permite ao homem uma reprodução do mundo, numa experiência que dinamiza sua própria existência. A partir dessa lógica, o homem, sendo cultural, deixa de ser simplesmente *homo*, passando a ser *sapiens*. A cultura é, pois, um termo amplo e complexo, que engloba variados aspectos intrínsecos aos grupos humanos. Não há, portanto, um consenso bem elaborado sobre cultura entre os antropólogos. De fato, [afirma-se] que existem mais de 160 definições de cultura.". (MARCONI; PRESOTTO, 2010, p. 21-22).

A partir de um conjunto de atividades do fazer humano ditas ou denominadas de culturais, e da necessidade de noticiabilidade dessas atividades, surge no âmbito do jornalismo um eixo particular capaz de atender a esta demanda, o Jornalismo Cultural, que incide num espaço muito particular no campo do jornalismo em geral. Consiste num ambiente de aproximação que agrega especialistas e intelectuais ligados ao fazer cultural, tornando-se, portanto, diferenciado de outras formas tradicionais no território da produção jornalística. Os recortes culturais envolvem uma área temática e discursiva muito particular do jornalismo em geral, constituindo-se como um espaço de circulação de bens simbólicos onde os deveres do jornalista e do especialista se confundem. Nesse contexto, Cláudia Madeira (2002, p. 127) esclarece que

[os] media desenvolvem um importante papel de intercessão entre a esfera da criação artística e o público espectador, bem como, desempenham uma função decisiva na atividade das organizações, através do ato de 'nomear' os valores artísticos.

O jornalismo cultural pode ser, aliás, caracterizado como uma zona de confluência epistemológica que incorpora múltiplos agentes do fazer midiático, como repórteres, intelectuais, colaboradores, e até mesmo criadores. Conforme afirma Sérgio Gadini (2006 p. 235), isso o torna “[...] distinto de outras formas convencionais de produção jornalística, uma vez que mobiliza uma estrutura de discurso distinta daquela que pauta matérias como a política, o desporto ou a economia.”. Ainda de acordo com Gadini, esse campo do jornalismo traz consigo cargas semânticas de duas áreas de modo específico: o jornalismo e a cultura. Com isso, complicações conceituais destes dois termos surgem, atenuando a busca por uma definição conclusiva. “Jornalismo cultural, a rigor, é uma contradição em termos [...]” (NESTROVSKI, 2000, p. 10, *apud* GADINI, 2005, p. 103). Segundo Ballerini (2015, p. 16),

[definições] de jornalismo cultural surgiram até mesmo antes de sua institucionalização prática. Anchieta (2007) lembra a frase ‘Que todos entendam e que os eruditos respeitem’, dita em 1696 por um dos primeiros teóricos do jornalismo, o alemão Tobias Peucer, que ‘sentencia a vocação do jornalismo como obra cultural, ou seja, a de dizer coisas complexas por meio de formas muito simples.’.

Assim, esse gênero tem assumido diferentes papéis ao longo dos anos, e isso está ligado ao fortalecimento ou enfraquecimento do setor cultural em cada época, o que acaba por determinar as formas de abordagens e tematizações nos cadernos de cultura. É quase que impossível dissociar a cultura do jornalismo, pois o jornalismo, em suas mais variadas formas, é, em si, um substrato da cultura. Segundo Viviane Guedes (2007, p. 6), em seu artigo *A construção da cultura no cotidiano do jornalismo impresso em João Pessoa*,

[compreender] a produção jornalística a partir do segmento cultural, pautado no conhecimento artístico, exige um esforço imensurável, tão amplo quanto a própria construção cotidiana desta realidade. Dizemos isto, pois descrever

e analisar a essência da estética, sondando as identificações culturais locais, nacionais e até universais da obra de arte representa um exercício dos mais complexos, que não surge de uma lapidação superficial, vazia e descontextualizada.

Logo, o jornalista que transita na atmosfera da cultura percebe que está inserido em um ambiente situado além da agenda, do imprevisto ou de buscas pelo furo jornalístico, devendo guiar-se por outras lógicas determinantes, com narrativas diferenciadas, considerando as conotações culturais atribuídas a cada lugar e sociedade. Assim sendo, traduz, ou descreve numa linguagem própria, elementos da arte como: cinema, música, literatura, teatro, artes plásticas, entre outras formas do fazer artístico.

O jornalismo cultural concebe, portanto, uma especialidade da atividade jornalística que se propõe a contemplar, entre outros prospectos da cultura, as expressões artísticas, levando em consideração fatores ou elementos característicos da arte, como o belo e o estético. Bourdieu (2004) considera os campos ou sistemas de produção artística como universos de crença, e estes funcionam na mesma medida em que alcançam, também, a geração produtos e as necessidades desses produtos. “[...] O papel da mídia, ao garantir a visibilidade das ofertas, e dos críticos, autoridades que afiançam a consagração ou a descoberta dos novos talentos, é determinante no sistema.”. (GOLIN, 2009, p. 30).

É conveniente notar que ao se levar em conta o processo de modernização da sociedade, em termos de complexificação, observa-se, também, uma larga expansão nos campos de produção artística. Esse alargamento pressupõe a necessidade de segmentação nos vários cadernos e suportes que tratam especificamente de cultura, pois estes devem atender a diferentes gostos e interesses em uma sociedade cada vez mais plural em termos de produção e conhecimento, e, portanto, mais segmentada. A ocupação dos espaços midiáticos passa, então, a ser mais concorrida e diretamente interligada à ação de forças decisivas.

Como afirmam Denise Siqueira e Euler Siqueira (2007, p. 3):

[Na] prática das redações, divulgadores, representantes de gravadoras e de patrocinadores disputam a pauta. Editores, repórteres e pauteiros têm de lidar com essa questão cotidianamente. A disputa por um espaço que é jornalístico, mas tem um peso comercial, faz o trabalho em cadernos de cultura ter como característica a dialética entre o discurso sobre ar-

tes/espetáculos/questões contemporâneas e o capital ou entre valor de uso e valor de troca.

O termo jabá, por exemplo, começou a ser utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno, onde a gravadora paga para emissoras de rádio e TV executarem a música de determinado artista. Todo esse processo adentra as redações e birôs, agindo como uma espécie de ácido que corrói e emperra o trabalho honesto, digno e muitas vezes bem elaborado artisticamente de quem realmente se dedica a fazer arte pela arte.

As mudanças sociais nos grupos que agora “consomem” e não mais “apreciam”, “degustam” as obras de arte exigem, da mesma forma, mudanças no campo do jornalismo. Assim, germina o embrião do jornalismo cultural, que advém da revolução industrial, das aspirações da burguesia pelo consumo “cultural” e, acima de tudo, de jornalistas que buscavam nos jornais um espaço para divulgar suas ideias. Livros, filmes, peças teatrais, CDs, DVDs, CD-ROMs, músicas e shows são artefatos que possuem um valor simbólico e, portanto, necessitam ser consumidos e divulgados. Por isso, importantes questões podem ser abordadas, quando se trata não apenas do jornalismo, mas também de midiatização cultural: O aspecto comercial compromete a criatividade artística e a atividade crítica nos suportes de noticiabilidade cultural? O jornalista de cultura filtra ou determina imparcialmente o nível artístico-cultural dos produtos em pauta?

Pelo menos quando é a música o produto em questão observa-se, mais precisamente em território paraibano, uma verdadeira profusão e cruzamento de variados estilos: do rock ao pop, do brega ao sertanejo, do clássico à new age, e muito mais. Enfim, todo esse esplendor musical que permeia o entorno midiático das cidades paraibanas exige do jornalista local um grande esforço para detectar, minuciosamente, o que pode ou não ser introduzido nos sistemas noticiosos.

No campo do jornalismo contemporâneo voltado aos bens culturais é certo que o jornalista, ou comunicólogo, que quiser navegar nesse mundo deverá ter uma ligação cada vez mais estreita com a tecnologia e, sobretudo, estar antenado para dar conta da complexidade desta realidade regida pelo efêmero, onde a velocidade é fator dominante e determinante. Enfim, faz-se necessário estar concentrado e direcionado para uma nova forma de ver o mundo. É preciso entender que o imenso fluxo de informação cultural que circula na *web* não é tão satisfatório quanto pa-

rece, pois, se por um lado, existe a facilidade de navegação e acesso, há, por outro lado, a necessidade de se aprender a navegar em meio ao enorme conglomerado de informações, e, além disso, saber ler, discutir, organizar, enfim, mapear esta mistura desordenada de substratos significativos a ponto de seccioná-la em termos de mera informação ou conhecimento e cultura.

9 METODOLOGIA

Em termos de procedimentos metodológicos, este trabalho foi desenvolvido a partir de um cruzamento de dados obtidos de variadas fontes, como por exemplo: fontes bibliográficas, gravações em áudio, vídeo, fontes audiovisuais, fotos e material fonográfico. Além dos processos citados, uma importante tarefa na captação de informações foi a entrevista em profundidade, juntamente com a análise de conteúdo do material coletado, na medida em que os aspectos semióticos de leitura também foram elementos colaboradores no processo de construção da pesquisa. Cabe assinalar que se trata de um produto que exprime sua natureza centrada na linguagem, e, assim sendo, é um processo que compreende em si o fenômeno da interpretação. É, portanto, um objeto pautado na produção e construção de sentido.

Mas também é importante ressaltar que se trata de um produto jornalístico. Portanto, os procedimentos metodológicos foram traçados numa diretriz (ou campo de estudos) voltada para o jornalismo. Assim, tanto o trabalho de construção videográfica quanto a produção textual que constitui este relatório final, em seus aspectos teóricos, estão ancorados nos elementos e teorias do jornalismo como pesquisa documental, entrevistas, pesquisa bibliográfica em jornalismo, e até mesmo quanto aos objetivos. Portanto, a pesquisa se constitui segundo sua natureza qualitativa, bibliográfica e documental.

De acordo com Trujillo (1982, p. 229 *apud* BARROS; LEHFELD, 2000, p. 75) “[...] a pesquisa de campo não consiste apenas em realizar uma coleta de dados, é necessário preestabelecer os objetivos que dizem também o que pode e deve realmente ser coletado [...]”. Esse argumento traduz a importância que exercem os objetivos no processo de construção e elaboração da pesquisa, bem como na elaboração do produto. Antonio Carlos Gil (2008) aponta essa importância quando mostra que uma pesquisa se caracteriza quanto aos objetivos e quanto aos procedimentos técnicos. Aqui, por se tratar de um produto jornalístico audiovisual, muitos pontos

relativos à sua elaboração tiveram que ser preestabelecidos, como por exemplo: métodos de captura do material a ser coletado, formato, tipologia, dados imagéticos, plataformas digitais de edição de áudio e vídeo etc.

9.1 A pré-produção

Em uma obra audiovisual a pré-produção é uma tarefa onde se concentra a busca por elementos necessários ao seu procedimento de elaboração. Consiste em atividades como: levantamento de dados a respeito do tema proposto, pesquisas de locações, aquisição de equipamentos, seleção da equipe técnica, elaboração de documentos ou cartas de autorização etc. Portanto, os procedimentos citados anteriormente, foram realizados na fase inicial desse projeto, sempre buscando trabalhar com pontos importantes ligados ao seu eixo central: Pedro Osmar, o Jaguaribe Carne e a Guerrilha Cultural. Assim, foram surgindo importantes pontos de vínculo direto com esse eixo, a exemplo da Geração **Musiclube**⁹ e do Fala Bairros, bem como, personalidades importantes com capacidade de fornecer relatos importantes para compor a narrativa. Na sequência, uma classificação dos principais autores e obras referentes às áreas de documentário jornalístico, jornalismo cultural, música paraibana, e outros cujos nortes teóricos apontam para a temática proposta.

A partir daí, deu-se início a captação de entrevistas buscando agregar depoimentos de nomes que de alguma forma tiveram ligação, direta ou indireta, ao Jaguaribe Carne e seu desenvolvimento na música paraibana, como por exemplo: Pedro Osmar, Paulo Ró, Chico César, Alex Madureira, Adeildo Vieira, Valter Galvão, Xisto Medeiros, Xangai, Hélio Medeiros, Silvio Osias, Vladimir Carvalho, Águia Mendes, e muitos outros nomes ligados ao tema desse projeto. Um momento importante nesta fase, se caracterizou pela visita a alguns espaços ligados ao conhecimento e à cultura, a exemplo da Fundação Espaço Cultural de João Pessoa, da Biblioteca Cen-

⁹ O Musiclube forma, na realidade, um grupo de trabalho com música, poesia e outras formas de manifestações artísticas que realiza um circuito de ocupação dos espaços culturais alternativos em bairros, bares, teatros, escolas, universidades, praças e outros locais receptivos à arte. A produção cultural do Musiclube da Paraíba baseava-se originalmente em uma proposta de autenticidade criadora, numa tentativa de se galgar espaços para uma arte tida como marginal por não corresponder aos interesses dominantes. O Projeto Geração Musiclube é uma criação de Pedro Osmar, a partir das atividades desenvolvidas pelo Jaguaribe Carne e a Guerrilha Cultural.

tral da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) desta mesma instituição, sempre buscando trazer para a fundamentação teórica, inclusive, o pensamento de autores e pesquisadores que pudessem contribuir direta ou indiretamente para o desenvolvimento do trabalho. Esse contato inicial propiciou uma imersão num amplo manancial de subsídios epistemológicos que puderam, de alguma forma, agregar valor ao produto final.

Um significativo acervo literário sobre o Jaguaribe Carne e os artistas paraibanos também foi disponibilizado, através de Pedro Osmar, no Núcleo de Documentação e Pesquisa Musical da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (Funesc) em João Pessoa. Lá existem importantes peças documentais, como os primeiros trabalhos gravados, a exemplo do vinil *Jaguaribe Carne Instrumental*, algumas resenhas de discos lançados por Pedro Osmar, artigos de jornais, entrevistas em áudio, vídeo, audiovisuais, entre outros. Toda essa catalogação deu início à pesquisa, que foi buscar nessas fontes um aporte simbólico para a construção do seu produto.

Foi possível, então, o acesso a recortes e entrevistas em áudio e vídeo com os irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar (material antigo), e também aos livros *Musicalia – Aspectos da evolução da música na Paraíba* e *Diálogos de Música – Entrevistas com personalidades da música paraibana*, escritos por Pedro Osmar (e ainda não publicados) – importantes fontes de informação para o desenvolvimento da pesquisa. Um outro destaque importante na pesquisa refere-se à sua diretriz bibliográfica, no tocante à utilização de livros, dissertações e artigos variados no âmbito do jornalismo, com o intuito de tornar mais consistentes as discussões traçadas em cada capítulo.

A captação e o tratamento das entrevistas constituem uma das fases mais importantes na elaboração do produto, pois aqui aparece mais intensamente a necessidade da presença do jornalista, o agente mediador que agora transita no espaço delimitado ao tema para interagir com as fontes entrevistadas, buscando delas extrair dados importantes para a composição da narrativa. Um bom entrevistador, como já discutido, certamente é capaz de enviar para a edição um material substancialmente precioso, pois, ao utilizar-se de técnicas e recursos do jornalismo para o ato da entrevista, consegue envolver a fonte num universo onde a informação flui

mais naturalmente. Esse procedimento enxuga o material de forma a reduzir tempo de produção e desgastes desnecessários no processo de **minutagem**¹⁰.

9.2 Equipamentos e ferramentas

A captura e tratamento de todo o material utilizado durante a construção do trabalho necessitou da utilização de uma série de ferramentas, desde instrumentos da informática até o aparato cinematográfico em suas mais variadas formas de dinamismo tecnológico. Nesse território as necessidades são plurais, e a utilização de ferramentas adequadas geralmente contribui para reduzir a carga de erros e decepções. Entretanto, ainda que se lance mão de uma tecnologia de ponta não se pode negligenciar o aparelho fundamental que é, sem dúvida, o “material humano”. Portanto, além de um equipamento provido de todas as características próprias e necessárias à elaboração do projeto videográfico, houve a necessidade do trabalho de uma equipe que envolveu jornalistas, fotógrafos, iluminadores, editor de áudio e vídeo, sonoplasta, editor de imagens, e outros colaboradores. É necessário lembrar, contudo, que toda essa gama de profissionais nem sempre pôde estar presente durante todas as etapas do processo de construção. Essa lacuna pode ser facilmente percebida através de uma leitura mais aprofundada, o que, no entanto, não serviu de obstáculo à respectiva realização.

Para a captura das entrevistas, com exceção do material cedido para fins de ressignificação videográfica, o procedimento foi realizado através de uma câmera da *Sony*, a *NXCam AVCHD*, cedida pela TV UFPB; já o áudio foi captado por um gravador da marca *Zoom*, modelo H6, e, em alguns casos, por um microfone de lapela sem fio *Sony Evolution*, ambos locados especificamente para este fim. O procedimento de iluminação foi o mais básico possível, usado apenas em capturas internas, e composto por, no máximo, dois pontos de inserção luminosa. A partir daí

¹⁰ Ato de registrar as cenas de um filme, ou vídeo, minuto a minuto, para facilitar sua localização posterior. Processo associado à edição do vídeo, no qual é atribuído um número de *time code* a cada cena que será utilizada na edição. É comum o processo de minutagem ser confundido com o de decupagem, que está associado à roteirização.

tudo o procedimento foi realizado na ilha de edição, com o grande dinamismo e potencial arquitetônico dos *softwares* necessários (Pacote *Adobe Premiere CS6* em sua versão completa e programas de tratamento sonoro, específicos para limpeza e restauração de áudios comprometidos por ruídos).

Algumas imagens fotográficas e em vídeo tiveram que passar por processo de tratamento em plataformas digitais específicas, para adequar-se ao modelo proposto e atribuir à composição um melhor resultado em termos de qualidade. Graças a essas plataformas digitais alguns parâmetros (como, por exemplo, cores, resoluções, matizes etc.) puderam ser equalizados e adaptados ao modelo proposto. Outras, ou seja, imagens em baixa resolução, que não conseguiram se adequar às normas de qualidade estabelecidas, foram descartadas ou substituídas. O som, conforme mencionado, teve, em alguns casos, que passar por um processo de edição para que fosse possível chegar a um resultado de melhor coerência, em detrimento de fatores que comprometessem, de alguma forma, a percepção do conteúdo de primeiro plano (mais precisamente as falas). Para essa finalidade, o procedimento básico consiste no isolamento de frequências para se detectar e diferenciar as amostras sonoras que devem ficar em evidência e as que podem ser plenamente descartadas (som, silêncio, ruído). Esse método permite que essas amostras, ao serem isoladas, possam ser facilmente controladas a partir da utilização de filtros e redutores de ruído específicos, bem como processadores de efeito para equilíbrio dessas frequências e aprimoramento da densidade sonora.

Com relação à finalização, houve a necessidade de um tratamento específico das imagens para aprimoramento da coloração, assim como, também, um ajuste nas inserções de efeitos de transição visual. Esses dois procedimentos contribuem para reduzir as disparidades entre as imagens que transitam no limite do campo de visualidade, nivelando, assim, a qualidade do material exibido, suavizando e uniformizando as transições, garantindo uma estética visual sem notórias disparidades.

9.3 Dificuldades

Apesar do grande desenvolvimento, ou até mesmo da revolução tecnológica, nos dispositivos videográficos — através dos quais as informações podem ser facilmente captadas para transitar livremente nos *smart-móveis* e nas redes sem fio, por exemplo — ainda existem algumas limitações no processo de produção da notícia quando em suportes audiovisuais, que ainda persistem na maior parte dessas produções. Algumas destas limitações podem ser facilmente detectadas, como por exemplo:

- Usabilidade nos dispositivos: nem sempre o operador de câmera consegue obter o melhor resultado imagético ao utilizá-la. Muitas vezes os avanços e novos recursos são tantos que o operador não os acompanha. O mesmo pode acontecer nas plataformas de edição.

- Escassez de recursos financeiros: os avanços são plurais em termos de progresso nas tecnologias digitais, entretanto, o aparato tecnológico ainda atravessa as fronteiras de mercado a custos altíssimos, o que acaba dificultando sua aquisição. Por outro lado, o trabalho de filmar em equipe requer sempre algum recurso financeiro para deslocamento, alimentação e suprimentos de apoio.

- Contato, localização e disponibilidade dos entrevistados: esse foi um grande problema operacional que ocorreu devido a fatores como tempo, deslocamento, procura por números telefônicos e *e-mails*. Mesmo em tempos modernos, na era das redes sociais, contatar alguns nomes não foi tarefa fácil. Contudo, a boa sorte esteve presente em muitos momentos, pois muitas vezes um entrevistado já fazia a ponte para o outro.

- Gerência Fotográfica: alguns poucos entrevistados colocaram empecilho em mover-se para melhor compor a cena, e isso resultou em imagens carentes em elementos de composição visual. Entretanto, isso estava previsto, pois a ideia era não constranger de forma alguma qualquer um dos entrevistados. Assim mesmo, algumas entrevistas foram regravadas.

Essas, entre outras dificuldades, puderam ser suavizadas graças ao apoio de organismos como a TV UFPB, o NUDOC-UFPB e a Fundação Espaço Cultural, onde, entre muitas das contribuições, foi possível contar principalmente com a presença do material humano, sem o qual o projeto estaria inviabilizado. Além da

participação direta da equipe técnica em muitas das captações de som e imagem, foi possível contar também com o corpo jornalístico, que deu uma contribuição muito importante, cada um somando em seu campo de atuação.

Com relação à execução da construção videográfica, a parte introdutória do documentário foi montada a partir de um *clip* do Grupo Jaguaribe Carne gravado em estúdio, mais especificamente no Estúdio Peixe Boi, em João Pessoa, cantando a música *Vem no Vento*, uma das principais músicas de Pedro Osmar com o Jaguaribe Carne. Estas imagens foram gentilmente cedidas pela empresa paraibana Paraybolica Cultural, na pessoa de Gerson Abrantes, um dos sócios da produtora, que disponibilizou as imagens prontamente e sem maiores dificuldades. A ideia central foi justamente trabalhar a sobreposição de imagens, alternando com a sequência em vídeo e a música de fundo. Então, uma das dificuldades iniciais foi a captação de imagens em resolução satisfatória que pudessem dialogar com a trajetória do Jaguaribe Carne, explorando também alguns registros dessa trajetória.

Outra dificuldade evidente incidiu na necessidade de se fazer escolhas, não somente durante a decupagem do material gravado nas entrevistas, mas na construção do documentário em sua totalidade. Essa foi uma tarefa realmente complexa, pois, no ato da entrevista, por exemplo, muitas vezes se filmava entre vinte e trinta minutos para uma escolha que vai geralmente de um a três minutos, no máximo. Em um primeiro plano, a pretensão é que quase todo o material seja inserido, principalmente quando o entrevistador não encontra formas de sintetizar o material captado e consegue extrair da fonte um material simbolicamente valioso, entretanto extenso. Penafria (1999) mostra que a escolha de um ponto de vista, estética e necessariamente, implica, em se fazer emergir determinados cortes cinematográficos em detrimento de outros, ou seja, determinados tipos de plano, cenas, falas, técnicas de montagem etc.

Cada seleção feita pelo documentarista se traduz na expressão de um ponto de vista, quer ele esteja consciente disso ou não. Assim, o documentarista cria uma interpretação, manifestada por um maior ou menor grau de criatividade, que se apresenta na organização dos elementos que o filme unifica. Esse procedimento exige, muitas vezes, um diálogo do diretor com sua equipe, principalmente com o editor, o que nem sempre é possível. Quando o trabalho pode ser realizado por mais de um membro da equipe, ouvindo-se mais de uma opinião, geralmente a escolha se

dá por aglomeração de pontos de intersecção, que aproximam os olhares, convergindo para um recorte abreviado, mas com força de significação pertinente. A figura do diretor decide, mas o trabalho onde toda a equipe injeta suas contribuições agrega ganhos consideráveis ao elemento produzido, reduzindo também as dificuldades.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a trajetória do Jaguaribe Carne, podemos pensar que o cantor Xangai está correto em afirmar, em um trecho da entrevista que cedeu a este videodocumentário, que Pedro Osmar bem que poderia ser comparado ao ídolo norte-americano Bob Dylan. Não seria muita presunção pensar assim? Quem imaginaria que dois rapazes, que em suas infâncias foram criados numa casa de taipa e de palha no Bairro de Jaguaribe, na época um bairro da periferia da capital paraibana, pudessem alçar voos tão elevados? Como esses irmãos, que em sua jornada musical não tiveram oportunidade de frequentar escolas musicais conceituadas para uma formação instrumental erudita, conseguiram produzir uma “música de vanguarda” tão preciosa à cultura local, e até mesmo nacional? Além disso, como conseguiram unir a música erudita com a canção popular advinda das manifestações da cultura nordestina, chegando a atingir, a partir dessa refinada mistura, níveis da capacidade criadora raramente observados?

Diante desse fazer artístico diferenciado não resta dúvida de que Pedro Osmar e Paulo Ró reinventaram o modo de organizar os elementos musicais. Romperam com muitas barreiras e adversidades, e assim conseguiram imprimir uma marca imponente na história musical e cultural da Paraíba. Mesmo sem a obtenção de uma grande popularidade na grande mídia, fizeram história e uma trajetória de grandes amizades no meio musical, a exemplo dos nomes citados no Apêndice deste relatório. Como afirma Diogo Egypto (2015, p. 196), “[...] ao que tudo indica, esse caminho já era esperado até desejado por eles [...]”.

O trabalho do grupo ainda continua longe de ser expressivo em termos de venda e reconhecimento, e se pode realmente afirmar que não é e nunca foi este o objetivo do trabalho configurado pelo Jaguaribe Carne. Não é de se admirar, portanto, que essa combinação entre “música estranha” e aversão a tudo que está vinculado à ideia de postular o artista a serviço das organizações comerciais tenha mantido a arte do Jaguaribe Carne desvinculada dos lugares de destaque na grande mídia. Paulo Ró (2005) é defensor de que não há mal nenhum em querer atingir a venda de milhões de CDs e ter sua música tocada em todas as emissoras de rádio e TVs: “[...] faço minhas músicas do jeito que manda meu coração.”. Já Pedro Osmar (2004 *apud* EGYPTO, 2015) considera que “[...] estar na grande mídia não é a coisa mais

importante quando se tem pela frente todas as revoluções que precisamos cometer para mudar alguma coisa [...] já tenho projeção onde me interessa.”.

A partir desses relatos pode-se concluir que a noção de sucesso defendida pelos irmãos Pedro e Paulo é bem diferente daquela admitida pela maioria das pessoas. A busca não seria por sucesso e dinheiro, mas por fazer valer a liberdade de expressão através de uma postura ativista, capaz de defender uma ideia, mesmo que não seja plenamente aceita ou absorvida por muitos. Atitudes assim são dignas de admiração. O cantor e compositor Chico César cita, em um trecho de sua entrevista concedida a este vídeo documentário que Pedro Osmar tem “um coração generoso” e assim o caracteriza pela extrema bondade em recebê-lo em sua casa com um acolhimento simples, mas rico em benevolência e cultura musical.

A admiração por Pedro Osmar e o trabalho do Jaguaribe Carne, e também por esta movimentação ativista, que às vezes causa certo impacto, mas que é extremamente necessária, constitui um leque de motivações para a realização deste trabalho. Ao mesmo tempo, a busca por mais conhecimento na diretriz dessas vertentes midiáticas que são o campo audiovisual e o documentário, combinada com áreas do saber acadêmico-jornalístico como o Jornalismo Cultural e a pesquisa em jornalismo, despertaram uma necessidade cada vez maior de uma imersão mais aprofundada e criteriosa neste vasto território do saber. Apesar de muitas dificuldades relativas à sua realização, principalmente financeiras, as condições foram tornando-se favoráveis. No final de cada descoberta, de cada ator que teve participação importante na trajetória do Grupo, pôde-se perceber que havia uma grande amizade entre esses agentes, e com isso houve, também, uma certa facilidade quanto ao levantamento de dados da pesquisa.

O diálogo com trabalhos acadêmicos sobre o Jaguaribe Carne, a exemplo da dissertação de mestrado de Diogo José Freitas do Egypto (2015), foi de fundamental importância, principalmente na fase inicial da pesquisa, pois foi a partir deste trabalho que as primeiras informações foram catalogadas. Portanto, esta pesquisa historiográfica muito contribuiu para a elaboração deste produto, que objetiva também, entre outros aspectos, a construção de uma narrativa histórica sobre o Grupo, traçando reflexões sobre algumas questões e traduzindo de forma simples, porém interessante, a postura guerrilheira desse afluente de genialidades artísticas. Assim afirma Egypto (2015, p. 198):

[...] acreditar que a arte, a cultura e a educação podem ser instrumentos de transformação, dotados de um potencial verdadeiramente emancipador – eis um ponto essencial na compreensão do que é e do que almeja o Jaguaribe Carne [...]

As sementes plantadas pelos “Meninos de Jaguaribe” servem hoje de inspiração para muitos fóruns, associações, coletivos, e agentes que operam e discutem cultura no cotidiano pessoense. É evidente que há diferenças consideráveis, entre o que se fazia na década de 1970 e na atualidade. As práticas mudam entre as gerações. Entretanto, a ideia e o entendimento de cultura como vetor a serviço da transformação social persiste sendo, praticamente, o mesmo. Como assinala Egypto (2015, p. 198), “[...] a guerrilha cultural segue penetrando de alguma forma nas gestões públicas estadual e municipal. Quais frutos essa penetração ainda pode render é algo que só o tempo poderá dizer [...]”.

A prática do ativismo cultural desenvolvida e instigada pelos irmãos Pedro e Paulo deu origem a um universo rico simbolicamente e, portanto, um manancial de elementos culturalmente valiosos, que carregam consigo os traços de uma trajetória de estudos sistêmicos na diretriz de um fazer artístico distinto, com raízes aprofundadas em uma atmosfera ímpar, composta por texturas, ritmos e cores pouco usuais. Impactar nem sempre constitui o elemento central de sua proposta. Foi desse caldeirão de elementos aparentemente desordenados que eles conseguiram tecer uma alquimia rítmica, multifacetada, capaz de produzir uma diversidade de linguagens nos territórios da etnomusicologia, história, antropologia, linguística, estudos culturais, entre outros.

Que este trabalho possa contribuir significativamente, enquanto elemento a serviço do ativismo, da vanguarda, do jornalismo cultural e do saber acadêmico, não apenas como um mero instrumento de pesquisa, mas que possa dar sua contribuição no sentido de continuar construindo a história desses personagens da cultura paraibana. Pessoas que, como afirma Egypto (2015, p. 200-1), “[...] podem ser ‘comuns’ enquanto indivíduos, mas ‘extraordinários’ como agentes de uma ação coletiva [...]”.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – O Iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Júlia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALSINA, Miquel Rodrigo. **A construção da notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis: Vozes, 2009.

BALLERINI, Frantjesco. **Jornalismo cultural no século 21**: literatura, artes visuais, teatro, cinema e música: a história, as novas plataformas, o ensino e as tendências na prática. São Paulo: Summus, 2015.

BARROS, Aidil J. da Silveira; LEHFELD, Neide A. de Souza. **Fundamentos de metodologia científica**: um guia para a iniciação científica. São Paulo: Makron Books, 2000.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre fotografia. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENEDETI, Carina A. **A qualidade da informação jornalística**: uma análise da cobertura da grande imprensa sobre os transgênicos em 2004. Brasília: UnB, 2006. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

BORRAT, Héctor; FONTCUBERTA, Mar de. **Periódicos**: sistemas complejos, narradores em interacción. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **A Produção da crença**: contribuição para uma economia de bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução de Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

EGYPTO, Diogo José Freitas do. **Não é a antimúsica, é a música em movimento!**: uma história do Grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004). João Pessoa: UFPB, 2015. (Dissertação de Mestrado em História).

GADINI, Sérgio Luiz. (2006). Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais. Principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros. Revista Fronteiras – Estudos mediáticos, 8 (3), pp. 233-240.

_____. Jornalismo, Exclusão Cultural e Cidadania: apontamentos sobre alguns desafios do discurso periodístico na contemporaneidade. In: **Cambiassu**. São Luís: Lithograf, 2005, pp. 95-110.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLIN, Cida. O Jornalismo cultural: reflexão e prática. In: AZZOLINO, Adriana Pessatte et al. **7 Propostas para o Jornalismo Cultural** - Reflexões e Experiências. São Paulo: Miró Editorial, 2009, pp. 23-38.

GUEDES, Viviane Marques: **A construção da cultura no cotidiano do jornalismo impresso em João Pessoa**. Covilhã, PT: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/guedes-viviane-construcao-da-cultura-no-cotidiano.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

HERRAIZ, I. **Enciclopedia del periodismo**. Barcelona: Noguer, 1996.

LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia Científica**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUCHESSI. **Los que hacen la noticia: periodismo, información y poder**. Buenos Aires: Biblos, 2004.

MADEIRA, Cláudia. **Novos notáveis - Os programadores culturais**. Oeiras: Celta, 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia**. São Paulo: Atlas, 2010.

MARTINI, Stella. **Periodismo, noticia y noticiabilidad**. Buenos Aires: Norma, 2000.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2002.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORIN, Edgar. **Sociologia**. Madri: Tecnos, 2002.

MOUILLAUD, Maurice. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: MOUILLAUD, Maurice & PORTO, Sérgio Dayrell (org.). O jornal da forma ao sentido. Brasília: Paralelo 15, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2007.

OSMAR, Pedro. **Diálogos de Música** - Entrevistas com personalidades da música paraibana. João Pessoa: [s.n.], 2004. [Inédito].

_____. **Musicália** – Aspectos da evolução da música na Paraíba. João Pessoa: [s.n.], 2005. [Inédito].

PAILLET, Marc. **Jornalismo** - O quarto poder. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema** - Uma reflexão sobre o filme Documentário. Covilhã, PT: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2016.

_____. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

_____. **O ponto de vista no filme documentário**. Covilhã, PT: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2016.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de Documentário** - Da pré-produção à pós produção. 2. ed. Campinas: Papirus, 2009. (Coleção Campo Imagético).

RABUSKE, E. A. **Antropologia filosófica**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O Acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (org) **Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”**. Lisboa: Vega, 1993, p.27-33.

SELLTIZ, Claire *et al.* **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. Tradução de Maria Martha Hubner de Oliveira. 2. ed. São Paulo: EPU, 1987.

SEVERO, George Glauber Félix. **Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne**. João Pessoa: UFPB, 2013. (Dissertação de Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; SIQUEIRA, Euler David de. A cultura no jornalismo cultural. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 1-12, jan./jun. 2007. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/viewFile/202/197>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 1996.

TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo - Questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.

_____. **O que é jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002.

_____. **Teorias do Jornalismo**. Vol. I: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

XAVIER, Ismail (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ENTREVISTAS

JAGUARIBE Carne. **Observatório Cultural**. João Pessoa, TV Assembleia, Publicado em 4 de nov de 2015. Entrevista concedida a Daniel Porpino. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jc4MBzrumaE&t=110s>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

MACEDO, Marcelo. Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Marcelo Macedo. Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto. João Pessoa, 15 maio 2014. Gravação em gravador digital (1h2'5'').

OSIAS, Sílvio. Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Sílvio Osias. Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto. João Pessoa, 14 jun. 2014. Gravação em gravador digital (2h8'30'').

OSMAR, Pedro. Entrevista com o artista paraibano multimídia Pedro Osmar. Entrevista concedida a Archidy Picado Filho. **Recanto das Letras**, São Paulo, 19 maio 2007. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2138693>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

_____. Pedro Osmar. Entrevista concedida a Antonio Carlos da Fonseca Barbosa. **Ritmo Melodia**, São Paulo, 1º abr. 2004. Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/2004/04/01/pedro-osmar/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

_____. Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Pedro Osmar. Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto. 29 abr. 2014. [Por *e-mail*].

RÓ, Paulo. Paulo Ró. Entrevista concedida a Antonio Carlos da Fonseca Barbosa. **Ritmo Melodia**, São Paulo, 1º mar. 2005. Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/2005/03/01/paulo-ro/>>. Acesso em: 24 out. 2016.

_____. Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Paulo Ró. Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto e Elio Chaves Flores. Lucena, 29 mar. 2014. Gravação em gravador digital (1h51'07'').

DOCUMENTOS SONOROS

AS ESTRELAS Cantam Pedro Osmar, As. João Pessoa: [s.n.], 1992. 1 K-7.

CARNE, Jaguaribe. **Jaguaribe Carne Instrumental**. João Pessoa: FUNESC, 1994. 1 LP.

_____. **Vem no Vento**. João Pessoa: Chita Discos, 2003. 1 CD (20 faixas).

OSMAR, Pedro. **Signagem**. João Pessoa: [s.n.], 1995. 1 CD.

_____. **Viola Caipira**¹¹. João Pessoa: Studio Pindorama, 1997. 1 CD.

_____. **Novóide**. João Pessoa: [s.n.], 1998. 1 CD. [Inédito].

¹¹ Gravado com o apoio da Fundação de Ação Comunitária (FAC) do Governo do Estado da Paraíba.

_____. **Piano Confeitado**. João Pessoa: [s.n.], 1999. 1 CD. [Inédito].

OSMAR, Pedro; BE, Loop. **Farinha Digital**. São Paulo: Tratore, 2008. 1 CD.

RÓ, Paulo; CLAVER, Ronald. **Jardim dos Animais**¹². João Pessoa: [s.n.], 1998.

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

JAGUARIBE Carne – Alimento da Guerrilha Cultural. Direção: Fabia Fuzeti e Marcelo Garcia. São Paulo: Gasolina Filmes, 2006. 1 DVD (28 min.), NTSC, sonoro, colorido, português, stereo.

NADJAJP. Pedro Osmar compartilha a discografia do Jaguaribe Carne. **Youtube**, 15 fev. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=15JD3ZXmFol>>. Acesso em: 30 mar. 2017

PEDRO Osmar em Carne e Osso. Direção: Otávio Maia. João Pessoa: NUDOC/UFPB, 1982. Super 8 (28 min.), sonoro.

PEDRO Osmar - Prá liberdade que se conquista. Direção: Eduardo Consonni e Rodrigo T. Marques. São Paulo: [s.n.]¹³, 2016. Digital Vídeo, (76 min.).

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

¹² Gravado com o apoio da Fundação de Ação Comunitária (FAC) do Governo do Estado da Paraíba.

¹³ Selecionado para o Programa Rumos Itaú Cultural 2015-2016.

Chico César – Site Oficial

Disponível em: <<http://chicocesar.com.br/>>. Acesso em: 18 out. 2016.

Gasolina Filmes - Sobre o Jaguaribe Carne

Disponível em:
<<http://www.gasolinafilmes.com.br/jaguaribecarne/sobrejaguaribecarne.html>>. Acesso em:
18 out. 2016.

Jaguaribe Carne - Página Oficial no Facebook

Disponível em: <<https://www.facebook.com/JaguaribeCarne/>>. Acesso: em: 9 maio 2017.

TNB (Toque no Brasil) – Jaguaribe Carne: 40 anos de guerrilha cultural

Disponível em: <<http://tnb.art.br/rede/jaguaribecarne>>. Acesso em: 9 maio 2017.

ANEXOS

Importantes ícones musicais ligados ao Jaguaribe Carne

Aqui um breve *release* sobre alguns nomes da cultura musical paraibana ou brasileira que tiveram ligação com o Jaguaribe Carne — entre estes, alguns entrevistados. A ideia é que se conheça um pouco mais de cada artista ligado ao documentário, e assim se reflita, a partir de suas trajetórias e peregrinações pelas veredas da arte, que há realmente algo de valioso em cada trabalho, e que por isso cada um oferece um contributo pertinente no que tange à construção do objeto audiovisual proposto. Então se pode observar que cada um, mesmo os que jamais tenham obtido qualquer espaço ou reconhecimento pela grande mídia, tem sua parcela de contribuição para que a musicalidade do Jaguaribe Carne se coloque hoje em lugar de destaque face ao imenso universo da MPB, ainda que o experimentalismo não tenha sido por muitos compreendido.

É exato que, ainda que se pense apenas no âmbito estritamente musical, o caldeirão sonoro de influências desse trabalho do grupo paraibano é muito mais amplo. Entretanto, consideremos, para efeito de delimitação, apenas os nomes infra-relacionados.

Escurinho



Fonte: Secult¹⁴

Pernambucano, nascido em Serra Talhada. Compositor, cantor e percussionista, atua também no teatro como ator e na criação de trilhas. Influenciado pela cultura popular, tem nos emboladores e nos cantadores de coco sua grande fonte de inspiração. Radicado na Paraíba desde a década de 1970, iniciou sua experiência com música ao lado de artistas como Chico César, Grupo Jaguaribe Carne e outros.

Participou da criação, montagem e execução do espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*, do Grupo Piolim, como ator e músico, percorrendo vários países da Europa, América do Sul e quase todo o território brasileiro com o espetáculo. Criou a banda "Labacé", lançando seu primeiro CD em 1995, dando início a uma série de shows por várias cidades do Brasil. Em 2003 lançou o segundo CD, *Malocage*, e em 2004 o DVD *Toca Brasil*, que resume a obra do artista nos dois CDs, com algumas canções novas que serão anexadas à produção do próximo CD.

Em 2006, como instrumentista, realizou shows na Espanha, Bélgica, Suíça e Itália acompanhando o cantor Chico César. Intérprete performático e radicado em território paraibano, Escurinho traz em sua música uma poesia urbana de caráter social, numa fusão de ritmos que vai do xote ao *reggae*; do experimentalismo ao rock; do forró ao baião; do caboclinho ao boi de reisado; dos ritmos afros e tribais e do maracatu ao coco de embolada.

¹⁴ Foto: Alessandro Potter. Disponível em: <<http://paraiba.pb.gov.br/secult-promove-encontro-com-musicos-paraibanos-e-franceses-neste-sabado/>>. Acesso em: 01 de Jun de 2017.

Chico César



Fonte: Diário de Pernambuco¹⁵

Nascido no município de Catolé do Rocha, interior da Paraíba, aos dezesseis anos foi para João Pessoa, onde se formou em jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. Nessa época entrou para o grupo Jaguaribe Carne juntamente com Paulo Ró e Pedro Osmar, onde fazia poesia de vanguarda. Jornalista e músico, mudou-se para São Paulo aos 21 anos. Lá, trabalhando como jornalista e revisor de textos da Editora Abril, aperfeiçoou-se em seu instrumento favorito, o violão, multiplicou as composições e formou seu público. Sua carreira artística é de repercussão internacional. Suas canções e poesias são obras de alto poder de encanto linguístico.

Em 1991 foi convidado para fazer uma turnê pela Alemanha. O sucesso o animou a deixar o jornalismo para dedicar-se apenas à música. Formou uma banda, a Cuscuz Clã, e passou a apresentar-se numa casa noturna paulistana (Blen Blen Club). Em 1995 lançou seu primeiro disco, *Aos Vivos*, e seu primeiro livro, *Cantáteis, cantos elegíacos de amizade*, pela editora Garamond. Em 2007 participou do filme *Paraíba, Meu Amor*, do cineasta suíço Jean Robert-Charrue. A música tema do filme é de sua autoria. Tomou posse na presidência da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope) em maio de 2009. De janeiro de 2011 a dezembro de 2014 exerceu o cargo de secretário de Cultura do Estado da Paraíba.

¹⁵ Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/31/internas_viver,662800/chico-cesar-anuncia-gravacao-de-dvd-no-recife.shtml>. Acesso em: 01 de Jun de 2017.

Cátia de França



Fonte: Youtube¹⁶

Nome de batismo: Catarina Maria de França Carneiro. Nascida em João Pessoa, em 13 de fevereiro de 1947. Cantora e compositora brasileira, paraibana. Sua música tem como fonte a literatura, fazendo referências a obras como as de Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto.

Desde menina Cátia aprendeu a dominar instrumentos como o piano, a sanfona e o violão. Mais tarde, se interessou pelos estudos da flauta e pela percussão. Foi professora de música por algum tempo, até começar a compor em parceria com o poeta Diógenes Brayner.

Na década de 1960 a cantora participou de festivais de música popular, época em que viajou à Europa com um grupo folclórico do qual participava. De volta ao Brasil foi para o Rio de Janeiro, onde teve contato com outros músicos nordestinos, como Zé Ramalho, Elba Ramalho, Amelinha e Sivuca. Mais tarde, foi parceira de palco de Jackson do Pandeiro, durante a primeira versão do Projeto Pixinguinha, em 1980.

O primeiro LP solo, *20 Palavras ao Redor do Sol*, foi lançado em 1979, com músicas compostas com base em poemas de João Cabral de Melo Neto. Uma música da cantora foi trilha sonora do filme *Cristais de Sangue*, de 1975. Em cerca de 40 anos de carreira Cátia gravou três LPs (*20 Palavras ao Redor do Sol*, *Estilhaços* e *Feliz Demais*) e dois CDs (*Avatar*, com participações de Chico César e Xangai,

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LQMctweyo3o>>. Acesso em: 01 de Jun de 2017.

e *Cátia de França canta Pedro Osmar*, no qual ela demonstra a força criativa da música paraibana).

Cátia também adentrou pelo mundo da literatura e das artes plásticas, com destaque para os livros *Zumbi em Cordel*, *Falando de Natureza Naturalmente* (infantil) e *Manual da Sobrevivência*, um resgate de sua trajetória pessoal e profissional.

Adeildo Vieira



Fonte: Arquivo de Adeildo Vieira

Seguramente, representa uma das mais belas expressões musicais deste país. Ainda fora da grande mídia, esse artista aproxima a sua produção, em termos de densidade e beleza, à produção de nomes consagrados (e também fora da mídia), como Beto Guedes e outros gigantes. Preocupado muito mais com as especificidades da sua própria produção, alheio (e não alheado) aos monturos maquiados das grandes produções, Adeildo é um guerrilheiro do cotidiano, mostrando em cada show, em cada nova música, em cada cantata, que, muito além do encontro da música com a poesia, promove o encontro da arte com a cidadania.

Dono de uma percepção ao mesmo tempo crítica e amorosa do mundo, coisa que aflora em suas letras, ele vai trilhando um caminho infelizmente raro na música brasileira — o caminho dos que despem a alma porque sabem que da integralidade da sua existência nascerá uma obra revestida, sobretudo, de dignidade e beleza.

Xangai



Fonte: Correio da Paraíba¹⁷

Eugênio Avelino, popularmente conhecido como Xangai, nasceu às margens do Córrego do Jundiá, afluente do Rio Jequitinhonha, na zona rural do município de Itapebi, extremo sul da Bahia, em 20 de março de 1948. É um cantor, compositor e violeiro brasileiro. Um artista, um menestrel, um dos maiores (e poucos) gatos pingados e tresloucados remanescentes que teima em guardar a moribunda alma desta terra. Também vai se atropelando contra a multidão de astros constelados que fulgurantes espargem luz negra dos céus dos que buscam a luz. Lá vai ele recalci-trante e contumaz cavaleiro, perdulário da bem querência que deixa a índole dissolu-ta de um pobre povo que habita o espaço rico de uma pátria que ainda não nasceu.

Conheceu, aos 9 anos de idade, em Vitória da Conquista (BA), Elomar, que, 10 anos mais velho, tornou-se seu amigo e guia. Seu pai era proprietário de uma sorveteria chamada Xangai na cidade de Nanuque, daí se originando o seu apelido e atual nome artístico. Em 1976 gravou o seu primeiro disco, *Acontecimento*, com faixas como *Asa Branca*, *Forró de Surubim* e *Esta Mata Serenou*.

Na Rádio Educadora da Bahia, apresentou o programa *Brasilerança*, um instrumento de divulgação da cultura musical da região nordestina brasileira. Em 1999 foi convidado a participar do álbum de comemoração de 100 anos do Esporte Clube Vitória, time do seu coração. Participou com o cantor Waldick Soriano dos últimos shows da carreira deste antigo nome da chamada música brega brasileira, inclusive na cidade natal de Waldick, Caetité, em 26 de maio de 2007. Xangai estreou

¹⁷ Disponível em: <<http://correiodaparaiba.com.br/cultura/show/xangai-e-quinteto-violado-se-apresentam-no-espaco-cultural/>>. Acesso em: 02 de Jun de 2017.

na TV GLOBO na telenovela *Velho Chico*, como o repentista Avelino, a convite de Luiz Fernando Carvalho. Um grande artista, um nome de peso nas veredas da can-
tória.

Xisto Medeiros



Fonte: Arquivo de Xisto Medeiros

Xisto Medeiros pertence à terceira geração da família (Medeiros). Iniciou seus estudos musicais sob a orientação do seu tio, João Linhares, e do professor Hector Rossi, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde concluiu o curso de Bacharelado em Contrabaixo (1997).

Diversidade de gêneros é algo que o contrabaixista conhece bem. Durante sua infância em Patos Xisto ouvia bastante Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Trio Nordestino. No entanto, ao chegar à capital para estudar música, aos 13 anos, teve contato com outros universos. “Até então, meu repertório era muito regional. Foi em João Pessoa que eu passei a ter um contato mais aprofundado com a música erudita e, depois de um tempo, com o movimento jazz daqui encabeçado por músicos da Orquestra Sinfônica”, relembra.

Sua bagagem está repleta de memoráveis apresentações. Em 2000 foi convidado, juntamente com o Quinteto da Paraíba, para participar do concerto de comemoração dos 500 anos do Brasil com a Orquestra Sinfônica da Bahia (tendo como solistas Luciano Pavarotti, Maria Bethânia e Gal Costa), em um concerto transmitido pela TV Bandeirante para 36 países. Além disso, já tocou com diversos instrumentistas, tais como: Nelson Ayres, Nailor “Proveta” Azevedo, Leo Gandelman, Carlos Malta, Toninho Ferragutti, Maestro Duda, Toninho Horta e Roberto Sion. Também tocou e gravou com Sivuca, Maestro Moacir Santos, Elba Ramalho, Elomar, Xangai, Virgínia Rosa, Luis Pastor, Arnaldo Antunes, Sandra de Sá, Vitor Ra-

mil, Zélia Duncan, Ana Carolina, Cátia de França, Vital Farias, Orquestra Armorial, entre outros.

Participou, ainda, em 2007, com Chico César e o Quinteto da Paraíba, da abertura dos Jogos Pan-Americanos, realizado no estádio do Maracanã (RJ), e de *Master Class* com renomados instrumentistas, a exemplo de Robert Black, professor de contrabaixo da *Connecticut University* (EUA), e de Milton Maciadre, professor da Universidade de Athens (Georgia, EUA). Sua carreira solo iniciou-se, de fato, com o lançamento do CD *Prana* em 2010. Neste CD, ele dedica uma música à sua esposa. Três anos depois lançou o álbum *Black Xistus*, em parceria com diversos artistas do rico cenário artístico-cultural da música brasileira, tais como Chico César, Lenine, Zeca Baleiro, Lucy Alves & Clã Brasil, Rinah Souto, Totonho, Fabíola Medeiros e Richard Bona.

Atualmente é professor do Departamento de Música da UFPB, ocupa o cargo de 1º contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba e é contrabaixista do Quinteto da Paraíba, do Quarteto de Baixo Elétrico da Paraíba (Paraibass) e da banda de Chico César, com quem tem feito frequentes turnês nacionais e internacionais.

Alex Madureira



Fonte: Arquivo de Alex Madureira

Instrumentista (guitarrista). Compositor. Arranjador. Produtor musical. Ao longo da carreira, realizou inúmeras apresentações em diversos lugares do Brasil. Nos anos 1980 viveu no Rio de Janeiro, onde fez parte da banda Flor de Cactus, gravou participação no LP *Baque Solto* (1983), de Lenine e Lula Queiroga, e acompanhou o músico Xangai, tocando guitarra ao lado de Jaques Morelenbaum (cello) e Mingo Araújo (percussão). No início dos anos 1990 retornou para João Pessoa, sendo um dos músicos e produtores mais requisitados do Nordeste, produzindo e participando do trabalho de diversos artistas locais da Paraíba, a exemplo de Escurinho. Por seu relevante trabalho de divulgação da música popular brasileira com músicos de João Pessoa, pela cidade e pelo Estado, é considerado pela classe artística de João Pessoa como "Patrimônio Cultural Histórico e Vivo da Paraíba". Em 1995 lançou o CD instrumental *Deu o Caray*, com músicas de sua autoria. Ao longo de sua carreira musical assinou parcerias com diversos artistas, entre os quais Ivan Santos, Julio Ludemir, Lenine e Lula Queiroga.

Fotos históricas do Jaguaribe Carne – fontes documentais importantes na construção da pesquisa

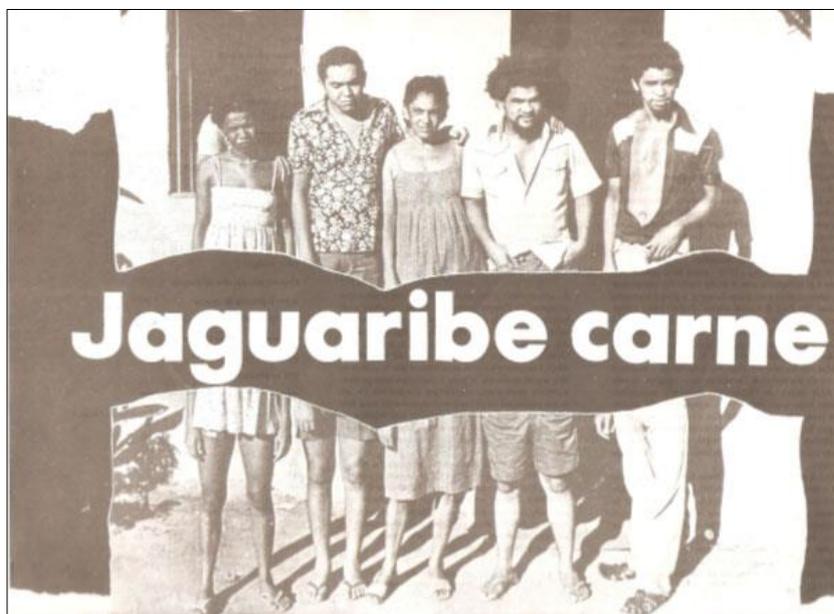
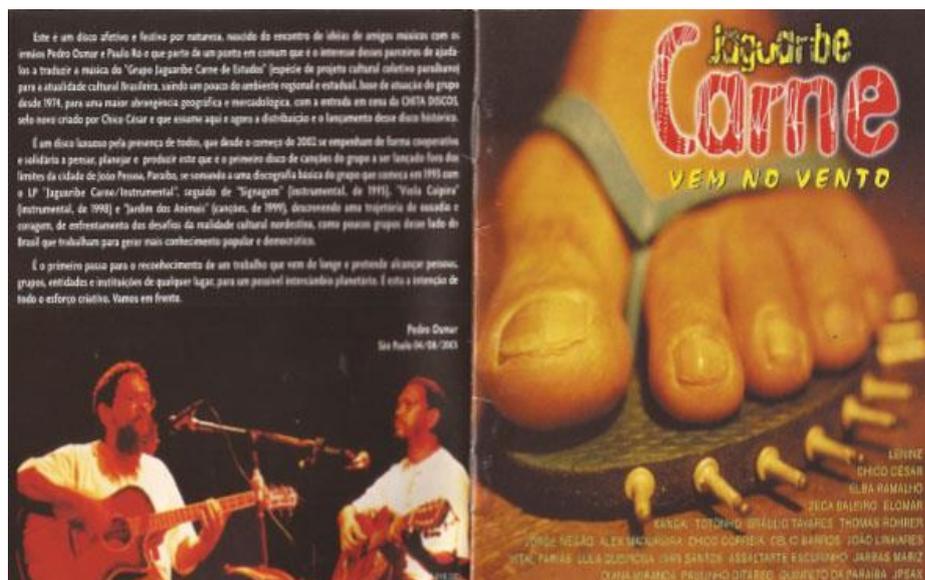


Foto do encarte do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*. Da esquerda para a direita: Maria Augusta (irmã), Osias (irmão), Maria Isabel (mãe), Pedro Osmar e Paulo Ró. Foto: Gustavo Moura. Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Musical da Funesec.



Capa e última folha do encarte do disco *Vem no Vento*. À esquerda: última folha do encarte, com foto dos irmãos Pedro e Paulo e um texto escrito por Pedro Osmar. À direita: capa do disco. Fonte: Arquivo do Jaguaribe Carne.



Cartaz de anúncio do show *Jaguaribe Carne na Bodega Arte Café*, em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo do Jaguaribe Carne



Jaguaribe Carne (com Guegué Medeiros, Uirá Garcia, Marcelinho Macedo, Michel Charles, Pedro Osmar, Paulo Ró e Uaná Barreto) no Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo de Pedro Osmar



Ensaio do show *Chamada dos Corpos Sangrados*, com Jório Silva, Escurinho, João Linhares, Chico César e Paulo Ró. Fonte: Arquivo de Paulo Ró



Cartaz de anúncio de show do Jaguaribe Carne no Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa (PB). Fonte: Arquivo do Jaguaribe Carne



Antiga casa dos irmãos Pedro e Paulo no bairro que acolheu o Jaguaribe Carne em sua origem. Fonte: Arquivo de Paulo Ró



Show *Dança Nativa*, canções e experimentos sonoros. Fonte: Arquivo de Paulo Ró



Show *Dança Nativa*, canções e experimentos sonoros. Fonte: Arquivo de Paulo Ró



Show no Cine Teatro Sto. Antonio - Projeto Pixinguinha. Fonte: Arquivo de Paulo Ró

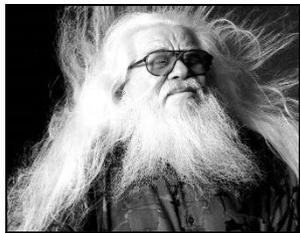
Fotos Usadas na Edição de Vídeo

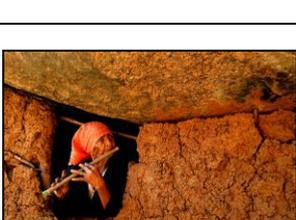
Nas tabelas a seguir, foi feita uma sequência das fotos e vídeos utilizados e seus respectivos endereços eletrônicos. Ressalte-se que as fotos de Pedro Osmar, Paulo Ró, do Jaguaribe Carne e dos artistas ligados ao grupo, já estão autorizadas em documento único assinado por Pedro Osmar e Paulo Ró, na condição de integrantes fundadores do Jaguaribe Carne. As demais fotos, estão disponibilizadas na ordem em que aparecem no documentário. Vale lembrar que a legislação vigente assegura o uso destas imagens quando as restrições são baseadas na prevalência do interesse social, e, portanto, o direito coletivo sobrepõe o individual. Assim afirma a lei:

- Se o retratado tiver notoriedade, é livre a utilização de sua imagem para fins informativos, que não tenham objetivos comerciais e desde que não haja intromissão em sua vida privada.

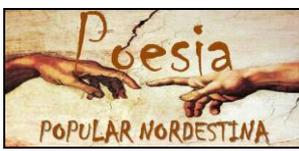
- O Código Civil em seu artigo 20 - determina - "salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo de indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se destinarem a fins comerciais". Assim sendo, a tabela disponibiliza as fotos utilizadas em ordem de exibição:

IMAGEM	DESCRIÇÃO	LINK
 A black and white photograph of Adeildo Vieira playing an acoustic guitar and singing into a microphone.	Adeildo Vieira 01	Foto: Arquivo Adeildo (Divulgação)
 A photograph of Chico César sitting on the floor, playing an acoustic guitar and covering his eyes with his hands.	Chico César 01: Cantor e Compositor	http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,chico-cesar-quebra-o-silencio-do-disco-inedito-apos-oito-anos-com-todas-as-faces-de-um-autor-pri,1698517
 A photograph of Adeildo Vieira standing in front of several large, reddish-brown ceramic pots.	Adeildo Vieira 02 Cantor e Compositor	http://www.maispb.com.br/155620/adeildo-vieira-fecha-primeira-edicao-do-projeto-cambada.html
 A photograph of four people: Vital, Pedro, Elba, and Kátia, sitting together and smiling.	Vital, Pedro, Elba e Kátia	http://fabiomozart.blogspot.com.br/2011/10/meu-compadre-pedro-osmar-vai-comer.html

	Chico César 02: Cantor e Compositor	https://www.youtube.com/watch?v=W FYyV1DR4uk
	Hermeto Pascoal 01: Músico Instrumentista	http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/06/hermeto-pascoal-faz-80-anos-nesta-quarta-com-shows-e-exposicao-no-rio.html (Foto: Divulgação/Ascom Sesc Rio)
	Paulo Ditarso 01 Cantor e Compositor	https://www.youtube.com/watch?v=NDc8HGx3NvQ
	Paulo Ditarso, Alex Madureira e Xisto	http://www.pbagora.com.br/conteudo.php?id=20160106105107&cat=cultura&keys=governo-lanca-projeto-cambada-seis-atracoes-musicais-espaco-cultural
	Paulo Ditarso 02 Cantor e Compositor	https://www.youtube.com/watch?v=3CDxuirisrw
	Instrumento Alfaia 01	http://www.penocarnaval.com.br/fotografos/2/flavio-alves
	Instrumento Zabumba 01	http://morrecongonaascecongo.blogspot.com.br/zabumbas.html
	Vital Farias 01: Cantor e Compositor	https://music.meo.pt/artist/vital-farias-MhH_59s9p1TmvUn_JtrdjQ

	<p>Xangai 01: Cantor e Compositor</p>	<p>http://correiodaparaiba.com.br/cultura/show/xangai-e-quinteto-violado-se-apresentam-no-espaco-cultural/</p>
	<p>Kátia de França 01: Cantora e Compositora</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=babTy6qoOZc</p>
	<p>Zabé da Loca 01: Flautista</p>	<p>Foto cedida pelo Fotógrafo Paraibano Augusto Pessoa</p>
	<p>Elba Ramalho 01: Cantora e Compositora</p>	<p>https://catracalivre.com.br/recife/agenda/barato/elba-ramalho-lanca-do-meu-olhar-para-fora-na-livraria-cultura/ Foto: Daniel Ebendinger</p>
	<p>Zabé da Loca 02: Flautista</p>	<p>Foto cedida pelo Fotógrafo Paraibano Augusto Pessoa</p>
	<p>Zabé da Loca 03: Flautista</p>	<p>Foto cedida pelo Fotógrafo Paraibano Augusto Pessoa</p>
	<p>Jonas Escurinho 01: Cantor e Compositor</p>	<p>http://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/show/escurinho-25-04-2015-praca-do-coqueiral-escurinho-seu-pereira-e-coletivo-401.html</p>

	<p>Jonas Escurinho 02: Cantor e Compositor</p>	<p>http://paraibaja.com.br/escurinho-e-atracao-da-segunda-edicao-do-macacos-me-mordam-ao-vivo/</p>
	<p>Jonas Escurinho 03: Cantor e Compositor</p>	<p>http://tnb.art.br/rede/escurinho</p>
	<p>Jonas Escurinho 04: Cantor e Compositor</p>	<p>http://zonasulnatal.blogspot.com.br/2012/10/entrevista-jonas-escurinho.html</p>
	<p>Jonas Escurinho 05: Cantor e Compositor</p>	<p>http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2016/02/veja-programacao-de-carnaval-da-segunda-feira-em-cidades-da-paraiba.html (Foto: Alessando Potter/Divulgação)</p>
	<p>Chico César 03: Cantor e Compositor</p>	<p>https://tremparafazer.com/2017/05/05/confira-a-programacao-completa-da-mostra-cantautores/</p>
	<p>Chico César 04: Cantor e Compositor</p>	<p>https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Chico_C%C3%A9sar_2013.jpg</p>
	<p>Totonho: Cantor e Compositor</p>	<p>http://www.paraibacriativa.com.br/artista/totonho/</p>

	<p>Instrumento Guitarra</p>	<p>https://br.pinterest.com/williamalewis/guitars/?lp=true</p>
	<p>Patrimônio cultural: Os Irmãos Anicetos (Banda Cabaçal)</p>	<p>http://irmaosanicetos-artes.blogspot.com.br/</p>
	<p>Instrumento: Violões</p>	<p>https://www.megadisconildo.com.br/conheca-nossas-lojas</p>
	<p>Bunner do Filme Pedro Osmar: Pra Liberdade que Se conquista</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=e26sFfRDsQ4</p>
	<p>Kátia de França 02: Cantora e Compositora</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=LQMctweyo3o</p>
	<p>Hermeto Pascoal 02: Músico</p>	<p>http://www.makma.net/jazz-se-escribe-con-v/ Fotografía de Aline Morena por cortesia del Festival de Jazz de Valencia</p>
	<p>Bunner Poesia Nordestina</p>	<p>https://rapaduranativasite.wordpress.com/tag/poesia-nordestina/</p>

	<p>Instrumento: Zabumba 02</p>	<p>http://morrecongonascecongo.blogspot.com.br/p/zabumbas.html</p>
	<p>Cultura Popular 01: Balão Junino</p>	<p>http://g1.globo.com/al/alagoas/altv-2edicao/videos/v/chita-vira-tradicao-na-epoca-de-festejos-juninos-em-alagoas/2620122/</p>
	<p>Cultura Popular 02: Bumba-meu-Boi</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=hJmd3heUz7M</p>
	<p>Cultura Popular 03: Tambores</p>	<p>http://blocodepedra.maracatu.org.br/projeto-calo-na-mao/</p>
	<p>Cultura Popular 04: Banda Cabaçal</p>	<p>http://www.diariodocariri.com/noticias/barbalha/130495/reisados-e-bandas-cabacais-encerram-a-semana-de-artes-e-cultura.html</p>
	<p>Ingresso Show JC e Tom Zé</p>	<p>https://www.40anosdeguerrilhacultural.com/single-post/2016/08/10/Oficina1--Constru%C3%A7%C3%A3o-de-Capas</p>
	<p>Zé Ramalho: Cantor e Compositor</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=DNjlrFbhiyl</p>

	<p>Vital Farias 02: Cantor e Compositor</p>	<p>http://www.paraibadebate.com.br/11678-2/</p>
	<p>Lenine: Cantor e Compositor</p>	<p>http://m.novacruzoficialrn.com.br/noticias/eventos/cantor-lenine-e-confirmado-como-uma-das-atracoes-do-fest-bossa-jazz-em-pipa-rn.html</p>
	<p>Arrigo Barnabé: músico e ator</p>	<p>http://somedosom.com/eventos/arrigo-barnabe-estrela-palco-da-vic-casa-do-centro/</p>
	<p>Chico César 03: Cantor e Compositor</p>	<p>http://www.azoofa.com.br/estoofa/chico-cesar/estoofa15-chico-cesar</p>
	<p>Xisto Medeiros: Músico</p>	<p>http://forumzap123.blogspot.com.br/</p>
	<p>Xangai 02: Cantor e Compositor</p>	<p>http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2017/03/xangai-apresenta-um-espetaculo-em-forma-de-poesia-no-alto-do-moura.html (Foto: Daniel Kersys)</p>
	<p>Elomar: Cantor e Compositor</p>	<p>http://www.minastenisclube.com.br/noticias/elomar-cancioneiro/</p>

	<p>Elba Ramalho 02: Cantora e compositora</p>	<p>https://catracalivre.com.br/rio/agenda/barato/elba-ramalho-faz-curta-temporada-no-teatro-sesi/</p>
	<p>Cantoria: Geraldo Azevedo, Xangai, Vital farias e Elomar</p>	<p>http://www.metropoles.com/entretenimento/musica/elomar-xangai-vital-farias-e-geraldo-azevedo-reencontro-em-brasilia</p>
	<p>Geraldo Azevedo: Cantor e Compositor</p>	<p>http://www.revistaforum.com.br/segundatela/2016/07/18/contra-temer-geraldo-azevedo-emociona-publico-ao-relembrar-musica-de-protesto/</p>
	<p>Alceu Valença: Cantor e Compositor</p>	<p>http://belhrecpe.blogspot.com.br/2014_05_01_archive.html</p>
	<p>Kátia de França: Cantora e Compositora</p>	<p>http://www.paraibacriativa.com.br/artista/catia-de-franca/</p>
	<p>Bráulio Tavares: Poeta, Cantor e Compositor</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=887VVn_KtTY</p>

Vídeos Utilizados na Edição

	<p>Clip Vem no Vento (Estúdio - 2016) Jaguaribe Carne (Pro- duzido por Parahybóli- ca Agência Cultural)</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=5-qD-DSliN0 (Cedido por Parahybólica Cultural e Pedro Osmar)</p>
	<p>Doc JC – Alimento da Guerrilha Cultural</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=zbREhuB-Zow (Cedido Por Gasolina Filmes e Pedro Osmar)</p>
	<p>Doc [R]Existência So- nora</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=qk9qphaF84 (Produzido e Cedido Por Isabel Andrade)</p>
	<p>Feiticeiro Julião (part: Pedro Osmar e Mário Sérgio)- Sob Custódia (ao vivo- João Pessoa PB)</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=kYkwZJWEF30&t=11s (Imagens da Internet autorizadas por Pedro Osmar)</p>
	<p>Farinha Digital - Mote do Navio (Pedro Os- mar) /</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=LHTTrSldMtBA (Produzido e Cedido Por Gasolina Filmes –SP e Pedro Osmar)</p>
	<p>DOCidade com o can- tor, compositor e per- cussionista Jonas Neto Escurinho</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=Tz9OB82gSl4&t=528s (Produzido e Cedido Por TV Cidade João Pessoa - Pb)</p>
	<p>Doc. Pedro Osmar em Carne e Osso / Direção Otávio Maia (Imagens NUDOC – UFPB)</p>	<p>Arquivo NUDOC Autorização de Pedro Osmar</p>
	<p>Quando um Bairro não se Cala / Direção Mar- cus Villar (Produção NUDOC – UFPB)</p>	<p>Arquivo NUDOC Autorização de Pedro Osmar</p>