

TOPGALIA



MIPÓ



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - MESTRADO

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

DE TOCAIA COM O MEU SOM:
BANDA TOCAIA DA PARAÍBA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM
SONORA HÍBRIDA NO ALTO SERTÃO PARAIBANO (1995-2010)

NATAL - RN

2023

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

DE TOCAIA COM O MEU SOM:
BANDA TOCAIA DA PARAÍBA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM
SONORA HÍBRIDA NO ALTO SERTÃO PARAIBANO (1995-2010)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Área de concentração: História e Espaços.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto

NATAL - RN

2023

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras
e Artes – CCHLA

Albuquerque Junior, Francisco Didier Guedes.

De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010) / Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. - 2023.

227f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto.

1. Tocaia da Paraíba. 2. Paisagem Sonora. 3. Híbridismo Cultural. 4. Canção Popular. 5. Rock. 6. Alto Sertão da Paraíba. I. Sales Neto, Francisco Firmino. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 94(813.3)

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JUNIOR

DE TOCAIA COM O MEU SOM:
BANDA TOCAIA DA PARAÍBA E A CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM
SONORA HÍBRIDA NO ALTO SERTÃO PARAIBANO (1995-2010)

APROVADO EM: ___/___/___

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dr. Francisco Firmino Sales Neto – UFCG/PPGH-UFRN
(Orientador)

Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior – UEPB/PPGH-UFRN
(Examinador Interno)

Dr. Adalberto de Paula Paranhos – PPGHI-UFU
(Examinador Externo)

Dr. José Adriano Fenerick – PPGH-UNESP
(Examinador Externo)

Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha – PPGH-UFRN
(Examinador Interno – Suplente)

*À minha avó, Dona Francisca
Petronila, que carinhosamente me
vacinou com agulha de vitrola
enquanto criança, amplificando em
mim a paixão do viver.*

AGRADECIMENTOS

Penso que este trabalho que se seguirá nas próximas páginas representa uma parte significativa da minha vida. A música, vetor que me guia desde os tempos de criança, está presente em cada argumentação, em cada nota de rodapé, referência ou mesmo nos silêncios contidos entre as palavras. Mas, além da música que atravessa toda a narrativa da pesquisa que se prosseguirá, nesta escrita também se pode ouvir, com bastante atenção, certas pessoas-melodias que fizeram parte dos rastros sonoros e sensíveis da minha trajetória. Ou seja, pessoas que, assim como a própria música, fizeram com que a vida tivesse mais sentido:

Uma pessoa-melodia, em particular, foi a nota fundamental que me acompanhou durante todo o mestrado: Larissa. O nome dela, por si só, soa como música aos meus ouvidos, uma nota *Lá* que ressoa cotidianamente em meu coração. Verdadeira clave que guia uma partitura musical, ela esteve presente em todos os momentos ao meu lado, seja como trilha sonora que embala nas horas de felicidade ou de afago nos tempos de dificuldade.

Outras notas fundamentais audíveis em minha caminhada vieram daqueles que compõem a minha família. Uma em Cajazeiras através da minha mãe Geralda, meu pai Didier, minha avó paterna Francisca e meus irmãos Lívia, Léo e Gabriel. Bem como da minha família em Salgueiro, Pernambuco, com Girlene, Nilson, Neto, Tássio, Magna, Tatiane, Manuela, Rildian, Maria Clara, Mariana, Maria Fernanda e Maitê. Com vocês sou eterno aprendiz, sempre estou em movimento para conhecer novas versões de mim mesmo, seja como filho, neto, irmão mais velho, cunhado e tio.

Aos meus amigos de sempre: Gilvanêr, Odelio, Joel, Alysson Gabriel, Matheus Vicente, Mateus Freitas, Jefferson, Eduardo, Alysson “Strad” e Taciano. Vocês foram banda de apoio nos momentos em que a música não podia parar.

Aos amigos que tive o privilégio de conhecer na UFCG: José Neto, Darlysson, Lourival, Vitória, Dalua, Aline, Dênis, Larissa Lacerda e Ewerton. Assim como aos amigos que pude conviver, sobretudo de modo remoto, nessa trajetória do mestrado na UFRN: Clara Minervino, Alesy, Maria Luiza e José Cunha. Agradeço a cada um de vocês por estarem presentes em momentos distintos da minha vida, pois, como cantou Emicida em seu disco *AmarElo*, “quem tem um amigo tem tudo”.

Ao meu orientador, Francisco Firmino Sales Neto. Costumo dizer que Neto foi a melhor escolha que poderia ter feito em minha vida acadêmica. Ele me orientou na

graduação e no mestrado, mas, para além disso, ele também foi amigo que incentivou e acreditou em meu potencial. Neto leu meu projeto de mestrado, esteve ao lado durante a seleção, comemorou quando recebeu a notícia que passei, quando recebi a bolsa, na qualificação, na defesa e até mesmo nos momentos em que a ansiedade parecia tocar mais alto do que a música que tenho em mim. Não poderia deixar de lembrar, também, da querida professora Rosilene, que ajudou a pensar essa pesquisa quando ela ainda não passava de uma ideia na cabeça.

À banca examinadora: Adalberto Paranhos, pelas palavras de carinho e por ser sempre uma pessoa solícita e disposta ao diálogo, uma referência bibliográfica e de vida para mim; José Adriano Fenerick, pelas suas contribuições referentes às pesquisas sobre o rock; Durval Muniz, pelo seu olhar crítico e suas sugestões; e Raimundo Nonato, por ter feito parte da minha banca de qualificação e ter pontuado novos olhares para o prosseguimento da pesquisa.

A todos aqueles que contribuíram para o andamento dessa pesquisa, seja através de entrevistas ou partilhando documentos: Gilberto Álvares, Naldinho Braga, Erivan Araújo, Wandemberg Gonçalves, Eliza Garcia, Diego Nogueira, Osvaldo Moésia, Romeu Vieira, Saul Soares, Pedro Braga, Ari Junior e Maurício Batista.

Por fim, e não menos importante, agradeço a bolsa de mestrado (CAPES) que me foi concedida para a realização desta pesquisa. Desde os meus doze anos de idade tive que conciliar o trabalho com os estudos: assim aconteceu no ensino fundamental, médio e na graduação. Com esse mestrado e a pesquisa aqui apresentada, tive a primeira oportunidade na minha vida de me dedicar única e exclusivamente aos estudos.

*Sou o som que voa dourado para dentro do ouvido daqueles que ouvem.
Sou o som que se arrasta pra dentro dos sonhos daqueles que se esqueceram de ouvir.*

*Sou o som que ri
som que chora
som que soa
e o som que espera.*

Eu sou o som que está oculto atrás do som que está soando.

*Eu sou o som que contenta
que apresenta
que fomenta
que atormenta
que discorda
que previne.*

*Eu sou o som que nunca termina
que começou antes do tempo e é ouvido como silêncio.*

*Eu sou o som que flui e voa e
serpenteia e morre
e estala e corre
e colide e murmura
e leva o mundo em incrível andança
pelo tempo e pelo espaço.*

(Raymond Murray Schafer)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo historicizar a composição de novas paisagens sonoras no Alto Sertão paraibano, particularmente através dos hibridismos musicais empreendidos pela banda Tocaia da Paraíba, entre os anos de 1995 a 2010. Para tanto, compreende-se que o grupo é fruto de uma complexa cena musical alternativa formada na cidade de Cajazeiras (Paraíba), em finais dos anos 1980. Nesse ritmo, como uma ramificação dessa cultura musical local, a banda Tocaia da Paraíba se tornou um dos principais expoentes do circuito musical paraibano durante as décadas de 1990 e 2000, destacando-se, sobretudo, por dois motivos: primeiramente, pela estrutura híbrida de sua sonoridade, que, instaurada em pleno Alto Sertão paraibano, trouxe para suas práticas culturais novas referências musicais do rock às bandas de pífano, do jazz ao coco de roda, do samba ao repente sertanejo, unindo a esfera local ao global e levando o grupo a compor canções autorais que tensionaram as pétreas concepções tradicionalistas da musicalidade nordestina, particularmente a do espaço sonoro do sertão paraibano; em seguida, pela notoriedade conquistada nos eventos musicais dos quais participou, espalhados por praticamente todas as regiões do território nacional, bem como pela aparição em matérias jornalísticas de destacados meios da imprensa nacional. Em vista dessa temática, a presente análise histórica busca compreender o fazer cultural que esse grupo cajazeirense propôs a partir de suas concepções estéticas e da configuração de uma paisagem sonora híbrida, marcada por uma postura de independência artística alternativa ao *mainstream* musical. Como fontes, utilizam-se do encarte (capa, contracapa) e das canções inseridas nos discos *Tocaia* (2000) e *Botando pra quebrar* (2005), além de periódicos que noticiaram o grupo (a exemplo da *Folha de S. Paulo*, *Tribuna da Imprensa* e *Gazeta do Alto Piranhas*), *blogs*, materiais de divulgação física (panfletos e cartazes dos shows), registros fotográficos, gravações audiovisuais e entrevistas – tanto com os integrantes da banda Tocaia como de outros grupos da cena alternativa local (Gonzalez, 2013). Em relação ao embasamento teórico, realiza-se através da operacionalização dos conceitos de: paisagem sonora, perspectiva espacial edificada por Murray Schafer (2011a; 2011b) e Tim Ingold (2015); sertões, discutido por Janaína Amado (1995) e Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014); canção popular, instrumentalizado por Marcos Napolitano (2002), José Geraldo Vinci de Moraes (2000), Adalberto Paranhos (2015) e Luiz Tatit (2012); e de hibridismo cultural, trabalhado por Néstor García Canclini (2019) e Peter Burke (2003).

Palavras-chave: Tocaia da Paraíba; paisagem sonora; hibridismo cultural; canção popular; rock; Alto Sertão da Paraíba.

ABSTRACT

This work objective to historicize the composition of new soundscapes in Alto Sertão paraibano, particularly through the musical hybridisms undertaken by the band Tocaia da Paraíba, between 1995 and 2010. Therefore, it is understood that the group is the result of a complex alternative music scene formed in the city of Cajazeiras (Paraíba), in the late 1980s. In this rhythm, as a branch of this local musical culture, the band Tocaia da Paraíba became one of the main exponents of the musical circuit of Paraíba during the 1990s and 2000s, especially, for two reasons: first, by the hybrid structure of its sonority, that, established in the middle of Alto Sertão paraibano, brought to its cultural practices new musical references from rock to the bands of pífano, from jazz to coco de roda, from samba to repente sertanejo, uniting the local and global spheres and leading the group to compose authorial songs that tensioned the traditional conceptions of northeastern musicality, particularly the sound space of the sertão paraibano; then, for the notoriety conquered in the musical events to which participated, spread to practically all regions of the national territory, as well as the appearance in journalistic articles of prominent national press. In view of this theme, the present historical analysis seeks to understand the cultural practice that this group proposed from its aesthetic conceptions and the configuration of a hybrid soundscape, positioned by an attitude of artistic independence alternative to the musical mainstream. As sources, are used the CD insert (cover, back cover) and songs inserted in the albums *Tocaia* (2000) and *Botando pra quebrar* (2005), as well as periodicals that reported the group (such as *Folha de S. Paulo*, *Tribuna da Imprensa* and *Gazeta do Alto Piranhas*), blogs, physical dissemination materials (pamphlets and posters of the shows), photographic records, audiovisual recordings and interviews - both with the band Tocaia and other groups of the local alternative scene (Gonzalez, 2013). Regarding the theoretical basis, it is carried out from the operationalization of the concepts of: soundscape, spatial perspective built by Murray Schafer (2011a; 2011b) and Tim Ingold (2015); sertões, discussed by Janaína Amado (1995) and Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014); popular song, instrumentalized by Marcos Napolitano (2002), José Geraldo Vinci de Moraes (2000), Adalberto Paranhos (2015) and Luiz Tatit (2012); and cultural hybridity, worked by Néstor García Canclini (2019) and Peter Burke (2003).

Keywords: Tocaia da Paraíba; soundscape; cultural hybridity; popular song; rock; Alto Sertão of Paraíba.

LISTA DE CANÇÕES

Xamego (Miguel Lima), Luiz Gonzaga. LP *Xamego*: RCA Victor, 1958.

Dezessete e setecentos (Luiz Gonzaga, Miguel Lima), Luiz Gonzaga. LP *Xamego*: RCA Victor, 1958.

Vira e mexe (Luiz Gonzaga), Luiz Gonzaga. Compacto Simples: RCA Victor, 1950.

Gibão de couro (Luiz Gonzaga), Luiz Gonzaga. Compacto Simples: RCA Victor, 1957.

Do mal (Ionas Matias), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo no palco do Xamegão: Gravação independente, 1992.

Rockeira (Gilberto Álvares), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo na praça João Pessoa: Gravação independente, 1990.

Modus vivendi (Gilberto Álvares, Kleber), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo no Núcleo de Extensão Cultural (NEC): Gravação independente, 2004.

Utopia (Gilberto Álvares), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo no Teatro Ica: Gravação independente, 1995.

Yank vision (Gilberto Álvares, Kleber, Naldinho Braga), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo no Núcleo de Extensão Cultural (NEC): Gravação independente, 2004.

Br Brasil (Gilberto Álvares), Conspiração Apocalipse. Apresentação ao vivo no Núcleo de Extensão Cultural (NEC): Gravação independente, 2004.

Maluco beleza (Cláudio Roberto, Raul Seixas), Raul Seixas. LP *Maluco Beleza*: WEA, 1990.

Tabalascada (Wandemberg Pegado), Cabeça Chata. CD *Oficina dos costumes*: SG Studio Digital, 2008.

Arte de pensar (Romeu Vieira), Danos Morais. Apresentação ao vivo: Gravação independente, 2021.

O velho do cachimbo (Romeu Vieira), Epidemia Tipo 5. CD *Parece quê*: Studio Play, 2010.

Ritual Sangrento (Nilvan Ferreira), Baião d’Doido. Apresentação ao vivo no programa Balanço Diário: Gravação independente, 2021.

Invernia (Paccelli Gurgel), Arlequim Rock ‘n’ Roll Band. Single: NA Studio, 2023.

Blackstone (Wandemberg Pegado, Saul Soares), A Peleja. Single: Gravação independente, 2022.

Espumas ao vento (Accioly Neto), Fagner. CD *Terral*: Ariola, 1997.

Jackspanderiá (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Estúdio Pindorama, 2000.

Carcará II (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Estúdio Pindorama, 2000.

Traduzir-se (Ferreira Gullar), Fagner. LP *Traduzir-se*: CBS, 1981.

C@boco.com.br (Erivan Araújo, Mário Filho, Naldinho), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Estúdio Pindorama, 2000.

Visão do absurdo (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Plug Produções, 2000.

Sarajevo dos palmares (Erivan Araújo, Lau Siqueira), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Estúdio Pindorama, 2000.

Tabajara (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Botando pra quebrar*: SG Studio Digital, 2005.

Parabolicamará (Gilberto Gil), Gilberto Gil. LP *Parabolicamará*: WEA, 1991.

Brincadeira de moleque (Mário Filho), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*: Estúdio Pindorama, 2000.

Desafio (Salvador de Alcântara), Tocaia da Paraíba. CD *Botando pra quebrar*: SG Studio Digital, 2005.

Saóra (Naldinho Braga), Tocaia da Paraíba. CD *Botando pra quebrar*: SG Studio Digital, 2005.

Mei de fêra (Jocélio Amaro, Naldinho Braga), Tocaia da Paraíba. CD *Botando pra quebrar*: SG Studio Digital, 2005.

Pipoca moderna (Gilberto Gil), Gilberto Gil. LP *Expresso 2222*: Phillips, 1972.

Caboclo sonhador (Maciel Melo), Maciel Melo. CD *Coletânea 20 Super sucessos*: Polydisc, 2008.

Carcará (José Cândido, João do Vale), João do Vale. LP *João do Vale*: CBS, 1981.

Uma levada maneira (Jaqueline Alves), Bastianas. CD *Bastianas - Chama pra dançar*: Trace, 2008.

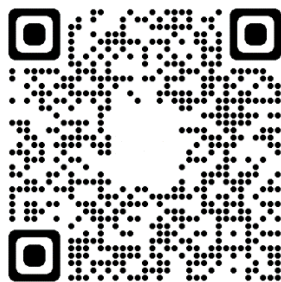
Paraíba joia rara (Ton Oliveira), Ton Oliveira. CD *É só alegria*: Distribuidora Nordestina, 2013.

Cariris contemporâneos (Lau Siqueira, Erivan Araújo, Naldinho Braga), Tocaia da Paraíba. Ensaio da banda Tocaia da Paraíba em 21/10/2022: Gravação do autor, 2022.

João Grilo (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Botando pra quebrar*: SG Studio Digital, 2005.

Enrolando Boldrin (Jessier Quirino, Erivan Araújo), Jessier Quirino. CD *Berro novo*: Edições Bagaço, 2021.

Carcará II (Erivan Araújo), Orquestra de Violões da Paraíba. CD *Orquestra de violões interpretando a Paraíba*: SG Studio Digital, 2009.



QR CODE - Playlist da dissertação

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Registro fotográfico da banda Tocaia da Paraíba durante o ano 2000.....	19
Imagem 2 – Recorte da capa do jornal <i>Correio da Paraíba</i> , de João Pessoa, em 30 de agosto de 1992.....	23
Imagens 3 e 4 – Locomotiva passando pelo ramal da estação ferroviária em Cajazeiras; atual fachada do Núcleo de Extensão Cultural (NEC).....	70
Imagens 5 e 6 – Banners do 1º e 2º Cajá Rock em 1997.....	73
Imagem 7 – Mapeamento geográfico da praça do rock no carnaval de Cajazeiras.....	74
Imagem 8 – Matéria da <i>Folha de S. Paulo</i> sobre o hibridismo musical no disco <i>Õ Blésq Blom</i> (1989)	113
Imagem 9 – Jornal <i>Gazeta do Alto Piranhas</i> (25/07/1999) e a primeira matéria local sobre a Tocaia.....	119
Imagem 10 – Matéria do jornal <i>Gazeta do Alto Piranhas</i> (08/10/2000) sobre o lançamento do primeiro disco da Tocaia.....	123
Imagens 11 e 12 – Capa e imagem do projeto gráfico interno do disco <i>Tocaia</i> (2000)	126
Imagem 13 – Matéria do jornal <i>Gazeta do Alto Piranhas</i> (19/11/2000) sobre a turnê da banda Tocaia.....	130
Imagem 14 – Matéria do jornal <i>Folha de S. Paulo</i> (24/11/2000) sobre uma das apresentações da Tocaia em Campinas (SP)	132
Imagem 15 – Matéria “Anti-heróis da Paraíba” publicada pela <i>Folha de S. Paulo</i> (10/08/2001)	134
Imagem 16 – Matéria sobre a participação da Tocaia no festival MADA, publicada pelo jornal <i>Tribuna da Imprensa</i> (22/05/2002)	141
Imagem 17 – Matéria do jornal <i>Gazeta do Alto Piranhas</i> (10/09/2004) sobre a apresentação da banda Tocaia no II Encontro de Extensão Universitária, em Belo Horizonte (MG)	146
Imagens 18 e 19 – Capa e contracapa do CD <i>Botando pra quebrar</i> (2005)	147
Imagem 20 – Ilustração da canção <i>Visão do absurdo</i> no encarte do disco <i>Tocaia</i> (2000)	157
Imagem 21 – Saóra com o seu balaio de pão na cabeça.....	190
Imagem 22 – Fotografia da principal feira livre de rua de Cajazeiras – PB.....	197

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AARC – Associação dos Artistas de Cajazeiras
- ACAL – Academia Cajazeirense de Letras
- ACATE – Associação Cajazeirense de Teatro
- ACI – Associação Cajazeirense de Imprensa
- ASCAR – Associação Cajazeirense de Rock
- CCBNB – Centro Cultural Banco do Nordeste
- CCP – Centro de Cultura Popular
- CD – *Compact Disc*
- CEPE – Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão
- CODEVASF – Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba
- COEX – Coordenação de Extensão Cultural
- CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
- CPMI – Comissão Parlamentar Mista de Inquérito
- CPT – Comissão Pastoral da Terra
- CUCA – Coral Universitário de Cajazeiras
- EUA – Estado Unidos da América
- FIC Augusto dos Anjos – Fundo de Incentivo Cultural Augusto dos Anjos
- FM – Frequência Modulada
- FUMINC – Fundo Municipal de Incentivo à Cultura
- FUNDAC – Fundação da Criança e do Adolescente
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- IPHAEP – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba
- IPTU – Imposto Predial e Território Urbano
- ISS – Imposto Sobre Serviços
- MADA – Festival Música Alimento da Alma
- MDA – Ministério do Desenvolvimento Agrário
- MTV – *Music Television*
- NEC – Núcleo de Extensão Cultural
- PT – Partido dos Trabalhadores

RVC – Rede Viação Cearense

SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

SDT – Secretaria de Desenvolvimento Territorial

UFCG – Universidade Federal de Campina Grande

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I – Do apocalipse ao pós-apocalipse: a edificação de uma paisagem sonora no Alto Sertão paraibano e o processo de formação da cena rock	42
1.1 – Sonantes e dissonantes: os sons do Alto Sertão paraibano.....	46
1.2 – Plantando sementes estranhas: banda Apocalipse e a construção de uma paisagem sonora.....	56
1.3 – Novas sementes estranhas: banda Tocaia da Paraíba, reconfiguração da paisagem sonora e a formação das bandas do cenário de consolidação do rock local.....	65
1.3.1 – Cabeça Chata.....	79
1.3.2 – Danos Moraes.....	82
1.3.3 – Epidemia Tipo 5.....	83
1.3.4 – Comportamento Zero.....	85
1.3.5 – Baião d’Doido.....	86
1.3.6 – Arlequim Rock ‘n’ Roll Band.....	90
1.3.7 – A Peleja.....	92
CAPÍTULO II – Tocaia da Paraíba: unindo o local ao global	95
2.1 – Saindo da tocaia: a formação do grupo e suas configurações híbridas.....	99
2.2 – Tocaia ou os anti-heróis da Paraíba: shows e repercussão na imprensa.....	117
CAPÍTULO III – Paisagem sonora em movimento: canções da Tocaia da Paraíba	151
3.1 – Sertões híbridos ou a ruptura do Nordeste.....	156
3.2 – Com o pé no terreiro.....	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS	207
FONTES	220

INTRODUÇÃO

Imagem 1 – registro fotográfico da banda Tocaia da Paraíba em 2000.



Fonte: Encarte do disco *Tocaia* (2000). Acervo do autor, 2022.

A imagem acima retrata um grupo de seis pessoas atravessando uma faixa de pedestre na cidade de Cajazeiras, localizada no Alto Sertão paraibano e a 464 km da capital João Pessoa. A rua em questão é a avenida João Rodrigues Alves, ponto central próximo à zona comercial e uma das mais movimentadas da cidade desde o tempo em que abrigava a sede da antiga rodoviária. Em tom de estranheza, os transeuntes que passavam pela rua olhavam atentamente aquela cena, posicionando-se nas extremidades laterais e até mesmo ao fundo da foto, como se algo de diferente estivesse à frente dos seus olhos e merecesse ser observado momentaneamente. Com a imagem, explico, vê-se o grupo de músicos da banda Tocaia da Paraíba atravessando a rua e fazendo pose para serem capturados pelo clique de um fotógrafo, registrando a fração de tempo que ali se apresentava no decorrer do ano de 2000.

Chama a atenção, nessa travessia, os músicos terem trocado os seus costumeiros instrumentos musicais por outros objetos: Fabiano Lira, o último da fila e o primeiro à direita, segurava um fole de oito baixos; Francinaldo Lins, logo a sua frente, carregava

uma gaiola; Mário Filho, mais adiante, optou por não levar nada; Wanderley Gomes, empunhava uma foice em sua mão esquerda; Elinaldo Braga (conhecido como Naldinho Braga), portava uma maleta debaixo de seu braço; já Erivan Silva (artisticamente intitulado de Erivan Araújo), o primeiro da fila, levava um cachorro vira-lata caramelo. Salta aos olhos, também, a estética dita regional adotada, como o chapéu de couro na cabeça, dividindo espaço com indumentárias que estavam mais voltadas para as roupas utilizadas pelo estilo de vida caracterizado pelo rock, a exemplo do gorro e da jaqueta sem manga usadas respectivamente por Fabiano Lira e Mário Filho. De instrumentos musicais a um objeto de corte usado na agricultura, de roupas regionalistas a vestes universalistas, esses músicos estavam expondo em frente à lente fotográfica uma série de símbolos do cotidiano local vivenciado no recorte espacial do Alto Sertão paraibano, ressonando na forma como pensavam e praticavam o seu som.

E o que poderia parecer uma simples passagem entre ruas, na verdade fazia referência direta a uma das capas de disco mais icônicas da música internacional: o *Abbey Road*, da banda de rock britânica The Beatles. A diferença é que os quatro rapazes de Liverpool cruzaram a rua Abbey Road no sentido da esquerda para a direita, rua essa localizada em Londres, cujo nome foi atribuído ao disco; já os seis cajazeirenses, integrantes do grupo Tocaia da Paraíba, atravessaram a rua João Rodrigues Alves da direita para a esquerda. Apesar dessas e outras distinções, pode-se dizer que as duas bandas tinham algo de semelhante: cada uma expressava, de maneira singular, o sentimento de pertencimento a um espaço, que os fizeram cantar histórias, personagens, objetos, sons, memórias e afetos do seu cotidiano local; bem como praticarem uma sonoridade historicamente tida como inquieta e universal, o rock.¹

Desse modo, o chão em que os integrantes da Tocaia da Paraíba pisavam era uma faixa de pedestre, um dos signos da urbanidade e usado cotidianamente pelo tráfego de

¹ No decorrer desta dissertação, faço uso do termo “rock” para me referir à musicalidade surgida nos Estados Unidos da América por volta da década de 1960, que foi amplificada nas guitarras, baixo elétrico, *sampler*, zabumba, viola de repente, pífano, entre outros instrumentos usados na construção de um hibridismo sonoro da banda Tocaia da Paraíba em sua trajetória artística. Esse “rock”, entretanto, difere do “rock and roll”. Segundo o historiador José Adriano Fenerick: “Embora muitas vezes tratados como sinônimos, especialmente no senso comum, os termos *rock* e *rock and roll* não se referem ao mesmo tipo de música. Não se trata, como muitos podem pensar, de a palavra ser uma contração de *rock and roll*. Ao contrário, entre os dois, existem profundas diferenças, de natureza não só musical, mas também, e sobretudo, social e política. [...] o rock and roll foi um gênero musical ligado basicamente à dança e ao entretenimento, surgido em meados dos anos 1950. O rock, por sua vez, é um fenômeno que eclodiu em meados dos anos 1960, possuidor de uma autoconsciência artística e com pretensões de ser arte, de ser algo além do mero entretenimento. Assim, esse almejava a autonomia da arte, ao mesmo tempo em que atuava na esfera da cultura de massas”. Cf.: FENERICK, José Adriano. *Do rock 'n' roll ao rock*. In: _____. **Nas trilhas do rock: Contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021. p. 13.

caminhantes. Pisavam nessa faixa e registravam em fotografia, pois acreditavam fazer sentido, através do seu som e da sua estética, um diálogo entre Cajazeiras e as práticas urbanas e sonoras vivenciadas no restante do mundo. Comunicavam, em outras frequências, uma espécie de demonstrativo das possibilidades artísticas praticadas no recorte espacial sertanejo, seja ele contestando ou reelaborando os discursos regionalistas que, nas palavras do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, buscam homogeneizar uma identidade cultural por conta de sua condição espacial e climática, distribuindo narrativas que se cristalizaram no decorrer dos tempos.²

Nesses termos, diante dessa foto e das referências culturais por ora aqui apresentadas, descortina-se o principal objetivo deste estudo: analisar como a banda Tocaia da Paraíba instituiu uma paisagem sonora híbrida, articulando o espaço auditivo dos sertões da Paraíba com ideias e sons globais, especialmente no recorte temporal de 1995, ano de sua formação, até 2010, momento em que passou a reduzir a sua frequência nos palcos.

De imediato, então, deve-se assinalar que a foto usada no início desta dissertação trata-se da manifestação de uma cultura híbrida. Isso porque ela se posiciona como uma prática intercultural, evidenciando os fios que se entrelaçam entre o cruzamento da modernidade e das chamadas tradições regionais do Nordeste brasileiro. Conforme aponta o antropólogo Néstor García Canclini, essa cultura híbrida se qualifica como uma estratégia para entrar e sair da modernidade, tendo em vista que, para ele, a América Latina é o espaço “onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.³

Entrar e sair da modernidade, no caso deste estudo, é fluir entre a tradição e o moderno, dois campos complexos e difíceis de serem definidos, mas sobre os quais se pode transitar a partir do hibridismo cultural. Ser híbrido, neste caso, é reelaborar as culturas que estruturam o seu espaço de origem. Local onde se dá o delineamento de novas linhas de fuga, tomando como ponto inicial as práticas musicais que estiverem disponíveis ao seu redor para se conectar com os sons internacionais do rock. É um circuito híbrido que atesta a inexistência de uma homogeneidade da região que passou a

² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez editora, 2011. p. 33.

³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2019. p. 17.

ser entendida como Nordeste, haja vista que, desse mesmo lugar, múltiplas formas de se expressar musicalmente foram e são possíveis.

O que se elenca como finalidade deste estudo, portanto, é o processo histórico de uma reestruturação simbólica do espaço sonoro sertanejo, dialogando ou entrando em atrito com as musicalidades que foram instituídas ao espaço imaginado do Nordeste. E, mais do que uma mera prática de substituição, as engrenagens dessa história foram postas a trabalhar através da coexistência de duas culturas musicais que, histórica e discursivamente, foram tidas por muito tempo como adversas e heterogêneas: de um lado o “estrangeiro”, aquele tipo de cultura sonora que vem de fora e que, em tese, seria o fator decisivo para fazer submergir as “autenticidades” nacionais; e, do outro lado, o tradicional, aquelas práticas da música popular que falam sobre aspectos, vivências e concepções locais. Advindo da circulação intensa nesses dois espaços, contestando-os e não em seu enclausuramento, a banda Tocaia da Paraíba agenciou o hibridismo cultural entre a expressividade sonora do rock e as temáticas do contexto de globalização das décadas de 1990/2000 com a diversidade musical tradicionalmente vivenciada no Alto Sertão paraibano (repente sertanejo, baião, bandas de pífano e etc.).

Como assinalam os estudos realizados por Néstor García Canclini, a palavra hibridismo não é nova em se tratando das práticas e do vocabulário humano. Isso porque o entrelaçamento entre práticas culturais diferentes existe desde a Antiguidade, a exemplo das trocas culturais efetivadas entre Grécia e Roma. Entretanto, apesar de se fazer presente desde os tempos mais remotos, tais processos de hibridação começaram a ganhar um enfoque especial durante a última década do século XX, popularizando-se em razão dos debates acadêmicos, midiáticos e da forma como a cultura passou a se portar frente aos processos de globalização. Essa popularização, durante a década de 1990, condiz precisamente com o período de formação da banda Tocaia da Paraíba. Por isso mesmo existe uma dupla pertinência em se trabalhar com o conceito de culturas híbridas: por um lado, para se entender os processos de hibridação entre o local e o global; por outro, dado ao momento em que esse conceito emergiu e se expandiu, relacionando-se diretamente com o momento de criação e atuação do objeto deste estudo.

Esse híbrido, definido nas palavras de García Canclini, quer dizer a combinação de culturas distintas, muitas das vezes já existentes, mas que, quando associadas, geram “novas estruturas, objetos e práticas”. Termo que se amplia no sentido de não se referir somente ao mundo das artes, mas também ao *modus operandi* em que os meios de

comunicação passaram a significar, manifestando-se na sociedade através das condições históricas e tecnológicas de um espaço e de um tempo específico.⁴

Nesse ritmo, ao tempo em que praticava uma forma de hibridismo entre o local e o global, a Tocaia da Paraíba se fez destacar em meio a uma cena musical alternativa formada em Cajazeiras, cidade que é polo central da economia e da educação na microrregião do Alto Sertão paraibano.⁵ Logo, falar da Tocaia exige perceber a disposição das camadas sonoras e das práticas sociais empenhadas por um agrupamento musical. Trata-se da necessidade de compreender as dimensões sonoras que são singulares tanto ao espaço em questão como em relação aos grupos atuantes nessa mesma cena, que, por sua vez, foram responsáveis por levar a cultura rock local a outros processos de escuta e composição. A banda Conspiração Apocalipse, particularmente, merece atenção durante a presente narrativa historiográfica, já que foi o primeiro grupo de rock formado sertões adentro no estado da Paraíba, “plantando a semente do rock” na paisagem sonora local e tornando-se ponto de referência para as outras bandas que começaram a despontar, incluindo a própria Tocaia da Paraíba.

Imagem 2 - recorte da capa do jornal *Correio da Paraíba*, de João Pessoa, em 30 de agosto de 1992.



Fonte: Acervo particular de Gilberto Álvares, 1992.

⁴ *Ibid.*, p. XIX.

⁵ A definição de Alto Sertão da Paraíba remete, em um primeiro momento, à demarcação espacial institucionalizada em 1945 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE). Englobando toda a parte do extremo oeste do estado, essa primeira divisão fisiográfica, referente às cidades de Cajazeiras e Sousa, fazia fronteira com o Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco. Sobre essa microrregião e como ela passou a ser vinculada ao entorno da cidade de Cajazeiras, trarei uma discussão mais detalhada no decorrer do primeiro capítulo, especialmente no subtópico 1.1 *Sonantes e dissonantes: os sons do Alto Sertão paraibano*.

A banda Conspiração Apocalipse, conhecida por Apocalipse devido a sua trajetória artística durante a década de 1990, iniciou sua influente jornada ainda no final da década de 1980. Teve sua primeira passagem por João Pessoa com o intuito de participar de um concurso musical. Essa movimentação fez com que determinados setores da sociedade, como os meios jornalísticos de grande circulação no estado, voltassem seus olhares para as produções culturais que estavam sendo realizadas longe da capital, se espantando com a existência de um rock autoral “recheado de revolta contra o sistema político” proveniente do interior. Na ocasião, a banda estampou a capa do jornal *Correio da Paraíba*, em 30 de agosto de 1992, com o título “Um rock do fim do mundo”.

A imagem utilizada para representar esse grupo musical (ver imagem 2), exposta no lado esquerdo da capa do jornal e partilhando espaço com as notícias dos protestos que buscavam a retirada do presidente Fernando Collor de Mello, trazia os cinco integrantes: Gilberto Álvares, Naldinho Braga, Fabiano Lira, Rocha Rochedo e Ionas Matias. O título da matéria, deveras chamativo, foi ideia de Carlos Aranha, articulista do jornal *Correio da Paraíba* e que, anteriormente, teve participação na feitura do II Manifesto Tropicalista, intitulado *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*.⁶ A atuação de Carlos Aranha na cultura paraibana e nordestina, diretamente atravessada pela fama do movimento tropicalista, propiciou que essas palavras ecoassem com ainda mais potência no eixo cultural estadual, sendo visto pelo público leitor como um momento de atenção para a sonoridade engajada que estava sendo produzida fora dos grandes centros urbanos do estado.

No entanto, muito longe de ser um “fim de mundo” desconectado da realidade, Cajazeiras é frequentemente apresentada como a “terra da cultura”. Assim ela é descrita nos jornais, escolas, universidades, eventos culturais e até mesmo nas mesas dos bares, enraizando a expressão como um discurso sólido no pensamento de sua população. A essa expressão, pelo menos no âmbito musical, se deve sobretudo a realização das Semanas Universitárias e dos Festivais Regionais da Canção, cuja importância se referia ao espaço dado para que a classe artística se inscrevesse, concorresse e divulgasse seus trabalhos

⁶ Lançado em pleno momento de efervescência do movimento tropicalista, esse segundo manifesto, além de ser assinado pelo paraibano Carlos Antônio Aranha, contou com a participação de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Celso Marconi, Aristides Guimarães, Jomard Muniz e outros tantos artistas de todo o Brasil. Sua intenção era refletir e problematizar as concepções tradicionalistas, sobretudo pernambucanas, que diziam que a cultura brasileira não poderia passar por um processo de apropriação das referências culturais ditas estrangeiras. Cf.: BRITO, Fábio Leonardo C. Branco. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. **Revista de História – São Paulo**, n. 37, p. 1-20, 2018.

autorais. Foi justamente em um desses Festivais Regionais da Canção, já em 1989, que a banda Apocalipse, ainda com o nome de Páginas Amarelas, realizou sua primeira apresentação pública, fazendo com que esse momento ficasse marcado como a primeira banda de rock local a produzir uma sonoridade autoral em terras cajazeirenses.⁷

Mas, apesar de toda essa movimentação cultural existente, por que o espanto com tal musicalidade? A que se refere esse “fim do mundo” das palavras impressas na capa do jornal *Correio da Paraíba*? Ao discurso que limita o sertão ao atraso, distante do mundo “real” e “moderno”? Ou seria em caráter de referência ao nome da banda Apocalipse? Se por um lado Cajazeiras estava ironicamente sendo representada como o “fim do mundo” nos meios jornalísticos da Paraíba, por que as metrópoles são especialmente vistas como os “centros do mundo”? Como a exemplo da cidade do Recife, envolta por uma bruma saudosista e constantemente considerada como o “centro do mundo” regionalista.⁸ Enfim, essas são algumas das questões que reverberaram em meus ouvidos e que tornaram-se tema da minha pesquisa monográfica, na qual tive a oportunidade de analisar as canções e as tensões históricas que envolveram as primeiras representações sonoras do rock em Cajazeiras.⁹

É nesse sentido que ver, ouvir e pensar os sons que ecoam dessa menção jornalística ao “rock do fim do mundo” ainda me fazem refletir sobre outras questões: tendo a banda Apocalipse representado uma simbólica ruptura sonora no Alto Sertão da Paraíba através do rock, quais foram os desdobramentos? Como se deu o processo de consolidação dessa cultura alternativa? Houve a formação de outros grupos de rock nesse espaço? Quais grupos foram esses e quais os seus posicionamentos, suas características

⁷ Antes do nome Apocalipse, em um curto espaço de tempo entre 1989 e o início da década de 1990, a banda também foi intitulada de Plasma.

⁸ Ao mencionar particularmente a centralidade de Recife como o “centro do mundo”, refiro-me ao texto *Recife como centro do mundo: repensando o regionalismo através das performances de longa distância da rede de arte postal*, escrito por Zanna Gilbert para compor o catálogo *Pernambuco Experimental*. O escrito em questão versa sobre o Movimento Arte-Postal, que consistia em um processo de produção artística coletiva empreendida pela troca de correspondência, tendo a capital pernambucana como centro. Nesse sentido, com esta nota/observação, cabe reter que Recife é vista como o *point* cultural da região Nordeste (fato que pode, facilmente, ser observado desde os escritos de Gilberto Freyre durante o movimento regionalista), o que evidencia, de igual maneira, o ato de atribuir aos sertões do Nordeste um caráter de distanciamento e subalternidade aos grandes centros urbanos, ou seja, de um “fim de mundo” que dificilmente está inserido nas discussões ao calor do momento em que as práticas culturais acontecem. Cf.: GILBERT, Zanna. Recife como centro do mundo: repensando o regionalismo através das performances de longa distância da rede de arte postal. In: DINIZ, Clarissa (org.) **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 156-185.

⁹ ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. **Canções e tensões apocalípticas: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do Rock ‘n’ Roll em Cajazeiras – PB (1989 – 2005)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/18404>. Acesso em: 01 ago. 2021.

sonoras? Como essas bandas configuram uma nova musicalidade em meio a paisagem sonora do sertão?

Um desses desdobramentos aconteceu logo de imediato, em 1995, justamente com a criação da banda Tocaia da Paraíba. Daí em diante, até por volta de 2010, se intensificou o processo de formação de outros grupos autorais na esfera local, complexificando as representações sonoras dos sertões da Paraíba e dando indícios de que a cultura alternativa do rock estava consolidando uma cena musical. Nesse processo, pode-se mencionar o exemplo das bandas: Cabeça Chata (1996), Danos Moraes (1998), Epidemia Tipo 5 (1999), Comportamento Zero (2003), Baião d’Doido (2003), Arlequim Rock ‘n’ Roll Band (2006) e A Peleja (2008).

Desses grupos, a Tocaia da Paraíba é o objeto de estudo deste trabalho. Foi criada por Erivan Araújo e Naldinho Braga, que decidiram estender o convite para os instrumentistas Fabiano Lira e Mário Filho, vindo a compor o núcleo basilar que deu início ao grupo. Com essa formação, tornou-se o segundo grupo autoral dessa cena musical alternativa que se estabeleceu no Alto Sertão paraibano, tendo destaque especial pela sua circulação em eventos espalhados pelo território nacional. E que, de um certo modo, esteve relacionada com a primeira banda de rock cajazeirense, dado que dois dos seus integrantes, Naldinho Braga e Fabiano Lira, passaram a tocar paralelamente tanto no Apocalipse como na Tocaia da Paraíba. Dessa forma, a estrutura musical da Tocaia trouxe ressignificações relativas ao Alto Sertão da Paraíba, sendo o primeiro grupo desse espaço a repensar a cultura convencionalmente definida como regionalista, por meio do encontro e do conflito de referências multiculturais, unindo o micro e o macro, o local e o global.¹⁰

Foi o historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman, certa vez, quem destacou enfaticamente em um de seus escritos que a cultura é o lugar privilegiado para o conflito, e não um mero adereço ou uma simples “cereja do bolo”.¹¹ Essa afirmativa leva a entender que é através das tensões e dos movimentos que a cultura se corporifica, intensificando e presenciando o esgarçamento de seus usos e sentidos. Então, tendo como base essa argumentação, pensar a banda Tocaia da Paraíba, aqui, é refletir sobre suas movimentações em meio à música paraibana e a uma cena musical localizada em Cajazeiras, responsável por colocar em atrito culturas diversas, sobretudo através de uma

¹⁰ Cf.: MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 20.

paisagem sonora híbrida, na qual representou a multiplicidade de formas de se expressar e de existir no sertão paraibano.¹²

E, quando menciono o termo paisagem sonora, refiro-me especificamente ao conceito formulado na década de 1970 pelo educador musical e ambientalista canadense Raymond Murray Schafer (tradução latino-americana para aquilo que se intitulou originalmente como *soundscape*). Foi através da idealização desse termo que se desenvolveu um oportuno debate acadêmico para compreender as relações que se estabelecem entre o campo da música e a categoria espacial, dois eixos temáticos que compõem o arranjo teórico desta escrita. Na obra *A afinação do mundo*, Murray Schafer propôs uma breve definição:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. **Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras.** Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar características de uma determinada paisagem.¹³

Nessa linha de pensamento, cabe entender a paisagem sonora como um fluxo contínuo de sonoridades instrumentalizadas nas canções do grupo Tocaia da Paraíba, pois, se “podemos referir-nos a uma composição musical [...] como paisagens sonoras”,¹⁴ pode-se também perceber as camadas de som e de sentido que foram do rock ao baião, coco de roda, repente sertanejo, desafio e das bandas de pífano. Diversidade essa que deu forma, enfim, a uma musicalidade em movimento que estou intitulando como paisagem sonora híbrida.

Esse conceito de paisagem sonora estabeleceu os primeiros parâmetros e métodos para o estudo sistemático dos sons e dos seus respectivos ambientes, sobretudo no sentido de entender seus processos criativos e identificar as suas capacidades de transformar o comportamento humano. Aponta ainda que o ser humano cria suas próprias paisagens sonoras, e estas instauram novas possibilidades de escuta e reflexão, de ação e reação.

¹² Ao utilizar o verbo “representar”, tenho como principal referência o conceito mobilizado pelo historiador francês Roger Chartier na obra *A História Cultural*. Com base no que argumentou Chartier, que, por sua vez, teve como premissa os trabalhos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, tal conceito é aqui operacionalizado no intuito de abordar os modos subjetivos com que os sujeitos tecem as suas significações do real. Cf.: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1998.

¹³ SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011a. p. 23. Grifos meus.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

Portanto, a partir do estudo da paisagem sonora se torna possível abordar os sons e os ambientes, as sonoridades e os espaços. Demonstra formas de entender os ciframentos das sonoridades e suas maneiras de reordenar os hábitos, as condições sociais e os costumes de uma determinada sociedade. Sendo assim, a ponderação que o teórico canadense trouxe é a de que a música é, acima de tudo, sonoridade. São todos aqueles sons, naturais ou não, encontrados auditivamente ao nosso redor. Referindo-se ao escritor estadunidense Henry David Thoreau, com destaque para a obra *Walden*, publicada pela primeira vez em 1854, Murray Schafer salienta que a própria natureza é um exemplo de ambiente acústico extremamente rico em se tratando dos sons, rompendo o silêncio com seus ruídos e melodias inteiramente orgânicas, sendo um universo sonoro no qual é necessário notar a sua existência e, para além disso, preservá-lo.¹⁵

No entanto, por sua amplitude no que diz respeito aos estudos sonoros, esse conceito cunhado por Murray Schafer acaba possuindo determinadas lacunas teórico-metodológicas. Algumas delas foram indicadas por Tim Ingold, sobretudo as que se encontram presentes na obra *Estar Vivo*, no qual foram tecidas *Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora*. Ingold argumenta que a paisagem sonora é, também, formada pelo *habitus* de escuta, estando conectada aos mecanismos de interpretação e seleção humana.

Logo, compreende-se que a escuta está diretamente ligada aos modos como os sujeitos apreendem os sons, uma vez que escolhemos aquilo que queremos ouvir, colocando em segundo plano outros sons que são desconsiderados. Se a paisagem é comumente a ocupação do espaço visual, a paisagem sonora, por sua vez, é a ocupação do espaço auditivo. Vemos e ouvimos, por isso internalizamos e sentimos determinadas emoções. Dessa relação entre escuta e percepção, Tim Ingold indaga: “O que é som? Essa questão é uma versão do antigo enigma filosófico: Será que a árvore que cai em uma tempestade produz algum som se não houvesse nenhuma criatura presente com ouvidos para ouvi-la?”.¹⁶ Propõe-se, nesse sentido, que a paisagem sonora é naturalmente sensorial, possível a partir da produção de experiências em que o som não é mais aquilo que ouvimos, mas sim o que percebemos e vivemos auditivamente. E, já que o som é um potencial significante, uma escuta ativa e atenta é imprescindível para entender as características particulares das paisagens sonoras, pois cada espaço sonoro possui

¹⁵ *Ibid.*, p. 19-20; THOREAU, Henry David. Sons. In: _____. **Walden**: ou a vida nos bosques. São Paulo: Edipro, 2018. p. 99-114.

¹⁶ INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre o movimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 208.

singularidades, seja ela o cantar suave dos pássaros ou de uma composição musical, que aludem tanto ao seu lugar de origem como a sua natureza rítmica – como o caso da banda Tocaia da Paraíba, inserida no espaço sociocultural do Alto Sertão da Paraíba.

Destaca-se, assim, que o som é um aspecto indissociável da configuração dos espaços, desvelando a dimensão prática por meio de sua materialização cultural empreendida pelos sujeitos históricos. Isso porque o som, além de preencher o espaço físico acusticamente com suas notas, feito perfume que se espalha ao vento e ocupa o ar, é ainda um vetor espacializante. Fato que pode ser constatado tanto nas descrições físicas elaboradas pela letra e pela sonoridade, quanto no próprio léxico musical, que toma como base algumas palavras da natureza geográfica/espacial, a saber: a nomenclatura dos volumes em baixo e alto (que podem ainda ser lidos como sons graves e agudos, respectivamente); do espesso e do escasso (ambas referindo-se à harmonia); ou até mesmo das escalas musicais, que podem ser ascendentes (do grave para o agudo) e descendentes (agudo para grave). Logo, o investigador das paisagens sonoras deve, também, estar atento a essas características que constituem os significados do universo musical: sua altura, seu timbre, sua intensidade e sua duração.

À vista disso, convém ressaltar que o espaço, segundo o historiador Michel de Certeau, é uma construção permeada pelas práticas de movimentação.¹⁷ E, por estar enlaçado pelos itinerários que se entrecruzam, o espaço materializa a existência de múltiplas temporalidades, passíveis de procedimentos de significação, adaptação e reordenação. O espaço, no entanto, distingue-se do lugar à medida que:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. [...] Implica uma indicação de estabilidade. [...] Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, *o espaço é um lugar praticado*.¹⁸

Pode-se, então, questionar: mas o que a paisagem tem a ver com o espaço? A paisagem aparece justamente como uma forma de apreender e significar esse espaço. Já

¹⁷ Segundo o historiador François Dosse, Michel de Certeau esteve voltado para o estudo das práticas urbanas estabelecidas por sujeitos que, em suas movimentações particulares, criam estratégias de fuga. Cf.: DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 81-92, jul./dez., 2004.

¹⁸ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 184.

a paisagem sonora é a forma de apreender os sons em um dado espaço-tempo, no qual a música é um dos elementos que a compõe através da prática realizada pelos sujeitos históricos, operacionalizando a um só tempo a emissão do som (naturais ou humanos) com as formas de captação subjetiva (a escuta). É, outrossim, uma das infindas possibilidades apontadas por Michel de Certeau para perceber a urdidura dos sentidos. Portanto, pode-se considerar que a paisagem sonora é o processo de encarnar a expressão das sonoridades humanas ou naturais, enquanto vestígios de um passado que gerou construções históricas aliadas a outros modos de sentir e dizer. Essa compreensão dos espaços, no caso desta pesquisa, se faz presente nas novas formas de percepção musical da categoria espacial a que se está referindo, diga-se o do Alto Sertão da Paraíba, que a partir do rock configurou um desvio representativo nas convenções culturais regionalistas estabelecidas através de outras maneiras de ser e de se perceber como sujeitos praticantes do hibridismo cultural.

Dessa forma, é compreensível asseverar que todo território acústico é marcado por rupturas, fissuras e linhas de fuga.¹⁹ Isto é, expressões que agenciaram paisagens sonoras que instituíram outros diálogos interculturais. E esse tema foi pauta de outras pesquisas, as quais passarei a referenciar algumas delas.

Em *Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior elenca um desses acontecimentos de desprendimento. Fruto de sua tese de doutorado, nesse texto o autor destaca que a região Nordeste emergiu como uma construção datada do começo do século XX, evidenciando todo um processo histórico baseado em tensões e relações de poder em torno da modernidade. Por conta disso, nas mais distintas linguagens do âmbito da cultura, cristalizou-se uma forma de ver e dizer o Nordeste, marcada por um sistema enunciativo e institucionalizado que passou a ser entendido como uma “cultural oficial”. Logo, formulou-se a compreensão de que a identidade cultural nordestina deveria ser “pura”, delimitando suas fronteiras para que não houvessem interferências do que “vem de fora”, ou, em outras palavras, para que ela se mantivesse livre das sujeições do ruidoso meio urbano. Em meio a esse regime culturalmente inventado e estabelecido, Durval Muniz indica que o tropicalismo seria um dos movimentos pioneiros em que se percebeu a complexificação da região Nordeste, buscando fugir dos discursos cristalizados por meio da composição de outros espaços musicais que foram ao encontro dos internacionalismos da contracultura e do desbunde.

¹⁹ DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil platôs** – vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

Assim sendo, em finais da década de 1960, sonoridades dissonantes e antropofágicas foram instrumentalizadas para fugir dos tradicionalismos que restringiam as representações musicais voltadas para a região Nordeste.²⁰

Passados os anos, na virada da década de 1960 para a de 1970, a fissura aberta pelo tropicalismo, que artisticamente rompeu com o sentimento saudosista e tradicionalista, reverberou e abriu espaço para novas expressões musicais no Nordeste, e eis justamente aí que a paisagem sonora nordestina se expandiu, estabelecendo conexões com novas territorialidades. Na dissertação “*A caminho do planetário: uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972-1976)*”, o historiador Henrique Maser Lopes indica outra trilha musical que foi percorrida para abrir as fronteiras do regime imagético-discursivo cristalizado: as psicodelias nordestinas. A contrapelo do sentimento de saudade, Henrique Maser discute como esse movimento musical esteve interessado em constituir uma outra sensibilidade, inserindo-se no processo de rompimento com o regime de audibilidade regional que abraçava esse sentimento de um Nordeste antimoderno.²¹

Produzida no decorrer da década de 1970 e nos anos de chumbo da ditadura militar, essa sonoridade dissonante foi encabeçada por artistas como Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Lula Côrtes, Lailson, Marconi Notaro e Flaviola, além do grupo pernambucano Ave Sangria. Juntos, esses artistas nordestinos orquestraram um jeito de gargantear a conjuntura e os pensamentos imperantes de sua época, de modo a notar que:

[...] suas invenções musicais expressam uma descontinuidade no topos saudosista que orientava grande parte das artes nordestinas em favor de outras intensidades que estavam em voga a partir do advento da contracultura, das viagens psicodélicas e da chamada Era Espacial.²²

É notável, então, que nessas ditas psicodelias nordestinas da década de 1970 foram empreendidas novas maneiras de escutar as complexidades das paisagens sonoras do Nordeste. Essas escutas, para além das fronteiras fisicamente espaciais, trouxeram os

²⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: As imagens do regional no discurso tropicalista. In: GUTIÉRREZ, Horácio; NAXARA, Marcia. e LOPES, Maria Aparecida de S. (orgs.) **Fronteiras: paisagens, personagens e identidades**. Franca: Editora UNESP; São Paulo: Olho d'Água, 2003. p. 249-279.

²¹ LOPES, Henrique Maser. **A caminho do planetário: uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

²² *Ibid.*, p. 18.

enunciados místicos que se faziam presentes na cultura regional e local, como as pinturas encavadas na Pedra do Ingá, repleta de símbolos místicos, formas geométricas e até constelações estelares.²³ Produzidas por antigas populações que habitaram o que hoje denominamos como o agreste paraibano, mais especificamente no Planalto da Borborema, essas representações pictóricas foram tomadas como base para a composição imagética e sonora das psicodelias nordestinas. Sendo encabeçada por artistas que sentiram e pensaram de um modo completamente particular à sua época, esse movimentação cultural despreendeu-se das referências espaciais terrestres, tais quais as noções de região ou de nação, para refletir sobre as descobertas na astronomia mundial durante o final da década de 1960, acionando imagens, discursos e sons da Era Espacial.²⁴

Com efeito, foram pensados outros modelos de experimentação sonora, que se tornaram possíveis somente através de meios alternativos de produção e registro, ou seja, de selos independentes de gravação. Como é o caso do Selo Solar,²⁵ criado em 1972, na cidade do Recife, e que era o completo oposto da sistemática enraizada da indústria fonográfica vigente no eixo Rio-São Paulo. Desse meio alternativo e suas novas formas de buscar viver de arte, produziram-se ressignificações em contraponto aos discursos solidificados, inclusive aqueles institucionalizados pela ditadura militar e coniventes com os pensamentos que buscavam enrijecer os cristais da cultura produzida na região Nordeste. Isso tornou-se perceptível a partir do momento em que:

[...] vinha se esboçando desde fins dos anos 60 uma abertura, uma fissura entre artistas e intelectuais nordestinos que viviam em cidades como Recife, João Pessoa e Natal, assim como em outras regiões do país e do mundo. Sujeitos que pensavam no campo cultural do Recife à época estavam amparados institucionalmente e transformados em "cultura oficial" pelas políticas culturais do regime militar, momento em que Gilberto Freyre e Ariano Suassuna se faziam presentes no Conselho Federal de Cultura criado em 1967 como membros das Câmaras de Ciências Humanas e Artes respectivamente.²⁶

²³ Toda essa concepção em torno da Pedra do Ingá se encontra materializada conceitual e artisticamente no disco *Paêbirú: caminho da montanha do sol*, lançado em 1975 por Lula Côrtes e Zé Ramalho. Para mais informações sobre a estética desse álbum, ver: SANTOS, Nívea Lins. *Psicodelia nordestina e Paêbirú: novas abordagens estéticas diante da contracultura brasileira*. In: FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do rock: Contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021. p. 153-166.

²⁴ A "Era Espacial" é um dos termos usados para se referir ao contexto de exploração do espaço sideral durante a Guerra Fria (1947-1991).

²⁵ O Selo Solar foi criado pela fábrica de discos recifense Rozemblit, gravando álbuns que destoavam dos lançamentos mais badalados, a exemplo do frevo.

²⁶ LOPES, *op. cit.*, p. 17.

No curso da história, outra intensa movimentação musical de ruptura aconteceu na década de 1990. Na dissertação *As fronteiras do jardim da razão: o mangubeat e o espaço da regionalidade no Recife na década de 1990*, Renan Vinícius Alves Ramalho analisou a espacialização crítica instrumentalizada pelo *mangubeat*, movimento que entrecruzou as sonoridades tradicionalmente regionais com os sons globalizados (rock e hip hop), justamente em Recife, cidade que é tida como o polo das discussões regionalistas do Nordeste.²⁷ Esse hibridismo musical proposto fez com que houvesse uma movimentação nas linhas identitárias demarcadas em torno da região, direcionando suas antenas, símbolo do movimento, para a conexão com culturas e sons de outros espaços.²⁸

E nesse recorte temporal, diga-se a década de 1990, destaca-se que a bibliografia produzida se concentrou majoritariamente em torno do *mangubeat*, que, por vezes, é pensado até mesmo como o único representativo musical das sonoridades híbridas próximas da virada do século XX. Constata-se, assim, que o silenciamento histórico ainda impera sobre as outras sonoridades híbridas que estavam misturando sons e ideias em outros espaços, como o caso da música paraibana e a Tocaia da Paraíba, contemporâneos do momento de ascensão e grande popularidade dos pernambucanos na década de 1990, mas que ainda não receberam a devida atenção acadêmica e literária. Muito menos em se tratando de uma perspectiva que leve em consideração a questão espacial, atravessada pela percepção de que essa sonoridade instituiu uma nova musicalidade na paisagem sonora do Alto Sertão da Paraíba.²⁹

É aí que se entende que a centralidade em um único tema, leia-se os grupos de “grande visibilidade”, pode vir a silenciar outros sons, talvez por serem considerados destoantes dos produtos midiáticos. A Tocaia da Paraíba fez significativo sucesso em nível estadual e nacional durante as décadas de 1990/2000. Porém, diferentemente dos

²⁷ RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **As fronteiras dos jardins da razão: o Mangubeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

²⁸ VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2007; MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Mangubeat: a cena, o Recife e o mundo**. Curitiba: Appris, 2020.

²⁹ Em relação ao Tocaia da Paraíba, o único trabalho acadêmico que menciona o grupo é a tese de doutorado em Sociologia de Ana Paulo Pereira Falcão (2010), intitulada *Juventude, música e regionalismo: ressignificações sobre o lugar Nordeste*. Nele, a autora discute as principais bandas paraibanas que realizaram uma nova significação sobre o regionalismo, examinando, principalmente: Tocaia da Paraíba, Cabruêra, Chico Correa e Eletronic Band e Seu Pereira e Coletivo 401. Entretanto, por relacionar a Tocaia da Paraíba diretamente a uma cena musical que engloba todo o estado da Paraíba, desconsiderou-se a cena musical do Alto Sertão paraibano, da qual o grupo é fruto – não somente pelos seus instrumentistas, que tiveram os seus projetos musicais em paralelo, como pelas próprias influências sonoras entre as bandas da cena rock local.

pernambucanos do Chico Science & Nação Zumbi, pouco se tem falado ou estudado sobre o grupo paraibano, e que, apesar da imposição dos silenciamentos, ainda se mantém vivo na memória daqueles que foram aos seus shows e escutavam suas canções. Afinal de contas, como disse o historiador Adalberto Paranhos em *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*:

O silenciamento do outro [...] irá se desfazer quando [...] formos capazes de captar inclusive o brilho da contraluz. Para tanto será necessário amplificar a voz daqueles cuja palavra foi ignorada ou minimizada, reduzidos à inércia da figuração do coro carente de voz própria. Para quem tem ouvidos de ouvir – algo fundamental ao se eleger a canção popular como objeto privilegiado de estudo –, torna-se indispensável interrogar o aparente mutismo dos dominados, dar ouvidos aos seus silêncios.³⁰

Isso quer dizer que as pessoas não são invisíveis ou inaudíveis, elas são invisibilizadas e silenciadas historicamente. E é isto que este trabalho pretende problematizar: o itinerário de um grupo essencial para a compreensão da história da música paraibana. O que se objetiva como finalidade desta escrita, então, é contar os meandros de um grupo do interior paraibano que, tais quais outros exemplos amplamente conhecidos na música brasileira, também se posicionaram cultural, social e politicamente falando. Pois a Tocaia da Paraíba formou discursos alternativos de uma paisagem sonora, foi agente ativa de sua própria trajetória artística, muito longe das sólidas estruturas da indústria fonográfica, e que, mesmo assim, impactaram diretamente na forma como determinados indivíduos passaram a se entender tendo em vista o seu universo particular.

Dito isto, em meio à bibliografia produzida, este trabalho pretende ampliar o foco da historiografia da música, lançando novas questões e trazendo desdobramentos históricos de uma temática ainda não abordada no espaço pesquisado, principalmente quando se refere aos sertões, em que o apagamento das memórias sonoras se faz ainda mais presente pelas perspectivas que se mantêm engessadas pelo estudo das “grandes bandas”, dos “grandes personagens da história do rock” e das “grandes cidades”.³¹

Portanto, no que diz respeito às fontes operacionalizadas, mapeia-se uma gama de materiais: canções autorais, acervos fotográficos/audiovisuais, entrevistas e, por fim, os *blogs* e periódicos jornalísticos.

³⁰ PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios; CNPq; Fapemig, 2015. p. 32.

³¹ FARIAS, Elton John da Silva. Por uma história (cultural) do Rock ‘N’ Roll. In: LIMA, Marinalva Vilar de; CORDÃO, Michelly Pereira de S. (org.) *Estudos Culturais*. v. 4. n. 1. Campina Grande – PB: EDUFCEG, 2013. p. 30.

Como a principal fonte para o desenvolvimento desta pesquisa, elencam-se as canções autorais compostas pela banda Tocaia da Paraíba, registradas fonograficamente nos discos *Tocaia* (2000) e *Botando pra quebrar* (2005), bem como as canções das bandas que integraram o cenário de consolidação do rock no Alto Sertão paraibano – ou ainda determinadas canções que agregam sentido para o debate em questão.

Deste modo, tal como uma canção, o ato de adquirir um disco também pode trazer boas histórias. Por isso, como pesquisador e apaixonado pelo encanto da materialidade dos discos em vinil e CD (*Compact Disc*), creio que seja interessante contar como foi o meu primeiro contato com a banda Tocaia da Paraíba e com suas produções musicais, essas últimas que vieram se tornar, de igual modo, fontes documentais. A princípio, obtive o disco *Botando pra quebrar* (2005) diretamente das mãos do professor e músico Naldinho Braga. À época, ainda quando aluno da graduação em História, estava coletando o máximo de documentos possíveis sobre a história do rock em Cajazeiras; Naldinho, por sua vez, escrevia um capítulo de livro sobre o também músico e professor Paccelli Gurgel (*in memoriam*), o que o fez entrar em contato comigo para ajudá-lo cedendo documentos para a escrita.³² Aceitando o convite, levei exemplares do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* e outras crônicas publicadas por Paccelli em seu *blog* virtual, alguns dos quais ele contava um pouco sobre a sua chegada à Cajazeiras e as suas primeiras participações na cena roqueira local, sobretudo nas bandas Conspiração Apocalipse e Arlequim Rock ‘n’ Roll Band. Após horas de conversa, chegou um momento em que Naldinho disse que teria algo para me presentear: era justamente o segundo disco lançado pela Tocaia da Paraíba, banda que eu ainda sequer conhecia, mas que nessa pesquisa veio a se tornar objeto principal de estudo. Já o outro álbum, o *Tocaia* (2000), tive acesso somente após o início desta pesquisa de mestrado. Na verdade, esse disco que foi o primeiro lançado pelo grupo em uma tiragem de apenas mil cópias e passou a se tornar material raro em lojas de discos e sebos em todo o Brasil. Dificilmente se encontrava um exemplar disponível na internet, mas, um certo dia, deparei-me com uma única cópia na loja digital *Spectro Discos*, da cidade de Campinas (SP), provavelmente um daqueles CDs que o grupo Tocaia distribuiu em suas duas passagens pela cidade, quando estava em turnê nacional.

³² Paccelli Gurgel foi um professor do curso de História em Cajazeiras entre 1993 até 2010, ano do seu falecimento. Além de professor do ensino superior na área de História Antiga, também atuou como músico nas bandas Apocalipse e Arlequim Rock ‘n’ Roll Band (criada por ele), tendo inclusive uma rápida passagem pela Tocaia da Paraíba. Cf.: BRAGA, Elinaldo Menezes. Professor Pacelli: dos sons e das letras. In: SOUZA, Francelino Soares (org.). **Academia Cajazeirense de Artes e Letras / ACAL: patronos e patronesses**. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2019. p. 213-221.

Destarte, embasado naquilo que o historiador Marcos Napolitano designou como “valorização da escuta como método de análise da canção”³³, será possível investigar as camadas poéticas e sonoras desses dois discos da Tocaia, evidenciando o engendramento de processos históricos que operam sentido quando percebidos em um determinado contexto sociocultural. Tal noção metodológica se torna válida a partir do momento em que se compreende que os sons “[...] não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos”.³⁴ Como apontou o filósofo francês Roland Barthes, a análise musicológica precisa estar necessariamente acompanhada de uma escuta ativa, atenta para os sentidos que se fazem presentes não só nas letras e sonoridades, mas também quando são expressadas nas suas entrelinhas, acessando aspectos implícitos e indiretos.³⁵ Ou até mesmo quando esses sentidos pensados para uma determinada canção são convertidos pelo público receptor, atestando o tom fluído das interpretações subjetivas dos produtos culturais e desmanchando o ideal de um “sentido fixo”.³⁶ Em outros termos, a imersão nas próprias complexidades das canções (sons, poéticas, contextos) permite extrair sentidos históricos, culturais, sociais e, neste caso, espaciais inteiramente particulares.³⁷

Identificando as configurações sonoras dessas canções autorais do grupo Tocaia da Paraíba, por meio de um processo metodológico de escuta cautelosa e atenciosa, pode-se pensar como essa cultura musical presenciada nos sertões da Paraíba se aproximou e se distinguiu das movimentações musicais híbridas de outros espaços, seja em Pernambuco, no Ceará, Rio Grande do Norte ou até mesmo do eixo Rio-São Paulo. E, ao passo em que as camadas de sentidos forem sendo cartografadas, poderá se constatar a proposição de novas paisagens sonoras que buscaram teorizar e praticar um outro Nordeste, desta vez não mais pensado em uma comunhão identitária cíclica e fixa, mas

³³ NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2º Semestre de 2007. p. 161.

³⁴ SCHAFER, 2011a, *op. cit.*, p. 239.

³⁵ BARTHES, Roland. O corpo da música. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2014. p. 247.

³⁶ PARANHOS, Adalberto. Música política e ideologia: migrações de sentido na canção popular. **XXV Simpósio Nacional de História**, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética: ANPUH, 2009. p. 1-7. Disponível em: <https://bityli.com/qOCYIS>. Acesso em: 07 jun. 2021.

³⁷ Cf.: MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000; NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002; TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012.

sim com base na invenção de outros territórios acústicos originários da própria região Nordeste.³⁸

Além dessa escuta atenta direcionada à estrutura significativa das canções, onde Tim Ingold e Roland Barthes são influências diretas, usei esse mesmo método no momento de análise dos relatos orais. A escuta atenta foi uma metodologia imprescindível para perceber a disposição de memórias elencadas pelos colaboradores no momento da realização das entrevistas, ressaltando as suas recordações do passado sob a visão do presente.³⁹ Esses relatos, tendo em vista o contexto da pandemia de COVID-19 que atravessou a escrita desta dissertação, foram coletados de forma online através da plataforma *Google meet* ou, sempre que possível, presencialmente com os músicos e instrumentistas que fizeram parte da banda Tocaia da Paraíba: Erivan Araújo, Naldinho Braga, Eliza Garcia e Wandemberg Gonçalves (que também integrou a banda Cabeça Chata e A Peleja); bem como dos músicos dos outros grupos que formaram o cenário de consolidação do rock no Alto Sertão paraibano: Gilberto Álvares, do Apocalipse; Diego Nogueira, do Arlequim; Osvaldo Moésia, da Baião d’Doido; Romeu Vieira, do Danos Morais e Epidemia Tipo 5; Saul Soares, do Cabeça Chata e A Peleja; Pedro Braga, da Conspiração Apocalipse; e Ari Júnior, do Epidemia Tipo 5.⁴⁰ Fontes essas que, como narrativas construídas a partir das mais diversas atuações culturais, possibilitaram compreender as condições histórico-sociais da temática estudada.

Em relação aos recursos fotográficos e audiovisuais, recorreu-se aos acervos pessoais de Osvaldo Moésia (Baião d’Doido), Gilberto Álvares (Conspiração Apocalipse), Romeu Vieira (Danos Morais e Epidemia Tipo 5), Eliza Garcia (Tocaia da Paraíba) e Maurício Batista (músico e colecionador de discos);⁴¹ além de vídeos específicos que se encontraram disponíveis para consulta na internet. Esse tipo de documentação tornou-se essencial por trazerem registros em vídeo e/ou foto dos eventos musicais e que as palavras não poderiam alcançar, capturando informações sobre as

³⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, *op. cit.*

³⁹ MONTENEGRO, Antônio Torres. Comblin: historiografia, história oral e memória. *In: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 34, nº 74, p. 492-511, set./dez., 2021; MONTENEGRO, Antônio Torres. História oral, caminhos e descaminhos. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 25/26, p. 55-65, ago., 1993.

⁴⁰ Ao todo, foram realizadas quinze entrevistas: seis presencialmente, oito de modo remoto e uma por texto escrito. No final desta dissertação, na parte das fontes, estão listadas cada uma das entrevistas e suas respectivas formas de realização.

⁴¹ Maurício Batista é residente de São José de Piranhas, cidade próxima à Cajazeiras. Formado em Geografia, em 1999, pela UFPB campus V, em Cajazeiras, também atuou como baterista em bandas de rock da região do Alto Sertão da Paraíba.

características dos ambientes, a recepção imediata do público, a performance dos músicos, os instrumentos utilizados e as sonoridades reproduzidas na ocasião.⁴²

Por fim, também se apresentam como fontes os periódicos de circulação local, estadual e nacional, entre o recorte temporal proposto, bem como dos *blogs* digitais que determinados músicos e bandas de rock estudadas criaram para divulgar seus trabalhos por volta dos anos 2000. Com relação ao primeiro caso, foram mapeados os jornais *Gazeta do Alto Piranhas* (de Cajazeiras), *Correio da Paraíba* (de João Pessoa), *A União* (de João Pessoa), *Folha de S. Paulo* (tanto o da matriz em São Paulo quanto a filial em Campinas) e *Tribuna da imprensa* (do Rio de Janeiro); todos estes noticiavam e produziam críticas musicais sobre os eventos em que o grupo Tocaia da Paraíba e a cena musical alternativa como um todo se apresentaram. Esses periódicos, vale destacar, serviram como dispositivos discursivos que comunicaram, circularam e foram apreendidos pela sociedade, formulando concepções e regimes de representatividade para o público leitor. Por vezes, é esse mesmo discurso que movimenta, mantém e preserva os regimes socioculturais oficializados, canonizados.⁴³

No segundo caso, os principais *blogs* e sites utilizados foram: *Cajazeiras de Amor*, *Coisas de Cajazeiras*, *Paraíba Criativa*, *.Com*, *Opínio* (de Paccelli Gurgel) e o *blog* da Arlequim Rock ‘n’ Roll Band, que favoreceram como meio de informar os acontecimentos e eventos locais de forma digital. Particularmente no caso do *blog* da banda Arlequim, serviu como forma de divulgar os seus próprios trabalhos, relatando suas participações em eventos musicais, a entrada de novos integrantes e principalmente as odisseias cotidianas enfrentadas por esses que buscavam movimentar o meio artístico do sertão paraibano.

Entende-se, portanto, esses dois tipos de fontes logo acima citadas como ferramentas para se ter acesso à fabricação dos discursos e da cultura de uma época, sobretudo nas matérias que referenciavam o meio musical alternativo do Alto Sertão paraibano. Há de ressaltar, no entanto, que essa tipologia documental apresenta valores e prioridades particulares e, por conta disso, foi necessário problematizá-la à medida que suas informações foram sendo pontuadas.⁴⁴

⁴² GONZALEZ, Juan Pablo. Fazendo história da música com a musicologia em crise. In: GARCIA, Tânia da Costa.; TOMÁS, Lia (orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 83.

⁴³ BARBOSA, Marialva. Uma história da imprensa (e do jornalismo): por entre os caminhos da pesquisa. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 41, n. 2, p. 21-36, mai./ago., 2018.

⁴⁴ GONZALEZ, *op. cit.*, p. 82.

Com todos esses documentos sendo operacionalizados no sentido de entender a história da banda Tocaia da Paraíba, esta dissertação está dividida em três capítulos: I. *Do apocalipse ao pós-apocalipse: a edificação de uma paisagem sonora no Alto Sertão paraibano e o processo de formação da cena rock*; II. *Tocaia da Paraíba: unindo o local e global*; e, por fim, III. *Paisagem sonora em movimento: as canções da Tocaia da Paraíba*. Todos os três capítulos partiram de uma abordagem que se relacionou diretamente com o grupo Tocaia da Paraíba, objeto principal deste estudo. Logo, apesar de referenciar a bibliografia conceitual e de movimentar determinados exemplos do universo da música, tem-se a intenção derradeira de manter sempre em pauta e evidenciar os personagens, os documentos históricos e os espaços da cena rock local.

No primeiro capítulo, tenho como propósito investigar como a sonoridade do rock foi inaugurada e consolidada no recorte espacial do Alto Sertão paraibano. Começo buscando entender o que é a microrregião que foi intitulada como Alto Sertão paraibano, assim como a invenção de uma dada cultura sonora para esse espaço. Logo em seguida, proponho uma reflexão acerca da importância musical e representativa da banda Apocalipse, que foi responsável por instaurar a crítica comportamental do rock e uma nova forma de sentir, pensar e dizer o sertão paraibano, influenciando precisamente na trajetória artística das bandas do cenário musical que foram sendo formadas nos anos seguintes. Fechando o primeiro capítulo, o foco se volta para historicizar as características sonoras que permitiram a formação de um plural e complexo cenário musical entre 1995 a 2010, tornado possível por conta da criação de espaços de fruição e de bandas que fizeram com que a cultura rockeira local, tendo como ponto central Cajazeiras, se consolidasse cada vez mais. Dito isso, em meio à complexidade sonora dessa cena local, a banda Tocaia da Paraíba apareceu como a primeira a se apropriar do regionalismo em diálogo com o rock. Nessa toada, os conceitos de paisagem sonora e sertões são indispensáveis para que se possa visualizar como o rock gestou uma nova forma de expressar a música através de uma sonoridade que esteve à margem dos ideais cristalizados, ou seja, frontalmente oposta à concepção de “sertão” tradicional.

No segundo capítulo, em continuidade com o anterior, procuro mapear o processo de formação da banda Tocaia da Paraíba. Nele são abordadas as nuances sonoras, imagéticas e identitárias que fizeram com que esse grupo cajazeirense empreendesse a hibridação entre os sons convencionalmente chamados de nordestinos e sertanejos com o universalismo do rock, ganhando determinadas menções nos meios jornalísticos veiculados em sua época (*Gazeta do Alto Piranhas, Tribuna da Imprensa e Folha de S.*

Paulo) e participando de eventos musicais em escala local e nacional. Sendo assim, o conceito de hibridismo cultural é instrumentalizado no sentido de compreender como a Tocaia da Paraíba foi pioneira no processo de reconfiguração do rock em meio à musicalidade da paisagem sonora do Alto Sertão paraibano, desta vez preocupada em mesclar aspectos da cultura local com o momento de mundialização das ideias e dos sons no final do século XX.

Já no que toca ao terceiro capítulo, adentro de uma vez por todas nas ondas sonoras das canções compostas pelo grupo Tocaia da Paraíba. Aqui, empreendo uma análise histórico/musical de oito das vinte e seis canções lançadas nos discos *Tocaia* (2000) e *Botando pra quebrar* (2005), que são elas: *Visão do absurdo*, *C@boco.com.br*, *Carcará II*, *Brincadeira de Moleque*, *Jackspanderiá*, *Desafio*, *Saóra* e *Mei de fêra*.⁴⁵ A partir da investigação minuciosa dessas canções, estabeleço uma discussão que se propõe em mapear as práticas de ressaltar aspectos sonoros, poéticos, imagéticos e discursivos da cultura sonora do Alto Sertão paraibano, ou mesmo de todo o estado da Paraíba, em íntimo diálogo com o rock. Então, entremeado pela discussão do conceito de canção popular e dos debates em torno da história das sensibilidades no âmbito musical, serão observadas as particularidades expressas nas canções de ambos os discos, identificando o engendramento de processos históricos. Para fins práticos, as canções são agrupadas em dois motes temáticos (*Sertões híbridos ou a ruptura do Nordeste* e *Com o pé no terreiro*), para que assim se possa realizar uma investigação minuciosa daquilo que Tim Ingold intitulou como textura sonora, ou seja, o emaranhando de linhas que se conectam na representação sensível dos sentidos.⁴⁶

Ao fim desta introdução, convido você, leitor, a uma experiência de imersão no universo sonoro desta dissertação, de modo a realizar um método de escuta das canções à medida que elas são mencionadas no decorrer da narrativa.⁴⁷ Faça com que a música, aqui considerada como agente ativo, ocupe os espaços de sua casa, assim como uma vitrola ligada na sala tocando um bom disco de vinil, envolvendo a casa de sons e de

⁴⁵ A canção *Saóra*, particularmente, é a que foi utilizada como referência base para a feitura da capa que estampa a presente dissertação. De autoria do cartunista Luis Fernando Mifô, ela apresenta o hibridismo musical da banda Tocaia da Paraíba a partir de dois símbolos: Seu Saóra, padeiro popularmente conhecido em Cajazeiras, conectando o plug de uma guitarra elétrica em seu característico balaio de pão que levava em suas andanças.

⁴⁶ Cf.: INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Petrópolis – RJ: Vozes, 2022.

⁴⁷ Pensando nisso, quando citadas, as canções são acompanhadas de hiperlinks que poderão redirecioná-los a uma plataforma de reprodução (via de regra o *YouTube*). Para facilitar essa experiência, basta acionar a tecla “Ctrl” e clicar no título da canção; caso esteja acessando por um telefone celular, pode ser acessado apenas clicando no título da canção. Esse método de escuta também pode ser realizado a partir da reprodução da playlist disponibilizada no início da dissertação.

vivacidade. Deixe que a prosa musical deste texto, repleta de melodias, silêncios, compassos rítmicos e floreios, entre pelas portas e janelas escancaradas, ou quem sabe pelas pequenas frestas espalhadas pela geografia do recinto, abrindo espaço para que a história da banda Tocaia da Paraíba seja audível ao pé dos seus ouvidos.



CORREIO CADERNO 2

Um rock do fim do mundo

• Eles vêm de Cajazeiras (464 km a Oeste de João Pessoa), abrem mesmo o verbo e tocam um estilo de rock recheado de revolta contra o sistema político vigente no País e no Mundo. Em entrevista, os cinco rapazes da banda fazem um balanço (foto) da primeira vez.



Collor reúne assessores e já admite a renúncia

CAPÍTULO I

Do apocalipse ao pós-apocalipse: a edificação de uma paisagem sonora no Alto Sertão paraibano e o processo de formação da cena rock

Cultura



Do rock'in roll ao baião

Banda cajazeirense condensa estilo musical e começa a atrair público jovem

Surge mais uma novidade na área cultura da cidade de Cajazeiras. Trata-se da Banda Baião de Doido, genuinamente cajazeirense e que promete fazer uma verdadeira salada musical, misturando um estilo sonoro, que se caracteriza basicamente, pela fusão do rock pesado com as famosas guitarras típicamente nordestinas, o conhecido "típico" baseado nessa proposta que a banda começará a apresentar em algumas apresentações em Cajazeiras, executando um repertório na região, executando um repertório de versões de Pandeiros Jackson do Pandeiro.

Rock in Sertão

Baião

mais uma novidade na cultura da cidade de Cajazeiras. Trata-se da Banda Baião de Doido, genuinamente cajazeirense e que promete fazer uma verdadeira salada musical, misturando um estilo sonoro, que se caracteriza basicamente, pela fusão do rock pesado com as famosas guitarras típicamente nordestinas, o conhecido "típico" baseado nessa proposta que a banda começará a apresentar em algumas apresentações em Cajazeiras, executando um repertório na região, executando um repertório de versões de Pandeiros Jackson do Pandeiro.

Os próprios ensaios da banda que são realizados no Caic Antônio Taboza Rodrigues, na Zona Norte da cidade, já são visitados por vários grupos de jovens.

Praças alternativas reuniram grande número de amantes do frevo e do rock

A diferença do carnaval de Cajazeiras em relação ao de outras cidades está exatamente na capacidade de inovar. A criação de praças alternativas que funcionam nas imediações do corredor da folia, é um

a parcela considerável da juventude que não gosta de axé, nem tão pouco de frevo. A pedida era muito rock'in roll ao som das bandas: Cabeça Chata Danos Morais, Insanidade e Conspiração Apocalipse. A gran-

Em clima de festa junina, corriam os dias do mês de junho de 1992. Assim como boa parte das cidades da região Nordeste, Cajazeiras, localizada no Alto Sertão da Paraíba, realizava um evento local para comemorar os tradicionalmente conhecidos dias de São João. Esses dias eram bastante significativos, simbolicamente representavam o agradecimento pelas chuvas, pelo sucesso da colheita e da comemoração católica dos dias de Santo Antônio, São João e de São Pedro. Como elemento dessa tradição, durante a noite, parte da população acendia ritualisticamente suas fogueiras nas frentes de suas casas, enquanto as crianças soltavam rojões de São João que alumiam as ruas da cidade. Ao pé caloroso das fogueiras, consumiam comidas principalmente produzidas a partir do milho, alimento que inicia sua colheita durante o mês de fevereiro e se estende até o final de junho, justamente na culminância do São João. Logo após esse momento de celebração, que em geral se restringia aos familiares e amigos mais próximos, a população se preparava para ir à praça do Xamegão, situada no centro da cidade, onde seria realizado o evento principal organizado pela prefeitura, com atrações musicais e encenações das festas juninas.

No largo da praça do Xamegão, um grande pátio a céu aberto, o vento que soprava nos ares balançava as bandeirolas penduradas em linhas ao alto. Suas vívidas cores chamavam a atenção, tal qual as imagens dos santos católicos que eram expostas nas laterais, como as de São João e de São Pedro. Bem no centro da praça, antes mesmo de começar as atrações musicais, apresentaram-se quadrilhas juninas e realizou-se o costumeiro casamento matuto. Terminadas as primeiras exposições festivas, a multidão voltou seus olhares atenciosos para o palco principal, no qual o som ainda estava sendo checado. Um grande sistema sonoro tinha sido instalado para esse evento e, ao microfone, falava o técnico responsável pelo som, a fim de equilibrar a frequência tonal de todos os equipamentos a serem utilizados pelos grupos musicais no decorrer daquela noite. E foi justamente nesse mesmo palco, no qual o som estava sendo testado, que muitos outros nomes da música regional haviam se apresentado em edições anteriores, como Jorge de Alinho, Joãozinho do Exu, João Bandeira e Flávio José, bem como algumas atrações locais como Chico Amaro e Nonato Cearense, ambos os grupos instrumentalizando uma sonoridade que foi instituída como “puramente” nordestina. Mas, nesse dia específico, quem iria subir ao palco era uma banda de rock local, autointitulada de Apocalipse. O grupo, formado em 1989, já vinha se apresentando publicamente em outros eventos da

cidade e da região. No entanto, esse evento em particular significava apresentar-se em uma das maiores festividades tradicionais de Cajazeiras e, quiçá, do sertão da Paraíba.

O próprio nome da banda já enunciava um desvio no que habitualmente se apresentava naquele palco. “Apocalipse”, a última e devastadora passagem da Bíblia cristã, era evocada pelo grupo no sentido de dizer que, dia a dia, a humanidade passava por inícios e fins, tendo em vista que não seria um Deus quem decretaria o fim dos tempos, mas sim a fome, a guerra e a demasia do ego, problemáticas que estariam fazendo com que a própria raça humana estivesse arquitetando o seu fim.

Eis então que o Apocalipse entrou em cena. Em cima do palco da praça do Xamegão, viam-se os seus integrantes em uma postura irreverente e com indumentárias completamente distintas daqueles que por ali costumavam passar: Rocha Rochedo, o vocalista, havia tirado sua camisa e amarrado na lateral da calça, calçava um *all-star* branco, sapato que os rockeiros dos quatro cantos do planeta costumavam usar; Elinaldo Braga (popularmente conhecido como Naldinho Braga), que tocava o baixo elétrico, também estava sem camisa, usava um boné branco com um ceifador ao centro estampado em preto, além de uma luva preta na sua mão direita, a mesma que dedilhava as quatro cordas do baixo; Fabiano Lira, notadamente o mais novo da banda, que segurava duas baquetas e era o baterista, estava de camisa branca; Ionas Matias (chamado de Ionas Pê), guitarrista-base, trajava uma camisa branca com uma estampa que continha a palavra “apocalipse” gravada várias vezes em vermelho; e, por fim, Gilberto Álvares, o guitarrista solo, usava um boné preto com o ceifador em branco e vestia uma jaqueta *jeans*. Em seu peito direito havia dois *bottons*, um da bandeira de Cuba e outro com o rosto de Che Guevara, nas costas da mesma jaqueta via-se o desenho de uma caveira – igual àquela que, onze anos depois, tornar-se-ia a capa do primeiro disco lançado pela banda –, usava ainda dois anéis de caveira em sua mão direita, a mesma mão que segurava firmemente a palheta que entrava em atrito com as cordas da guitarra.⁴⁸

Por meio dessa estética, que dizia muito a respeito dos seus posicionamentos frente à sociedade ocidental e capitalista, e com os seus instrumentos musicais em mãos, a banda começou a produzir as suas primeiras notas musicais. Logo de início, ainda durante a reprodução desses sons iniciais, percebia-se que havia algo de diferente naquela

⁴⁸ A descrição dos detalhes aqui expostos, bem como das minúcias dessa performance que aparecerão no decorrer deste capítulo, foram identificadas a partir de uma filmagem de época, que faz parte do acervo documental de posse de Gilberto Álvares. A apresentação em questão se encontra igualmente disponível no canal do *YouTube* de Ionas Matias: <https://www.youtube.com/watch?v=auJdWxQJTJw>. Acesso em: 15 jan. 2022.

sonoridade: o timbre da guitarra de Gilberto soava muito mais pesado do que o habitual, fato que não costumava ser visto e ouvido com as bandas tradicionais que por ali tinham se apresentado. Acontece que a banda, desde o início da década de 1990, estava usando um apetrecho musical frequentemente adotado pelas bandas de rock, a pedaleira, que distorcia a modulação timbrística da guitarra e transformava a sonoridade em algo muito mais agitado e pulsante, fazendo com que o som da guitarra soasse como um objeto cortante, tal qual a foice do ceifador, símbolo principal da banda Apocalipse.

Parte do público, que pulava com o início do repertório apresentado, já constatava que aquele momento era uma nítida transgressão, tendo em vista que os grupos que por ali haviam passado não apresentavam essa sonoridade, essa estética e essa postura de contestação. Osvaldo Moésia, produtor cultural e integrante de uma das bandas que se formariam a partir da influência da banda Apocalipse, foi um dos que estavam presentes na plateia. Em entrevista, elaborando os momentos e sentimentos que clareavam em suas lembranças, relatou:

Era uma formação maravilhosa: Gilberto, Naldinho, Fabiano, Ionas e Rocha Rochedo. Rocha Rochedo sem camisa e [...] em uma festa daquela, no palco do Xamegão, era uma transgressão total. E a gente lá em baixo pulando e cantando (Entrevista com Osvaldo Moésia, realizada em 02 de março de 2022).

Sendo assim, o São João cajazeirense de 1992 recebeu na sua programação uma sonoridade que, nesse espaço dito tradicional, nunca havia se tornado audível. Refiro-me ao rock, uma sonoridade com uma expansão sem precedentes após a década de 1960 e que figurava ali plantando novas sementes na paisagem sonora do Alto Sertão da Paraíba, influenciando comportamentos de rebeldia e abrindo margem para os pensamentos alternativos que entraram em atrito com o ideal tradicional de sertão.⁴⁹ Sons que ressoaram, inclusive, no próprio objeto deste estudo, a Tocaia da Paraíba. Isso foi possível, notadamente, por conta das experiências sonoras vividas por Naldinho Braga e Fabiano Lira com a banda Apocalipse, durante a primeira metade da década de 1990, levando seus aprendizados musicais e suas formas subjetivas de escuta para o período de criação da banda Tocaia, em 1995.

Por isso mesmo a opção de começar o itinerário dessa narrativa através da banda Apocalipse, pois é necessário levar em consideração que a influente trajetória desse grupo

⁴⁹ Para uma leitura sobre a difusão do rock na década de 1960, ver: MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

se fez presente nas memórias e nos sons produzidos pelo cenário de concretização do rock local – do qual o Tocaia da Paraíba é parte. Portanto, antes mesmo de prosseguir com a reflexão acerca dessa apresentação na praça do Xamegão, cabe aqui fazer uma breve reflexão sobre quais aspectos e discursos fundamentaram as notas musicais que instituíram nos sertões do Nordeste essa necessidade de representar a tradição, formulando uma paisagem sonora dita regional que se estende ao Alto Sertão paraibano. Ao término desse interlúdio, retornaremos ao show da banda Apocalipse no Xamegão, desta vez para pensar com mais profundidade a intensidade desse momento, percebendo-o como uma apresentação central no sentido de influenciar na criação de outros grupos musicais no sertão paraibano. Logo em seguida, daremos um passo adiante para compreender como a banda Tocaia da Paraíba é fruto dessa complexa paisagem sonora do rock local, reconfigurando-a em tons híbridos durante o processo de emergência de novos espaços de fruição e da formação de grupos musicais.

1.1 – Sonantes e dissonantes: os sons do Alto Sertão paraibano

*“O sertão está em toda parte.
Sertão! é dentro da gente”.*
João Guimarães Rosa

O local onde foi realizada a apresentação da banda Apocalipse é um espaço nitidamente destinado para a instrumentalização das práticas e dos sons instituídos como tradicionalmente nordestinos. O próprio nome da praça, “Xamegão”, evidencia quais formatações musicais soavam positivamente nos ouvidos daqueles que frequentavam esse espaço sonoro. Xamegão é, na verdade, o aumentativo da palavra “xamego”, termo usado para se referir a um contato físico de caráter afetivo, geralmente realizado nas festas de forró, em que a dança a dois leva ao contato próximo dos corpos. Segundo as normas da língua portuguesa, a grafia correta da palavra deve ser escrita com “ch”, mas, na região Nordeste, convencionou-se escrevê-la com “x”, o que se deve ao fato de que determinados sotaques da região Nordeste produzem um chiado no início da pronúncia da palavra, inscrevendo um jeito de falar influenciado, também, pelo próprio jeito de musicar as palavras.

Um dos sujeitos históricos que mais se pautou em veicular culturalmente a palavra “xamego” em todo o território brasileiro foi, sem margem para dúvidas, o pernambucano Luiz Gonzaga. *Xamego* foi o título dado a uma das canções interpretadas pelo Rei do Baião, lançada pela gravadora multinacional RCA Victor, em 1958, no disco homônimo

– mesmo disco que, inclusive, também incluiu a canção *Dezessete e setecentos*, na qual retrata o cotidiano nordestino através de uma discussão sobre os cálculos de uma compra e que foi sucesso imensurável de reproduções nas ondas sonoras propagadas pelas rádios por todo o Brasil.⁵⁰ Com a letra produzida por Miguel Lima, o primeiro letrista de Luiz Gonzaga e antecessor de Humberto Teixeira, além de um ritmo dançante que vai do forró pé de serra ao chorinho, do xaxado à embolada, fica evidente na canção *Xamego* a busca pelo emprego semântico da palavra:

O xamego dá prazer
 O xamego faz sofrer
 O xamego às vezes dói
 Às vezes não
 O xamego às vezes rói
 O coração

Todo mundo quer saber
 O que é o xamego
 Ninguém sabe se ele é branco
 Se é mulato ou negro
 Ninguém sabe se ele é branco
 Se é mulato ou negro

Quem não sabe o que é xamego
 Pede pra vovó
 Que já tem 70 anos
 E ainda quer xodó
 E reclama noite e dia
 Por viver tão só
 E reclama noite e dia
 Por viver tão só

Ai que xodó, ai que xamego
 Que chorinho bom
 Toca mais um bocadinho
 Sem sair do tom

Meu compadre chegadinho
 Ai que xamego bom (3x)

Tomando como base a narrativa da canção, em meio ao processo de significação que articula o sentido poético com o musical, pode-se indagar: mas, afinal, o que seria esse tal de xamego? A qual etnia ele pertence? Ele é mulato, negro ou branco? Como cantou Luiz Gonzaga, com sua performance musical que se aproxima de uma conversa habitual do cotidiano, o xamego pode ser lido como algo tanto positivo quanto negativo:

⁵⁰ LIMA, José Cunha. **O retorno do rei**: as representações política e cultural de Luiz Gonzaga, traços de uma trajetória. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

positivo por se tratar de um sentimento que dá prazer e opera relevante sentido na vida daquele que está absorto em pensamentos amorosos; e negativo quando faz sofrer, arder e roer pouco a pouco as carnes sensíveis do coração. O sentido poético da canção *Xamego*, amparada pelas sonoridades de instrumentos como o tilintar agudo do triângulo, a batida grave da zabumba, o roncar dançante da sanfona e do violão em ritmo acelerado de chorinho, retratam ainda que, para aqueles que não tem xamego, cabe buscar o confortante e afetuoso colo das avós, pois estas abraçam os sentimentos e as dores como se fossem suas, ajudando na dificuldade que é agir frente a um amor não correspondido. As mesmas avós que também se sentem sozinhas, talvez por terem perdido o seu companheiro e xamego de vida, e que precisam de um “xodó”, quem sabe um neto ou bisneto, esse sujeito incumbido de receber todo o amor e carinho represados.

Na verdade, o “xamego” de Gonzaga se estende para além da parte letrada, alcançando também o seu viés sonoro. Para a pesquisadora musical Dominique Dreyfus, esse xamego, como uma espécie de ritmo, está presente desde os primeiros registros fonográficos do sanfoneiro nascido em Exu, muito antes da sua projeção nacional. Dentre esses registros, destaca-se a música instrumental *Vira e Mexe*:

Segundo contou mais tarde Gonzaga, ao ouvir a música [*Vira e Mexe*] pela primeira vez, seu irmão falou: “Oxente, isso é um xamego!”. Gonzaga gostou do conceito, apropriou-se dele, e ficou utilizando-o para rotular músicas de sua composição, sem que o xamego tenha qualquer característica própria do ponto de vista rítmico. No mais, o comentário de José Januário salientava, com suma fineza, a dimensão sensual da interpretação de Gonzaga.⁵¹

Anos mais tarde, o letrista Miguel Lima escreveu os versos para o instrumental da música *Vira e Mexe*, materializando-se em 1958 no lançamento do disco que levou o mesmo nome da canção: *Xamego*. Para tal nomeação, tomou-se como motivo a agitação sonora produzida pela sanfona, tão sentida por aqueles que passaram a ouvi-la e dançar.

Então, o ponto nevrálgico dessas representações é que a figura de Luiz Gonzaga foi a de um sujeito histórico de notada relevância no âmbito cultural, influenciando diretamente no conjunto de práticas musicais que se convencionou chamar de cultura nordestina. Sua imagem, como sujeito ligado à música, foi iniciada ainda na década de 1940, momento no qual as rádios brasileiras demonstravam ser, desde a década anterior,

⁵¹ DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 89.

de 1930, o principal meio de comunicação. Nesse período, a rádio era importante não somente por levar música aos seus ouvintes, como também por veicular notícias e propagandas estatais do governo Vargas, que anunciava o Sul do Brasil como o polo industrial em constante ascensão, precisando assim de mão de obra. Fruto das camadas populares, como um migrante filho de trabalhadores rurais que residiam na cidade de Exu, no sertão pernambucano, Gonzaga pôs em prática o que o meio artístico e cultural de sua época idealizava: a verve nacional expressa a partir da música regional, ou seja, cantando o Brasil por meio das particularidades regionais e locais. Ele cantava não em nome das temáticas do ambiente cosmopolita, como faziam o chorinho e o samba no Rio de Janeiro, mas sim sobre aspectos do cotidiano ligado às cidades do interior, notadamente do Nordeste brasileiro. Tanto é que, em 1943, passou por uma transição estética, quando decidiu abandonar sua vestimenta social para abraçar a sua “veia regional”, adotando como parte da sua imagem o gibão de couro, roupa habitualmente utilizada pelos vaqueiros do sertão do Nordeste, bem como o chapéu usado pelos cangaceiros entre as décadas de 1920 e 1930.⁵² Tais vestes, referidas na canção *Gibão de couro* de Luiz Gonzaga, soavam como uma espécie de armadura das antigas batalhas romanas, sendo utilizadas para acentuar a estética regionalista a qual passou a encarnar.

Foi por meio desses processos formativos adotados em sua trajetória que o sanfoneiro nascido em Exu foi se instituindo, paulatinamente, como uma das grandes referências sonoras do Nordeste, compondo uma espécie de música que versava sobre e em nome de sua região. Mas acontece que essa sonoridade de Luiz Gonzaga foi a notável expressão cultural responsável por afagar os ouvidos dos migrantes nordestinos que, enquanto escutavam a melancolia ou o alegre cantar de sua voz, lembravam e sentiam saudade de sua terra, à medida que tiveram que se acostumar com a ruidosa avalanche sonora produzida pelos ambientes industriais dos grandes centros urbanos localizados no

⁵² Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011, p. 174), essa transformação da roupagem na carreira de Luiz Gonzaga teve como influência o cantor e compositor sul-rio-grandense Pedro Raimundo, que, desde o início da década de 1940, quando se apresentava nos eventos e nas rádios do Rio de Janeiro, fazia uso de uma roupa de couro utilizada frequentemente no cotidiano dos gaúchos. Sendo assim, por sua semelhança visual com o gibão de couro, Gonzaga tomou essa vestimenta como parte da construção da sua identidade visual. Além das indumentárias, outro passo importante na trajetória de Gonzaga foi o contato com o compositor Humberto Teixeira, também nordestino, nascido em Iguatu, no Ceará. Teixeira proporcionou a adição de um maior “tempero poético” ao baião, tanto no sentido textual como melódico. Conforme aponta o músico e linguista Luiz Tatit, o encontro de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira foi fundamental, pois juntos os dois conseguiram projetar as diversas nuances do baião, como “[...] a batida, a levada, a dimensão, o estilo e a temática” (TATIT, 2012, p. 149).

Sul brasileiro.⁵³ Logo, Luiz Gonzaga agenciou a composição de sons e imagens que representavam as complexidades dos arranjos sociais e culturais que os migrantes do Nordeste carregavam nos seus devires cotidianos.⁵⁴

Além do mais, essa experiência do baião como música do Nordeste, deve-se destacar, foi uma construção histórica gestada durante uma trajetória artística produzida no próprio Sul do Brasil. Como aponta Paulo Higor Duarte de Souza, isso se manifestou, por exemplo, na atuação de Luiz Gonzaga no programa de rádio “No mundo do baião” (1950-1951), realizado pela Rádio Nacional, com sede no Rio de Janeiro. Tal programa, contando com a participação frequente dos compositores Humberto Teixeira e Zé Dantas, tornou-se uma grande vitrine para o baião ter se tornado a potência representativa que é.⁵⁵ Isso fez com que fosse transformado, de igual maneira, a cultura musical como ponto de identidade nacional, fundamentando o legado da sonoridade de Luiz Gonzaga.

Portanto, todo esse “xamego” amplificado por Luiz Gonzaga tem fronteiras musicais e poéticas muito bem marcadas, em que o seu *ethos* musical, com o auxílio das mídias de comunicação da época, instituiu formas de representar o sertão do Nordeste. E esse *ethos*, ou seja, as configurações dessa identidade sonora que atrelou os sons regionais à tradição, agiu diretamente no processo de encaixar tudo aquilo que soava “diferente” como “estranho”. É esse regime de audibilidade,⁵⁶ edificado por sujeitos como Luiz Gonzaga, que foi levado a crer como a “autêntica expressão sonora do Nordeste”, tomando como base os discursos imagéticos e sonoros apresentados anteriormente pelos

⁵³ Conforme aponta a extensa pesquisa apresentada por Raymond Murray Schafer no projeto *World Soundscape Project*, os grandes centros urbanos são indícios significativos de como a paisagem sonora universal foi sendo modificada com o desenvolvimento de determinadas formas de trabalho. Os sons das cidades, que antes eram audíveis pelo trepidar das carroças que passavam por cima do calçamento, passaram a ser dominados pelos ruídos produzidos pelos automóveis e pelas fábricas. É nesse sentido que o ruído se tornou poder. Pois, com o processo de industrialização, o domínio do espaço acústico se transformou em um demonstrativo das operacionalizações do poder e do controle exercidas no ambiente de trabalho. Como bem observado por Schafer (2011a, p. 115): “O aumento da intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus sons precisam crescer com ela [...]. De fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão completo”. Assim sendo, pode-se afirmar que os ruídos altissonantes foram uma parte integrante do maquinário de poder das grandes fábricas situadas no Sul brasileiro, usados, entre outros momentos, para demonstrar sua potência a “todo vapor”, quando até mesmo os seus ínfimos momentos de silêncio serviam para dar ênfase aos momentos em que a potência desses ruídos tornavam a acontecer.

⁵⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁵ SOUZA, Paulo Higor Duarte de. **(Re)cantos de saudade da terra Natal: a construção sonora do Nordeste** na obra de Luiz Gonzaga. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. p. 54-91.

⁵⁶ A noção de “regime de audibilidade” foi utilizada por Leonardo Carneiro Ventura para se referir ao agrupamento de imagens sonoras vinculadas à região Nordeste durante a primeira metade do século XX. Cf.: VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)**. Teresina: Cancioneiro, 2022.

regionalistas, folcloristas e romancistas da primeira metade do século XX, só que, desta vez, por meio de uma atualização interna do discurso da saudade.

Sendo assim, influenciado por toda uma gramática poética, imagética e sonora regional que reverbera sobre as cidades do sertão nordestino, o Xamegão se tornou o nome da praça de eventos em que a população do Alto Sertão da Paraíba se reúne para ouvir os sons tradicionais e celebrar as festividades juninas. Nesse espaço, as quadrilhas juninas, o casamento matuto e a sonoridade do forró pé de serra e do xaxado, que embalavam as danças do seus frequentadores, demonstravam quais melodias e quais sonoridades soavam como agradáveis aos ouvidos do público, simplesmente pelo fato de ornar com os sons pensados para a região Nordeste e para o Alto Sertão da Paraíba. Dissonantes seriam, assim, os sons que destoassem desse tradicionalismo, principalmente aqueles que recorriam às culturas musicais tão universalizantes como o rock. Mas, como se deu essa separação entre esse “regional” e o “estrangeiro”? Em que momento a sonoridade nordestina se cristalizou a ponto de eleger como “estranho” tudo aquilo que não era fruto das suas “raízes”? E como o Alto Sertão da Paraíba se insere nessa questão?

A princípio, há de se localizar espacialmente o que vem sendo chamado de Alto Sertão paraibano. Reconhecida institucionalmente em 1945 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), essa microrregião se refere a um zoneamento fisiográfico de municípios que partilhavam das mesmas características geográficas e socioeconômicas.⁵⁷ Nessa primeira demarcação, abarcava-se toda a porção oeste que se estendia desde a divisa com o Rio Grande do Norte, passando pelo vale do Piancó, até a fronteira com os estados do Ceará e Pernambuco, tendo como ponto de referência Cajazeiras e Sousa, duas das suas cidades mais habitadas. Com o passar dos anos, essas duas cidades, Cajazeiras e Sousa, passaram a se desenvolver em aspectos distintos: a primeira, destacando-se pela formação de ambientes educacionais e culturais; já a segunda, sobretudo, em aspectos econômicos.

Por outro lado, segundo dados de 2015, divulgados pela Secretaria de Desenvolvimento Territorial (SDT) e pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), o Alto Sertão da Paraíba é o espaço territorial localizado no extremo oeste do estado. Trata-se de uma microrregião que estabelece contato direto com os estados do Ceará e Rio Grande do Norte, a qual Cajazeiras apresenta-se como a cidade-polo e

⁵⁷ Cf.: SALES NETO, Francisco Firmino. “Desde os mais íntimos fundamentos”: o Alto Sertão paraibano sob a ótica de memorialistas e historiadores (Cajazeiras, 1945-2017). Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2023 (Projeto PIBIC/CNPq).

destaca-se em aspectos que vão desde o educacional ao econômico, tornando-a ponto central de comercialização para as demais cidades ao seu redor, que são: Bernardino Batista, Bom Jesus, Bonito de Santa Fé, Cachoeira dos Índios, Carrapateira, Joca Claudino, Monte Horebe, Poço Dantas, Poço José de Moura, Santa Helena, São João do Rio do Peixe, São José de Piranhas, Triunfo e Uiraúna.⁵⁸

No entanto, em 2017, o IBGE realizou uma nova sistematização para o sertão paraibano, destituindo a mesorregião do “Alto Sertão da Paraíba” para substituí-la pelas Regiões geográficas intermediárias: uma denominada Sousa-Cajazeiras; e outra que engloba a microrregião de Patos. Essa divisão, que buscou reconhecer os grandes polos de atração populacional, ainda é pouco utilizada quando comparada a que foi estabelecida em 1945. Isso pode ser visualizado nas próprias instituições da federação, como é o caso da Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba (CODEVASF), que, em documento recente, apesar de adotar as Regiões geográficas intermediárias, ainda faz uso da antiga delimitação para se referir às diferenças encontradas nos sertões da Paraíba. É o que atesta o *Caderno de caracterização: estado da Paraíba*, de 2022, no qual foram mencionadas as seguintes sub-regiões sertanejas: Alto Sertão, “que ocorre mais a oeste do estado, junto à divisa com o estado do Ceará”; Baixo Sertão do Piranhas, “que abrange as cidades polos de Patos, Piancó, Pombal, na margem do rio Piranhas e ao norte, Catolé do Rocha”; e Sertão do Seridó, “composta pela área da bacia do rio do Seridó, que no estado está presente nas encostas ocidentais do Planalto da Borborema, e em área da depressão sertaneja dominada pelas cidades de Santa Luzia e São Mamede”.⁵⁹ Torna-se crucial, aqui, identificar minuciosamente essa espacialidade e como ela foi reconhecida porque os sertões são múltiplos e encontrados em diversos espaços. Mesmo em se tratando da Paraíba, ao longo dos anos, pode-se observar a existência de aspectos naturais e culturais a cada uma das suas microrregiões, o que talvez explique a mobilização do conceito de Alto Sertão “para explicar os processos históricos de territorialização, isto é, a consolidação de uma identidade espacial”.⁶⁰

⁵⁸ Dados de 2015 do Ministério do Desenvolvimento Agrário disponíveis em: <https://docplayer.com.br/19963292-Perfil-territorial-alto-sertao-se-desenvolvimento-territorial-dados-basicos-do-territorio.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

⁵⁹ NASCIMENTO, Renan Loureiro Xavier [et al.] (orgs.). **Caderno de caracterização: estado da Paraíba**. Brasília: CODEVASF, 2022. p. 43-44.

⁶⁰ SALES NETO, 2023, *op. cit.*, p. 4.

É por meio dessa definição espacial, operacionalizada de formas tão diversas no decorrer dos tempos, que se desvelam as tensões em volta do conceito de sertão. Para a historiadora Janaína Amado, o sertão é uma categoria imprescindível para o entendimento da história do Brasil, fato que pode ser constatado desde os primeiros relatos dos cronistas, cuja compreensão dos sertões partia de uma perspectiva negativa, ou seja, como “áreas extensas afastadas do litoral, de natureza ainda indomada, habitadas por índios ‘selvagens’ e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente”.⁶¹ Espaço que teve importância histórica, ainda, nas primeiras tentativas de definir as fronteiras territoriais e sociais da nação brasileira,⁶² nos escritos regionalistas da década de 1930⁶³ e mesmo nos dias atuais do século XXI.

Desse modo, presente no linguajar brasileiro de Norte a Sul, de Leste a Oeste, o termo sertão ainda é habitualmente pensado para se referir a uma parte árida do interior, distante da costa litorânea, o que escancara a sua operacionalização como parte de um discurso institucionalizado que atrela o sertão particularmente à região Nordeste. É a partir desse pensamento que se formulou toda uma premissa social e cultural que fez com que o sertão seja, ao mesmo tempo, oposto e complemento do litoral. Oposto porque o sertão se referia a uma parte territorial descolonizada e “incivilizada”, enquanto o litoral despontava como o setor habitado pelos colonizadores; e complementar, tendo em vista que um foi elaborado com base na distinção referencial, geográfica e social do outro, como uma espécie de jogo de espelhos.⁶⁴

Isso porque, historicamente, os sertões do Nordeste brasileiro foram constantemente associados à disritmia espaço-temporal: como espaço, porque se apresentam distantes fisicamente da parte litorânea que, em tese, seria a sede do progresso

⁶¹ AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995. p. 148.

⁶² Vide o processo de construção da nação brasileira por meio da historiografia, elaborada por personagens como Francisco Adolfo de Varnhagen e Capistrano de Abreu. Varnhagen, a seu modo, encabeçou um tipo de escrita referente ao processo de formulação territorial brasileira durante o período imperial, voltando-se para as demandas da coroa portuguesa sob a luz da abordagem histórica; já Capistrano, por outro lado, esteve atento às tensões da sociedade brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX, sobretudo a partir de uma perspectiva mais crítica da história em relação às desigualdades sociais e raciais, inclusive dando visibilidade ao interior do território nacional, ao sertão. Cf.: VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Memorial orgânico**: uma proposta para o Brasil em meados do século XIX. Brasília: FUNAG, 2016, p. 107-120; ABREU, João Capistrano H. de. O Sertão... *In*: _____. **Capítulos de história colonial**. Rio de Janeiro: Centro Industrial do Brasil, 1907, p. 99-175.

⁶³ A exemplo de Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938) e Rachel de Queiroz (*O quinze*, 1930).

⁶⁴ AMADO, *op cit.* p. 149.

e da “civilização” nordestina; e, como tempo, pois pertenceriam a uma temporalidade passada, que teria parado no tempo e manteria sua identidade regional à base da conservação de suas tradições mais antigas. Essa perspectiva cristalizada fez com que o litoral e os sertões fossem pensados, paradoxalmente, como esses espaços opostos e complementares entre si, atrelando a condição social à natureza física e climática do território: ao urbano, o avanço e o moderno; ao rural, a estagnação e o antimoderno. Nisso, é válido notar que essa visão da continuidade irrestrita do atraso nos sertões favorece, em grande medida, à manutenção das narrativas e das estruturas de poder solidificadas, no intuito de silenciar as vozes e os sons dos sertões, de mantê-los à margem da sociedade, afastados, descompassados das questões e das problemáticas que recaem sobre o tempo presente.

Gilberto Freyre e Djacir Menezes são faces completamente distintas dessa dualidade. Gilberto Freyre falava sobre o *Nordeste* do engenho e da cana-de-açúcar, da casa-grande e da senzala, que manteve influências apropriadas no contato direto com a colonização portuguesa. Escreveu, como peça fundamental do movimento regionalista de 1926, sobre o Nordeste que se apresentava como o centro da civilidade e da aristocracia, a paradisíaca região da monocultura, da fartura e do pacifismo racial. Já o cearense Djacir Menezes se referia ao *Outro Nordeste*, que se encontrava nos sertões adentro, da terra seca e da agropecuária, da fazenda e dos vaqueiros criadores de gado. Discorreu, sob forte influência do materialismo histórico marxista, acerca das oligarquias como forças políticas e econômicas geradoras do processo tardio de urbanização e das suas consequentes impossibilidades de estabilização socioeconômica.⁶⁵

Além desses dois expoentes no âmbito acadêmico e literário, parte importante da veiculação da categoria espacial sertão se deve também aos seus usos no meio cultural, como contos de cordel, pinturas em telas, peças teatrais, películas fílmicas, e canções – a exemplo da própria musicalidade instrumentalizada por Luiz Gonzaga. Dito isto, não é à toa que uma grande parcela da chamada “literatura regionalista de 1930” teve o sertão como local de partida da sua narrativa, atribuindo toda uma perspectiva social que estruturou as bases tradicionalistas dessa categoria. A região do Nordeste brasileiro assumiu, nesses escritos, um ponto estratégico para analisar as singularidades de uma

⁶⁵ FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004; MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. 3ª ed. Fortaleza: UFC, 1995; ARCANJO, José Estevão Machado. O gordo e o magro: o Nordeste segundo Gilberto Freyre e Djacir Menezes. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 27, n. 1/2, p. 73-83, 1996.

pretensa “verdadeira brasilidade”, posto que pouco teria sido influenciada pelos estrangeirismos no período de modernização das cidades.

Dessa relação de forças, seja no campo acadêmico, cultural ou mesmo político, é apresentada a separação entre o sertão, que via de regra deveria manter nas suas raízes a cultura “puramente” brasileira, livre de interferências externas; e o litoral, assumindo a postura urbanista e desenvolvimentista, mais suscetível a incorporar as culturas estrangeiras que se espalharam por todas as partes com o advento da modernidade. É sob essas circunstâncias que ambos os espaços passaram a ser representados por meio do desenvolvimento em ritmos e compassos diferentes:

O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. [...] O sertão surge como colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas as suas raízes.⁶⁶

Cabe problematizar, enfim, a singularidade do conceito de sertão, que em sua forma única não expressa a vastidão dos processos históricos e das características espaciais que lhe é própria.⁶⁷

Então, se aos sertões e ao palco do Xamegão cabia agregar sonoridades consideradas nordestinas, o que fazia ali a banda Apocalipse, garganteando suas canções de rock? Talvez para mostrar que o sertão também é maquinário operante no sentido de produzir os sons universalizantes; talvez porque o xamego de Luiz Gonzaga, tão presente na cultura sertaneja, poderia também dividir espaço com uma nova forma de dançar a música, pulando freneticamente e bradando a poesia engajada do rock; talvez pelo fato de visualizarem a possibilidade de uma mudança de tom, que se iniciou na sonoridade e influenciou em uma nova reflexão sobre os valores e hábitos consagrados; talvez, pelo motivo de que a abertura dessa vereda sonora, que foi ao encontro do rock, pudesse encontrar solo fértil também em Cajazeiras, circunscrita no Alto Sertão da Paraíba. Assim, parece fazer sentido aquilo que o poeta Guimarães Rosa escreveu em *Grande Sertão: veredas*, quando disse que “o sertão está em toda parte”, seja “dentro da gente” ou, neste caso, até mesmo tocando canções de rock em pleno São João.⁶⁸

⁶⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Cf.: LEONARDI, Victor. **Entre árvores e esquecimento**: história social nos sertões do Brasil. Brasília: Paralelo 15; Editora. UnB, 1996. p. 327-345; NEVES, Eivaldo F. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. **Politeia: História e Sociedade**. Vitória da Conquista - BA, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003.

⁶⁸ ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

1.2 – Plantando sementes estranhas: banda Apocalipse e a construção de uma paisagem sonora

Agora, depois da explanação sobre quais sons eram considerados como sonantes e dissonantes nos sertões do Nordeste, retornemos à banda Apocalipse e ao show realizado na praça do Xamegão, em junho de 1992.

O fato é que chama a atenção uma banda de rock ter se apresentando em meio à programação das festividades juninas, que, como uma espécie de “corpo estranho”, figurava ali como sendo a única com uma sonoridade destoante dos grupos musicais que se apresentavam. Mas, ainda assim, persiste a pergunta: então por qual motivo a banda Apocalipse estaria ali, em um espaço que seria “inóspito”? Com base no tecer das memórias elencadas pelo guitarrista Gilberto Álvares, essa participação em especial aconteceu porque a banda estava em pleno processo de ascensão nos ambientes musicais da microrregião do Alto Sertão da Paraíba. Logo, rádios locais e bares vinham realizando eventos e convidando a banda Apocalipse para fazer apresentações, o que formou um público ouvinte cada vez maior. Como contou Gilberto Álvares em entrevista:

[...] a nossa popularidade na época que justificou a nossa presença em tal evento. Nada justificaria uma banda de rock no palco do Xamegão em plena festa junina. Organizadores de eventos deste porte não costumam improvisar, e aí entra em jogo a nossa popularidade adquirida através de apresentações em parcerias com emissoras de rádio, shows em colégios, bares e no teatro Ica (Entrevista com Gilberto Álvares, realizada em 16 de fevereiro de 2022).

É a partir dessa popularidade adquirida, particularmente em Cajazeiras, que o repertório reproduzido no palco do Xamegão foi composto por uma mescla entre canções covers e canções autorais. Do viver e do sentir o cotidiano de sua “aldeia” local, entrando em contato com as referências musicais que estavam em voga no Brasil e no mundo nas décadas de 1980/1990 (para citar alguns: Cazuza, Raul Seixas, Camisa de Vênus, Titãs e Queen), emergiram os sons, as letras e os signos que compuseram as canções dessa apresentação. Com relação às canções autorais, que representavam a grande maioria do *set list* do evento, uma pequena proporção era de autoria de Ionas Matias e/ou Naldinho Braga, já a outra grande parcela eram de autoria de Gilberto Álvares. Dessas canções de autoria própria da banda, pode-se citar algumas das que foram tocadas, como: *Do mal*,

Rockeixa, Modus vivendi, Utopia, Yank vision e *BR Brasil*.⁶⁹ Sendo assim, à medida que tocavam as suas próprias canções, em alternância com algumas reinterpretações musicais de outros artistas, ficava evidente que as temáticas abordavam questões diversas e complexas, referindo-se tanto à paisagem social e política vigente, quanto aos modos de sentir e experienciar os primeiros acordes do rock autoral em Cajazeiras. Formava-se ali, então, aquilo que o historiador Marcos Napolitano entendeu como um dos “ecos da Contracultura”:

Entre os anos 1980 e 1990, a Contracultura histórica se disseminou por várias regiões do mundo e por estratos sociais e grupos para além das classes médias brancas dos países centrais do mundo capitalista que lhe deram origem [...] podemos falar em “ecos da Contracultura” para descrever a fase de consolidação dos direitos civis e igualdade de gênero, multiculturalismo como política pública de liberdade de manifestar a diversidade sexual, expressas por dezenas de “tribos culturais” que caracterizaram a juventude global.⁷⁰

Dito isso, uma das composições autorais apresentadas no palco do Xamegão, *Utopia*, estava sendo tocada publicamente pela primeira vez. Cantada na voz do guitarrista Gilberto Álvares, ela falava sobre a libertação do lado irracional e transgressor. Antes mesmo de começar a apresentação da música, Rocha Rochedo, que nessa oportunidade assumiria o *backing vocal*, dizia ao microfone: “A gente vai tocar agora uma música nova do nosso repertório. O nome dessa música se chama *Utopia* e tem muito a ver com a história de cada um que está aqui”. E logo após esse anúncio, fizeram-se audíveis as primeiras notas musicais da guitarra-base de Ionas e do baixo de Naldinho, que, por sua vez, antecederam a entrada musical de Gilberto e de Fabiano, com a guitarra solo e a bateria, respectivamente.

De um modo completamente intimista e reflexivo, abrindo margem para os processos subjetivos da sensibilidade humana, a poética da canção *Utopia* iniciou-se com a seguinte estrofe, cantada de modo altissonante e reverberando ouvidos adentro do público presente: “Que aflore em mim/Meu lado oculto sem medo dos riscos/Sem receios”. Foi com esse mote inicial que a temática da loucura, tão cara à contracultura da década de 1960 em diante, era retratada na canção como uma espécie de expressão

⁶⁹ As canções *Utopia*, *Modus vivendi* e *Yank vision* (esta última em uma versão um pouco diferente da apresentada no evento em questão), vieram a ser gravadas em estúdio e alocadas no primeiro disco da banda, o *Trágica lógica do absurdo*, lançado em 2003. Já a canção *Br Brasil* (com modificações em partes da letra), também foi gravada em estúdio, desta vez para compor o segundo disco da banda, *A face da besta*, lançado em 2020.

⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023. p. 11.

legítima e integrante da natureza humana, sobretudo com relação àqueles que eram tidos como “desviantes” e “transgressores” em terras cajazeirenses. Contestando as hipocrisias do pensamento religioso, a canção considerava, ainda, que o amor é o principal dogma em que se deve acreditar e professar, deixando de lado as desavenças e as crenças que fazem abandonar nossos maiores desejos e sonhos.⁷¹

Com efeito, o grande público presente na praça do Xamegão, que via e, acima de tudo, ouvia a performance da canção *Utopia*, portava-se visivelmente de duas maneiras: alguns grupos espalhados, pulando em círculos, eram tocados pela letra da canção e pelas suas pulsantes notas musicais, fazendo aquilo que se convencionou chamar de roda *punk*; outros, parados e de braços cruzados, olhavam atônitos para o palco, talvez em tom de estranheza ao som e à temática que bradavam dos instrumentos musicais e dos microfones. Reações e sentimentos estavam ali sendo construídas por meio dos ouvidos pensantes do público, seja de admiração ou de indiferença. Se bem que gerar reações, fossem elas positivas ou não, era a real intenção dos integrantes da banda, que, com o ensejo de um grande público à sua frente, gostavam mesmo de “praticar o contraditório, de afrontar e chocar”.⁷² E essas múltiplas reações geradas se devem ao fato de que, assim como afirmou Murray Schafer, um único som tem a possibilidade de gerar diversas experiências sensoriais que acessam momentos e sentimentos singulares, principalmente quando se trata dos modos subjetivos sob os quais os sujeitos o recebem e o classificam, tendo como base os seus próprios referenciais sonoros.⁷³

Outras duas canções reproduzidas nessa apresentação, *Roqueixa* e *BR Brasil*, teciam tons de críticas ao momento político que a sociedade brasileira estava enfrentando.⁷⁴ Ambas vinham sendo tocadas nos eventos anteriores em que a banda havia

⁷¹ Para ter acesso a uma análise mais acurada da canção *Utopia*, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier G. “Dos meus devaneios extraio canções”: as faces da (in)sanidade e seu lado transgressor. In:_____. **Canções e tensões apocalípticas**: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do Rock ‘n’ Roll em Cajazeiras – PB (1989-2005). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2020. p. 67-70.

⁷² Gilberto Álvares, entrevista citada.

⁷³ Murray Schafer (2011a, p. 205) indica que “os sons afetam os indivíduos de modo diferente, e com frequência um único som pode estimular uma variedade de reações tão ampla que facilmente o pesquisador poderá tornar-se confuso ou desalentado”.

⁷⁴ A canção *Roqueixa* é uma das composições mais antigas do repertório da banda Apocalipse, e que até o momento não foi gravada em estúdio. Nela, a banda se posiciona como crítica ao processo de ascensão midiática e política de Fernando Collor de Mello, o qual veio a se eleger como presidente da República em 1989. Tal crítica ao cenário político fica evidente em estrofes como: “Será se essa gente não consegue enxergar / Que em pele de cordeiro ele se disfarça? / Que tal se em geral a coisa continuar?”. Para mais informações acerca dessa canção, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier G. “Enquanto eu amargo aqui o pão que o diabo amassou”: banda Conspiração Apocalipse e a contestação política em Cajazeiras – PB. **XIX Encontro Estadual da ANPUH – PB**: História: liberdade e direitos, 2020, Cajazeiras – PB. Anais eletrônicos: Editora do CCTA, 2021. p. 141-149.

se apresentado. A última, que fechou a apresentação, falava sobre os acontecimentos que vinham mexendo com a cabeça e com os ouvidos da população. Isso dado ao fato de que os turbulentos anos iniciais do retorno à democracia abriram espaço para a composição de novas expressões sonoras, a exemplo do rock, que se tornou uma forma cultural usada para reinventar as inquietações de sua geração, marcadas pelo ritmo das novas discussões que entraram em voga, como as pautas sociais e políticas de um “Brasil desafinado”.⁷⁵

Considerando o Brasil como uma estrada, em alusão às rodovias federais que se espalham pela imensidão do território brasileiro, a música *Br Brasil* manifesta o estado de coisas que a década de 1990 presenciava no espectro político, que estava indo totalmente na contramão da recente Constituição Federal aprovada em 1988. Acontece que 1992, data da apresentação a que estou me referindo, mostrava ser um ano conturbado na história política do Brasil. Desde por volta do mês de maio o empresário Pedro Collor foi denunciado publicamente na revista *Veja* que o seu irmão Fernando Collor, na ocasião ainda presidente da República, teria realizado ilegítimas transações financeiras com Paulo César Farias, este que havia sido tesoureiro da campanha eleitoral de Collor. “Testa de ferro” era uma das palavras mais usadas pela mídia e pelas pessoas da época para se referirem às movimentações dos cofres públicos empreendidas por PC Farias, e, além dessa palavra, outra também passou a ser recorrentemente usada pelos brasileiros: *impeachment*. É que esse termo de origem inglesa, que se refere à destituição de um cargo, ganhou ampla difusão após os escândalos de corrupção de Fernando Collor, ironicamente o primeiro presidente eleito depois da ditadura militar.

Sendo assim, o mês de junho, o mesmo do São João e da apresentação da banda Apocalipse na praça do Xamegão, seria marcado, também, pelo tramitar das investigações da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI), que, durante os últimos dias do mês de dezembro de 1992, condenou Fernando Collor a oito anos de ilegitimidade.⁷⁶ Foi sob essa penumbra política que pairava no país que a música *BR Brasil* da banda Apocalipse foi composta, influenciando a sua poética que produzia ácidas críticas ao cenário político brasileiro, perceptível em frases como “Tá todo mundo roubando” e “É o jogo sujo de

⁷⁵ Cf.: GRANGEIA, Mario Luis. O tenor, o barítono e a democracia desafinada. In: _____. **Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 17-31.

⁷⁶ Antes mesmo da conclusão processual da votação que o destituiria da presidência, Collor renunciou ao cargo. Cf.: SALLUM JR, Brasílio. O governo e o *impeachment* de Fernando Collor de Mello. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida N. (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 186.

sempre”. Particularmente a sonoridade da guitarra, que chiava sob efeito da pedaleira de distorção, soava também como uma espécie de protesto, de reclame em formato sonoro.

Mas, antes de sair de cena e encerrar o seu show, a banda Apocalipse ainda tratou de apresentar os seus integrantes para o público da praça do Xamegão, como se isso tivesse a força necessária para ficar gravado na memória de cada um que estava ali presente. Foi nesse instante, no calor do momento que antecedeu o fim da apresentação, que toda a banda continuou de prontidão em cima do palco, mantendo as linhas musicais dos seus instrumentos em uma espécie de *stand by* enquanto Rocha Rochedo comunicava ao microfone: “Vou apresentar a banda pra quem não conhece”. Logo, ao passo que começou a anunciar os integrantes em tom de despedida, Rocha articulava juntamente aos nomes importantes informações sobre a história de cada um dos músicos, ou até mesmo do momento histórico pelo qual o Brasil passava: “No baixo o nosso democrata [...], Naldinho Braga”, em que o uso da palavra “democrata” aparece em referência ao momento da retomada democrática que o Brasil estava passando, logo após o término dos nefastos anos da ditadura militar; “Na guitarra solo, o filósofo da porrada, Gilberto Álvares”, este que era o principal compositor da banda e expressava em suas letras uma perspectiva crítica ao estado da situação política do Brasil;⁷⁷ “Na guitarra-base, a semente de Raul Seixas, Ionas Pê”, em menção a influência de Raul Seixas nos ouvidos e na mente de Ionas, assim como nos demais integrantes da banda; “Na bateria, [...] Fabiano Lira”, ainda adolescente e o mais novo; e, por fim, “Nos vocais, o Maluco Beleza, [...] nós somos Rocha Rochedo”, pontuando outra referência direta a Raul Seixas, desta vez por meio da canção *Maluco Beleza*, além do fato de dizer que todos eram “Rocha Rochedo”, como se a plateia partilhasse de uma mesma concepção musical, política e social do vocalista.

E foi assim que teve fim o show da banda Apocalipse, com o público gritando em uníssono: “mais um”. Isso não quer dizer, no entanto, que esses sons não tenham cessado de reverberar na memória do Alto Sertão paraibano, bem como no processo de formação das outras bandas de rock que viriam a ser concretizadas na cena alternativa local.

A questão é que essa sonoridade da banda Apocalipse e o modo como expressavam as problemáticas de sua época representou uma ruptura, uma fissura na

⁷⁷ O pensamento crítico de Gilberto Álvares, e que se fez presente nas canções da banda Apocalipse, foi comentado por Naldinho Braga em uma fala para o documentário *O rock nasce para todos*: “O principal compositor do grupo era Gilberto. A gente dava privilégio as composições dele porque eram músicas mais politizadas. E era um momento assim... em que o rock nacional tinha essa conotação”. **O rock nasce para todos**. Direção: Wandemberg Pegado. Produção independente. Cajazeiras – PB: 2014. Digital (35’29”). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v67r_7IVq3k. Acesso em: 07 de mar. de 2022.

forma de dizer e experienciar a musicalidade no Alto Sertão da Paraíba. Isso porque a banda, como uma construção coletiva e histórica, passou a ser elencada como o principal agente responsável por inaugurar o rock na esfera local, sobretudo por se manifestar criticamente frente às ordens do sistema político. Como contou Gilberto Álvares em entrevista, a banda foi importante, inclusive, por dar vez e fala nos microfones a todos aqueles que tinham um pensamento engajado:

Sem dúvida éramos novidade na região e aglutinávamos a rebeldia dos jovens. Roqueiros ou não. Explico: éramos uma banda da cidade que dizia o que eles queriam ouvir, cantávamos também músicas autorais, interagíamos com a galera no palco, as vezes dividindo os microfones com quem quisesse se manifestar, criando assim um elo de empatia mesmo com quem não era roqueiro, mas que se sentia bem participando. Creio que este tipo de interação e identificação com a juventude foi inovador (Gilberto Álvares, entrevista citada).

Foi nesse sentido que o grupo Apocalipse, na verdade, mediou as primeiras movimentações do rock na paisagem sonora local, tornando possível a escuta e o diálogo com uma forma cultural ainda pouco veiculada nos eventos realizados no Alto Sertão paraibano. Articula-se, aqui, o conceito de paisagem sonora porque esse permite observar e, acima de tudo, escutar e refletir, sobre como as dimensões espaciais e temporais foram retratadas de maneira inicial pelo rock, edificando novas possibilidades de representação musical no recorte espacial em questão.

Ao dizer que essa paisagem sonora tece visões e representações de uma dada realidade, implica perceber que essa manifestação musical é uma construção agenciada a partir das mentes e ouvidos dos arquitetos acústicos que a compuseram. Então, assim como qualquer outra sonoridade criada através do processo cognitivo humano, essa paisagem sonora arquitetada se refere a um processo criativo-artístico, formulada a partir da perspectiva particular daqueles que lhe atribuíram sentido. Pois, com base nas objeções tecidas pelo antropólogo Tim Ingold, os estudos sobre paisagem sonora devem compreender que a produção dos sons, sobretudo quando se trata do campo da música, deve ser feita por meio de um método de escuta formado pelo repertório cultural e auditivo, que se sensibiliza, seleciona, analisa e opera significado ao existir e criar as sonoridades.⁷⁸

Destarte, pode-se considerar que, além de instrumentalizar os trâmites de sua época, a banda Apocalipse enunciou uma mudança na maneira de sentir e expressar

⁷⁸ INGOLD, 2015, *op. cit.*

música no Alto Sertão da Paraíba através do rock. Sonoridade que já vinha acontecendo em outros espaços desde por volta da década de 1960,⁷⁹ sendo ouvida em solo cajazeirense através dos discos de vinil e fitas cassetes, mas que tardou para ser produzido de forma autoral. E quando aterrissada, já em finais da década de 1980, essa sonoridade atestou, por meio do seu som, que os sertões não guardam em sua essência a tradição e a conservação das mesmas práticas culturais, e sim a diferença e a experimentação dos sons e dos desejos.

Indo ao encontro do que inferiu Durval Muniz de Albuquerque Júnior, é possível constatar que a construção dessa paisagem sonora no Alto Sertão da Paraíba se fez presente nos debates do mundo contemporâneo.⁸⁰ Contemporâneo porque os sertões expressos nas camadas sonoras de suas canções afirmaram a pluralidade de realidades, temporalidades e historicidades. E essa multiplicidade identificada bem pode se tratar, a um só tempo, uma pretensão teórica e política: teórica tendo em vista que deve-se problematizar as elaborações de que o sertão está fadado ao atraso, de que este espaço não poderia entrar em sintonia com os trâmites contemporâneos; além de política no que se refere a demonstrar que a população que vive nos sertões tem a intenção de incluir-se, como partícipe, no debate acerca das políticas públicas e das problemáticas sociais. Em outras palavras, que deseja discutir, reivindicar e conquistar seus direitos à cidadania.

A natureza enunciativa desses sertões contemporâneos comporta uma gama de conotações e concepções. A principal delas diz respeito a necessidade de repensar o conceito de sertão como um espaço fechado, de uma identidade regional marcada pela homogeneidade e pela tradição que se repete ciclicamente. Percepção que acaba não contemplando os acontecimentos e avanços das últimas décadas. Em vista disso, ao adotar o uso da terminologia “sertões contemporâneos”, considero uma forma de demonstrar que esse recorte espacial com o qual estou trabalhando possui ampla diversidade cultural, e, como categoria espaço-temporal, se conecta e vivencia os tempos velozes da contemporaneidade, assim como qualquer outro espaço.

⁷⁹ Para José Adriano Fenerick, assim como para outros pesquisadores, o início do rock se deu em meados da década de 1960 como “[...] herdeiro do blues, do ponto de vista formal. Ou seja, a forma-blues (e não ele strictu sensu), foi o ponto de partida para a constituição dessa *forma cultural*, diversificada e ampla, que chamamos de rock”. Cf.: FENERICK, José Adriano. Pink Floyd: gritos de estranhamento e alienação. *In*: _____. **Nas trilhas do rock**: Contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021. p. 98.

⁸⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, antinomias de um enunciado. *In*: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.

Admitir a existência dos sertões contemporâneos é uma forma de cavoucar o solo rígido das tradições, percebendo que as “raízes” podem muito bem servir de material de obra para outras empreitadas. É afirmar-se como agente ativo, como espaço-tempo plural; é pensar a contemporaneidade através de uma perspectiva crítica e transgressora. Ou, nas palavras de Durval Muniz:

[...] é conter todos os tempos e fazê-los atualizar-se e modificar-se no presente que passa, lançando-se sem medo na abertura do devir que promete outros tempos futuros, possíveis, imprevisíveis; um sertão disposto a deixar de ser o que vem de longe para ser o que vai para longe de si mesmo, um ser tão distante de si mesmo.⁸¹

Se faz necessário, nesse sentido, ver e escutar os sons dos sertões contemporâneos conforme Durval Muniz aponta: com os olhos abertos e com os ouvidos antenados para perceber as posturas de contestação frente ao sertão do atraso, devendo-se voltar, desta vez, para as discussões que se avizinham com a contemporaneidade, para a percepção das novas e latentes significações desses sertões contemporâneos, para as suas múltiplas camadas temporais que entram em constante atrito. Por essa via se poderá compreender, até mesmo, as suas contradições e antinomias.

Daí a intenção de apresentar a banda Apocalipse, logo no começo deste capítulo, a partir de uma festa tradicional no São João de Cajazeiras, para que fique evidente um momento marcante em que o regime de audibilidade da paisagem sonora do Alto Sertão da Paraíba se fez contemporâneo, atualizando e reinventando o discurso que vinha sendo cristalizado anteriormente, no qual as sonoridades que ganhavam notoriedade seriam as que foram instituídas como “genuinamente nordestinas”. Nesse sentido, pode-se levar a crer novamente nas palavras de Durval Muniz, quando este problematiza a invenção do Nordeste, na medida em que as práticas e discursos que constituíram as rígidas estruturas dessa região precisam ser problematizadas. Assim, deve-se:

Tentar fazer com que este espaço cristalizado estremeça, rache, mostrando a mobilidade do seu solo, as forças tectônicas que habitam seu interior, que não permitem que a vejamos como efeito de sedimentação lenta e permanente de camadas naturais ou culturais, buscando apreender os terremotos no campo das práticas e dos discursos, que recortam espacialidade, cartografam novas topologias, que deixam vir à tona, pelas rachaduras que provocam, novos elementos, novas magmas que se cristalizam e dão origem a novos territórios.⁸²

⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁸² ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, *op. cit.*, 36.

A apresentação no largo da praça do Xamegão foi elencada, especialmente, por se tratar de um momento simbólico na ruptura de uma paisagem sonora dita nordestina no Alto Sertão paraibano. E, em meio a esse processo de ruptura, fez desabrochar uma nova proposta sonora que ainda não havia brotado nos cristais do seu terreno, servindo como referência direta para a construção de uma nova musicalidade no espaço em questão. Em dissonância com os movimentos musicais com ampla popularidade nos sertões do Nordeste, como aqueles que se apresentavam no palco do São João cajazeirense, a banda Apocalipse fez aquilo que Gilberto Álvares intitulou como o “plantio de sementes estranhas”:

Era o início do já distante ano de 1990. No solo árido do nosso sertão, cultivavam-se o forró, MPB e tantos outros estilos adaptados ao clima da época. Na contramão de qualquer perspectiva minimamente otimista, plantamos uma estranha e exótica semente: a semente do rock ‘n’ roll. Regado por muito suor, entre berros e biritas, ela germinou [...] Armados de sonhos, rebeldia e muita persistência, pulverizamos a área e adubamos o terreno. Colhemos como fruto o carinho do pensamento alternativo. Na esteira do nosso pioneirismo, surgiram novos semeadores de sonhos. Na paisagem atual, vicejam bandas maravilhosas. Uma safra de variados estilos, cores e sabores para todos os gostos.⁸³

Essa fala do guitarrista e vocalista Gilberto Álvares traz à tona uma urdidura dos fios de sua memória, que aloca a sonoridade da banda Apocalipse como uma “estranha semente” plantada na paisagem sonora do Alto Sertão da Paraíba. Em sua narrativa, percebe-se o uso da paisagem visual frequentemente atrelada aos sertões do Nordeste brasileiro, da seca e das dificuldades no plantio, só que desta vez esse discurso é acionado para atestar a existência de uma ruptura, de um ponto de desvio nos sons e nos hábitos de escuta sertanejos. Sua construção argumentativa, dizendo respeito ao que o historiador Alessandro Portelli definiu como “significado histórico da experiência pessoal” dos relatos orais,⁸⁴ demonstra a construção memorialística da banda, e que se entrelaça com a forma como o pioneirismo da cultura rock passou a ser entendida na dimensão pública cajazeirense, leia-se de uma semente que nutriu esforços e influenciou no enraizamento de novas sementes.

⁸³ Esse texto é de autoria de Gilberto Álvares e foi usado em um vídeo nas redes sociais da banda Apocalipse em 2021. Disponível em: <https://bitly.com/RzPfg>. Acesso em: 25 jan. 2022.

⁸⁴ PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 16-17.

Portanto, a despeito dos investimentos pessoais na construção de uma memória histórica do rock na esfera local, centrados em sua própria atuação, pode-se asseverar que essa “semente” logrou êxito no sentido de impulsionar o ato de desenhar outros sons na paisagem sonora que esteve ao seu entorno. Isso fez com que a banda Apocalipse findasse se tornando uma das grandes referências musicais no espaço em que foi criada e fez sua carreira, influenciando na sonoridade dos outros grupos musicais que vieram futuramente a ganhar forma. Em outras palavras, a edificação da paisagem sonora do rock no Alto Sertão da Paraíba, iniciada pela banda Apocalipse, influenciou decisivamente na formação das outras bandas de rock na cena local, que trouxeram, a seu tempo e a sua maneira, novas formas de expressão poética e sonora inteiramente conectadas com processos de reconfiguração social e de hibridismo musical.

Pensar a banda Apocalipse como a “pedra base” na edificação de uma sonoridade que ainda não havia sido orquestrada na esfera local leva, assim, aos desdobramentos de outro processo: o de consolidação do rock no Alto Sertão paraibano. Ou seja, à “safra de variados estilos, cores e sabores” a que Gilberto se referiu em suas memórias. Nova safra que, após a realização de suas primeiras experiências musicais, sentiu-se inspirada para produzir outras canções com a sonoridade do rock, compondo o cenário de concretização que estou a chamar de “*pós-apocalíptico*”.

1.3 – Novas sementes estranhas: banda Tocaia da Paraíba, reconfiguração da paisagem sonora e a formação das bandas do cenário de consolidação da cena rock local

Depois do metafórico plantio das sementes estranhas realizado pela banda Apocalipse, representando uma significativa ruptura no hábito de escuta, visualizou-se um intenso processo em que novas sonoridades foram emergindo, formando uma cena musical que foi se consolidando cada vez mais no decorrer das décadas de 1990 e 2000. E, justamente por conta disso, uma espécie de consenso geral na memória dos integrantes de praticamente todas as bandas dessa cena local definiram que os sons da Apocalipse influenciaram, direta ou indiretamente, suas trajetórias. De certo que isso se deve não somente pela grande visibilidade proporcionada pela apresentação da banda no palco do Xamegão, mas sobretudo pela forma como ela vinha expressando a sua sonoridade e sua poética contestadora desde o ano de sua criação, 1989, em que iniciou sua jornada musical com uma postura marcada pela crítica e que findou sendo uma importante referência sonora para os grupos musicais que foram sendo formados, abrindo, assim, novas

ramificações na história do rock no Alto Sertão paraibano. Como expressam os relatos de Gilberto Álvares e de Naldinho Braga:

Até porque, creio, não existia além da gente, uma banda de rock já organizada, mas certamente muitos jovens já estavam planejando formações, se articulando neste sentido e a nossa apresentação em um evento daquela visibilidade [no Xamegão], estimulou muito a formação destes grupos (Gilberto Álvares, entrevista citada).

E a partir daí muitas crianças, muitos jovens que iam ver os nossos ensaios, ouviam a gente cantando, se instigaram pra montar suas próprias bandas.⁸⁵

Um ponto em comum entre ambos os esforços de memória acima é exatamente o posicionamento de pioneirismo da banda Apocalipse. Os dois músicos, como fundadores da banda, ressaltaram em suas construções narrativas que os sons produzidos pelo grupo suscitaram a formação da cena rock local: Gilberto salienta que, em 1992, viam-se algumas articulações no sentido de formar novos grupos de rock, e que a apresentação em praça pública nas festividades juninas foi um momento importante para o início da formação desses grupos; Naldinho, por sua vez, faz questão de comentar que determinados jovens passaram a frequentar assiduamente os ensaios e os shows da banda, influenciando-se com a sonoridade e tomando as letras como narrativas para as batalhas culturais travadas no cotidiano.

Alguns dos músicos que se apresentaram com a Apocalipse no Xamegão vieram a se envolver com outros projetos musicais, a exemplo do baixista Naldinho Braga e do baterista Fabiano Lira, que, paralelamente a sua banda de origem, integraram o grupo Tocaia da Paraíba, objeto principal deste trabalho.

E o grupo Tocaia da Paraíba, criado em 1995, três anos após a apresentação da Apocalipse no Xamegão, nasceu com a idealização do maestro, músico e compositor Erivan Silva (artisticamente conhecido como Erivan Araújo). A Tocaia foi a segunda banda de música autoral a ser formada na cena alternativa do rock cajazeirense e se destacou por dois motivos: primeiramente por ter sido a banda da cena local que mais circulou seus trabalhos, fazendo apresentações em eventos musicais de grande porte e passando por praticamente todas as regiões do território nacional; e, em segundo lugar, por ter agenciado uma nova reconfiguração na paisagem sonora do rock local,

⁸⁵ Fala de Naldinho Braga sobre a influência da banda Apocalipse na cena local extraída do documentário *O rock nasce para todos*, de autoria de Wandemberg Gonçalves. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v67r_71Vq3k. Acesso em: 07 de mar. de 2022.

principalmente por meio das primeiras experimentações musicais que uniram o rock com outras categorias sonoras até então não hibridizadas, como os da diversidade rítmica nordestina (a exemplo das bandas de pífano, do coco de roda, da embolada e do repente sertanejo).

Entretanto, apesar da Tocaia da Paraíba ser a precursora no processo de hibridação sonora no decorrer da segunda metade da década de 1990, ela deve ser vista como parte de uma cena musical que começou a despontar expressivamente em Cajazeiras. Ou seja, de um coletivo que passou a lutar enfaticamente pela busca de novos espaços de fruição local, demonstrando assim outras possibilidades de representar o Alto Sertão da Paraíba.

Após 1995 e com a construção de um legado cultural em torno da banda Apocalipse, a paisagem sonora do rock no Alto Sertão da Paraíba passou a ganhar mais densidade e complexidade. Isso aconteceu por conta do processo de formação de novos grupos autorais, apontando para a edificação de outras sonoridades nessa cena musical que ainda galgava os seus primeiros passos, como é o caso das bandas: Cabeça Chata (1996), Danos Morais (1998), Epidemia Tipo 5 (1999), Comportamento Zero (2003), Baião d’Doido (2003), Arlequim Rock ‘n’ Roll Band (2006) e A Peleja (2008). Interessante notar que cada uma dessas bandas soou como espécies de escola musical em que os integrantes aprenderam uma nova forma de tocar e que carregaram esse conhecimento adquirido consigo para outros projetos musicais de que vieram a participar, o que explica o alto nível de circulação entre os integrantes dessas bandas, fortalecendo a ideia de um coletivo musical em torno da cena.

Em linhas gerais, essas bandas formaram um cenário musical alternativo que não se restringiu apenas à escuta e às composições de rock, pois uma cena envolve muitos outros elementos, como a moda e as vestimentas, os comportamentos e atitudes, enfim, toda uma cultura que dá forma ao espaço em questão.⁸⁶ É nesse sentido que essa cena *pós-apocalíptica* congregou, em sua trajetória, particularidades no que diz respeito à experimentação sonora. Em meio a esse coletivo musical, essas bandas se tornaram imprescindíveis no sentido de dar novos contornos ao rock na dimensão espacial do Alto Sertão da Paraíba, seja por meio da mescla do rock com sonoridades ditas regionalistas,

⁸⁶ Para uma discussão do conceito de “cena” como uma prática espacial, ver: BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, n. 32, p. 223-234, 2004; STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 3, n. 5, p. 368-388, 1991.

seja por meio da tentativa de se inserir em determinadas segmentações do universo do rock, como o *punk rock* e o *pop rock*.

E, com relação ao processo de formação das bandas que compõem esse cenário de consolidação do rock local, um aspecto a ser ressaltado, concomitante à grande representatividade das bandas Apocalipse e Tocaia da Paraíba, diz respeito à criação de novos espaços de sociabilidade e de fruição em torno da música independente. É que o advento desses novos espaços para reprodução e divulgação dos seus trabalhos musicais no âmbito local foi necessário tanto para o público, que buscava ouvir e experienciar esse novo hábito de escuta alternativa, quanto para as próprias bandas da cena em pleno processo de consolidação. Foi nessa toada, com toda uma luta em busca de ganhar espaço na esfera pública e trazer uma maior visibilidade para as bandas de rock em eventos da cidade, que começaram a serem criados ambientes como: o Núcleo de Extensão Cultural (NEC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), campus V, em Cajazeiras;⁸⁷ o Cajá Rock; a praça alternativa do rock/reggae no carnaval; e a criação da Associação Cajazeirense de Rock (ASCAR).

O primeiro desses foi o Núcleo de Extensão Cultural, popularmente conhecido pela sua sigla, NEC, instituído espaço para fins culturais, ainda em 1991, por meio de uma resolução interna do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UFPB campus V.⁸⁸ A sua utilização prática, no entanto, só foi concretizada em 1995, sob a coordenação do professor Naldinho Braga e do maestro Erivan Araújo. Dito isso, com os integrantes da banda Tocaia da Paraíba atuando diretamente, o NEC tornou-se um espaço cultural tradicionalmente voltado para receber, fomentar e organizar as manifestações artísticas relativas a diversos produtos da região, como o teatro, a capoeira, o coral universitário, as bandas cabaçais e as apresentações de música ao vivo. Particularmente no âmbito musical, as bandas do cenário *pós-apocalíptico* tiveram nesse local uma privilegiada atuação (haja vista que não existiam ambientes culturais onde os eventos de música alternativa podiam acontecer com uma certa frequência), no qual passaram,

⁸⁷ Destaca-se que, no decorrer desta dissertação, as menções à UFPB em Cajazeiras serão datadas até o dia 9 de abril de 2002, tendo em vista que a partir dessa data a UFPB campus V passou por um desmembramento, o que a fez ser chamada doravante de UFCG, campus Cajazeiras. Segundo informações do próprio site institucional da UFPB: “No início de 2002, a UFPB passou pelo desmembramento de quatro, dos seus sete campi. A Lei nº. 10.419 de 9 de abril de 2002 criou, por desmembramento da UFPB, a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), com sede em Campina Grande. A partir de então, a UFPB ficou composta legalmente pelos campi de João Pessoa (capital), Areia e Bananeiras, passando os demais campi (Campina Grande, Cajazeiras, Patos e Sousa) a serem incorporados pela UFCG”. Cf.: <http://www.ufpb.br/antigo/content/histórico>. Acesso em: 11 abr. 2022.

⁸⁸ Cf.: NEC desenvolve atividades culturais. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 31 dez. 2004. Seção A5.

inclusive, a ter uma maior expressividade ao dividir palco com grupos musicais de outras cidades e estados. Com esse ambiente sendo destinado à realização de ações culturais, começou-se a visualizar a formação de um público constante nos eventos, frequentando e sendo influenciado pelas apresentações ali fomentadas.

No entanto, estrutural e arquitetonicamente, o NEC é um espaço histórico que, antes mesmo de abrigar eventos de natureza cultural, era usado como a antiga estação ferroviária de Cajazeiras por parte da Rede Viação Cearense (RVC).⁸⁹ Esse local serviu como um ramal férreo ativado em 1923, durante o mandato político do oligarca Sabino Gonçalves Rolim, intendente nomeado por Sólton Barbosa de Lucena, então presidente do estado da Paraíba.⁹⁰ Sua desativação como estação ferroviária ocorreu em 1971, durante o primeiro mandato do prefeito Epitácio Leite Rolim, então partidário da ARENA (partido político responsável por manter as estruturas de poder instituídas com a ditadura militar). Então, o que se observa em ambas as demarcações históricas destacadas acima, leia-se o início e o fim do funcionamento da linha férrea em Cajazeiras, foi que houve a continuidade política da família Rolim em um recorte de 48 anos. Tem-se aí, portanto, um dos contrastes que se acentuam nesse espaço: por um lado, a permanência de uma mesma família na política local de Cajazeiras; e do outro, uma cena rock que se posiciona a partir de uma postura crítica aos encaminhamentos políticos, sociais e culturais.

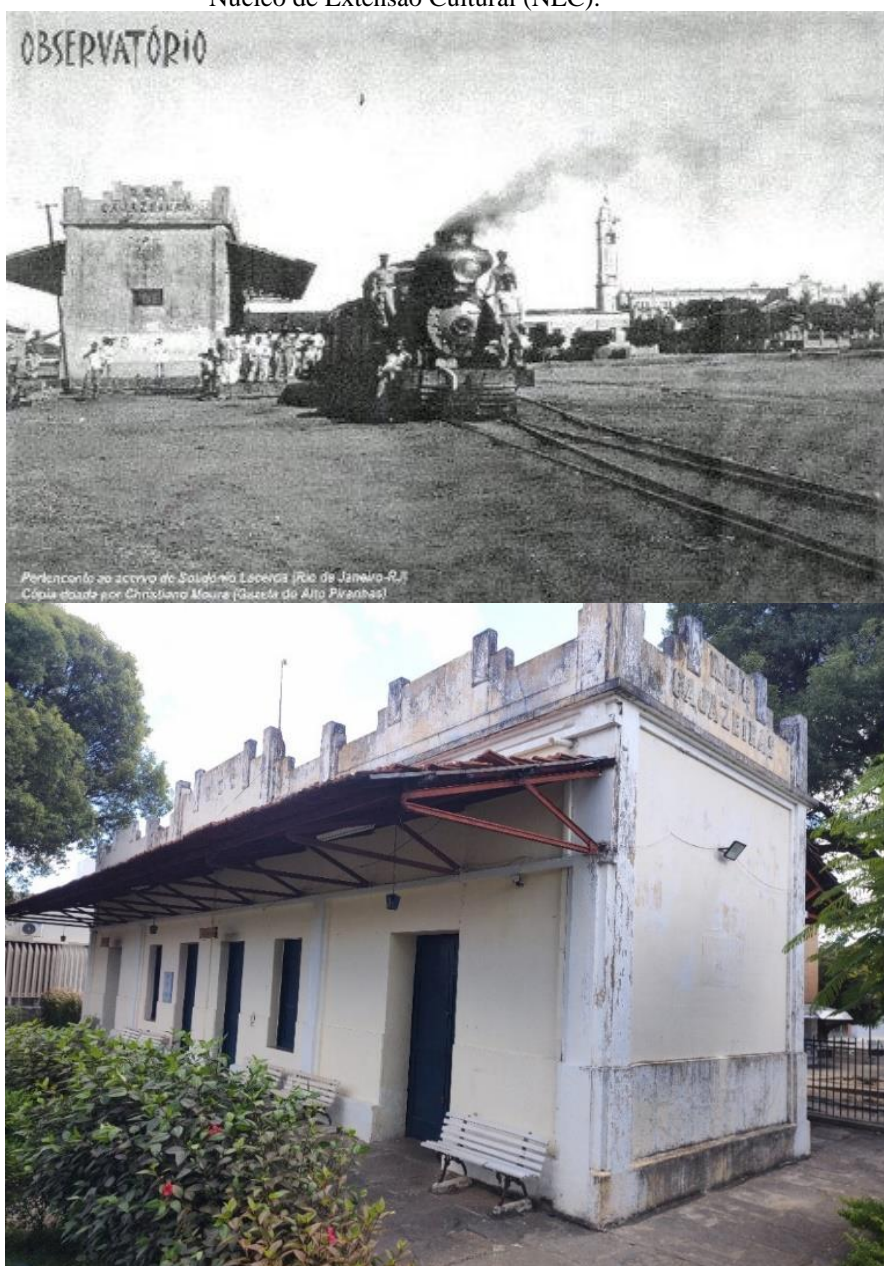
Após a desativação da linha férrea em 1971, esse espaço do NEC passou por um interlúdio de vinte anos, sendo restituído seu uso somente em 1991 pela UPFB campus V. Outro marco importante do NEC aconteceu em 2001, quando o espaço foi reconhecido e tombado como patrimônio histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP).⁹¹

⁸⁹ A Rede Viação Cearense foi a empresa responsável pelo tráfego ferroviário que se iniciava no estado do Ceará, tendo como principal ponto a capital Fortaleza e se estendendo até o estado da Paraíba, em cidades como Cajazeiras e Sousa. Sobre as linhas férreas que conectavam o estado do Ceará a Cajazeiras, ver: GALVÃO, Rubismar Marques. **Ferrovias no Ceará: suas tramas políticas e seus impactos econômicos e culturais (1870-1930)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2019.

⁹⁰ Cf.: SILVA, Irismar Gomes da. Cel. Sabino Gonçalves Rolim. In: _____. **Os prefeitos de Cajazeiras**. Terezina – PI: Halley S.A Gráfica e Editora, 2014. p. 87-89.

⁹¹ Cf. ROLIM, Eliana de Souza. **Patrimônio arquitetônico de Cajazeiras – PB: memória, políticas públicas e educação patrimonial**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. p. 91.

Imagens 3 e 4: locomotiva passando pelo ramal da estação ferroviária em Cajazeiras; atual fachada do Núcleo de Extensão Cultural (NEC).



Fontes: acervo particular do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*; acervo pessoal do autor.

Com base na imagem 3, pode-se observar a chegada do trem a vapor em Cajazeiras, no qual à direita e à esquerda da foto veem-se a estação ferroviária e a torre da catedral, respectivamente. Com ela há a possibilidade de se conjecturar, com base no ano de início da construção da catedral, que teve sua pedra fundamental lançada em 1937, que a foto é posterior à década de 1930.⁹² Nesse momento, o espaço da estação era tido como um dos principais pontos de sociabilidade para a população, que, com a chegada do trem, do cinema, da eletricidade e do telefone, começava a se sentir inserida no

⁹² *Ibid.*, p. 107.

processo de modernização.⁹³ Já na imagem 4, visualiza-se a atual arquitetura da estação, agora usada como o espaço do NEC. Na parte superior frontal e lateral da fachada destaca-se a sigla RVC, que quer dizer Rede Viação Cearense. De frente às portas e janelas, as quais anteriormente serviam para a compra de passagens ou para a população que se reunia para conversar e observar a chegada do trem, foi construído um pequeno palco para a realização dos eventos, onde tanto as bandas como os equipamentos de som são posicionados para ficar em frente ao público.

Comparando as duas imagens e analisando os seus respectivos contextos históricos, visualiza-se que em ambos os momentos o espaço da estação ferroviária em Cajazeiras serviu como um ponto referencial de sociabilidade: em uma primeira ocasião como ponto de embarque e desembarque dos passageiros que circulavam entre os estados do Ceará e Paraíba, ou até mesmo como espaço de sociabilidade e convivência para aqueles que se encantavam com os ruídos e com o ir e vir da cortina de fumaça produzida pelo trem; e, logo em seguida, para funcionar como um ambiente cultural alternativo de posse da UFPB campus V, tendo a musicalidade do rock como uma das locomotivas que deu gás aos seus eventos. Houve, então, a refuncionalização da estação ferroviária para fins culturais do município e da microrregião do Alto Sertão da Paraíba por meio da institucionalização do NEC, fazendo com que fossem atribuídas ressignificações socioculturais para o espaço por meio da realização de novas práticas urbanas.⁹⁴

No documentário *O rock nasce para todos*, comentando a criação do NEC como um espaço que passou a ser historicamente voltado para apresentação musical, Naldinho Braga disse que:

No NEC, a partir de 95, a gente criou um projeto pra receber shows na cidade. [Aconteciam] shows, sobretudo de música paraibana, no teatro. Aí eu tive a ideia de transferir esse projeto para o NEC. Então eu mandei

⁹³ Como apontam pesquisas recentes, uma das primeiras salas cinematográficas em Cajazeiras, o Cine Alvorada, foi inaugurada em 1922. A partir disso, então, pode-se observar que a chegada do cinema é temporalmente próxima ao ano que marcou o início do funcionamento da linha férrea em 1923, momento no qual Cajazeiras passou a se destacar frente aos demais municípios do Alto Sertão paraibano. Para mais informações sobre o tema, ver: SILVA NETO, José Antônio da. **Cinema e sociabilidade: uma história das relações sociais promovidas pelo cinema em Cajazeiras-PB (1950-1980)**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2021.

⁹⁴ A refuncionalização de espaços históricos é uma característica um tanto quanto frequente no campo da cultura. Um exemplo disso pode ser encontrado na dissertação de mestrado de Carlos Henrique Pessoa Cunha, na qual estudou-se o exemplo da rua Chile, localizada no bairro da Ribeira, na cidade de Natal. Nesse caso, o autor analisa as transformações simbólicas desse espaço, que passou de ambiente glamuroso da boêmia na primeira metade do século XX ao principal espaço roqueiro na década de 1990. Cf.: CUNHA, Carlos Henrique P. **Nos tempos do blackout: cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal** – RN. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

construir um palco nesse espaço e comecei a fomentar a cena local do rock 'n' roll. Comecei a produzir shows de rock. De modo que o espaço foi crescendo, e a plateia... esse processo de formação da plateia.

Pela narrativa que é gestada nesse testemunho, percebe-se, para além de um músico que atuou nas bandas Apocalipse e Tocaia da Paraíba, do Naldinho Braga como produtor e articulador cultural, valendo-se do espaço do NEC para a realização de shows que propiciaram uma maior visibilidade para a cena alternativa do Alto Sertão da Paraíba. Isso tendo em vista que as apresentações esporádicas para as quais eram convidadas as bandas de rock se restringiam ao teatro, bares particulares ou, em menor escala, aos eventos tradicionais da cidade (Xamegão). Esse ano de 1995, em que no relato acima se afirma ter construído o palco e começado a realização dos shows musicais no NEC, é o mesmo ano em que tanto Naldinho Braga como Erivan Araújo iniciaram suas trajetórias como servidores públicos da UFPB campus V, fato que muito provavelmente impulsionou a participação dos dois como coordenadores do espaço: o primeiro como docente no curso de Letras e o segundo como responsável pela regência do coral da mesma instituição. Ambos iniciaram, ainda no decorrer de 1995, um projeto musical que, após alguns momentos destinados para estudos e ensaios, receberia o nome de Tocaia da Paraíba.

Outro espaço de fruição musical criado, logo após a institucionalização do NEC, foi o festival Cajá Rock. Realizado pela primeira vez em 1997, é considerado o primeiro evento exclusivamente voltado para as bandas da cena alternativa do rock local. Desde a sua primeira edição, tem como mentor e produtor Osvaldo Moésia (que, seis anos depois, se tornou um dos fundadores da banda Baião d'Doido). Tal evento foi concebido para fazer com que as bandas de rock local ganhassem um evento específico para a apresentação dos seus trabalhos musicais, fosse ele cover ou autoral, colocando-as em evidência frente aos famosos eventos organizados nos grandes centros urbanos localizados no agreste e no litoral paraibano. Tornou-se um espaço imprescindível porque abriu novas possibilidades de apresentação tanto para as bandas de maior notoriedade na cena como para as bandas que estavam apenas começando sua carreira.⁹⁵

⁹⁵ Atualmente, ainda em pleno processo de funcionamento, o Cajá Rock é o evento independente/alternativo com mais tempo em atividade em todo o estado da Paraíba e continua sendo organizado por Osvaldo Moésia.

Imagens 5 e 6: banners do 1º e 2º Cajá Rock em 1997.



Fonte: acervo Osvaldo Moésia.

Com base no banner de divulgação do primeiro Cajá Rock (ver a imagem 5), o festival aconteceu no dia 9 de agosto de 1997 na Associação Cajazeirense de Imprensa (ACI), com a participação das bandas Cabeça Chata e Crônicas (grupo que depois passou a ser chamado 027), além da banda Apocalipse, divulgada no *line up*, mas que não chegou a concretizar sua apresentação. Ainda em 1997, foi realizada a segunda edição do Cajá Rock (ver imagem 6) no Escritório dos Monstros, localizado no final da praça João Pessoa e próximo ao Açude Grande, no centro da cidade. Na ocasião, somente a banda Cabeça Chata se apresentou.

Tanto o primeiro como o segundo Cajá Rock foram realizados a partir da captação de recursos de maneira independente no decorrer de 1997, perceptível até mesmo nos banners produzidos manualmente, e tornaram-se uma marca registrada da cultura rock do Alto Sertão paraibano. Com o passar dos tempos, ganhando outras edições, esse vento serviu não somente para circulação das bandas, mas também de ideias e posicionamentos socioculturais.⁹⁶

⁹⁶ Além da realização de shows musicais, a partir de 2003, o Cajá Rock passou também a produzir textos explicativos em formato de zines, o *Rockaja*, servindo para que o público consumidor tivesse acesso aos trabalhos produzidos pelas bandas de Cajazeiras e da região, bem como para trazer reflexões sobre as discussões que buscavam entender a história do rock em nível global. Cf.: Controverso, mas abnegado: a história do Cajá Rock em 13 cartazes e flyers. **Blog Cajazeiras de amor**, 2018. Disponível em: <http://www.cajazeirasdeamor.com/2018/09/?m=0>. Acesso em: 07 mai. 2022.

Com a utilização do NEC como espaço artístico voltado para a cena independente e a consecutiva criação do Cajá Rock, a cultura rockeira se tornou cada vez mais significativa na esfera pública, tendo em sua plateia um pleno processo de consolidação que passou a ganhar um certo nível de reconhecimento no poder público e nos eventos tradicionalmente realizados na cidade. E por meio desse processo de conquista de espaços e visibilidade, foi criada, em 2001, a praça do rock/reggae no carnaval de Cajazeiras. Esse evento é considerado, desde os primeiros anos de sua existência, como o mais expressivo da cultura rock local, uma conquista para a cena por se tratar de um reconhecimento da diversidade musical existente.



Fonte: *Google maps*.

O mapa acima (ver imagem 7) representa a disposição geográfica do carnaval de Cajazeiras, que geralmente é realizado no centro da cidade. Nesse evento característico, recebendo foliões dos mais distintos lugares, são organizados paralelamente três shows: o palco principal (destacado no mapa com o número 1), posicionado na rua Coronel Juvêncio Carneiro, é aquele no qual se apresentam as bandas das categorias que são tidas como sonantes na linguagem do carnaval (axé, sertanejo universitário, forró); o palco da praça do rock/reggae (número 2), localizado na rua Coronel Peba, recebendo tanto as bandas alternativas do cenário *pós-apocalíptico* como de outras localidades; e a praça do frevo (número 3), situada na parte de trás da praça da Prefeitura municipal. Portanto, visualiza-se que, em alternância com o corredor da folia, onde verificam-se as atrações principais do período carnavalesco, a praça do rock é realizada literalmente às margens

do evento principal. Às margens não somente no sentido geográfico/espacial, mas também no quesito econômico, já que ela recebe uma quantia mínima se comparada ao palco principal. Então, esse espaço é alocado periféricamente para o nicho da cultura alternativa, que se reúne, se sociabiliza e escuta a produção de sonoridades que se apresentam em completa dissonância com ao que é produzido nos outros palcos.

A importância desses espaços até aqui mencionados propiciou a ascensão da cena musical alternativa em Cajazeiras, o que influenciou na criação de uma associação do rock local: a ASCAR. Fundada em 2004, seu estatuto estipulava que o pleito eleitoral para a escolha da diretoria executiva deveria ocorrer a cada dois anos. A associação objetivava representar a cultura roqueira em nível municipal, estadual e federal. Em terras cajazeirenses, a fundação de associações culturais foi precedida, no entanto, por outras duas instituições, ambas como pessoas jurídicas portadoras de CNPJ: primeiramente, a Associação Cajazeirense de Teatro (ACATE), fundada em 9 de março de 2001 e reconhecida, por meio da resolução Nº 02/2008, como utilidade pública pela Câmara Municipal de Cajazeiras;⁹⁷ e logo em seguida pela Associação dos Artistas de Cajazeiras (AARC), fundada em 3 de agosto de 2001.⁹⁸ Diferentemente dessas duas, a ASCAR não estabeleceu um efetivo vínculo institucional como pessoa jurídica, o que a definiu como um coletivo cultural independente.

Esse caráter de associação/coletivo independente, da qual as bandas do cenário *pós-apocalíptico* participavam sem vinculação direta às leis estatais no que tange ao seu reconhecimento cultural, fez com que poucos documentos tenham sido produzidos. Do pouco material disponível para consulta, encontra-se a carta-proposta da diretoria eleita em 2009. Nela são elencados os seguintes pontos:

Lutar pela construção da sede própria da ASCAR; Implantação do projeto ponto de cultura “a cultura do rock sertanejo”; Realização do festival nordestino de rock; Lutar por uma ASCAR independente e promissora; Implantação do projeto “cultura, esporte e lazer”; Realização de cursos e oficinas de capacitação dos filiados da ASCAR em parceria com o centro cultural do BNB, SEBRAE, SENAC e outras

⁹⁷ Para mais informações sobre as atividades culturais desenvolvidas pela ACATE, ver o blog da associação. Disponível em: <https://acateteatrocz.blogspot.com/>. Acesso em: 09 mai. 2022.

⁹⁸ A AARC, como uma espécie de agremiação artística, foi criada com a pretensão de congregar os mais diversos segmentos da cultura local, bem como de representar os seus direitos na busca pela captação de recursos culturais no município e no estado. O professor e literato Gildemar Pontes, primeiro presidente da associação, fez um relato em 2019 sobre a criação da Academia Cajazeirense de Artes e Letras (ACAL) para o blog *Cajazeiras de Amor*, em que em um determinado trecho conta como era e quem participava da associação. Cf.: PONTES, Carlos Gildemar. O que é uma academia de letras? **Blog Cajazeiras de Amor**, Cajazeiras, 20 jan. 2019. Acesso em: 10 mai. 2022; LEI Viva Cultura é letra morta em Cajazeiras, **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 24 mai. 2002. Seção A6.

entidades culturais; Elaboração de projetos que visem à participação coletiva dos filiados da ASCAR; Encaminhar projeto de reconhecimento de utilidade pública da ASCAR para a Câmara Municipal de Cajazeiras e Assembleia legislativa do estado da Paraíba; Firmar parcerias com os poderes públicos: municipal, estadual e federal; Encaminhar representantes da ASCAR para o Conselho Municipal de Cultura e Comissão Normativa do FUMINC; Participação nas políticas públicas do município e região sertaneja; Criar espaços alternativos para a realização de apresentações das bandas de rock filiadas à ASCAR como forma de vitrine da cultura produzida na cidade de Cajazeiras; e avaliação ponto a ponto e reformulação do estatuto da ASCAR.⁹⁹

Dessas pautas defendidas pela chapa eleita em 2009, em que o verbo “lutar” aparece em duas delas, pode-se entender quais eram algumas das questões que permeavam a mentalidade dos integrantes dessa cena cultural, os quais buscavam enfaticamente uma organização coletiva, reconhecimento público e uma maior inserção dos seus afiliados nos âmbitos culturais, políticos e educacionais existentes no município.

Nesse sentido, em meio aos pontos elencados, destacam-se: a necessidade de criar um espaço próprio para a sede da ASCAR, que serviria para o debate e socialização da comunidade rockeira, e ainda como ambiente especializado para os ensaios, tendo em vista que muitas das bandas não tinham espaço específico para tal atividade rotineira; a proliferação de eventos de grande proporção em Cajazeiras, sendo um atrativo tanto para as bandas do cenário *pós-apocalíptico* da microrregião do Alto Sertão da Paraíba como para as bandas localizadas em todo o Nordeste; o contato mais direto e frequente com as entidades de fomento culturais estabelecidas no Sertão da Paraíba, como o até então recém-criado Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), na vizinha cidade de Sousa;¹⁰⁰ a inserção dos seus filiados em cursos de natureza cultural, educacional e profissional no SEBRAE e no SENAC; a necessidade imediata de um processo de institucionalização da associação, a fim de ter o reconhecimento público dos poderes municipal e estadual; a participação efetiva de integrantes da cena como avaliadores no Fundo Municipal de Incentivo à Cultura (FUMINC), que seleciona e fomenta projetos

⁹⁹Disponível em: <https://folhavidpdecajazeiras.blogspot.com/2009/05/eleicao-da-ascar-associacao.html>. Acesso em: 06 mai. 2022.

¹⁰⁰ O CCBNB é uma das instituições de maior evidência e expressividade em toda a região do Nordeste brasileiro, fomentando os mais diversos produtos culturais como as artes cênicas, a música, o cinema e a literatura. Atualmente, a instituição conta com três sedes: uma em Fortaleza, fundada em 1998; a do Cariri, localizada em Juazeiro do Norte, que abriu suas portas em 2006; e a de Sousa, criada em 2007. Particularmente, a sede localizada na cidade de Sousa tem como área de atuação o Sertão da Paraíba, recebendo frequentemente em sua programação as bandas do cenário alternativo *pós-apocalíptico*. Cf.: <https://www.bnb.gov.br/cultura/centro-cultural-sousa>. Acesso em: 09 mai. 2022.

culturais anualmente¹⁰¹; além da reavaliação dos pontos que constavam no atual estatuto da associação.

A criação desses espaços para fruição e/ou debate, paralelamente à formação cada vez mais intensa de grupos de rock na esfera local, fez com que toda uma cena musical rockeira se estruturasse com bases muito sólidas, possibilitando que essa sonoridade tivesse suas ramificações fortalecidas. E o que se percebe em grande parte dessas bandas do cenário de consolidação é que as sonoridades tidas como “tradicionalmente nordestinas”, como as canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, foram matérias-primas para suas composições. Nelas, os sons “tradicionais” da paisagem sonora nordestina não foram ouvidos como um território fechado, enclausurado, mas sim como uma fronteira sonora que se podia cruzar.

Se bem que isso só foi possível tendo em vista que essas referências sonoras, tanto regionais como internacionais, foram ouvidas em grande medida pelas frequências sonoras propagadas no ar pelas rádios de Cajazeiras. Foi por meio dessas ondas sonoras que sujeitos históricos como o Rei do Baião e o pandeirista nascido em Alagoa Grande tornaram-se marcas essenciais para a edificação da paisagem sonora do rock no Alto Sertão paraibano, influenciando diretamente na sonoridade das bandas do cenário *pós-apocalíptico*. Desse modo, assim como os tropicalistas se apropriaram e deglutiram os sons de Luiz Gonzaga em suas músicas, pode-se identificar que esses sons foram decisivos para a formação da escuta musical e do leque de referências culturais dos rockeiros no extremo oeste do estado da Paraíba. A esses rockeiros, que deram aos sertões uma característica híbrida, coube experimentar o sabor da fusão entre ritmos como o baião de Luiz Gonzaga com outras sonoridades mais pulsantes como o rock.

Em Cajazeiras, assim como em outras cidades espalhadas pelos sertões do Nordeste brasileiro, as rádios constituíram-se como espaços sonoros de grande relevância para a sociedade. Mesmo com os avanços da mídia física e da era digital, as rádios continuaram sendo um importante meio de comunicação e de escuta musical. Logo, em meio aos noticiários locais que comunicavam informações sobre o dia a dia da cidade,

¹⁰¹ A verba do FUMINC, operacionalizado pela Secretaria de Cultura de Cajazeiras, é composta por 2% da arrecadação tributária geral do município, sendo aplicada no intuito de fomentar projetos e ações culturais. Com a forte movimentação em torno do meio cultural existente na cidade, esse fundo foi aprovado pela lei municipal Nº 1.891/2010, em 7 de abril de 2010. No entanto, antes mesmo da aprovação desse fundo previsto em lei, existia em Cajazeiras a Lei Viva Cultura, instituída através da lei municipal Nº 1.138/97 durante o terceiro mandato do prefeito Eptácio Leite Rolim. Por sua vez, a Lei Viva Cultura, em um *modus operandi* completamente diferente e por vezes até inconsistente, captava recursos a partir do desconto de 40% nos impostos municipais acordados com empresas locais. Cf.: LEI Viva Cultura. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 14 nov. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

programas musicais também tiveram espaço para reproduzir canções, vozes e sonoridades que fizeram parte da vivência sonora dos rockeiros cajazeirenses. Do baião de Luiz Gonzaga ao rock 'n' roll dançante de Elvis Presley, do iê-iê-iê de Roberto Carlos aos versos contraculturais de Bob Dylan, das crônicas de Odair José aos Beatles, as rádios que se ouviam em Cajazeiras trouxeram para o espaço domiciliar, ou até mesmo público, uma ampla e multifacetada frequência sonora. No espaço domiciliar por meio dos rádios de pilha e elétrico, ou mesmo nos espaços públicos com as caixas de som que ficavam fixadas nos postes das cidades.

Toda essa diversidade permitiu a escuta de sons que singravam tanto na região Nordeste como nas musicalidades que estavam em alta de maneira global, de modo que, para aqueles que as ouviam, permitiu-se a associação entre sonoridades, singular a cada processo de escuta, como bem apontou Murray Schafer.¹⁰²

Em vista disso, pode-se asseverar que o cenário de concretização do rock no Alto Sertão paraibano possuiu suas características próprias, que são acentuadas à medida que se observa cada uma das bandas que foram sendo formadas. Então, antes de prosseguir com os detalhes que constituem os meandros da história da banda Tocaia da Paraíba (o que será feito no capítulo II), se torna necessário perceber as características gerais dessa constelação de bandas autorais que tomaram forma. Essa exposição objetiva demonstrar que a consolidação da paisagem sonora do rock local é plural e dependeu da formação de diversas bandas, e que, dentro dessas, a Tocaia da Paraíba teve uma ênfase especial por conta da sua maior circulação no âmbito nacional. Dessa maneira, destaca-se que a banda Tocaia estava inserida em um coletivo cultural, dialogando com as outras bandas que integravam o cenário musical em evidência local.

Portanto, os próximos subtópicos deste capítulo se referem, cada um em particular, a uma banda autoral da cena musical alternativa entre os anos de 1995 a 2010. Nesses subtópicos, as bandas são apresentadas cronologicamente, referente ao ano de formação de cada uma. Adotou-se essa fragmentação para que fiquem evidentes determinados detalhes da trajetória de cada banda, seus integrantes e as suas características sonoras. Essa divisão também é proposta para que se percebam os diálogos que foram sendo estabelecidos entre os grupos, quer seja com a circulação dos integrantes,

¹⁰² SCHAFFER, 2011a, *op. cit.*, p. 205.

que tiveram participação em projetos em paralelo, ou do quanto a sonoridade de determinados grupos dessa cena local se fez imprescindível para outros.¹⁰³

1.3.1 Cabeça Chata

A banda Cabeça Chata foi criada em 1996. Essa é a única formada fora do perímetro territorial de Cajazeiras, mas ainda pertencente ao Alto Sertão paraibano, já que Bom Jesus foi a sua cidade de origem. Entretanto, a banda só passou a ter maior projeção e visibilidade a partir do momento em que começou a se apresentar especialmente em Cajazeiras, ponto central onde estava acontecendo a cena musical alternativa do rock local.

Com sua primeira formação constituída por Wandemberg Gonçalves (também conhecido como Wandemberg Pegado), Kledson Brito, Érlon Brito e Saul Soares,¹⁰⁴ a banda foi enfaticamente influenciada pela musicalidade do *boom* do rock nacional nas décadas de 1980/1990, que vinha demonstrando ser a trilha sonora da redemocratização brasileira.¹⁰⁵ Só que, para além das grandes referências do *mainstream* nacional, visualizadas na televisão ou ouvidas nos discos e nas rádios locais, a principal virada de chave para o início da banda foi quando Wandemberg e Kledson foram ao ensaio da banda Apocalipse, onde viram a possibilidade de formar uma banda de rock a partir das suas realidades. Conforme contou em entrevista, Wandemberg Gonçalves disse:

O Apocalipse principalmente, digamos assim, foi a influência maior. Porque eu ia pra os ensaios do Apocalipse, eu e meu primo Kledson, que formou comigo o Cabeça Chata. A gente viu o ensaio e disse: “Poxa, é realmente possível tocar, né?”. Porque a gente via só na televisão e ouvia no rádio, cara, e não achava que era possível fazer alguma coisa assim de rock no Alto Sertão. Aquilo ali influenciou a gente como motivação pra gente formar a banda. De certeza, o Apocalipse foi bem importante (Entrevista com Wandemberg Gonçalves, realizada em 8 de abril de 2022).

¹⁰³ Com o intuito de tornar compreensível as configurações sonoras mencionadas adiante, recomendo a você, leitor, escutar, pelo menos, uma das canções de cada banda. Desse modo, ficará mais evidente notar qual subgênero a banda faz parte e quais são os elementos constituintes da sua sonoridade. Para melhor sistematização dessa escuta, nos subtópicos a seguir, basta clicar no tópico da banda em vez das canções mencionadas.

¹⁰⁴ Saul Soares é natural de São Luiz do Maranhão, onde inclusive chegou a formar uma banda de rock chamada Camisa de Força. No entanto, após sua vinda a trabalho para o estado da Paraíba, passou a atuar como comunicador e radialista da Rádio Alto Piranhas, em Cajazeiras. Cf.: Entrevista com Saul Soares, realizada em 27 de maio de 2022.

¹⁰⁵ GRANGEIA, 2018, *op. cit.*, p. 353.

Com esse relato memorialístico de Wandemberg Gonçalves, nota-se que a banda Apocalipse é elencada como uma das principais referências, cuja instrumentalização das suas canções autorais e de outras bandas em seus ensaios atraía diversos roqueiros que se interessavam pela sonoridade do rock na microrregião do Alto Sertão, influenciando-os a criar suas próprias bandas e abrir espaço para a formação de uma cena musical. Nesse sentido, os primeiros contatos daqueles que vieram a formar a banda Cabeça Chata com esse meio musical alternativo cajazeirense aconteceu precisamente com a banda Apocalipse, ainda quando estavam em seus anos de juventude (entre 18 e 29 anos). Após a influência da banda Apocalipse, logo em seguida, estabeleceram contato com a banda Tocaia da Paraíba, praticamente contemporânea do Cabeça Chata, mas que a influenciou por também expressarem uma sonoridade híbrida. Então, o ato de ouvirem este último grupo, bem como das sonoridades que estavam em voga na década de 1990, fez com que o Cabeça Chata passasse a assumir uma fase mais regionalizada, expressando um sotaque nordestino mais pronunciado no cantar de suas letras, além de incorporar alguns elementos da sonoridade e da poética dita tradicional do Nordeste.

As primeiras apresentações da banda Cabeça Chata, durante o mesmo ano em que foi formada, aconteceram em Cajazeiras e nas cidades circunvizinhas, como em eventos realizados em Bom Jesus, Uiraúna, Santa Helena e Ipaumirim (Ceará). Nesse momento, o repertório do grupo era composto, em sua grande maioria, por canções covers de bandas nacionais como Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Mamonas Assassinas, Titãs, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Planet Hemp, tendo apenas uma ou duas canções autorais entre elas.

No entanto, dessas poucas canções autorais que integravam o repertório, uma das primeiras compostas pelo grupo, foi inscrita para concorrer no Festival Regional da Canção de 1996, em Cajazeiras. Realizado no Cajazeiras Tênis Club, sob a organização da Secretaria de Cultura do município, o evento contou com a transmissão simultânea da Rádio Difusora FM (Frequência Modulada), sendo registrada, ainda, em fita cassete.¹⁰⁶

Iniciadas as apresentações do referido festival, as três primeiras atrações da noite que subiram ao palco foram a banda Apocalipse, com a música *Juventude*; Erivan Araújo e Daniela Guimarães, com a canção *Nativa*; e a banda Cabeça Chata, com *Não parece não, ou pode parecer*. Dessas três canções, a primeira e a terceira tinham como horizonte temático a juventude que começava a pensar nas questões existenciais da vida e buscar

¹⁰⁶ Esse registro histórico foi convertido em vídeo e se encontra disponível no canal do *YouTube* do NEC Cajazeiras. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=-EVb21n6w9I>. Acesso em: 14 fev. 2022.

seu próprio caminho nos primeiros anos de retomada da democracia; já a segunda, falava sobre a natureza selvagem da vida, sobretudo da necessidade de uma maior sintonia com o mundo animal. A canção *Não parece não, ou pode parecer*, defendida pela banda Cabeça Chata, retratava o atual momento histórico em que a juventude brasileira passava, de incessante busca pela sua própria identidade, mapeando quais seriam as causas e bandeiras que deveriam passar a defender. Nela, a sonoridade característica do rock nacional estava sendo expressa, com a agitação frenética da guitarra, baixo e bateria, fazendo surgir os primeiros desejos de se voltar completamente para suas próprias músicas autorais.

Como um processo natural de encontro a essas canções autorais, a banda foi ganhando destaque ao se inserir nos eventos tradicionais e alternativos de Cajazeiras, marcando presença no primeiro e no segundo Cajá Rock realizados em 1997, desta vez com um repertório mais balanceado entre canções covers e autorais.

Após criar uma maior consistência com as suas canções autorais e lograr uma maior circulação em todo o estado, em março de 2003, o grupo decidiu migrar para a capital paraibana João Pessoa. Com essa mudança, a banda teve uma nova formação, constituída por: Wandemberg Gonçalves na guitarra solo e vocal; Mário Brito no baixo e no vocal; Eduardo Brito na guitarra-base, percussão e vocal; e Fabiano Lira na bateria e percussão (alguns anos depois, Fabiano Lira saiu da banda, dando lugar para a entrada de Grimaldo Melo, conhecido como Gugagrimaldi). Foi aí que, depois de ter conquistado uma projeção em nível estadual, que a banda teve a possibilidade de materializar dois dos seus trabalhos musicais de autoria própria: primeiramente com a demo *Fusão*, produzida e distribuída de modo independente em 2003, contendo 11 canções; e logo em seguida com o disco *Oficina dos costumes*, gravado no SG Studio na capital João Pessoa, em 2008, com 9 canções.

Paralelamente ao trabalho autoral que vinha sendo produzido com a Cabeça Chata, após migrar para João Pessoa, os integrantes do grupo passaram a participar significativamente da banda Tocaia da Paraíba. Atuaram como instrumentistas entre 2002 a 2007, momento no qual a Tocaia teve maior abertura para se apresentar em diversos eventos de grande reconhecimento no campo da música. Em 2008, Wandemberg decidiu voltar para Cajazeiras, deixando as bandas Cabeça Chata e a Tocaia da Paraíba para formar o grupo A Peleja.

1.3.2 Danos Morais

A banda Danos Morais foi formada em janeiro de 1998. Sua criação se deve a Romeu Vieira, que, posteriormente a sua saída da banda Crônicas (que depois passou a se chamar de 027), começou a pensar em escrever e compor suas próprias músicas. Com uma sonoridade e uma poética autoral que poderiam ser inseridas no que habitualmente chama-se de rock nacional da década de 1980/1990, o grupo buscou inspiração principalmente na figura de Raul Seixas. Mas, para além dessa grande referência musical do *mainstream* nacional, o grupo que mais o influenciou foi a banda Apocalipse. Como relatou Romeu Vieira em entrevista:

Uma das influências da banda era o Apocalipse também, tá ligado? Eu ia nos ensaios, nos shows [...]. Eu tenho umas memórias de quando eles se apresentaram no Xamegão. A viagem era o povo olhando, imagine só: uma banda de rock tocando no São João? Aí você nota, tem até um vídeo, que é a galera lá pulando e um povo assim, ó [levanta-se e gesticula cruzando os braços cruzados], de braço cruzado. Uma viagem [risos]. Eu era bem novo nesse tempo, mas lembro que eu tava pulando igual doido (Entrevista com Romeu Vieira, realizada em 27 de maio de 2022).

Dadas as construções de memórias tecidas através do passar dos tempos, com essa fala, pode-se observar que a banda Apocalipse é mais uma vez citada como uma das principais influências musicais para a formação das bandas de rock local. No caso específico da banda Danos Morais, Romeu Vieira também se refere aos ensaios realizados na casa de Gilberto Álvares, ocasiões que inspiravam a construção de segmentações dessa musicalidade no Alto Sertão da Paraíba. E, em meio a todas as apresentações da banda Apocalipse realizadas no decorrer da década de 1990, aquela de que o entrevistado mais teve recordações foi o show realizado no largo da praça do Xamegão, em plena comemoração às datas juninas. Relembrando desse momento como um marco histórico, Romeu Vieira diz e gesticula que, visivelmente, percebiam-se as transgressões propostas pelo *modus vivendi* do rock na esfera local. Portanto, o vídeo a que o entrevistado se refere, cabe lembrar, é a mesma gravação que foi detalhada no decorrer deste capítulo, no qual o público presente se dividia claramente em dois estados de espírito: de um lado os que estavam de braços cruzados, talvez assustados com os sons destoantes dos tradicionalismos das festividades juninas; e, do outro, a exemplo do próprio Romeu Vieira durante seus anos de juventude, que se encontrava em estado de êxtase com a

apresentação da banda Apocalipse, principalmente por ver que o grupo estava se apresentando em um evento de grande expressão em Cajazeiras.

Com essas experiências musicais em mente, que se tornaram imprescindíveis para a formação da banda Danos Morais, sua primeira formação foi composta pelo *power trio* Romeu Vieira no baixo e vocal, Eremilson Vicente na bateria e Erivanêz Freire (conhecido como Novinho) na guitarra. Com esse perfil inicial, completamente voltado para a produção de suas canções autorais, o grupo passou a realizar ensaios nas casas de amigos próximos e dos seus próprios integrantes, chamando a atenção de outros jovens que se instigavam pelos sons ali produzidos.

Em suas primeiras apresentações, seja para os amigos íntimos ou, logo em seguida, em eventos públicos, a banda atestou que a sua sonoridade era fruto da mescla entre o rock nacional e o *punk rock*, trazendo pitadas do rock progressivo. A partir disso, mesclando essas vertentes, suas canções autorais foram começando a ganhar notoriedade nos espaços públicos onde eram consumidas as músicas alternativas da cena rock em Cajazeiras. Dessas músicas autorais, podem ser citadas: *O vira-lata*, *Arte de pensar*, *Enigma*, *Depressão*, *Deus e o diabo* (todas compostas e reproduzidas publicamente durante os anos de 1998 a 2003). Nesse ritmo, a banda Danos Morais passou a circular, basicamente, nos eventos da cultura alternativa cajazeirense, em casas de shows particulares, na praça do rock/reggae no carnaval e no Cajá Rock.

Entretanto, por conta da constante dificuldade em encontrar espaço especializado para a realização de ensaios e para a aquisição/manutenção de equipamentos, o grupo parou seus trabalhos em 2003, retornando somente em 2019 – desta vez com Romeu Vieira (guitarra base e vocal), Eremilson Vicente (bateria), Thalís Barros (guitarra solo) e Josué Moura (baixo). Nesse mesmo período em que a banda deu uma pausa em suas atividades, Romeu Vieira passou a se dedicar com mais ênfase ao grupo Epidemia Tipo 5, compondo letras e músicas juntamente com Ari Júnior.

1.3.3 Epidemia Tipo 5

A banda Epidemia Tipo 5 teve suas primeiras movimentações a partir de 1999. A história desse grupo teve início quando o vocalista Ari Júnior conheceu a banda 027, principalmente na figura do guitarrista e vocalista Romeu Vieira. Esse momento, que se tornou o primeiro contato musical que Ari Júnior teve com a cena rock local, serviu para que ele, juntamente com Romeu Vieira, tivesse a ideia de se reunir para tocar músicas em

ensaios realizados na própria casa de Ari Júnior, marcando o início do processo de composição das canções do grupo. Com isso, inspirado pela sonoridade do *pop rock* nacional que imperava na década de 1990, outras pessoas foram sendo convidadas para esses momentos de lazer, como Aldair José (no baixo), Riwsen (bateria) e Junior Moreira (guitarra).

A princípio, o grupo foi intitulado *Batendo a xepa*, em referência aos ensaios que aconteciam, geralmente envolvidos por refeições, bebedeiras e confraternização entre os seus membros. No entanto, com esse nome a banda não chegou a se apresentar publicamente, alterando-o para *Epidemia*. Mas, como já existiam muitas outras bandas com esse mesmo nome, decidiram por acrescentar o “Tipo 5”. Ficou, portanto, *Epidemia Tipo 5*.

Definido o nome, a *Epidemia Tipo 5* começou a realizar frequentes ensaios. Neles, Ari Júnior viveu as suas primeiras experiências musicais, desenvolvendo o seu lado artístico por meio da vocalização, e Romeu Vieira mantendo em paralelo os dois projetos musicais com o *Danos Morais* e com o *Epidemia Tipo 5*. E se, por um lado, para a banda *Danos Morais*, a *Apocalypse* era a principal referência local; por outro, como apontou Ari Junior em entrevista, para a banda *Epidemia Tipo 5*, as referências que mais o influenciaram foram as bandas *027* e *Cabeça Chata*:

Quem conhecia muito o *Apocalypse* era Romeu, ele sempre falava em *Apocalypse*. A primeira que eu conheci mesmo foi a *027*, depois dela foi que eu fui conhecer as outras. Aí depois dela eu fui conhecer o *Cabeça Chata* [...] que me influenciou bastante na época em que estávamos montando a banda, e eu quando vi eles tocando com aquele som bacana que eles faziam, me deu mais impulso, tá entendendo? (Entrevista com Ari Júnior, realizada em 24 de maio de 2022).

Nesse relato, vê-se que, a partir do então processo de consolidação e expansão da cena musical alternativa cajazeirense, a inspiração para a formação da banda *Epidemia Tipo 5* também partiu da própria cena local. Só que, por sua vez, Ari Júnior teve seu primeiro contato com o grupo *027* e, logo em seguida, com a banda *Cabeça Chata*, que se tornaram as principais referências apropriadas e elencadas no momento da entrevista. Isso evidencia a disposição de uma complexa cadeia de referências e influências que foi se formando na cena local.

Como a *Epidemia Tipo 5* foi nitidamente influenciada pela sonoridade do *pop rock* nacional, suas principais referências musicais foram Raul Seixas, Biquini Cavado,

Camisa de Vênus, Titãs e Legião Urbana. E antes mesmo de fazer suas primeiras apresentações, o grupo decidiu que seu repertório seria baseado na junção de músicas autorais e de reinterpretações desses que eram os seus principais parâmetros musicais. Com relação às canções autorais feitas pelo grupo, pode-se citar: *Baby, garota de patins, O velho do cachimbo, Parece quê, Uma noite de carnaval, Eu não sou babaca, Com os pés descalços, Enigma, Maria Fátima e O tempo se faz o tempo.*

Sua primeira apresentação aconteceu na praça alternativa do rock/reggae em 2003. Depois disso, o grupo passou pelo mesmo palco nos anos de 2007 e de 2009 a 2013, além de marcar presença no NEC, no CCBNB de Sousa e no Cajá Rock. Por meio dessa movimentação na região do Alto Sertão da Paraíba, a banda foi se firmando na cena musical local, sendo convidada para fazer apresentações nos programas televisivos locais, como para a *TV Êxito* e *Diário do Sertão*.¹⁰⁷ Nesse período, outros instrumentistas foram integrando ao grupo, como o baterista Thyago Davidson e o baixista João Lucas Ricarte.

Foi nesse sentido que, após completar dez anos de carreira artística, o grupo passou a pensar na possibilidade de registrar suas próprias canções em estúdio. Desejo esse que veio a se concretizar em 2010, quando suas canções autorais foram reunidas para compor o disco *Parece quê*, gravado com recursos próprios e em um só dia na cidade de Sousa.¹⁰⁸

1.3.4 Comportamento Zero¹⁰⁹

De acordo com as fontes documentais reunidas para esta pesquisa, a banda Comportamento Zero foi formada em 2003.¹¹⁰ Com uma sonoridade voltada para o *punk rock*, esse grupo tocou tanto músicas autorais como releituras de outros compositores. Essas últimas, entretanto, foram modificadas em sua natureza rítmica para ornar com a intenção musical do grupo. As suas principais referências musicais foram baseadas em

¹⁰⁷ A apresentação e entrevista realizada no *Diário do Sertão*, em que se fizeram presentes Romeu Vieira (no violão) e Ari Junior (vocal), se encontra disponível para visualização no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wwFtaobGGfc&list=PLuM2LiHHm4uvbQL86cJ40sR1Bye0vIXpJ&index=3>. Acesso em: 07 nov. 2021.

¹⁰⁸ Ari Junior, entrevista citada.

¹⁰⁹ Por não dispor de registros audiovisuais ou sonoros, a banda Comportamento Zero é a única da qual não será possível indicar uma música para escuta.

¹¹⁰ Em algumas entrevistas realizadas, foram feitas menções à criação da banda Comportamento Zero na década de 1990, sem saber mensurar ao certo o ano específico. No entanto, como não se dispõe de registros para tal afirmação, optei pela data de sua primeira aparição documentada.

uma sonoridade mais pesada que, além do *punk rock*, tem notáveis influências do *heavy metal* do Sepultura e do Metallica.¹¹¹

A origem e concepção do grupo se deve a Rômulo Bezerra (Rominho), que já tinha tido experiência tocando bateria na banda Apocalipse e que ainda participou da primeira formação da Baião d’Doido como guitarrista. O restante dos instrumentistas, durante os ensaios e as apresentações realizados pela banda, passou recorrentemente por mudanças, fazendo com que o grupo não possuísse uma formação fixa. Num curto período passaram pela banda: Romeu Vieira (Danos Morais e Epidemia Tipo 5) na bateria, Novinho (Danos Morais) no baixo e Saul Soares (Cabeça Chata, Escaravelhos e A Peleja) no vocal.

Desse modo, por apresentar essa característica nômade em sua formação, aliada aos poucos registros documentais que referenciam a banda, uma das poucas apresentações que foram datadas é a que foi realizada na 6ª edição do Cajá Rock. Trata-se do dia 4 de outubro de 2003, quando a banda Comportamento Zero foi convidada para abrir tal evento. Como informa o zine produzido logo após a sua realização, a própria formação do grupo evidenciava o seu nomadismo, pois na ocasião foi convidada a banda Cabeça Chata para servir de banda de apoio: Wandemberg Gonçalves na guitarra, Fabiano Lira na bateria e Mário Brito no baixo. O repertório dessa apresentação foi composto por canções como *Cabeça maldita*, *Fock you man* (ambas que já vinham sendo apresentadas publicamente pela banda Apocalipse na década de 1990) e *As cocotinhas*, de Zé Paraíba.¹¹²

1.3.5 Baião d’Doido

A banda Baião d’Doido foi criada em 13 de novembro de 2003. Diferentemente de alguns grupos da cena que começaram fazendo covers de outros compositores, esse grupo já nasceu com a intenção de fazer música autoral, trazendo uma sonoridade mais elétrica e agressiva do rock para falar sobre as práticas, experiências e problemáticas dos sertões do Nordeste, particularmente as questões imagéticas e socioculturais que envolvem o Alto Sertão paraibano.

¹¹¹ Romeu Vieira, entrevista citada.

¹¹² O cantor e compositor Zé Paraíba nasceu em São José de Piranhas, cidade que faz parte do Alto Sertão da Paraíba. Suas músicas ganharam repercussão por terem sido indicadas por Luiz Gonzaga no momento de gravação do seu primeiro disco, fazendo com que fossem veiculadas pelas rádios em todo o território nacional. Em Cajazeiras, essa fama se alastrou por se tratar de um músico nascido em uma cidade que se localiza em suas imediações. Cf.: <https://som13.com.br/ze-paraiba/biografia>. Acesso em: 01 jun. 2022.

A idealização do grupo partiu de Osvaldo Moésia e Nilvan Ferreira,¹¹³ que tocavam percussão e guitarra-base/vocal, respectivamente. Logo após a concepção, integraram ao grupo, ainda no momento da fundação, John Mary no baixo, João Paulo (Japa) na bateria e Rômulo Bezerra (Rominho) na guitarra solo. Com essa formação, a banda foi responsável por iniciar um novo tipo de sonoridade na cena alternativa do rock cajazeirense por meio do hibridismo musical entre o tradicionalismo do baião com o universalismo do *hardcore*.

Justamente por conta dessa mescla que surgiu o nome da banda. Baião d’Doido é uma apropriação dos sentidos fabricados em torno da palavra baião: de um lado, o gênero musical baião, criado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira durante as décadas de 1940 e 1950, tornando-se um elemento básico para a sonoridade que a banda buscava construir; e, do outro, o baião de dois, comida presente na culinária do Nordeste que mistura o arroz e o feijão, cujo sentido foi usado para expressar a junção de sonoridades que se buscava agenciar. Esse nome surgiu em um dos ensaios, quando, em meio às misturas sonoras empreendidas, Rômulo Bezerra sugeriu ironicamente o nome Baião d’Doido, prontamente acatado pelos demais integrantes da banda.¹¹⁴

Toda essa miscelânea sonora foi usada, inclusive, na reinterpretação de músicas de outros compositores, a exemplo das canções de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro, da banda cearense Jumentaparida e de Paulo Sérgio, que foram sendo inseridas nos ensaios após uma adaptação com a roupagem rítmica do *hardcore*. Nessas, pode-se perceber o leque diverso de referências apropriadas pelo grupo, que vão desde as sonoridades tidas como tradicionais do Nordeste brasileiro em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, adentrando no universo da música dita “cafona” de Paulo Sérgio¹¹⁵ e desaguando no *hardcore* da banda Jumentaparida. Segundo Osvaldo Moésia, a mescla do *hardcore* com o baião se deve ao seguinte motivo:

A gente estava procurando a identidade musical que ia fazer, de qual a vertente, e a gente viu que não dava pra fazer o trash [metal], então

¹¹³ Nilvan Ferreira nasceu em Cajazeiras e nela trabalhou como jornalista e radialista. No entanto, migrou para a capital João Pessoa para trabalhar com os sistemas de comunicação da capital. Em 2022, muitos anos após ter deixado o grupo Baião d’Doido, concorreu ao cargo de governador da Paraíba como partidário da ala bolsonarista e filiado ao Partido Liberal (PL), terminando o pleito na terceira posição.

¹¹⁴ Osvaldo Moésia, entrevista citada.

¹¹⁵ Como aponta o historiador Paulo Cesar de Araújo, Paulo Sérgio é notadamente um dos maiores representantes da música “cafona”. Ouvida principalmente pelas classes populares, sua musicalidade distingue-se radicalmente da intelectualização poético-sonora professada pela Música Popular Brasileira (MPB). Isso quer dizer, então, que a banda Baião d’Doido, em suas referências musicais, esteve muito mais próxima da linguagem acessível dessa “música cafona”. Cf.: ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e a ditadura militar**. 7ª ed. São Paulo: Editora Record, 2010.

decidimos fazer o hardcore. Mas a gente não queria ser só mais uma banda de hardcore, a gente queria fazer algo diferenciado. Aí pegou e conheceu a banda Jumentaparida, que é lá de Fortaleza. E eu entrei em contato com Zoo, que era o vocal, guitarrista e fundador da banda, aí a gente trocou ideia e eu pedi autorização pra gente tocar duas músicas deles (Oswaldo Moésia, entrevista citada).

Com esse depoimento, compreende-se o desejo urgente que os integrantes sentiam em criar uma banda para se expressar musicalmente através de um som mais pesado, no qual tivesse como base estruturante a sonoridade do *trash metal*. Mas, quando perceberam que não era possível se apropriar dessa vertente, por conta da sua complexa cadeia melódica e velocidade rítmica, tomaram como inspiração o *hardcore*, mantendo o som pesado, só que com uma formatação musical mais simples e possível para os seus atuais níveis de conhecimento musical. E, ao emitir suas primeiras notas musicais com o *hardcore*, a banda se defrontou imediatamente com o amplo destaque regional da banda Jumentaparida, que naquele momento era tida como uma das bandas nordestinas de maior evidência na cena nacional, misturando a temática e a sonoridade regionalista com as referências globalizadas do rock.¹¹⁶ Daí que o próprio Oswaldo Moésia entrou em contato com Zoo, compositor da maioria das músicas da banda Jumentaparida, que autorizou a releitura de duas de suas canções.

Após meses de ensaio, a estreia da banda Baião d’Doido nos palcos aconteceu no NEC, em 15 de maio de 2004. O evento contou com a divulgação em massa dos veículos de imprensa local e estadual, como nos jornais *A União*, *Gazeta do Alto Piranhas* e *Correio da Paraíba*, além da revista *.Com*.¹¹⁷ Foi assim que, com um grande público presente, em um sábado, convidou-se a banda Apocalipse para abrir o evento.

Na verdade, durante esse show de abertura, a banda Apocalipse já havia mudado seu nome para Conspiração Apocalipse, porém boa parte do seu público continuava reconhecendo a banda como Apocalipse, nome simbólico que marcou a sua trajetória

¹¹⁶ Sobre a banda Jumentaparida, ver: COSTA, Jane Meyre Silva. **Movimento cabaçal**: expressão musical da juventude e as políticas culturais do Ceará. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, 2007; ALBUQUERQUE FILHO, Rubens Martins de. **Movimento cabaçal**: hibridismo, conquistas e barreiras no underground cearense. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, 2013.

¹¹⁷ Cf.: BAIÃO de Doido estreia sábado no Núcleo de Extensão Cultural da UFCG. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 14 mai. 2004. Seção C2; ROCK in sertão: Baião de doido. **A União**, João Pessoa, mai. 2004; NOVO som de Cajazeiras: Baião de doido conquista jovens com rock regional, **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 9 mai. 2004. Seção de Cultura; FERREIRA, Nilvan. Do Rock’in roll ao baião: banda cajazeirense condensa estilo musical e começa a atrair público jovem, **Revista .Com**, Cajazeiras, mar. 2004.

durante a década de 1990.¹¹⁸ Então, com o seu nome adaptado, a primeira banda de rock do Alto Sertão paraibano tocou canções que haviam sido lançadas recentemente no disco *Trágica Lógica do Absurdo*, em 2003, com uma formação um pouco diferente dos anos 1990: Gilberto Álvares na guitarra/vocal, Naldinho Braga no baixo, Diego Faísca na bateria e Paccelli Gurgel na guitarra/*backing vocal*. Terminada a apresentação da Conspiração Apocalipse, entrou em cena a banda Baião d’Doido. Em cima do palco estavam Osvaldo Moésia, João Paulo e Nilvan Ferreira, além de Aldair José e Junior Moreira (ambos já tinham participado da formação inicial da Epidemia Tipo 5), esses dois últimos que assumiram o baixo e a guitarra após a saída de John Mary e Rômulo Bezerra. O repertório da apresentação foi composto por 6 canções autorais: *Introdução*, *Perdidos*, *Crise de existência*, *Você tem que entender*, *Be-a-Bá do Sertão* e *Dose Máxima*; e 4 reinterpretações: *Caipora* e *Coroné e Lampião*, da banda Jumentaparida; *Você pode me perder*, de Paulo Sérgio; e *O último pau de arara*, de Luiz Gonzaga.¹¹⁹

Um ano após essa estreia, em 2005, a banda entrou em estúdio para gravar o seu primeiro disco, *Virgulino Lampião Rei do Cangaço*. Contendo 12 canções, foi gravado em Sousa, a partir dos recursos captados com o Fundo Incentivo Cultural (FIC) Augusto dos Anjos, de caráter estadual. Foi com esse trabalho autoral que a banda passou a participar de diversos eventos em Cajazeiras, além de apresentações em outras cidades da Paraíba e dos estados vizinhos.

Por conta das articulações sociais e culturais de Osvaldo Moésia, que antes mesmo de fundar a banda Baião d’Doido já despontava como fomentador cultural da cena rock local, algumas cópias do CD *Virgulino Lampião Rei do Cangaço* circularam por outros países, como Alemanha, Itália, Japão e Argentina. Essa projeção do trabalho musical em formato físico se deu pela frequente chegada de alunos do intercâmbio na Comissão Pastoral da Terra (CPT) em Cajazeiras, com a qual Osvaldo tinha um contato direto e fez a distribuição dos discos.¹²⁰ Além disso, a canção *Be-a-bá do Sertão*, 8ª faixa do disco, foi inserida na coletânea *Nordeste em Chamas Vol. 2 – A vingança é agora*, que reuniu

¹¹⁸ A banda Apocalipse passou a se chamar Conspiração Apocalipse em 2003. Isso aconteceu pelo fato de que, no momento do seu primeiro registro em formato de disco físico, já havia uma banda cadastrada com os direitos autorais em nome de Apocalipse.

¹¹⁹ Todas as performances dessa apresentação se encontram disponíveis na íntegra no canal do *YouTube* da banda Baião d’Doido: <https://www.youtube.com/watch?v=ikZ2yKMOZTA&t=1477s>. Acesso em: 04 mar. 2022.

¹²⁰ Essa circulação dos discos físicos foi contada por Osvaldo Moésia no evento virtual em comemoração aos 18 anos da banda (2003-2021). Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=vyzlmWIMIVM&t=11s>. Acesso em: 4 mar. 2022.

músicas bandas de rock que refletiram sobre questões políticas e sociais de toda a região Nordeste.¹²¹

1.3.6 Arlequim Rock ‘n’ Roll Band

Criada em janeiro de 2006, o Arlequim Rock ‘n’ Roll Band é um grupo que foi pensado, inicialmente, para se apresentar na praça alternativa do rock no carnaval de Cajazeiras, dado o fato que esse espaço é considerado como o mais expressivo da cena local. Sua sonoridade teve notável influência do rock progressivo e do *hard rock* da década de 1970, o que a levou a explorar as múltiplas referências do universo do rock internacional e nacional, mas que, com o início de sua trajetória, também passou a tomar como influência as músicas dos sertões do Nordeste. De Pink Floyd a Zeca Baleiro, de Deep Purple a Conspiração Apocalipse, de Jimmy Hendrix a Tocaia da Paraíba, uma das marcas sonoras fundamentais da banda em sua trajetória é o desenvolvimento de *medleys* que mesclam diferentes estilos em uma só arranjo musical.¹²²

A sua fundação se estruturou com Paccelli Gurgel na guitarra solo e vocal, Diego Nogueira no baixo e vocal, Samara Silva na guitarra-base e João Neto na bateria. Desses integrantes iniciais, Diego Nogueira e Paccelli Gurgel já tinham participado de outros projetos musicais: Diego integrou a banda Baião d’Doido por um curto espaço de tempo; já Paccelli, idealizador da banda, havia participado da Conspiração Apocalipse por cerca de dois anos, assim como teve uma rápida passagem no processo de formação da Tocaia da Paraíba.¹²³

Com a solidez de sua primeira formação, os integrantes do Arlequim começaram a formular um repertório inicialmente constituído por releituras que exploravam as mais distintas nuances e texturas sonoras do rock. Logo, é nesse ritmo que a banda se transformou em uma espécie de projeto musical, pensado por Paccelli Gurgel, para conhecer a complexidade sonora do rock. Em entrevista, Diego Nogueira contou:

Acho que a grande ideia de Paccelli, assim, o grande projeto que ele tinha, era ter a banda como um projeto mesmo, literalmente falando. Que aí era fazer uma revista do rock, fazendo diferenciações [...]. Então,

¹²¹ Disponível para escuta em: <http://tocaiaselo.com/album/71/tocaia-selo/nordeste-em-chamas-vol-2>. Acesso em 12 mai. 2022.

¹²² Segundo Eric J. Hobsbawm (2014, p. 368), no glossário produzido para o livro *História Social do Jazz*, a palavra *medley* quer dizer: “Temas diferentes, apresentados abreviadamente em série, mas mantendo uma certa unidade estilística”. No Brasil, essa execução é bastante conhecida como *pot-pourri*.

¹²³ BRAGA, 2019, *op. cit.*

a gente queria fazer um *hard rock*, um rock nacional, *rockabilly*, *blues*, rock progressivo, enfim... E a gente também sempre prestou homenagem ao Apocalipse, que é a grande referência local ao que a banda tem, né?! Tanto do som quanto por amizade e por poética (Entrevista com Diego Nogueira, realizada em 15 de dezembro de 2021).

Com esse relato, nota-se que o processo de construção dos primeiros repertórios da banda perpassou pela inserção de referências distintas, que se destacavam principalmente pela constatação e estudo das ramificações do rock, utilizando-se das referências tanto em nível global como local, estabelecendo a banda Conspiração Apocalipse como ponto de partida da cultura alternativa local.

Portanto, esse projeto musical partiu da ideia de buscar compreender o processo formativo da história do rock, tal qual é abordado por Paulo Chacon (1982) no livro *O que é Rock*.¹²⁴ Foi a minúcia desse estudo que fez com que a banda fosse chegando cada vez mais perto do seu próprio modo de compor, tendo as influências universalizantes e locais como inspiração.

Então, não é à toa que o Arlequim Rock ‘n’ Roll Band teve uma ligação direta com a perspectiva histórica, já que dois dos seus fundadores se vincularam ao curso de História no campus universitário de Cajazeiras: Paccelli Gurgel como professor de História Antiga entre 1991 a 2010 (ano do seu falecimento); e Diego Nogueira como discente do curso. O próprio nome da banda, na verdade, evidencia essa historicidade, pois Arlequim é uma alusão ao *arlecchino*, personagem do teatro popular italiano, mais especificamente da *commedia dell-arte*. Esse personagem, que se destacava por utilizar uma roupa formada por retalhos retangulares, foi usado simbolicamente para se referir à colcha de retalhos sonoros urdidos a fio pela banda, trazendo um vasto conhecimento histórico do rock para entrar em atrito com as referências regionais.¹²⁵

Após meses de ensaios realizados na casa de Paccelli e no NEC, o primeiro show da banda aconteceu no dia 22 de setembro de 2006, na I Feira do Livro do Alto Sertão,

¹²⁴ O livro *O que é Rock* de Paulo Chacon foi, inclusive, usado por Paccelli Gurgel para o desenvolvimento de pesquisas e oficinas realizadas em Cajazeiras. Por conta disso, apesar de ter mestrado na área de Arqueologia Pré-Histórica, com o passar dos tempos, Paccelli passou a se identificar e ter o interesse em desenvolver pesquisas sobre a história do rock, que foram interrompidas pelo seu falecimento precoce, em 2010. Como contaram Diego Nogueira (entrevista citada) e Osvaldo Moésia (entrevista citada), Paccelli encarregou-se de ministrar frequentes oficinas na ASCAR sobre as questões sociais e culturais da história do rock, realizando debates sobre obras acadêmicas relativas ao tema e fazendo com que o conhecimento científico dessa manifestação cultural e musical circulasse e se materializasse na vida dos filiados da associação. Cf.: ROCHA, Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da. **Caracterização Macroespacial de Sítios Arqueológicos no Alto Sertão da Paraíba**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

¹²⁵ Cf.: O MANIFESTO Arlequim. **Blog Arlequim Rock ‘n’ Roll Band**, Cajazeiras, s.d.

realizada na praça do Leblon, às margens do Açude Grande, em Cajazeiras. Na ocasião, a banda Tocaia da Paraíba foi convidada para abrir o show, apresentando sobretudo as canções recentemente lançadas, em 2005, no disco *Botando pra quebrar*. Depois dessa abertura, subiu ao palco o Arlequim, com a mesma formação de sua criação e tocando releituras do Pink Floyd, Conspiração Apocalipse e até mesmo da Tocaia da Paraíba.

Com o passar dos anos, a banda foi se firmando no cenário local por meio das suas canções autorais, como *Fantoches*, *Invernia*, *Martelo Apocalíptico*, *Coco Metálico* e *Blues Up*, bem como das releituras de outros artistas. Com relação a essas canções autorais, o grupo não chegou a gravar um disco propriamente dito, no entanto, as três primeiras mencionadas foram lançadas no formato de *single*, em 2023. Essas canções autorais foram sendo processualmente inseridas no repertório da banda, que passou a participar cada vez mais dos eventos alternativos realizados em Cajazeiras e no Sertão paraibano, seja no NEC, na praça do rock, no CCBNB de Sousa ou em eventos relacionados à UFCG de Cajazeiras. Concomitantemente à consolidação do legado do grupo, outros músicos foram passando a integrá-lo, como: Jefferson Alexandre no teclado, João Paulo (Japa) na bateria e Vandilson Lima na guitarra, todos esses que tiveram passagens na banda Baião d’Doido.

1.3.7 A Peleja

Por fim, no que tange ao recorte proposto (1995-2010), a última banda autoral criada até a data-limite foi A Peleja. Ela teve seu início em 2008, quando Wandemberg Gonçalves decidiu sair da Cabeça Chata e retornar de João Pessoa para Bom Jesus, momento em que reencontrou Saul Soares, baterista da primeira formação da banda Cabeça Chata. Desse reencontro, surgiu a ideia de juntos criarem um novo projeto musical, desta vez intitulado Pegado e a Peleja. Tal nome foi escolhido por alusão ao seu principal compositor, o guitarrista e vocalista Wandemberg Gonçalves (Pegado), aliado à banda que dava suporte (e a Peleja). Porém, com o decorrer do tempo, o grupo decidiu abandonar o nome composto (Pegado e a Peleja), ficando somente com A Peleja. Isso ocorreu devido à mudança de concepção entre os integrantes, que a princípio atuavam como uma banda de apoio, mas que depois passaram a ter participação direta no processo de composição e decisão.

No entanto, antes mesmo d’A Peleja ganhar forma, Saul Soares havia formado, em 1º de maio de 2004, uma banda voltada para covers de músicas que fizeram grande

sucesso na década de 1980. Trata-se do Escaravelhos, inicialmente formado por Novinho no baixo (advindo da Danos Moraes), Romeu Vieira na bateria (também advindo da Danos Moraes), Rômulo Bezerra (que veio da Comportamento Zero) e Saul Soares no vocal. A banda Escaravelhos, já em 2008 no momento da formação d'A Peleja, continuou seus trabalhos em paralelo, tendo a entrada do baterista Thyago Davidson e dos guitarristas Pedro Braga e Wandemberg Gonçalves.

Esse grupo anterior, formado em 2004, serviu como base para a primeira formação d'A Peleja, cujos seus integrantes no contexto de formação passaram a ser: Wandemberg Gonçalves na guitarra e vocal, Novinho no baixo e Saul Soares na bateria. Logo, a diferença entre os dois grupos seria a de que o Escaravelhos manteve seu trabalho como banda cover e A Peleja, como autoral, sobretudo com as canções compostas por Wandemberg Gonçalves.

A primeira apresentação pública da banda A Peleja foi realizada em 2008 no CCBNB de Sousa. Conforme contou Saul Soares em entrevista: “O primeiro show da gente foi no BNB de cultura lá em Sousa. E o mais interessante é que na sexta foi A Peleja e no sábado foi o Escaravelhos, nós fomos duas vezes seguidas” (Saul Soares, entrevista citada).

Em sua caminhada, a banda gravou o CD *Pegado e a Peleja* em 2008, no Studio Play, em Sousa. Nele estão inseridas as faixas: *Beijo etílico, Carraspana, Sem rumo, Pratos limpos, ?, No clima, Conselho, Nós, Vício, Costumes, Sossego e Saga*. Com essas composições autorais e logo após iniciar o processo de distribuição independente do disco, suas canções passaram a circular com maior expressividade nas rádios locais, levando o grupo a se apresentar em espaços alternativos como a praça do rock/reggae e o NEC. Já em 2023, tendo como financiamento cultural os recursos municipais do FUMINC, o grupo lançou um novo material fonográfico. Trata-se do EP *O legado da Peleja*, contendo 6 canções autorais e gravado no Braga Home Studio, em Cajazeiras.

A partir da constelação sonora até aqui citada, pode-se perceber que a paisagem sonora do rock no Alto Sertão paraibano é complexa, repleta de camadas sonoras e mesmo sociais. Nela, atuaram professores universitários, alunos de graduação, comunicadores das rádios locais, produtores culturais, além de vários outros profissionais os quais dividiram seu tempo com a atuação musical. Dividir o tempo entre “trabalho” e “música”

se fez necessário para eles porque trabalhar somente com música foi e ainda é uma conciliação difícil, pois o pouco recurso financeiro que é captado pelas bandas acaba sendo voltado para a manutenção do material (instrumentos, caixas de som) e da logística de locomoção até os eventos. Muitas das vezes precisando até que sejam destinados recursos dos próprios integrantes para complementar as demandas financeiras.

No entanto, essas dificuldades não paralisaram a cena. Muito pelo contrário, isso fez com que os sons do rock tivessem continuidade irrestrita desde o momento em que a banda Apocalipse foi criada. A essa cena, coube se adequar à realidade social, econômica e cultural a que esteve circunscrita em seu espaço, inclusive no sentido de criticar as escassas possibilidades de acesso aos recursos em editais de cultura e afins. Ou seja, como disse o historiador e comunicólogo Will Straw, quando definiu o conceito de cena musical: “É um sistema destinado a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia social”.¹²⁶

Vale notar, então, a formação e a consequente consolidação de um cenário coletivo em torno do rock no Alto Sertão paraibano, tendo Cajazeiras como o ponto central de sustentação para a socialização, realização das apresentações e movimentação da cultura rock. Centralismo esse ao qual se percebeu a circulação expressiva do público advindo das demais cidades do Alto Sertão paraibano para eventos alternativos como os realizados no NEC, na Praça do Rock e no Cajá Rock.¹²⁷ Merece destaque, ainda, a complexa cadeia de circulação entre os integrantes, participando de projetos em paralelo e vindo a contribuir com a musicalidade de outras bandas. E, ao estarem se movimentando e dando forma a uma cena musical, entende-se que estiveram construindo uma paisagem sonora em tono do rock local, tecida a partir de diversos fios e por meio do agenciamento de perspectivas particulares do espaço em que praticaram os seus sons.

Foi justamente nesse meio musical que a banda Tocaia da Paraíba se fez referência: logo de imediato por ser a segunda banda autoral formada; e, em seguida, por ser a primeira a reconfigurar de forma híbrida a musicalidade da paisagem sonora do sertão paraibano.

¹²⁶ JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-compós**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-10, mai./ago., 2012. p. 5.

¹²⁷ Essa influência de Cajazeiras como um dos principais polos do rock no sertão paraibano se estende até mesmo a cidade de Sousa. Enquanto outro município economicamente importante para o sertão paraibano, suas primeiras bandas de rock só vieram a ser formadas próximas ao final da década de 1990, tendo como referência, inclusive, a movimentação e as bandas de rock de Cajazeiras.

Novamente se fez clima de São João em Cajazeiras. Desta vez, no decorrer dos dias de junho de 1999, a ânsia pela chegada das festividades juninas era aguardada com muita expectativa pela população, principalmente tendo em vista as atrações que iriam compor a programação aberta ao público na praça do Xamegão. De todas as atrações anunciadas previamente, sem sombra de dúvidas a mais esperada era o cantor e compositor cearense Fagner, que havia lançado o disco *Amigos & Canções* (1998), comemorando os seus 25 anos de carreira, tido pelos jornais locais como a “maior e mais destacada atração dos 10 anos de Xamegão”.¹²⁸

Diferentemente do São João realizado nos anos anteriores, parecia que nessa edição a população estava dividida entre críticos e apoiadores. Os críticos vinham a público para questionar as medidas tomadas pelo então prefeito Eptácio Rolim a respeito da redução da programação de um mês para seis dias. Tal decisão, dizia-se nas rádios, jornais e até mesmo nas conversas de calçada, era economicamente mais rentável à economia do município e fora ainda tomada para que houvesse uma maior recepção de turistas na concentração dos seus seis dias festivos, fossem eles advindos da microrregião do Alto Sertão da Paraíba ou de outras localidades mais distantes.¹²⁹ Do outro lado das críticas, aliada às comemorações da vinda do cantor Raimundo Fagner, notadamente um dos maiores e mais vendáveis nomes do Nordeste em toda a história da música brasileira, elogiavam-se as homenagens ao paraibano Jackson do Pandeiro, durante o São João cajazeirense.¹³⁰

Para tais homenagens que estavam sendo pensadas ao instrumentista, conhecido como Rei do ritmo, foi montada uma decoração especialmente voltada para sua representatividade musical. Nisso, foi planejada uma exposição de caricaturas e desenhos, as quais seriam expostas em grandes painéis nas laterais do largo da praça do Xamegão, ficando visível para os transeuntes em ritmo festivo. Além disso, outra homenagem estava sendo concebida para ser realizada com um painel de debates sobre Jackson do Pandeiro, marcado pela presença do próprio Fagner e dos jornalistas paraibanos Fernando Moura e Antônio Vicente. Esses dois últimos pretendiam publicar um livro contando a história da vida e da obra do compositor e instrumentista paraibano, que influenciou outros grandes

¹²⁸ Cf.: FAGNER salvou o Xamegão. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

¹²⁹ Cf.: XAMEGÃO compacto gera polêmicas. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

¹³⁰ Cf.: HOMENAGEM a Jackson do Pandeiro foi um acerto. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

artistas da música brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Ramalho, Alceu Valença, Sivuca e tantos outros.¹³¹

Em meio ao grande alarde provocado pelo anúncio da vinda do intérprete da música *Espumas ao vento* no São João cajazeirense, também foram anunciadas algumas atrações locais para compor a programação, e particularmente uma delas era vista com bons olhos tanto pelos organizadores como pela população. Tratava-se da banda Tocaia da Paraíba, que, com suas músicas autorais, estava despontando como uma das bandas mais promissoras do estado da Paraíba, fundindo as sonoridades ditas tradicionais dos sertões do Nordeste com o rock. Por conta disso, a Tocaia foi convidada justamente para abrir a noite do dia 26 de junho, um sábado, que tinha Fagner como a principal atração.

Então, chegou-se o dia de sábado, escancaradamente o mais esperado pelos cajazeirenses e pelos turistas que haviam entrado em massa na cidade. Conforme mandava a tradição, novamente foram feitas ornamentações para o São João: as bandeirolas, em diversas cores, foram presas em linhas no alto. O diferencial era a exposição dos painéis com as imagens em homenagem a Jackson do Pandeiro nas laterais. Logo cedo, pouco após a chegada da noite, se fez presente um grande número de pessoas ao redor da praça do Xamegão; muitas delas se amontoavam à frente do palco na tentativa de se posicionarem da melhor maneira possível para ver e ouvir as atrações bem de perto. Nesse momento, o mesário de som iniciou os testes para equalizar os instrumentos das bandas que iriam se apresentar logo mais.

As horas foram passando e a ansiedade foi aumentando, até que, de repente, ouviram-se as primeiras notas musicais da noite. Foi quando, sob a penumbra do palco, escutou-se o som grave do repique da zabumba, amplificado pelo sistema sonoro de alto-falantes do evento, entrando em sintonia com o palpitar intenso das batidas dos corações da plateia. Além desse som extraído de um instrumento que foi apropriado discursivamente pela cultura regional nordestina, que se qualifica como baixa frequência sonora e impacta diretamente na estrutura dos corpos, fazendo-os vibrar com tamanha impetuosidade, outro também se fez audível: o baixo elétrico e a sua verve universalizante. Eram Fabiano Lira e Naldinho Braga, formando ali um contraponto

¹³¹ O livro de Fernando Moura e Antônio Vicente foi publicado dois anos depois, em 2001, pela Editora 34, ganhando ampla atenção dos meios jornalísticos da época, a exemplo da *Folha de S. Paulo*. Cf.: MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001; O REI do ritmo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 jul. 2001.

sonoro entre os graves dispostos pela zabumba e pelo baixo elétrico – ambos ainda continuavam tocando em paralelo com a banda Apocalipse.

Com o acender total das luzes direcionadas ao palco, foi nesse momento que se viu o quarteto basilar da banda Tocaia da Paraíba: Erivan Araújo, cantando boa parte das canções, empunhava uma guitarra elétrica e a revezava com um violão; Mário Filho, cantando a outra parcela das canções do grupo, tinha em mãos uma viola sertaneja; Naldinho Braga, com seu baixo elétrico, movimentava o dedo indicador e o médio para tocar as quatro cordas; por fim, Fabiano Lira marcava o compasso rítmico com a zabumba. Toda essa instrumentação, visivelmente com o pé fixado tanto no regionalismo (zabumba e viola sertaneja) como no rock (baixo e guitarra), falava muito sobre quais eram os posicionamentos sonoros da banda, de um som híbrido que mesclava o local e o global.

E quando a Tocaia da Paraíba começou a dispor o seu repertório, percebia-se que a banda apresentava boa parte das canções que tinha acabado de compor. Era um grande número de músicas autorais que versavam sobre o cotidiano local no Alto Sertão paraibano e que se projetavam com a possibilidade de se conectar com outros espaços mundo afora. Especialmente uma dessas canções, *Jackspanderiá*, ornava perfeitamente com as homenagens prestadas a Jackson do Pandeiro. Portanto, o que estava acontecendo ali, no calor da apresentação musical que antecedeu a entrada de Fagner, em plena comemoração ao São João, era um outro momento de ruptura, uma nova reconfiguração na musicalidade que compõe a paisagem sonora do Alto Sertão da Paraíba. Refiro-me à invenção de uma sonoridade híbrida a partir de novos modelos de escuta empreendida pela banda Tocaia da Paraíba, neste caso, antenados com as discussões que estavam em voga em todo o mundo no decorrer da década de 1990: a incessante aproximação entre as culturas em nível global por conta do acesso à internet.

Agora, antes de prosseguir com os detalhamentos sobre esse show histórico na reconfiguração da paisagem sonora do Alto Sertão paraibano, nos permitamos retroceder um pouco a disposição dos fatos. Voltaremos para o processo de formação da banda Tocaia da Paraíba, a fim de entender como se deu a formação do grupo: a entrada dos seus integrantes, a escolha do nome, as configurações sonoras adotadas e como se chegou ao hibridismo musical por ela praticado. Após cumprir essa explanação, essencial para entender o objeto de estudo desta pesquisa, retornaremos à apresentação no Xamegão, dessa vez discutindo como a Tocaia obteve destaque em meio às bandas do cenário a que está se chamando de *pós-apocalíptico*. Destaque esse que se tornou visível pelo número

expressivo de apresentações em eventos musicais por todo o território nacional, bem como pela aparição em críticas musicais e periódicos de grande circulação. Outro ponto que merecerá atenção, ainda no decorrer deste capítulo, é a composição estética expressada pelo grupo, presente tanto no projeto gráfico dos discos (capas, contracapas e encartes) como em registros fotográficos e aparições em jornais periódicos.

2.1 Saindo da tocaia: a formação do grupo e suas configurações híbridas

*“Se queres ser universal,
Começa por pintar tua própria aldeia”.*
Liev Tolstói

A banda Tocaia da Paraíba foi formada em 1995, em Cajazeiras. Através do mapeamento das bandas que constituíram o cenário de concretização do rock no Alto Sertão paraibano, discussão realizada na última parte do capítulo anterior, pôde-se constatar que a banda Tocaia foi o segundo grupo autoral. No entanto, nesse mesmo cenário, ela foi a pioneira no sentido de reconfigurar a paisagem sonora do rock local em tons e texturas híbridas, mesclando as referências sonoras regionais com as globais.

Parte significativa do início e do decorrer de sua trajetória foi vinculado a um projeto da UFPB, campus V. Após o desmembramento da UFPB, em 2002, passou a ser vinculada à Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), campus Cajazeiras. Logo, por conta desse contato e articulação com o meio universitário, a Tocaia teve a possibilidade de circular por determinados campi universitários brasileiros, tocando em calouradas e eventos acadêmicos, fato que não impediu, por outro lado, que o grupo de participasse de eventos musicais independentes e privados de grande reconhecimento nacional.

A ideia de formar o grupo partiu de Erivan Araújo, músico de formação, nascido em Campina Grande, mas que passou a residir em Cajazeiras no ano de 1995 após tomar posse no cargo de técnico em Música. Nesse momento, Erivan também assumiu a frente do Coral Universitário de Cajazeiras (CUCA) e do projeto de música da Fundação da Criança e do Adolescente (FUNDAC). Além do mais, sua chegada a Cajazeiras ficou marcada por ter assumido a coordenação do NEC, em conjunto com Naldinho Braga.

Juntos, Erivan Araújo e Naldinho Braga idealizaram as concepções sonoras e estéticas que representaram as primeiras movimentações para o começo da banda Tocaia da Paraíba. A seu modo, ambos se tornaram responsáveis por trazerem suas experiências sonoras e de vida para compor a identidade musical que o grupo viria a constituir. Erivan,

como multi-instrumentista formado em Educação Artística, com habilitação em Música pela UFPB de João Pessoa, teve acesso à música desde a infância, o que acabou influenciando seu conhecimento, servindo, inclusive, para buscar questionar as fronteiras fixadas entre a música “popular” e “erudita”. Naldinho, por sua vez, como professor do curso de Letras da UFPB, campus V, nascido e criado em Cajazeiras, teve sua experiência musical na juventude como um dos integrantes fundadores da primeira banda de rock do Alto Sertão paraibano, a Apocalipse. Das subjetividades dessas trajetórias artísticas tão particulares a cada um, instrumentalizadas seja pelas memórias mais remotas que habitavam o cotidiano local da Paraíba ou pelas experiências musicais de contestação através do rock, surgiu a ideia de formar a banda Tocaia da Paraíba, sobretudo na construção de uma sonoridade híbrida, através de músicas autorais que explorassem a diversidade rítmica nordestina, dialogando com o que havia de mais universalizante na música.

Toda essa fusão de expressões musicais deu origem a uma nova sonoridade em terras cajazeirenses, não no sentido de soar igual as suas referências, que foram basilares, mas sim de configurar as características do seu próprio som. Sua criação pode ser lida como a edificação inaugural de uma paisagem sonora híbrida no espaço do Alto Sertão da Paraíba, durante a década de 1990, período este que foi concomitante ao momento de integração global através dos novos meios de comunicação.

Desse modo, se historicamente o hibridismo cultural é identificado por alguns estudiosos como uma prática milenar, em tempos de rápida disseminação do conhecimento, sobretudo com o advento da massificação da internet, que no Brasil ocorreu na década de 1990, contexto de formação da Tocaia da Paraíba, o encontro entre culturas passou a se tornar cada vez mais frequente. Como aponta o historiador Peter Burke na obra *Hibridismo cultural*, o processo de hibridização é “particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa e o rock afro-celta mais recentemente”.¹³² Toda essa “obviedade” que atesta o autor deveu-se, entre tantos motivos que podem ser mencionados, aos novos recursos tecnológicos de gravação e pós-produção (mixagem e masterização), que favoreceram a operacionalização híbrida de elementos sonoros espacial e temporalmente distantes uns dos outros. A música é, portanto, um espaço privilegiado para o hibridismo, independentemente do seu locus de produção, temporalização ou condição. Isso

¹³² BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo – RS: Editora UNISINOS, 2003. p. 15.

corresponde ao movimento constante que se reinventa a partir de novas experimentações sonoras, quer seja com a integração multiculturalista ou com a reafirmação das suas estruturas mais cristalizadas.¹³³

Originalmente, a palavra “hibridismo” era usada na Biologia para se referir à junção genética de dois seres diferentes em um só organismo. De forma semelhante, porém readaptado a sua natureza descritiva, esse conceito foi incorporado aos estudos das Ciências Humanas, passando a ser entendido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.¹³⁴ Ainda na linha de pensamento de Peter Burke, se for levado em consideração o campo bibliográfico produzido, os próprios teóricos do hibridismo cultural são frutos da mescla de sociedades e culturas: Edward Said, nascido na Palestina que firmou carreira docente nos Estados Unidos da América (EUA); García Canclini, argentino que exerceu docência no Brasil, EUA e Espanha, e que leciona atualmente no México; Stuart Hall, jamaicano, que atuou na Inglaterra e nos EUA. Não é por coincidência, então, que o encontro de culturas na história da musicologia tenha se tornado um intenso *habitus* no pensamento artístico mundial, ganhando ampla significação na música do Nordeste brasileiro da década de 1990.

Dessa hibridização em escala regional, o que se produziu, muitas das vezes, foi a crítica ressentida à perda do sentimento de pertencimento às culturais locais. Como é o caso de Gilberto Freyre, que via com olhos temerosos as práticas culturais que se distanciavam dos odores e dos sabores da cana açucareira de um Nordeste saudosista e colonial.¹³⁵ Entretanto, essa crítica parece não se encaixar muito bem com a banda Tocaia da Paraíba, que dentro dos seus hibridismos, conectou-se com o global, mas também não se esqueceu de manter as referências locais e regionais, integrando-as e mixando-as em uma sonoridade audível aos ouvidos do público. O que se propôs, na verdade, foram as primeiras tentativas de estabelecer contato entre elementos culturais de temporalidades e espaços distintos, daí se emergiu um movimento criativo consciente com vistas a tensionar ideias, práticas e sons.

¹³³ Como exemplo destacado da integração multiculturalista, pode-se constatar, no caso do rock, desde as apropriações místicas e sonoras da cultura indiana nas canções dos Beatles, entre 1965 a 1968, que partindo da ideia do guitarrista George Harrison, fizeram imenso sucesso na cultura de massas mundial do século XX. Cf.: BELLMAN, Jonathan. Indian resonances in the British Invasion, 1965-1968. **The Journal of Musicology**, v. 15, p. 116-136, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/763906>. Acesso em: 15 jun. 2022.

¹³⁴ GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. XIX.

¹³⁵ FREYRE, *op. cit.*

Aliando as vivências e as experiências musicais tão pessoais e ao mesmo tempo tão diversas, o grupo Tocaia, logo em seu processo de criação, destacou-se por apresentar canções autorais com uma mescla entre as expressões universalizantes, como o rock, com as manifestações da paisagem sonora dita regional, como o coco de roda, a embolada, o xote, o xaxado, o baião e a sonoridade das bandas cabaçais dos sertões do Nordeste. Todas essas modalidades sonoras tomadas como base, por sua vez, remetem a outros processos de estruturação cultural, contendo formações históricas, sociais e culturais muitas das vezes também híbridas.

O caso das bandas cabaçais, referências fundamentais para a composição sonora da Tocaia da Paraíba, deu-se particularmente por conta dos estudos acadêmicos realizados por Erivan Araújo e Naldinho Braga. Erivan produziu uma dissertação sobre a banda São Sebastião, da cidade de São José de Piranhas, defendida em 2008, juntamente ao mestrado em Música da UFPB, campus João Pessoa. Já Naldinho, analisou o caso da banda Os Inácios, localizada no Sítio Bé, na zona rural de Cajazeiras, defendida em 2009, junto ao mestrado em Letras da UFPB, em João Pessoa, e publicada em livro pela EDUFCG em 2015; mais recentemente, Naldinho também desenvolveu a tese *A música do começo do mundo: caminhos e práticas educativas experienciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba*, no doutorado em Educação da Universidade Federal de Sergipe (UFS).¹³⁶

Caracterizada pela presença de dois pífanos (instrumento de sopro feito à base de madeira ou de cano PVC) e de dois instrumentos percussivos (zabumba e caixa), as bandas cabaçais são fruto do hibridismo entre as manifestações culturais indígena, árabe, africana e europeia.¹³⁷ Estas que, para além de serem tomadas como objeto de pesquisa para ambos os pesquisadores, também se tornaram uma parte basilar para a construção da sonoridade pensada para a Tocaia da Paraíba.

¹³⁶ Cf.: SILVA, Erivan. **Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008; BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discursos e práticas de Velhos Pifeiros**: a história da banda cabaçal Os Inácios. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009; BRAGA, Elinaldo Menezes. **“A música do começo do mundo”**: caminhos e práticas educativas experienciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2022. Cabe referenciar, ainda, a tese de doutorado de Erivan sobre as mulheres no coco de roda paraibano: SILVA, Erivan. **O protagonismo feminino no coco de roda paraibano**: devires na conquista e defesa de territórios afrodiáspóricos. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

¹³⁷ BRAGA, Elinaldo Menezes. **Celebrações da vida**: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios. Campina Grande: EDUFCG, 2015. p. 43.

No documentário *O rock nasce para todos*, quando indagado sobre os primeiros passos da Tocaia da Paraíba, Naldinho, sentado em um dos bancos da praça central da universidade em Cajazeiras, na qual é professor, comentou:

Foi um grupo que nasceu aqui na universidade, que tinha uma proposta de tocar um som mais regional. Mas era um som regional que tinha uma pegada do rock 'n' roll. Eu lembro que a gente comentava: "Não, isso daqui é o rock nordestino! O rock nordestino é isso daqui!". Porque a gente tinha como base os ritmos nordestinos, mas usava guitarra, usava um instrumental pesado. Com o Tocaia a gente fez rock 'n' roll, mas a gente tinha o pé no nosso lugar, na nossa cultura. Foi aí que a gente encontrou a nossa identidade musical.¹³⁸

Este trecho da fala de Naldinho Braga para compor o documentário demonstra como, através da intenção de formar uma sonoridade híbrida, "pondo os pés" no terreiro da cultura local, se estabeleceu um íntimo diálogo com os sons do rock, perceptível desde a instrumentalização "pesada" utilizada. Em outros termos, a identidade musical da banda Tocaia convocou vários estilos rítmicos, abalando as pétreas estruturas do que se convencionou chamar como música nordestina e agindo diretamente no sentido de redimensionar os usos do rock na esfera local.

No entanto, antes mesmo de iniciar esse projeto musical e autoral com a banda Tocaia da Paraíba, tanto Erivan Araújo como Naldinho Braga se envolveram na formação de um grupo musical chamado Nós Brasil. Esse grupo foi um quarteto formado no início de 1995, que além de Erivan e Naldinho, tinha como integrantes Junior Terra (que havia participado da primeira formação da banda Apocalipse na percussão) e Shirley Abreu (que na época era discente do curso de Letras da UFPB, campus V). Nesse contexto, a sonoridade proposta pelo grupo era exclusivamente voltada para um repertório de músicas nacionais de grande sucesso, a exemplo das que os veículos de comunicação da época, tal qual o rádio e a televisão, costumavam transmitir. No repertório, portanto, tinham reinterpretações de músicas de cantores como Gilberto Gil, bem como de algumas canções autorais do próprio Erivan Araújo. Foi por meio dessa "sonoridade brasileira" proposta pelo Nós Brasil que Erivan começou a alimentar a ideia de formar um outro grupo que buscasse se concentrar mais especificamente em uma perspectiva local, explorando a diversidade rítmica nordestina e pondo-a em evidência junto ao que havia

¹³⁸ Cf.: **O rock nasce para todos**. Direção: Wandemberg Pegado. Produção independente. Cajazeiras – PB: 2014. Digital (35'29").

de mais internacional na história da música, o rock. Nesses termos, a veia dita regional foi nascendo justamente com a pretensão de tornar-se universal.

Com esses sons e com essas ideias na cabeça, após a formação do Nós Brasil, Erivan Araújo e Naldinho Braga passaram a procurar outros músicos para tentar dar início ao novo grupo. Logo de imediato, um nome foi visto como especial: tratava-se do professor, historiador e musicista Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da Rocha. Conhecedor dos mais variados gêneros musicais, ele tinha a sua disposição um grande acervo pessoal em discos de vinil, contendo “informações de culturas e períodos históricos completamente diversos”.¹³⁹ Todo esse conhecimento, voltado para o entrelaçamento entre a História e a Música, fez com que Paccelli Gurgel findasse tendo uma pequena participação no grupo Tocaia da Paraíba. Mas, ainda que em um curto espaço de tempo, trouxe suas referências musicais que transitavam desde o regionalismo do Quinteto Violado, passando pelo blues de Celso Blues Boy e desembocando no rock dissonante do Pink Floyd e Black Sabbath – todos esses facilmente encontrados à época em sua discoteca. Hoje não mais vivo, Paccelli não nos pôde contar como foi essa sua rápida passagem pelo grupo e suas contribuições, restando somente os seus escritos espalhados por *blogs* e jornais, bem como das memórias daqueles que conviveram diretamente com ele. Um desses registros, advindos justamente das memórias e convivências que se materializaram em documento bibliográfico, foi o texto produzido por Naldinho Braga, quando convidado para ser membro da Academia Cajazeirense de Artes e Letras (ACAL), que inclusive teve Paccelli como seu patrono:

Como instrumentista, [Paccelli Gurgel] tocava flauta doce, pífano, baixo elétrico, guitarra e violão, isto fez dele um dos integrantes da banda Tocaia da Paraíba, grupo que nasceu como projeto do Núcleo de Extensão Cultural [...] Após a sua saída do grupo Tocaia da Paraíba, Pacelli (sic) integrou a Conspiração Apocalipse, primeira banda de rock do sertão da Paraíba, e que ainda está na ativa, com seus trinta anos. Na Universidade, idealizou um projeto de uma nova banda: assim nasceu o Arlequim Rock ‘n’ Roll Band, composta por ele, Samara e alunos da graduação.¹⁴⁰

Dessas memórias transpassadas para a escrita, pode-se reter a informação de que o conhecimento histórico e musical de Paccelli foi fator decisivo para a sua participação na Tocaia da Paraíba, sendo interrompida por outros projetos pessoais, como o seu curso

¹³⁹ SCHAFFER, 2011a, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁰ BRAGA, 2019, *op. cit.*, p. 218.

do mestrado acadêmico em História na UFPE, concluído em 1998.¹⁴¹ Com essa rápida passagem, entretanto, ficaram algumas contribuições das suas referências e algumas melodias que foram integradas a determinadas canções da Tocaia da Paraíba. Ademais, é interessante notar que o próprio Arlequim, depois que foi criado, em 2006, passou a ter a banda Tocaia como uma das suas grandes influências, tanto é que chegou a inserir canções do grupo em seu repertório.

Nisso, Erivan Araújo e Naldinho Braga continuaram alimentando a ideia de formar o grupo, o que os levou novamente à procura de outros instrumentistas. Logo de início, foram tidos como essenciais particularmente dois, que serviriam para compor a sonoridade regional que se buscava hibridizar: o zabumbeiro e aquele que tocaria a viola sertaneja. Dessa necessidade, integraram ao grupo Fabiano Lira e Mário Filho.

A figura do zabumbeiro, ocupada por Fabiano Lira, tinha um caráter particularmente central na sonoridade que a banda Tocaia da Paraíba estava idealizando desde o seu começo. “A estrela desse grupo não vai ser o guitarrista, a estrela desse grupo vai ser o zabumbeiro. Tem que ser o zabumbeiro!”, recordou Naldinho Braga em entrevista, elaborando o cabedal de suas memórias sobre o processo de entrada da zabumba na banda.¹⁴² Naldinho contou ainda que isso ocorreu devido a uma indicação feita por ele mesmo, que ao convidar Erivan para ver um dos ensaios da banda Apocalipse, observou a atuação de Fabiano na bateria. Chegado lá, Erivan teria gostado da performance do baterista, constatando que Fabiano ainda era muito novo, contudo, já tinha um conhecimento rítmico e uma desenvoltura bastante avançada. O convite foi feito e Fabiano Lira aceitou entrar no grupo, ainda meio inseguro pelo fato de tocar um outro instrumento, a zambumba, e não mais a bateria como estava habituado na banda Apocalipse.¹⁴³

¹⁴¹ ROCHA, *op. cit.*, 1998.

¹⁴² Entrevista com Naldinho Braga, realizada em 17 de dezembro de 2021.

¹⁴³ Como tinha pouca experiência na zabumba, sobretudo nos primeiros momentos em que conhecia o instrumento musical, Fabiano Lira tocava de uma maneira bem peculiar. Acontece que os zabumbeiros, via de regra, costumam usar uma baqueta revestida de pano na ponta (popularmente chamada de pirulito) para tocar na parte superior e uma vareta (também conhecida como bacalhau) na parte inferior, produzindo, assim, um som grave ao se tocar em cima e um som agudo quando tocado embaixo. Fabiano Lira, no entanto, logo quando começou a tocar zabumba, usava tanto a baqueta quanto a vareta na parte de cima, chamando a atenção de algumas pessoas nos primeiros shows em que a banda Tocaia se apresentou. Uma dessas pessoas que acharam interessante essa forma de tocar, em conformidade com o relato de Naldinho Braga em entrevista, foi a cantora paraibana Cátia de França, que após um dos shows realizados na capital João Pessoa, perguntou para os músicos se o zabumbeiro era proveniente do rock, dado que a sua vivacidade em tocar o instrumento “saltava aos olhos”.

Percebe-se, assim, que a chegada de Fabiano Lira à zabumba fez com que a semente do rock estivesse ainda mais presente na sonoridade da Tocaia. Semente que passou a ocupar lugar privilegiado no leque de referências da banda, principalmente pelas características sonoras que Naldinho Braga e Fabiano Lira trouxeram da Apocalipse, agregando harmonicamente e reverberando nas configurações sonoras do grupo.

Se a zabumba remete imediatamente à sonoridade do forró, a função do tocador de viola, por sua vez desempenhada por Mário Filho, evidenciou a apropriação de outra sonoridade tradicional pensada para o Nordeste: o repente sertanejo. Esse instrumento musical, habitualmente usado pelos chamados cantadores de viola, é tido como uma companhia sempre presente quando se trata de desbravar os temas do cotidiano local, seja de forma irreverente ou mais séria. Mário Filho, que já despontava como uma das vozes promissoras entre os participantes dos Festivais Regionais da Canção realizados em Cajazeiras, chamava atenção por sua habilidade tanto como instrumentista quanto como cantor. Sua particularidade musical, confundindo-se com o grão da voz e com os dedilhados nas cordas de aço dos cantadores de viola, foi a força que o grupo Tocaia buscava. Com isso, o instrumentista, que também atuou como vocalista, passou a fazer uma espécie de dueto e contraponto com a guitarra elétrica, novamente expressando a pretensão de dialogar com o local e o global.

Então, estava formado o núcleo base da banda, um quarteto com: Erivan Araújo na guitarra, violão e vocal; Naldinho Braga no baixo; Fabiano Lira na zabumba; e Mário Filho na viola. Além desses quatro integrantes, para fins práticos de inserção no regionalismo e de preenchimento sonoro, outros dois instrumentistas também se fizeram importantes para a primeira formação do grupo: Nildo Oliveira no pandeiro e Francinaldo Lins na percussão geral, ambos advindos dos projetos de extensão realizados pelo NEC da UFPB campus V, em Cajazeiras. Dito isto, se a idealização da Tocaia da Paraíba nasceu com Erivan Araújo, ela passou a germinar com ainda mais potência com a chegada desses novos integrantes para compor a sonoridade, momento no qual a banda convergiu em busca da construção de um som em comum.

Tendo essa formação definida, os integrantes decidiram dar início aos ensaios para que fosse criada uma uniformidade na concepção musical do grupo. Com cada um dos instrumentistas desenvolvendo seus conhecimentos em um instrumento musical particular, tiveram como ideal comum a construção de uma paisagem sonora que tivesse um perfil híbrido. E, nesses momentos de ensaios e estudos conjuntos, notou-se que havia ali um processo de gestação da sonoridade da banda, dado que esses encontros serviram

como uma espécie de laboratório e experimentalismo sonoro, em que as canções autorais iam surgindo organicamente. Relembrando esses ensaios em que as composições foram ganhando consistência, Naldinho Braga e Erivan Araújo consideraram em entrevista que:

Esse grupo tinha três momentos na semana, de encontro. Um pra ouvir música, um pra tirar som e brincar de fazer música, e outro pra ensaiar. E nesses momentos de brincadeira apareceram as músicas (Naldinho Braga, entrevista citada).

Nos ensaios a gente tinha um momento que começava a ouvir certas gravações, tanto de música local lá de Cajazeiras, como os grupos cabaçais, as bandas de forró e a banda Apocalipse; e também gravações de outros espaços, como Hermeto Pascoal, Jackson do Pandeiro, Ari Lobo, Pink Floyd, Quinteto Armorial e até mesmo algumas peças eruditas de Beethoven, pra perceber o contraste e as nuances de explosão e pianinho (Entrevista com Erivan Araújo, realizada em 12 de abril de 2022).

Compreende-se, por meio desses dois relatos, que a banda Tocaia da Paraíba foi, igualmente, um espaço de escuta. Isto é, um ambiente sonoro em que a sensibilidade auditiva assumiu uma função primordial, cujos ouvidos deviam ser condicionados para conhecer as diversas referências possíveis no universo musical: na esfera local, seja nas distorções de guitarra empreendidas pela banda Apocalipse ou pelo som etéreo das bandas de pífano do Alto Sertão da Paraíba; na cultura sonora do coco empreendida por Jackson do Pandeiro ou na complexidade do Quinteto Armorial (esse que juntava os sons seculares do Nordeste com elementos da música erudita); na dita “música brasileira”, com a poesia engajada de Edu Lobo e os experimentalismos realizados por Hermeto Pascoal; no rock internacional, com as psicodelias sonoras do Pink Floyd; e até mesmo na música erudita, como as obras de Ludwig Van Beethoven.

Dessas mais variadas referências escutadas nos ensaios, geralmente ouvidas através de uma vitrola ou de um toca-CDs característico dos anos 1990, muitas delas ecoaram na sonoridade da banda Tocaia: as acentuações rítmicas presentes na diversidade sonora nordestina; as distorções de guitarra adotadas pela banda Apocalipse e pelo experimentalismo do Pink Floyd; as improvisações jazzísticas e as combinações sonoras de Hermeto Pascoal; e até mesmo as variações de intensidade e dinâmica presentes nas peças musicais de Beethoven (ao tocar alto e depois ir baixando o som pouco a pouco, ou a “explosão” e o “pianinho” a que Erivan se referiu na entrevista).

Todavia, para além da sonoridade da banda que ia ganhando densidade nos ensaios, era necessário nomear o grupo. O nome, a princípio, não veio de imediato. Dentre

as mais variadas proposições lembradas por Erivan Araújo, “tocaia” foi um dos que mais chamou a atenção dos demais integrantes, que o escolheram sem maiores considerações, já que se tratava de um nome que carregava um forte simbolismo. Essa escolha do nome, após a realização dos primeiros ensaios, expressa que o desejo de levar esse projeto sonoro em frente surgiu antes mesmo de nomear a própria banda. E esse nome que se adotou coletivamente foi escolhido tendo em vista a sua dupla alusão: em um primeiro momento, por se referir a um termo frequentemente usado no léxico do Nordeste desde o período do cangaço, “tocaia”, que significa esconder-se para atacar, de estar à espera e atento para o que está acontecendo nos arredores; e, em segundo plano, por se assemelhar ao verbo “tocar”, coisa que os membros estavam fazendo cerca de três vezes por semana com os ensaios. De acordo com a concepção do próprio Erivan Araújo:

Tocaia é estar à espreita, é estar atento. No caso da gente, é estar na moita, mas atento ao que está acontecendo em torno da gente, pra captar essas coisas [...] é estar antenado com a nossa aldeia e com o mundo, porque o mundo acaba sendo a nossa aldeia também (Erivan Araújo, entrevista citada).

Com base nesse relato, a palavra tocaia foi adotada no sentido de mostrar que os seus integrantes estavam atentos às novas formas de conexão multicultural em torno da música. O local, então, se configura não como um “fim de mundo” apartado da realidade, mas sim como uma aldeia antenada com o processamento cada vez mais rápido de informações que estavam em efervescência global. De resto, o complemento “da Paraíba” no nome da banda só veio a ser adotado pelo grupo durante o lançamento do seu segundo disco – questão que será retomada mais adiante, ainda neste capítulo. Portanto, a partir do sentido expresso por Erivan Araújo em entrevista, pode-se compreender que Tocaia é um nome que evoca um sentimento de se conectar, fazendo referência ao momento pelo qual a sociedade brasileira, durante a década de 1990, estava passando em meio ao processo de se comunicar culturalmente com os povos através da globalização evocada pela internet.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Quando me refiro ao termo “globalização”, sobretudo a presenciada na década de 1990, entendo-a como um processo de conectividade entre as culturas das sociedades contemporâneas, que também é atravessada por questões tecnológicas, econômicas e sociais que envolvem a estruturação de um sistema neoliberalista que passou a predominar em escala global. Alguns críticos pensam essa expressão como homogeneização, fato que, em comunhão com Peter Burke (2003, p. 107-112), particularmente não vejo como plausível. Por consequência, para fins práticos, me interessa pensar no aprofundamento de como esse processo instaurou uma nova forma de fazer música que, em seu modo de recepção, também não abriu mão de trabalhar com a cultura local. Para mais informações sobre a problematização do conceito de globalização, ver: BECK, Ulrich. **O que é globalização?** equívocos do globalismo/resposta à globalização. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

Ainda sobre o diálogo histórico com a questão da globalização, em se tratando da interconectividade mundial na proximidade da virada do milênio, se encontra expresso nos versos da canção *Carcará II*, de autoria de Erivan Araújo. Com um instrumental em que a viola sertaneja assume um destaque especial, contando ainda com os sons do pandeiro, da zabumba, do triângulo, das flautas transversais, do violão e do baixo elétrico, uma parte da canção diz o seguinte:

E quem quiser venha comigo
Empunhando uma viola
Violando mar, terra
Céu pela via Embratel

Neste trecho, em especial, visualiza-se a mescla entre duas esferas espaciais distintas: primeiramente, o uso comunicativo e simbólico da viola sertaneja, na qual seu timbre característico auxilia os repentistas a desbravar os temas do cotidiano local, seja ele “no mar ou na terra”; juntamente à Embratel, uma das grandes empresas nacionais operantes na massificação da internet no Brasil dos anos 1990 e que imperava nos ares de Cajazeiras. Ao unir essas duas referências na parte poética da canção, condizentes com o contexto espacial e histórico com o qual a formação da banda se inseriu, estava-se rompendo com as limitações que persistiam em enraizar o ideal de um sertão arcaico, mostrando que os sons das violas sertanejas também poderiam ser lançados ao mundo e tecer engendramentos com outros espaços.¹⁴⁵

Essa associação entre o local e o global expressa, então, a inserção do grupo na perspectiva artística da década de 1990 em falar sobre o período de interconectividade mundial. Fato que esteve atravessado diretamente pelos novos meios midiáticos, como a própria internet, e a pujante disseminação do canal televisivo Music Television (MTV) durante o início da mesma década.¹⁴⁶ E, particularmente na música, isso ganhou visibilidade com bandas que estavam escolhendo de modo seletivo determinadas configurações sonoras locais e pondo-as em contato com um dos gêneros que, como um

¹⁴⁵ A canção *Carcará II* será analisada de forma mais acurada e minuciosa no primeiro subtópico do terceiro capítulo, intitulado de *Sertões híbridos ou a ruptura do Nordeste*.

¹⁴⁶ A MTV, como uma marca de comunicação digital global com sede em Nova Iorque (EUA), chegou ao Brasil em 20 de outubro de 1990. Ao incorporar as novas tecnologias e a linguagem artístico-cultural de sua época, teve papel importante influenciando sobretudo na mentalidade juvenil por meio da sua grade de programação, voltada quase que exclusivamente para a exposição de videoclipes musicais das bandas que estavam no *mainstream* internacional e nacional. Cf.: LUSVARGHI, Luiza Cristina. **A MTV no Brasil: a padronização da cultura na mídia eletrônica mundial**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2002.

tsunami, mais arrebatou a cultura do século XX, derrubando ou se alimentando antropofagicamente das tradições musicais: o rock.¹⁴⁷

Entretanto, tal pretensão de caráter híbrido, com relação à música produzida no Brasil, já havia inspirado momentos semelhantes: como o movimento tropicalista dos anos 1960, em que se falava sobre o rompimento das fronteiras nacionais;¹⁴⁸ e, em seguida, com as psicodelias nordestinas da década de 1970, em que se começou a evocar percepções sobre a descoberta existencial e do mundo cósmico.¹⁴⁹ Mas, desta vez, já próximo dos últimos anos do século XX, o tema da vez passou a ser os novos meios de comunicação apresentados pela internet, que mexendo com a mentalidade vigente, passaram a ganhar amplo espaço na cabeça e nos ouvidos dos compositores brasileiros. A isso se deu o nome de globalização, momento em que todas as partes do mundo estavam construindo um tipo de sonoridade que liquidificasse os sons universais com o que havia de mais local possível.

Consequentemente, daí decorre que se tornou comum dizer que o *manguebeat* foi o grande representante híbrido brasileiro da década de 1990. O que faz sentido devido ao seu alcance internacional conquistado nas matérias jornalísticas, meios televisivos e na internet. Porém, a onipresença de tal movimento se fez tão potente que determinados críticos musicais e mídias de comunicação chegaram a “encaixotar” todas as sonoridades semelhantes, por conta do contexto histórico da década de 1990, como provenientes da força representativa do Chico Science & Nação Zumbi, grupo que mais se destacou no movimento. Ocorre que esse discurso que iguala todas as sonoridades de uma década a um movimento em particular empobrece as análises contextuais e históricas de outros espaços, como que os silenciassem e não lhes dessem o direito de dizer quem são e quais as particularidades que constituíram a sua musicalidade. Esses mesmos que, vale salientar, também se portaram como antenas que captaram os sons e as temáticas globais, mas que receberam pouca atenção nos escritos acadêmicos ou literários.

¹⁴⁷ Ao usar a metáfora do rock como um tsunami, tomo por empréstimo as palavras de Adalberto Paranhos: “A vida vem em ondas, como o mar”, já escreveu, com a mão de poeta, Vinicius de Moraes em ‘Dia da criação’. O *rock*, no entanto, foi mais que uma onda que arrebatou em praias de todas as latitudes e longitudes. Verdadeiro tsunami, ele – especialmente a partir de meados dos anos 1950 – derrubou tradições, por mais que, dialeticamente, também se alimentasse delas, num movimento como que antropofágico. Com o *rock*, o chão, literalmente, em certos casos, estremeceu. As pedras rolaram e muita coisa saiu fora da ordem, fora da velha ordem musical”. Cf.: PARANHOS, Adalberto. Chiclete com banana e com bacalhau: o rock nos dois lados do Atlântico. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 221-227, jul./dez., 2017. p. 222.

¹⁴⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003, *op. cit.*

¹⁴⁹ LOPES, 2017, *op. cit.*

Essa problemática é pauta para uma posição bastante clara por parte dos integrantes da Tocaia, que afirmam não terem sido necessariamente influenciados pelos pernambucanos. Em entrevista, quando indagados sobre o contexto vigente em que o grupo Tocaia da Paraíba ganhou forma, Naldinho Braga e Erivan Araújo tecem a seguinte narrativa, buscando se desassociar da cena musical do *manguebeat*:

[...] e por conta dessa cena do Pernambuco [*manguebeat*], muita gente achava que o Tocaia tinha nascido por influência dos pernambucanos. Não foi! Nasceu exatamente aqui, e em paralelo. Parece que tinha um inconsciente coletivo nacional (Naldinho Braga, entrevista citada).

A gente não tinha influência do *manguebeat*, pelo contrário. O que vai ter de semelhante é esse *fusion*, em que eles estavam dialogando com o rock, e aqui a gente dialogava muito mais com o baião. Então, tem esse paralelismo aí. Uma onda que surgiu que a gente não sabe dizer nem quem iniciou ela, porque se a gente dizer que foi Chico Science, estaria mentindo; porque aqui na Paraíba tinha uma cena que não dependia do *manguebeat*, não (Erivan Araújo, entrevista citada).

Traçando um paralelo entre os dois depoimentos, percebe-se que ambos os músicos destacam com veemência a singularidade do grupo Tocaia da Paraíba, tentando demarcar a sua relevância à medida que se desassocia da influência do Chico Science, construindo uma fala que legitime o seu lugar cultural. Tais afirmativas partem da nítida necessidade de se desatrelar da cena pernambucana, mundialmente conhecida através do *manguebeat*, durante a década de 1990, e que se convencionou ter influenciado os outros grupos com configurações sonoras semelhantes à época. Dessa tentativa de desassociação, eclodem nomes como Jaguaribe Carne, Chico César, Escurinho e Cabruêra, exemplos anteriores ou contemporâneos de expoentes do hibridismo musical na cena musical paraibana durante a década de 1990, referências que foram colocadas como mais próximas do leque cultural disponível para a banda Tocaia.

Outro ponto interessante a se reparar é a utilização da palavra “*fusion*” por parte de Erivan Araújo. De certo modo, esse termo que foi emprestado da física nuclear¹⁵⁰, vindo até mesmo a dar nome a movimentos musicais como o *Jazz fusion*, passou a ser frequentemente adotado no arcabouço linguístico do eixo musical para representar o entrecruzamento cultural, que pode até mesmo usar os elementos de uma cultura historicamente cristalizada, mas para demonstrar que outras possibilidades de experimentação e criação artística são possíveis.

¹⁵⁰ BURKE, *op. cit.*, p. 50.

Dessa maneira, como destacou Erivan Araújo e Naldinho Braga em seus posicionamentos durante a entrevista, não há como precisar exatamente com quem se deu o *start* inicial desse dito “inconsciente coletivo” híbrido durante a década de 1990, já que a música é um eixo que está sempre em movimento, passível a apropriações e reapropriações constantes. E a este “inconsciente coletivo”, ao qual os músicos da Tocaia se referem, pode-se ler senão como uma forma de tentar nomear a mentalidade musical que estava em voga durante a década em questão. O que se pode afirmar, então, é que diversos músicos de décadas anteriores e até mesmo à época e em paralelo a Pernambuco já vinham experimentando o sabor das notas híbridas, influenciando os seus sucessores em uma espécie de “reação em cadeia”.¹⁵¹

Desses grupos, um em especial parece ter levado essa perspectiva híbrida entre o rock e a música nordestina para o *mainstream* nacional pouco antes do início da década de 1990 e antes do movimento *manguebeat*: trata-se da banda paulista Titãs.¹⁵² O grupo paulistano vinha embalado pelo imenso sucesso com os discos *Cabeça de dinossauro* (1986) e *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987), e em outubro de 1989, lançou o disco *Õ Blésq Blom*, notadamente conhecido por praticar um som híbrido marcado pela participação do casal repentista recifense Mauro e Quitéria.

Assim, em plena turnê desse disco lançado nos últimos meses de 1989, os anos 1990 foram iniciados com o *boom* do rock nacional traçando novos itinerários de experimentação poética e sonora: poética na conscientização social e política através das letras que versavam sobre o cotidiano brasileiro, especialmente os anos subsequentes ao retorno do estado democrático; e sonora no incrementar de novas roupagens ao rock, como as batidas pulsantes da música eletrônica e da ancestralidade musical da cultura reconhecidamente nordestina.

¹⁵¹ Por “reação em cadeia”, faço referência ao momento em que a internet se tornou uma ferramenta essencial para a composição musical dos artistas brasileiros. Para mais informações a respeito, ver: NOGUEIRA, Bruno. **Reação em cadeia**: transformações na indústria da música no Brasil após a internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2013.

¹⁵² Cf.: STEFANINI, Marcos. **Eu não sei fazer música, mas eu faço**: a banda de rock paulista Titãs. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, 2013. p. 107.

Imagem 8: matéria da *Folha de S. Paulo* sobre o hibridismo musical no disco *Õ Blésq Blom* (1989) do Titãs.

FOLHA DE S. PAULO Quinto-feira, 9 de novembro de 1989 — ILUSTRADA — F. 3

Titãs começam hoje turnê de "Õ blésq blom"

MARCOS AUGUSTO GONÇALVES
Editor da Folha

O MUNDO — Abertura do turnê musical dos Titãs na Olympia (p. 14), 1.317, às 20h. Até domingo, 19h30. Ingressos: 12,50 (reserva) e 15,00 (comprado). Saída: 19h30. Local: Olympia, Rua do Ouvidor, 154. Tel.: 333-1111. Ingressos: 12,50 (reserva) e 15,00 (comprado).

O estropeio Titãs detona na noite de hoje sua temporada de shows, subindo ao palco do Olympia, em São Paulo, munido de 25 músicas, nove delas ("Deus e o Diabo" ficou de fora) extraídas do LP "Õ blésq blom" — um disco que se não marca a definitiva "maturidade" do grupo, transpõe o repertório impressionista que os caubós da crítica pop costumam oferecer à clientela infanto-juvenil do big Mc Donalds do "rock". Não que os Titãs, e o disco, estejam fora disso, mas há momentos em que a baba babel da banalidade produz um brulhali que sobrevive a pédiã e pita com mais intensidade no caminho que vai da entrada de um ouvido à saída do outro.

"Õ blésq blom" é sinônimo da descolagem qualitativa no Brasil, de um tipo de produção musical — genérica e imprecisamente, o "rock" — que raramente consegue demarcar sua autonomia face aos espelhos internacionais; poucas vezes obtive resultados admiráveis no plano das letras; e que, frequentemente, para assegurar sua legitimidade na hierarquia da corte, se entregou aos braços da geração tropicalista, tentando misturar chitche com banana e recorrendo aos clichês da "cor local".

Os Titãs são um caso original: o problema da depuração de uma "banalidade" articulada à informação internacional — questão formulada pelo tropicalismo, mas já tocada pela bossa nova e por Landragem, a pele morena etc — embaldado por uma melange rítmica rala e a scriptos de uma banalidade de cartão-postal. É definitivo, a esse respeito, o potardo que Arnaldo Antunes escreveu e cantou aos berros, numa espécie de manifesto sobre o lugar que o grupo pretendia ocupar: "Não sou brasileiro, não sou estrangeiro". "Eu não estou nem aí, não estou nem aqui".

Nunca houve na carreira dos Titãs alguma aniedade em cortejar o "establishment" da intelligência da mpb para obter o "imprima-se" que muitos busca-

ram — e obtiveram, às vezes melancolicamente — de Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Milton Nascimento. Sabem-se que esse aval é um passe-livra junto a uma clique, digamos, pensante, que executa a aborrecida tarefa de avisar à periferia — digamos, quase pensante — o que merece ser colocado na vitrola. Não é por acaso que o microfôno do grupo orbita em torno do apelido "tropicalista" quase sempre se recusou a acolher os Titãs.

O fato de que eles tenham, em "Õ blésq blom", recorrido a uma dupla de cantadores do nordeste, e de que o disco surja apresentado à imprensa por Caetano Veloso — através de um "release" (já que se comotou) preciso pela sua significação — possivelmente abriu alas. Nessa circunstância, vale ainda mais a pena fixar o modo específico, o blésq e não blésq, com que os Titãs se relacionam com as referências (inclusive as cultas) daqui — aliás que eles não cantam nem aí.

A escolha de Mauro e Quitéria para abrir e fechar o disco, revela uma seleção: afora o brilho bruto da dupla, que é de

clonar, se duas estréias do mar do Recife falam uma língua que não é brasileira e não é estrangeira. Não é casual que ao tratar contato com o universo popular, os Titãs tenham pincado um canto que é, afinal, uma utopia — a mesma que eles cultivam: não ser de nenhum lugar, ser de lugar nenhum. Da mesma forma, o grupo mantém esse jeito obliquo ao capturar alguns sinais da chamada (arrghhh...) cultura musical brasileira. Pegue-se "O Camelo e o Dromedário". A primeira vista, um ragge infantil. Mas ali está muito do ben que benjor fez às letras da música popular, e também muito do Mautner que vem sempre para o bem da fina ironia e do humor. Pegue-se "O Pulso". Uma jóia que dá Bandeira da poesia de Manuel, mas também dos Anjos das trevas de Augusto — de quem Arnaldo Antunes musicou, há tempos, o estonteante poema "Badiamo Moderno". Pegue-se "Miséria", "Medo", "Flores"... Décio Pignatari já havia se ligado na cruzada da letra de "Igreja". Caetano fala do caráter crescentemente "gráfico" dos campos dos Titãs. Ai reside um trufo, um talento, uma inventividade.

"Õ blésq blom" é mais que "blom": é possivelmente o melhor produto poético-musical de uma geração que não se pautou pelo superego tropicalista, e soube encontrar suas próprias formas de inscrição nas questões tão diferentes da música do Brasil — uma das poucas coisas feitas nesse país que não esverdeou em a tribo. A propósito: os Titãs promovem alguns "ciclinhos especiais" para o show, entre eles uma nova disposição do grupo em cena, e cantos com espelhos de olhos plenos. Olhos e ouvidos ligados.

Os oito integrantes dos Titãs, que estreiam na Olympia, em São Paulo, o primeiro show da safra "Õ blésq blom", título do espetáculo e do último LP do grupo

Fonte: Acervo digital da *Folha de S. Paulo*, 1989.

Assinada pelo jornalista Marcos Augusto Gonçalves (ver a imagem 8), a *Folha de S. Paulo* publicou, em 9 de novembro de 1989, uma matéria sobre o *Õ Blésq Blom*. Nela, o colunista destaca que os Titãs estavam prestes a iniciar sua turnê com o disco novo, dando pontapé inicial com uma apresentação na casa de shows Olympia, em São Paulo. "Munido de 25 músicas", o grupo planejava apresentar um repertório repleto de sucessos, contendo as novas canções autorais recentemente compostas. Dessas últimas, algo soaria semelhante aos ouvidos do público brasileiro e da crítica, só que a partir de uma nova roupagem: a reapropriação da cultura sonora dita nordestina através do casal de repentistas Mauro e Quitéria, os quais o grupo encontrou na praia de Boa Viagem, em Recife. Tal empreitada, presente na discografia tropicalista e em outros momentos anteriores da música brasileira, era recuperada pela banda paulistana no sentido de dizer que a "brasileiridade" e o "estrangeiro", agora em tempos globalizados, tornaram-se faces de uma mesma moeda.

Então, cabe notar que antes do *manguebeat* se fazer visto e ouvido nos principais meios de comunicação em 1991 com o seu *Manifesto do Movimento Mangue Bit*,¹⁵³ ou

¹⁵³ Segundo o jornalista José Teles, o manifesto do *manguebeat* foi redigido por Fred Zero Quatro, membro do grupo Mundo Livre S/A. A princípio, esse manifesto foi publicado na imprensa recifense em 1991 como *Manifesto do Movimento Mangue Bit*. Anos depois, sob o título de *Caranguejos com Cérebro*, esse mesmo manifesto foi utilizado no material gráfico do disco *Da lama ao caos* (1994), primeiro álbum lançado pelo grupo Chico Science & Nação Zumbi. Cf.: TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 255-256.

até mesmo quando passou por um processo de patrimonialização de sua obra nas décadas de 2000/2010,¹⁵⁴ os Titãs já se viam inseridos no hibridismo musical, possibilitado a partir da apropriação sonora do casal repentista recifense. O casal de músicos, na verdade, já era conhecido localmente em Recife pela sua cantoria que mesclava palavras de línguas diversas (português, inglês, francês, espanhol, entre outras), aprendidas pela grande concentração de turistas que passavam pela praia de Boa Viagem. Do mesmo modo, *Õ Blésq Blom* já expressava por si só uma colagem aparentemente intraduzível, mas que representava o uso das distintas expressões linguísticas utilizadas pelo casal. Essa mistura chamou a atenção dos Titãs, tornando-se o mote central para o conceito do disco, além da música de abertura e encerramento ao som das cantigas de Mauro e Quitéria.

Antes mesmo de ser lançado, o *Õ Blésq Blom* foi apresentado aos meios de comunicação com um *release* de Caetano Veloso e do seu primogênito, Moreno Veloso.¹⁵⁵ Os dois haviam sido convidados, em primeira mão, para ouvirem as canções antecipadamente ao lançamento público e fazer comentários, dentre os quais destacaram-se os elogios à “alta sofisticação intelectual e tecnológica aliada à brutalidade”. Nesse sentido, fica evidente que os Titãs buscavam recuperar justamente a colagem sonora empreendida pelos tropicalistas, principalmente por terem usado essa mesma brutalidade antropofágica para deglutir os sons globais e locais, transformando-os em matéria-prima para suas canções. Ou seja, demarcando “sua autonomia frente aos espelhos internacionais”, para fazer menção à matéria publicada pela *Folha de S. Paulo* sobre o disco.

Não é à toa, portanto, que existiram dois fatores em comum atuando ao lado dos Titãs e do Chico Science & Nação Zumbi: Arnolpho Lima Filho (conhecido como Liminha), produtor dos discos dos Titãs na entrada da década de 1990 e do primeiro disco do Chico Science & Nação Zumbi, o *Da lama ao caos* (1994); e a MTV, rede televisiva que veiculou os clipes de ambas as bandas em meio a sua programação diária. Essa dupla ligação se acentua pelo fato de que ambas as bandas ainda tiveram como propulsor duas das gravadoras de maior alcance em sua época: a Warner Music no caso dos Titãs; e a Sony Music no caso do Chico Science & Nação Zumbi.

¹⁵⁴ Sobre a patrimonialização do *manguebeat* em Recife, ver: OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. “**Impressionantes esculturas de lama**”: a patrimonialização do *Manguebeat* (1997-2012). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2020.

¹⁵⁵ Esse *release* encontra-se disponível na íntegra em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2011/12/1989-titas-o-blesq-blom.html>. Acesso em: 12 jul. 2022.

Mas o fato é que, com o passar dos anos, os Titãs se tornaram uma das primeiras referências para as bandas de rock nacional que buscavam, também, tomar como base a musicalidade proveniente do regionalismo. Não tardou muito para que, consciente ou inconscientemente, despontasse nos anos seguintes ao início da década de 1990 uma configuração sonora que vestisse essas pretensões híbridas, trazendo à tona questões vivenciadas cotidianamente na esfera local em meio às menções aos mecanismos de comunicação global. Isso fez com que a linguagem poética e sonora do hibridismo brasileiro começasse a se disseminar com mais força.

É aí que, para além dos estados de Pernambuco e São Paulo, há a necessidade de fazer menção aos outros espaços que também atuaram como agentes ativos nesse meio artístico híbrido dos anos 1990: em Minas Gerais, destacaram-se os sons pesados do *heavy metal* do Sepultura para falar sobre as relações de poder em escala internacional;¹⁵⁶ em Brasília, a banda Raimundos iniciava uma nova fase, em 1993, trazendo as influências sonoras e as irônicas letras do forró¹⁵⁷; e, na Paraíba, com grupos como a Tocaia da Paraíba e Cabruêra, onde usaram-se as técnicas musicais convencionalmente advindas dos sertões do Nordeste (embolada, repente sertanejo, bandas de pífano e coco de roda).

Postos lado a lado em um comparativo, especificamente no caso da Tocaia e do Chico Science, percebe-se que tanto os paraibanos como os pernambucanos apropriaram-se das culturas tradicionalmente regionais, visualizadas em aspectos tanto técnico-musicais como nos motes temáticos. Diferenciam-se, entretanto, a partir do momento em que cada qual empreendeu uma apropriação subjetiva dos elementos utilizados a sua maneira: do Recife socialmente caótico ao som da batida do maracatu com as alfaias e as guitarras distorcidas no Chico Science & Nação Zumbi;¹⁵⁸ e do sertão paraibano musicalmente complexo ao som da zabumba, do triângulo, da viola sertaneja, dos pífanos,

¹⁵⁶ TEIXEIRA, Rubens de Brito F. **Hibridismo no *underground* brasileiro: Sepultura entre representações e jogos de poder (1991-1996)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Montes Claros, 2019.

¹⁵⁷ NUNES, Ébano. “Eu quero é rock”: o disco “Raimundos”, musicalidade híbrida e a apologia do sertão (1994). **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão – SE, n. 10, p. 1-4, dez., 2012.

¹⁵⁸ Esse contexto socialmente caótico do Recife da década de 1990 é um dos aspectos veementemente citados pelas canções do *manguebeat*. No próprio manifesto/conceito produzido por esse movimento musical, publicado na íntegra no livro *Do Frevo ao Manguebeat*, são elencadas algumas dessas problemáticas: “[...] o desvario irresistível de uma cínica noção de ‘progresso’, que elevou a cidade ao posto do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos ‘ventos’ da história para que os primeiros sinais de ‘esclerose’ econômica se manifestassem, no início dos anos 60. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito/estigma de metrópole, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e do caos urbano. O Recife detém, hoje, o maior índice de desemprego do país. Mais da metade de seus habitantes moram em favelas e alagados e, segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver” (TELES, 2012, p. 256).

do baixo e da guitarra elétrica, no caso da Tocaia da Paraíba. O maracatu, associado a um movimento cultural da zona metropolitana do Recife, intensificada pelo grande agrupamento populacional e pelas trocas econômicas e culturais em uma cidade que é tida como o “centro” da região Nordeste; e o segundo, como práticas culturais sertanejas fortemente observadas nas feiras, nas ruas e vivamente presente nas memórias de sua população. As duas práticas culturais utilizadas como elementos ancestrais de uma aldeia local, não mais estagnadas ciclicamente, mas sim movidas pelo desejo de falar para o mundo, pelo mundo.

Dito isto, convém considerar que esses processos de hibridação devem ser pensados como seleções cognitivas conscientes em que os sujeitos históricos se posicionam, imaginam e constroem um modo de entender a sua cultura. Pois, como bem indicou García Canclini, “a história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência (sic)”.¹⁵⁹ Daí, a importância de se estudar não o hibridismo enclausurado em sua ordem repetível e fechada, mas sim a singularidade proposta em cada um dos elementos culturais dispostos nesse processo de hibridação, marcados por fusões e afastamentos.

Então, se por um lado houve o uso e a valorização da cultura sonora pensada para o Nordeste, por outro houve também o processo de apropriação dos gêneros que estavam mundialmente em voga, expressando táticas de “tradução” dos sons estrangeiros para a cultura local: o rock e o hip hop no Chico Science & Nação Zumbi; e o rock, além de determinadas influências do jazz, no caso da Tocaia da Paraíba. Em outras palavras, ambos os hibridismos aparecem como processos de experimentação, inovação e reorganização das estruturas sonoras. São estratégias para entrecruzar as espacialidades locais e globais, de entrar e sair da modernidade, como disse García Canclini.¹⁶⁰

Desse processo de seleção e recusa, ambos os grupos se apropriaram da cultura que estava ao seu redor através de uma fundamentação lógica na escolha do que devia ser apropriado (sons e temas) e do que não devia (o enclausuramento em si mesmo). Daí se criaram ritmos, sonoridades e temáticas, demonstrando exemplos de quais caminhos foram traçados, chegando a um produto final híbrido repleto de camadas e sentidos sociais, históricas, culturais e espaciais. Ou, como nas palavras do escritor russo Liev Tolstói, pintando sua aldeia com o intuito derradeiro de soar universal.

¹⁵⁹ GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁶⁰ GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. 17.

2.2 Tocaia ou os anti-heróis da Paraíba: shows e repercussão na imprensa

Agora, retornemos mais uma vez ao clima efervescente da apresentação da Tocaia da Paraíba no Xamegão de 1999, em Cajazeiras. O novo formato da programação do evento, desta vez disposta em apenas uma semana, tornava possível a contratação de nomes em destaque na música brasileira.¹⁶¹ Raimundo Fagner, atração principal da edição, ficou definido para se apresentar no sábado, dia 26 de junho, ganhando ampla atenção da população e tendo como banda de abertura a Tocaia.

Dividir o palco com a principal atração do evento demonstrou ser um momento imprescindível para a Tocaia da Paraíba, trazendo uma visibilidade local e lançando-a em uma ascensão artística de escala estadual e nacional que já estava em fase de construção. Desse modo, embora o grupo Tocaia tenha sido formado em 1995, passando por cidades como João Pessoa, Recife e Salvador, essa apresentação em Cajazeiras demonstrava ser uma ocasião de destaque. A presença maciça dos cajazeirenses e dos festejantes de outras localidades fazia com que o grupo expusesse suas canções a um público que pudesse, potencialmente, aderir à estética sonora e visual do grupo.

Nessa toada, diferentemente do estranhamento que parte do público demonstrou com a apresentação da banda Apocalipse nesse mesmo palco, em 1992, o show da Tocaia da Paraíba, em 1999, recebeu uma maior aceitação da sociedade cajazeirense. Fato que se deu, talvez, porque a semente do rock ali apresentada tivesse passado por um processo de apropriação que diluiu tal sonoridade. Diluída a tal ponto que, para os ouvidos do público, tão habituado com os sons pensados como tradicionais para o clima junino, essa musicalidade se tornou mais acessível e palatável. Por conta disso, esse momento se mostrou de grande importância para o grupo, sobretudo por conta da recepção positiva do público em ter contato com tal sonoridade. Essa apresentação se sobressaiu, então, pelo fato de ter se tornado simbólica para reconfigurar a escuta e a prática da paisagem sonora do rock local em tons híbridos. Nessa oportunidade, o rock ali apresentado pela Tocaia da Paraíba, como um elemento basilar do seu som, havia sido hibridizado em meio a vários outros segmentos sonoros discursivamente reconhecidos como regionais, o que talvez explique essa maior aceitação dos ouvintes presentes na praça do Xamegão.

¹⁶¹ Cf.: XAMEGÃO compacto gera polêmicas. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

E a Tocaia não estava só nesse movimento da prática cultural hibridizada. O próprio Raimundo Fagner, como uma figura das mais renomadas que passaram pelo palco do Xamegão, era um dos artistas que também estava se lançando em uma fase de adotar uma sonoridade e uma poética híbrida. Em entrevista concedida ao jornal local, Fagner destacava que “os dois discos que gravou com Luiz Gonzaga e o álbum Traduzir-se, feito na Espanha, representam momentos inesquecíveis em sua vida”.¹⁶² Não à toa, os discos mencionados refletem faces distintas de sua carreira: os dois primeiros abertamente regionalistas, ao lado de Luiz Gonzaga; e o outro, expressamente globalizado, gravado na Espanha.

Quando lançou o disco *Traduzir-se*, em 1981, foi o período em que marcou uma das mais emblemáticas adesões de Fagner ao hibridismo musical. Esse disco, lançado pelo multimilionário selo CBS da Columbia Records, fez com que o músico cearense, nascido na cidade de Orós, passasse pela internacionalização de sua carreira, recebendo críticas positivas nos mercados fonográficos da Europa e dos demais países da América Latina. Na faixa título *Traduzir-se* foi feita, especialmente, uma musicalização do poema escrito por Ferreira Gullar, em que, logo no início da canção, é dito o seguinte: “Uma parte de mim é todo mundo”. Nesse verso, falando de si e do mundo em estágio de globalização que o rodeava, acompanhado por uma sonoridade em tonalidade menor que remete ao sentimento de melancolia e desprendimento, Raimundo Fagner convocava justamente as questões híbridas que viraram pauta nas artes, nos sistemas midiáticos e nas universidades durante os anos finais do século XX. Cantava-se, igualmente ao que era veiculado em seu contexto histórico, nas décadas de 1980 e 1990, o desatrelamento da necessidade de falar somente em nome da sua cultura, abrindo-se para o diálogo e para o atrito com o que vem de fora, com o que vem do mundo.

Nesse sentido, como argumentou Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas*, essa trilha sonora de Fagner indicou um caminho possível para liberar “as práticas musicais, literárias e midiáticas da missão ‘folclórica’ de representar uma só identidade”.¹⁶³ E é aí que se compreende, portanto, que o hibridismo cultural se tornou uma prática recorrente entre boa parte dos artistas brasileiros: tanto entre os de grande expressão e que passavam por um momento de internacionalização de sua carreira, a

¹⁶² Cf.: FAGNER salvou o Xamegão. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

¹⁶³ Cf.: GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. XL.

exemplo de Fagner; como daqueles que ainda estavam galgando os primeiros passos da sua carreira, como a Tocaia da Paraíba.

Entre as semelhanças híbridas acontece que, na ânsia do público que se locomoveu ao centro da cidade para presenciar as prestigiadas composições de Fagner no Xamegão, também se deparou com as de autoria da banda Tocaia da Paraíba. Canções como *Jackspanderiá*, *C@boco.com.br* e *Visão do absurdo* foram algumas das quais foram apresentadas no repertório. As mesmas músicas que, entre os integrantes da banda, já eram percebidas como peças que se encaixavam entre si. Ou seja, por terem como premissa um conceito híbrido que unia as influências da música local e global, findavam formando um elaborado mosaico sonoro e poético que poderia, muito bem, vir a se tornar um disco.

Esse conglomerado de canções estava ganhando forma e unidade, fazendo com que os holofotes da imprensa local fossem voltados mais expressivamente para o grupo. Com isso, apenas um mês após o São João, veio a público a primeira matéria nos jornais cajazeirenses exclusivamente sobre a banda Tocaia da Paraíba.

Imagem 9: jornal *Gazeta do Alto Piranhas* (25/07/1999) e a primeira matéria local sobre a Tocaia.



Fonte: Acervo do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, 1999.

A primeira matéria sobre a banda Tocaia (ver imagem 9) foi veiculada em 25 de julho de 1999, pelo até então recém-criado *Gazeta do Alto Piranhas*.¹⁶⁴ Publicada como uma espécie de apresentação geral para os leitores dos jornais impressos de Cajazeiras, alcançando tanto aqueles que ainda não conheciam o grupo como aqueles que já ouviam falar sobre o início de sua projeção nacional. Ao observar minuciosamente essa reportagem, no lado direito, constata-se uma breve descrição sobre a história do grupo, contada por dois dos seus integrantes fundadores. O primeiro deles, Erivan Araújo, falava sobre a paisagem sonora dos sertões e sua inesgotável fonte de inspiração para a produção musical: “O Tocaia se utiliza do espaço sonoro musical nordestino, onde se encontram as manifestações mais antigas, como baião, coco, xote, xaxado, entre outros. [...] São elementos que estão presentes no espaço sonoro e se constituem nas matérias-primas para as composições”. Em sequência, Naldinho Braga usou sua fala para comunicar o estado de otimismo sentido pelo grupo com a visibilidade que haviam conquistado até aquele momento: “O Tocaia tem recebido muitos convites para se apresentar em várias partes do país. [...] Os convites demonstram que nosso trabalho está repercutindo bem”.¹⁶⁵

Ao lado dessa reportagem, na parte superior e à esquerda, vê-se um registro fotográfico da banda, no qual se escancaram os usos da estética regionalista. Por cima da foto, os editores do jornal trataram de colocar as seguintes letras garrafais destacadas em azul: “Grupo Tocaia lançará CD até o final de agosto”. Nessa imagem, alguns pontos merecem atenção. Deitados sob o solo, encontram-se os instrumentos musicais como a zabumba, o pandeiro e os ganzás, evidenciando que os sons produzidos pelo grupo estavam em contato direto com a cultura de sua terra. Os instrumentos utilizados para fazer música dividem espaço na composição fotográfica, ainda, com uma moringa de barro, além de chinelas e chapéus de couro usados por alguns dos integrantes da banda Tocaia. Já os músicos, por sua vez, estão ou sentados ou em pé próximos de um sofá, boa parte deles olham diretamente para a lente que registrou a foto; à direita, chama a atenção a forma como Naldinho Braga empunhava a viola sertaneja, como se fosse uma espécie

¹⁶⁴ O jornal *Gazeta do Alto Piranhas* se tornou um dos principais meios de comunicação impresso no Alto Sertão da Paraíba. Foi fundado em 1999 por José Antônio de Albuquerque - que por muitos anos, em paralelo com a direção do jornal, também atuou como professor do curso de História na UFPB em Cajazeiras (que depois veio a se tornar UFCG). Integrado ao jornal, também se encontra a existência da *Rádio Alto Piranhas*, atuante desde o dia 1º de julho de 1966. Essas e mais informações podem ser encontradas em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/gazeta-do-alto-piranhas/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

¹⁶⁵ Cf.: GRUPO Tocaia lançará CD até final de agosto. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 25 jul. 2000.

de arma apontada para o céu; ou seria uma alusão ao fato de que esse instrumento musical, como uma antena, estava se conectando com a cultura global?

A resposta exata desse instante do passado capturado na foto não há como precisar. Mas o que se pode mensurar é a intencionalidade desse registro fotográfico, principalmente por meio de todos os adereços usados e das suas representações simbólicas. Esses que demonstravam quais eram as configurações estéticas (chinelas, chapéus de couro e o ambiente sertanejo) e sonoras (ganzá, pandeiro, viola, zabumba) que constituíam a identidade visual e musical do grupo. Portanto, a imagem diz muito a respeito da postura que a banda assumia, conectando o local ao global, o musical ao visual. Além do mais, com relação aos dizeres realçados em azul no título em cima da imagem, é relativo ao desejo de concluir o registro das músicas e lançar o disco físico o quanto antes, sendo uma necessidade imediata para o momento que os integrantes da banda estavam vivendo ao passarem por diversas cidades do país. Buscavam, a duras penas, captar recursos em editais de fomento cultural para viabilizar a gravação em estúdio e para a comercialização do seu primeiro CD, que se consolidava tendo em vista a força estética e o repertório musical até então acumulado.

Já na parte inferior da mesma matéria do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, foi informada a expectativa de lançamento do primeiro disco da Tocaia para os meses posteriores de agosto e setembro de 1999. Mencionaram-se, ainda, alguns dos eventos em que a Tocaia havia se apresentado, dentre os quais salientou-se: a premiação de melhor letra quando participaram do Festival de Música do SESC, em Recife; a apresentação na 1º Bienal de Arte, Ciência e Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), em Salvador;¹⁶⁶ além do show realizado no palco do Xamegão, em 1999, durante a comemoração das festividades juninas. Nesse último, a banda Tocaia foi considerada pelo referido jornal como destaque na comemoração dos dez anos de festividades, sobretudo por anteceder Fagner e pela homenagem realizada a Jackson do Pandeiro.

¹⁶⁶ A 1ª Bienal da UNE foi realizada em 1999. A ideia da instituição era trazer a experiência do Centro de Cultura Popular (CCP), extinto em 1964 em decorrência do início da ditadura militar. No intuito de estimular a produção científica, artística e cultural das universidades públicas brasileiras, diversos segmentos (teatro, música, dança, literatura, cinema) ganharam espaço para realizar a divulgação dos seus trabalhos – entre eles a banda Tocaia da Paraíba. Em uma semana repleta de atividades, contando com a presença de cinco mil estudantes, essa primeira edição cumpriu papel fundamental para que esse encontro fosse futuramente reconhecido como o maior encontro estudantil da América Latina. O evento contou, ainda, com a presença de Lenine, Jorge Mautner, Chico Cesar, Luiz Galvão (Novos Baianos) e os integrantes do grupo Racionais MC's. Para mais informações, ver o registro em vídeo da UNE, extraído de um VHS de época. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVdUm0SdB98&t=22s>. Acesso em: 01 dez. 2022.

Nesse ritmo de crescente constância em suas apresentações públicas, o grupo concluiu a gravação do seu primeiro disco, o homônimo *Tocaia*. Com uma sonoridade intensamente atravessada pelo rock, o álbum que deu pontapé inicial à carreira discográfica da Tocaia da Paraíba chegou a se concretizar somente no ano de 2000, sendo, aliás, o primeiro disco físico lançado entre as bandas que deram forma à cena rock do Alto Sertão paraibano. Contendo ao todo 12 faixas, as canções foram gravadas no Estúdio Pindorama, em João Pessoa, tendo seu processo de mixagem e masterização realizados na Plug Produções Artísticas, em Recife.¹⁶⁷

Esse primeiro disco da Tocaia contou com a viabilização financeira da Lei Municipal Nº 1.138/97, mais conhecida como Lei Viva Cultura, de Cajazeiras. Tal política cultural foi proposta pelo vereador Severino Dantas, do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1997, durante o terceiro mandato do prefeito Epitácio Leite Rolim. No entanto, só veio a funcionar em 1999, após dois longos anos de engavetamento e espera. Seu formato inicial entregava a captação de recursos à iniciativa privada, por meio do abatimento no Imposto Predial e Território Urbano (IPTU) e no Imposto Sobre Serviços (ISS), tomando como embasamento o discurso neoliberal de reger as leis culturais do governo Fernando Henrique Cardoso, que se isentava da responsabilidade de direcionar verba para as artes e atribuía todo o poder de negociação às empresas privadas. Essa estruturação acabava formando aquilo que se pode compreender como o processo de “mercantilização da arte”, no qual as empresas de grande porte “patrocinam artistas renomados e buscam elaborar uma ‘boa imagem’ institucional, aparentando preocupar-se com o florescimento da cultura brasileira, assumindo um gesto guiado pelo viés publicitário”.¹⁶⁸

Mas, como era de se esperar, esse *modus operandi* instrumentalizado pelo viés neoliberal de gestão dos recursos culturais se tornou inconsistente e gerou muitas críticas entre os artistas cajazeirenses. Como indicam matérias nos periódicos, os artistas locais vieram mais de uma vez a público para manifestar a ineficácia desse formato. Esse acontecido se deu porque, mesmo aprovados pela comissão normativa e com o aval da prefeitura, os próprios artistas deveriam tentar encontrar as empresas e os prestadores de serviços que aceitassem essa modalidade de financiamento cultural, descontando 40%

¹⁶⁷ A primeira faixa, *Visão do absurdo*, foi a única canção a ser gravada fora do *Estúdio Pindorama*. Nesse caso, seu registro foi realizado na Plug Produções Artísticas, em Recife.

¹⁶⁸ OLIVEIRA, Aristides. *Outsider*: Asseclas na cena rock em Teresina. Teresina: Editora Cancioneiro, 2022. p. 115.

dos seus impostos municipais (IPTU e ISS) em um bônus que viabilizaria a materialização do projeto.¹⁶⁹

Apesar de muitos projetos terem encontrado dificuldades para encontrar seus devidos financiadores e se concretizar, o grupo Tocaia demonstrou ser um dos poucos proponentes que conseguiram ter acesso à primeira remessa dos recursos proporcionados pela Lei Viva Cultura, em um montante total que chegou próximo ao valor de R\$: 9.000,00. Recurso que foi direcionado para o custeio das gravações, masterizações e mixagens feitas em estúdio, além da “compra de dois amplificadores, um zabumba e às cópias do disco, que custaram R\$: 3.260,00”.¹⁷⁰ Dada a predominância do formato CD no mercado das mídias físicas no final do século XX, seguiu-se o fluxo da época e optou-se pela tiragem em mil cópias em CD.¹⁷¹

Imagem 10: matéria do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* (08/10/2000) sobre o lançamento do primeiro disco da Tocaia.



Fonte: Acervo do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, 2000.

¹⁶⁹ Cf.: LEI Viva Cultura é letra morta em Cajazeiras, Cajazeiras, 24 mai. 2002. Seção Cidade; LEI Viva Cultura. *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 14 nov. 1999. Seção Cultura & Lazer.

¹⁷⁰ Cf.: PROCURADOS: vários projetos da Lei Viva Cultura ainda não aconteceram e outros quase não são divulgados. *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 19 nov. 2000. Seção Cultura & Lazer.

¹⁷¹ Sobre o período histórico em que o formato CD representou o principal produto do mercado fonográfico mundial, ver: FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-139, jan./jun., 2008.

Com o disco lançado, iniciou-se a distribuição e as vendas alternativas realizadas de mão em mão pelos próprios integrantes da banda, momento em que se deu uma visibilidade ainda maior ao grupo na imprensa, já que estavam materializando fisicamente o seu trabalho musical. E, na carência de crítica especializada sobre música em Cajazeiras, coube mais uma vez ao jornal *Gazeta do Alto Piranhas* anunciar o lançamento desse primeiro álbum da Tocaia. Todavia, foi destinada uma folha completa do setor *Cultura & Lazer* para falar sobre o disco. Publicada no oitavo dia do mês de outubro de 2000 (ver imagem 10), a reportagem foi veiculada com o título “A cantar um baião...”.

Esse título, logo de imediato, refere-se a um dos versos da canção *C@boco.com.br*, segunda faixa do disco, em que há a predominância temática da internet e do mundo globalizado, sendo combinados com a sonoridade do baião (triângulo e zumbumba) com o rock (guitarras distorcidas e baixo elétrico).

Mas é nas palavras dos próprios músicos da banda que o hibridismo musical se fez entender para os leitores. Naldinho Braga, Mário Filho, Erivan Araújo e Fabiano Lira deram suas impressões sobre o disco, estes que se tornaram o quarteto base do grupo por boa parte do período em atividade nas décadas de 1990/2000. Naldinho Braga indicava que, apesar do hibridismo musical, o grupo possuía a sua identidade consolidada: “Nós nos preocupamos com a identidade da banda. Apesar da mistura há uma identidade do nosso trabalho”; Mário Filho manifestava a originalidade e a unidade conceitual presente na sonoridade desse primeiro disco: “É como se fosse um conto ou um romance. O disco tem coerência e coesão. As músicas não foram escolhidas à toa”; Erivan Araújo externava a brasilidade presente no hibridismo sonoro do grupo, particularmente advinda do solo nordestino: “O Tocaia faz música brasileira no Brasil e, por acaso, acaba sendo música brasileira. Claro que a influência maior e direta é a música nordestina, mas são encontrados vários elementos que se incorporam na nossa cultura”; por fim, Fabiano Lira falava do esgarçamento das suas referências musicais, que antes eram atravessadas enfaticamente por uma formação sonora do rock: “As minhas referências eram todas do rock, mas, desde o início da Tocaia, comecei a ouvir alguns instrumentistas e fiquei sabendo que eu tinha que tocar bateria, só que na zabumba, rendendo uma boa mistura”.¹⁷²

¹⁷² Além dos testemunhos cedidos por Naldinho, Mário Filho, Erivan e Fabiano, outros nomes ganharam menção no decorrer dessa mesma matéria devido a sua participação no disco, são eles: Francinaldo Lins e Wanderley Gomes, integrantes adicionais no atual contexto do grupo; Lau Siqueira, poeta que contribuiu para a escrita das músicas *Carcará II* e *Sarajevo dos Palmares*, bem como para a apresentação contida no encarte do disco; Esmeraldo Marques, Fábio Palmeira e Vant Vaz, responsáveis pela realização do trabalho gráfico; Gustavo Moura, fotógrafo dos registros do grupo; afora as contribuições de Nildo Oliveira, Otacílio

Indo para o subtítulo da reportagem, “Quando muitos pensavam no forró em lata, a Tocaia arreganha os dentes e vira CD”, avista-se outra paisagem sonora que estava em voga no Nordeste durante a atuação da banda Tocaia na década de 1990 em diante: o forró eletrônico. Esse segmento musical é caracterizado por integrar-se à *pop music*, pautando-se na repetição dos mesmos assuntos (festas, dança, erotismo e consumo de bebidas). Isso quer dizer que, por partir de uma homogeneização identitária, “acaba reforçando uma das oposições constitutivas da ideia de Nordeste: a ideia de tradição em oposição à modernidade. Um engenho antimoderno”.¹⁷³ Então, para enaltecer o trabalho da Tocaia, a crítica musical cajazeirense menciona a popularização do forró com feições eletrônicas e o seu “declínio” poético, chegando a nomeá-lo como “forró em lata”. Isso se deve, como afirma o pesquisador musical Felipe Trotta, a

[...] uma cisão entre aqueles que se identificam e frequentam o chamado “pé-de-serra” e outros que adotam sua vertente eletrônica. A primeira, por sua longevidade e por estar associada a uma consagração produzida pela “tradição”, costuma receber elogios da crítica e adesão de setores significativos da intelectualidade nordestina. Já as bandas de forró eletrônico são renegadas pela crítica por fazerem uma música classificada como de baixa qualidade [...]. Artistas e intelectuais apontam que o que as bandas fazem “não é forró” ou, no máximo, é um “forró de plástico”, classificado como “uma coisa chata e perigosa para a cultura brasileira”.¹⁷⁴

Fato é que, reatualizando os regimes discursivos, poéticos e sonoros, o estilo musical do forró eletrônico acabou conquistando projeção nacional, particularmente ainda mais expressiva nas cidades do Nordeste. Tal acontecimento se fez concebível dada a existência de um mercado independente que não precisou, necessariamente, aderir aos métodos de venda e marketing estabelecidos pelas indústrias fonográficas.¹⁷⁵

Apesar desses sons do forró eletrônico imperarem nas festividades de fevereiro (carnaval) e de junho (São João), em Cajazeiras e em todo o Nordeste, a banda Tocaia optou por seguir outras trilhas sonoras. Ainda que ambas, tanto a Tocaia como as bandas

Feitosa, Grupo JPsax (da UFPB), Cornélio Santana, Silvio “Meu Vêi”, Tatá D’Almeida, Chiquinho Mino e Sandoval, que tiveram participações em determinadas canções do disco. Cf.: A CANTAR um baião... **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 8 out. 2000. Seção Cultura & Lazer.

¹⁷³ MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico**: paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015. p. 29.

¹⁷⁴ TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, p. 132-146, ago., 2006. p. 133.

¹⁷⁵ Segundo os pesquisadores musicais, diz-se que o forró eletrônico se enquadra no segmento de música independente devido ao fato de terem instaurado “[...] um esquema diferente das grandes gravadoras, apoiado fortemente na audição de músicas em rádios e no caráter visual do espetáculo, fazendo dos *shows*, e não da venda dos discos, a principal fonte de renda das bandas” (MARQUES, 2015, p. 27).

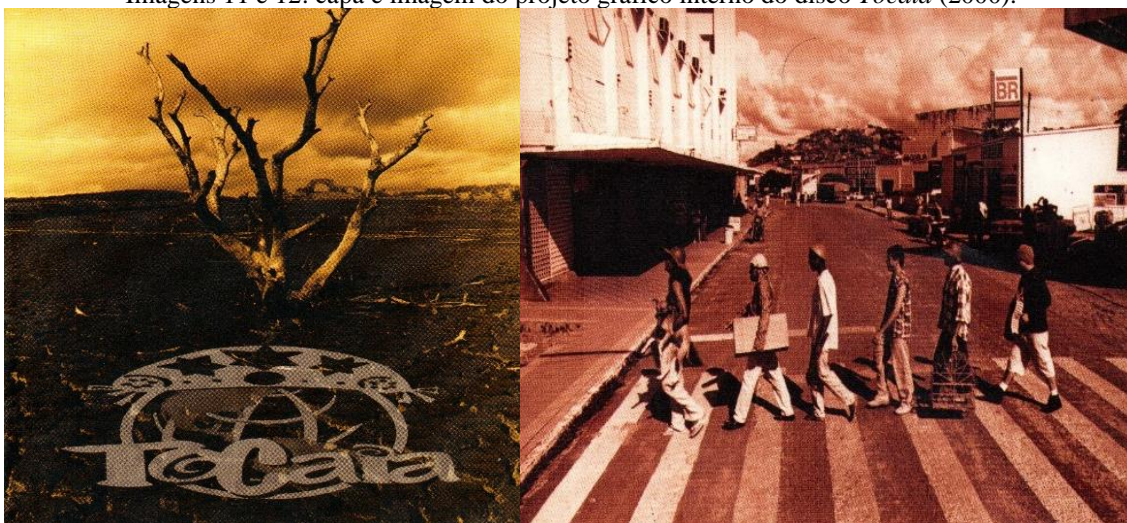
de forró eletrônico, tiveram suas carreiras gerenciadas de forma independente, os cajazeirenses escolheram andar por aqueles caminhos que demonstravam ser mais pertinentes para eles. Tomaram como referência sonoridades como os improvisos e os contrapontos melódicos dos repentistas em diálogo com os sons internacionais do rock. Foi essa postura que formulou uma identidade sonora entre os integrantes:

Eles mesmos não se rotulam, não se definem, não se intimidam em dizer que são uma **mistura** de ritmos e tendências antenadas com essa cara de início de milênio. É por isso que um bom aboio pode ser recheado de jazz ou uma doce ciranda pode casar com o rock ‘n’ roll, e por aí vai... (Grifo do autor).¹⁷⁶

Nesse trecho, nota-se a presença significativa de uma palavra e que é imprescindível grifar: *mistura*. É ela quem mais aparece, tanto entre as falas dos integrantes como no restante da reportagem, em um total de cinco vezes. Por aí é que se pode ver o tom de que algo de diferente estava ali presente na musicalidade da *Tocaia*, anunciado reiteradamente pela imprensa local principalmente por trazer em suas fusões musicais novas informações, influências, temas e possibilidades de expressar o sertão paraibano por meio de uma paisagem sonora híbrida. Diferente, entretanto, para o mercado fonográfico, já que as 12 canções lançadas nesse disco já vinham sendo reproduzidas em público há pelo menos três anos.

Ademais, outro ponto a se notar na reportagem do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* é a presença da capa do disco *Tocaia* (2000). Posicionada no canto direito superior da matéria, a capa traz novamente à tona a complexidade visual evocada pelo grupo.

Imagens 11 e 12: capa e imagem do projeto gráfico interno do disco *Tocaia* (2000).



Fonte: Acervo do autor, 2022.

¹⁷⁶ Cf.: A CANTAR um baião... *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 8 out. 2000. Seção Cultura & Lazer.

O registro selecionado como representante visual para esse momento inaugural da carreira discográfica do grupo (ver imagem 11) é de autoria do fotógrafo paraibano Gustavo Moura, à época atuante pela Coordenação de Extensão Cultural (COEX) da UFPB. Tirada em uma passagem profissional do fotógrafo pela cidade de Canudos, na Bahia, ela apresenta um recorte da paisagem dos sertões que historicamente passou a ser vinculada ao Nordeste brasileiro: um ambiente desertificado da caatinga, mais especificamente o açude de Canudos, durante o período de estiagem, no qual se vislumbra a centralidade de uma árvore seca. A imagem foi escolhida, como afirmaram Naldinho Braga e Erivan Araújo em entrevista, para simbolizar a resistência sonora da banda Tocaia, que, tal qual o caule da árvore, resistiu à falta de água por um longo período de tempo.¹⁷⁷

Saltam aos olhos o contraste da edição e o tratamento da imagem, acentuando a tonalidade amarela do céu em oposto ao marrom do solo. Atrelado a isto, há também o realce do amarelo na textura das fissuras do solo rachado e na luminosidade que reflete do céu sobre a estrutura da árvore seca. Essa acentuação na coloração amarela se baseia no discurso imagético que cristalizou a paisagem visual dos sertões em cores quentes. Usa-se essa tonalidade, entretanto, para reestruturar e retratar a realidade sociocultural dos sertões, dessa vez contando com o atravessamento e o experimentalismo da cultura sonora e visual. É, assim, uma reatualização interna dos sentidos historicamente atribuídos ao Nordeste, possibilitando outros processos de produção, recepção e simbolização da cultura visual sertaneja. Toda essa plasticidade visual, que se faz visível na capa do disco, aponta para o poder que as imagens possuem de “reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”.¹⁷⁸

Ainda na capa, na parte inferior central, encontra-se a logotipo da banda. Nela, o nome “A Tocaia” é posicionado acima de um globo terrestre, tendo na sua parte superior um chapéu que historicamente foi vinculado ao cangaço. Harmonicamente, vincular um símbolo instituído enquanto estética regional junto ao desenho do planeta terra, corresponde ao contexto de produção do disco em que temática da globalização estava em alta. É na conjunção desses símbolos, então, que há um hibridismo que demonstra a extensão do conceito sonoro ao visual.

¹⁷⁷ Naldinho Braga, entrevista citada; Erivan Araújo, entrevista citada.

¹⁷⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História – São Paulo**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. p. 29.

Porém, ao falar sobre hibridismo visual, faz-se necessário recorrer a outra imagem que foi utilizada no projeto gráfico do disco *Tocaia*. Trata-se da foto encontrada na parte interna, logo abaixo do CD físico (ver imagem 12), na qual figuram os seis músicos da Tocaia no contexto de gravação desse primeiro disco. Fabiano Lira, Francinaldo Lins, Mário Filho, Wanderley Gomes, Naldinho Braga e Erivan Araújo se posicionam em fila e atravessam a rua João Rodrigues Alves, em Cajazeiras, tomando como referência uma das imagens mais conhecidas no mundo da música: a que estampa a capa do disco *Abbey Road*, dos Beatles. Tão representativa, essa foto da Tocaia da Paraíba antecipava aos ouvintes, assim como tantas outras imagens das bandas de rock mundo afora, as configurações sonoras apresentadas em suas canções.¹⁷⁹

Essa fotografia, ao que contou Naldinho Braga, recordando as suas memórias do passado ativas no presente, partiu de um improviso no momento em que se realizava uma das sessões de fotos para compor o álbum. Segundo ele, os músicos decidiram fazer a foto de última hora, segurando itens que aludiam, cada um ao seu modo, às intenções sonoras e estéticas professadas pelo grupo Tocaia:

Erivan está segurando um cachorro vira-lata caramelo da casa dele; eu [Naldinho Braga] estou segurando uma mala., daquelas malas feitas de papelão amarela, malas antigas que ainda hoje vendem nas feiras de Juazeiro do Norte; depois de mim vem Fabiano. Fabiano está usando um fole, um fole de oito baixos. Esse [fole] aí era de um sanfoneiro que tinha uma barraca aqui em frente ao NEC e emprestou a Fabiano; depois de Fabiano vem Wanderley, acho que com uma foice; depois de Wanderley vem Mário Filho. Mário Filho vem assim com a representação, nada disso foi pensado, isso tudo foi na hora, uma representação da modernidade. Modernidade que eu digo, assim... na moda jovem da época, né? Camisa sem manga, cortada. Ele não tá segurando nenhum objeto, não. O visual dele é diferente da gente, que está com chapéu de couro na cabeça, uma coisa bem regional; e por último, segurando essa gaiola é Naldo (Naldinho Braga, entrevista citada).

É aí que se percebe que os adereços utilizados pelos músicos na foto, mais que meros apetrechos visuais, “levavam informações para as pessoas além da música”.¹⁸⁰ Demonstravam quais produtos materiais eram importantes para a construção estética tomada pelo grupo: gaiola, foice, fole de oito baixos, mala de papelão, cachorro vira-lata caramelo, chapéu de couro e camisa xadrez com a manga rasgada. Símbolos de uma

¹⁷⁹ ROCHEDO, Aline do Carmo. Rock - A arte sem censura: as capas dos LPs do BRock dos anos 1980. *Revista História, Imagens e Narrativas*. Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-40, out., 2011. p. 38.

¹⁸⁰ Erivan Araújo, entrevista citada.

“brasilidade”, de uma “regionalidade” e mesmo de um vestuário da “moda urbana”. Todos eles, ainda que alguns usados subitamente, acionados visualmente como potenciais significantes de uma sonoridade híbrida.

Já do lado e trás da lente que registrou tal foto, de frente para os músicos, estava novamente o fotógrafo Gustavo Moura. Ele fez questão de posicionar em seu enquadramento elementos estéticos como a faixa de pedestre e as ruas nas laterais. Do lado esquerdo, vê-se a arquitetura que, tempos atrás, havia sediado a antiga rodoviária de Cajazeiras; já do lado direito, ao que se observa pela placa inscrita “BR”, tem-se a lateral do posto de gasolina Marauto. Ambos os sentidos direcionais das ruas sinalizam suas linhas de expressão para um só lugar: o morro onde fica localizado o Cristo Redentor. Apesar do zoom óptico da câmara não ter alcançado, pois o escopo de sua mira estava bem à sua frente, lá ao fundo, de braços abertos e voltado em direção aos músicos e ao centro da cidade, está situado a estátua do Cristo Redentor. Enquanto um dos pontos turísticos mais visitados de Cajazeiras, também se encontram ao lado desse monumento histórico um inúmero conjunto de antenas, estas que são responsáveis por fazer chegar os sinais transmitidos via rádio AM/FM, canais televisivos e de internet.

As antenas, por mais que integrando a composição fotográfica à distância, trazem para a imagem uma evidência da interculturalidade propiciada no final do século XX. Tempos em que a rápida disseminação da internet, assim como a televisão e o rádio em décadas anteriores, encurtou as fronteiras para aqueles que buscavam se antenar às novas referências culturais. É nesse contexto que fez todo sentido, para os integrantes da banda Tocaia, atravessar as ruas de Cajazeiras tendo como inspiração estética os quatro músicos de Liverpool, especialmente aquele registro tirado em 8 de agosto de 1969, quando atravessaram a rua onde ficava localizado o estúdio *Abbey Road*.

Sendo assim, se a capa do primeiro disco da banda Tocaia exprime uma imagem que poderia facilmente ser confundida com o discurso regionalista, essa outra imagem da parte interna do projeto gráfico designa o processo de integração cultural presenciado no contexto de gravação do disco. As duas imagens, postas lado a lado, em um comparativo, acusam os múltiplos espaços em que essa esfera sonora e visual local pôde assumir: ora regional, com a paisagem desertificada do açude de Canudos; ora internacional, com a faixa de pedestre da rua João Rodrigues Alves, em referência ao álbum *Abbey Road*. Em outras palavras, essas duas imagens são expressões de que as cidades dos sertões do Nordeste podem muito bem conter expressões visuais urbanas das paisagens globais. Cidades que, com os ouvidos atentos e com os pés plantados na seara da

contemporaneidade, não podem mais ser consideradas como estagnadas no tempo do desenvolvimento socioeconômico, mas sim como receptoras da cultura globalizada.

Essa mesma fotografia, atravessando uma das principais avenidas de Cajazeiras, foi utilizada pelo jornal *Gazeta do Alto Piranhas* para anunciar a primeira turnê nacional da banda Tocaia. Atravessariam, nesse exato momento, não mais a faixa de pedestre da rua João Rodrigues Alves, e sim o território continental do Brasil em direção ao Sudeste, a fim de divulgar as canções do seu primeiro disco.

Imagem 13: matéria do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* (19/11/2000) sobre a turnê da banda Tocaia.



Fonte: Acervo do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, 2000.

Intitulada “Tocaia pelo Brasil”, a matéria publicada no dia 19 de novembro de 2000 (ver imagem 13) é iniciada com uma explicação etimológica da palavra turnê para os leitores: “Está lá no Aurélio, que turnê, variação do francês *tournee*, é uma ‘viagem

com itinerário, paradas e visitas predeterminadas, em geral de um artista, de um conferencista, de um grupo de pessoas, etc.”.

Passando tanto por cidades previamente marcadas como por outras em que foram sendo convidados, essa viagem mostrou-se importante para fazer contato com produtores musicais, imprensa e artistas de um modo geral, possibilitando que mais ouvintes tivessem acesso às produções musicais contidas no CD *Tocaia*. É isto que atesta Mário Filho, quando, tomado por um sentimento de confiança, disse: “Esta é a nossa chance. Não podemos desperdiçá-la para esperar mais um pouco. Esperar o quê? [...] De repente, a gente pode ser convidado para tocar em outros lugares”.

Corroborando as palavras de Mário Filho, Erivan Araújo também sentia a necessidade de sair em turnê com a Tocaia. Tanto é que comentou, ainda na mesma reportagem, sobre o significado desse momento em que o grupo estava prestes a sair em busca de novos horizontes para difundir o seu trabalho autoral: “A indústria fonográfica, feliz ou infelizmente, tem esses imperativos. Chega uma determinada hora que temos que viajar mesmo para divulgar o disco, senão somos engolidos por outras produções, que, muitas vezes, não tem nada a ver com o que fazemos”. Esse momento, então, marcou a decisão coletiva do grupo em buscar novas possibilidades para sua carreira. Decisão que, se valendo das oportunidades que poderiam aparecer durante a turnê, era vista como imprescindível para que o grupo aparecesse em espaços de grande visibilidade nacional.

Foi aí que a Tocaia passou por um momento de nacionalização, fator decisivo para o crescimento exponencial do grupo. E isso se deu, além da força sonora e estética, por conta da vinculação à UFPB. Ter o espaço das universidades públicas como lugar de nascença, contendo inclusive entre os seus integrantes professores e alunos, chamava a atenção de outros *campi* universitários espalhados pelo território brasileiro. Foi o que aconteceu com o pró-reitor Roberto Teixeira Mendes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),¹⁸¹ que após se deparar com uma apresentação da Tocaia em um encontro nacional dos pró-reitores de extensão universitária em João Pessoa, levou a banda para uma temporada de um mês na cidade de Campinas, no estado de São Paulo. Além de Campinas, nesse ensejo também ocorreram apresentações do grupo paraibano em outras cidades do estado de São Paulo (Piracicaba, Atibaia, Ubatuba, Ribeirão Preto), bem como uma passagem pelo Rio de Janeiro (como no espaço Casa Rosa, no bairro

¹⁸¹ Roberto Teixeira Mendes foi pró-reitor de extensão universitária da UNICAMP entre os anos de 1999 e 2001.

Laranjeiras) e uma participação na reunião anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Brasília.

Devido a essa visibilidade em plena ascensão, circulando por vários estados da federação marcando shows, foram surgindo novas redes de sociabilidade com pessoas do ramo da música. Contatos que diziam respeito a artistas, produtores musicais e à imprensa em nível nacional. Foi nesse ritmo que, depois de colecionar várias matérias nos jornais locais, o grupo começou a ser mencionado em determinados jornais em destaque na imprensa brasileira.

Imagem 14: matéria do jornal *Folha de S. Paulo* (24/11/2000) sobre uma das apresentações da Tocaia em Campinas (SP).

C 8 sexta-feira, 24 de novembro de 2000

CAMPINAS

FOLHA DE S. PAULO

AGONTECE

SHOW *Dupla comemora 40 anos de bossa nova com show hoje, às 21h, no Centro de Convivência Cultural, em Campinas*

Menescal e Wanda Sá festejam bossa nova

DIOGO PINHEIRO
FOLHA CAMPINAS

O cantor, compositor e arranjador Roberto Menescal e a cantora Wanda Sá trazem hoje a Campinas o show "40 Anos de Bossa Nova", comemorando mais um aniversário do gênero musical brasileiro mais reconhecido em todo o mundo.

A apresentação acontece às 21h no teatro do Centro de Convivência Cultural.

Menescal é um dos pioneiros da bossa nova ao lado de Nara Leão, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e Carlos Lyra.

O grupo se reuniu em um apartamento em Copacabana, no Rio de Janeiro, no final da década de 50 para cantar, compor e tocar músicas que tinham harmonia e batida diferente.

Neste ano, Menescal lançou seu "songbook" com o título de "O melhor de Roberto Menescal" e um CD instrumental que se chama "Bossa Nova Evergreen".

Além de cantar e compor, Menescal produziu discos de intérpretes como Ella Regina, Nara Leão e Emílio Santiago.

A cantora Wanda Sá lançou seu primeiro disco em 64, produzido pelo próprio Menescal, e já se apresentou com Vinícius de Moraes e outros nomes da bossa.

Durante a década de 60 foi convidada para participar do programa "Ela é no Balcão", da TV Excelsior, e se afastou da carreira até 83 para se dedicar à família.

Em 94, retomou a carreira com o gravado do CD "Academia Brasileira de Música", também produzido por Menescal.

Para comemorar os 40 anos da bossa nova, Roberto Menescal e Wanda Sá apresentam no show clássicos do gênero e canções recentes do compositor interpretadas pela cantora.

Além das músicas, a dupla passa para o público um pouco dos bastidores da bossa nova, contando histórias que revelam a origem de canções e nomes consagrados pelo gênero. No repertório do show está prevista a apresentação das canções "Chega de Saudade" e "66 Dança Samba", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e "Rapaz de Bem", de Johnny Alf.

Quando: hoje, às 21h
Onde: Centro de Convivência Cultural, em Campinas (praça da Imprensa Fluminense, 370, Cambuí; tel. 019/19/3252-9557)
Quanto: R\$ 25, R\$ 20 (ante) e R\$ 12,50 (est.)

TEATRO *Cantora vai dirigir espetáculo*

Cida Moreira traz peça a Campinas

FOLHA CAMPINAS

A cantora e atriz Cida Moreira apresenta o espetáculo "Izema das Ouzas", "Uma Viagem Músicoteatral com Adonirna Barbosa", neste fim-de-semana, no palco do Centro Cultural Evolução, em Campinas. As apresentações acontecem hoje, amanhã e domingo, às 21h.

Este é o primeiro espetáculo dirigido por Cida Moreira.

A peça é uma homenagem ao compositor Adonirna Barbosa e conta com 14 músicas com arranjos do maestro Gil Reyes.

O texto de Clóvis Torres mostra um mundo inspirado na musicalidade e na crônica do compositor, onde cinco personagens de um balcão de São Paulo revivem a obra de Adonirna.

O espetáculo é ambientado na cidade de São Paulo dos anos 50, mostrando um mundo paulista-no que revela um Adonirna poético, romântico e sonhador, que luta para conseguir seu espaço, sem perder o bom humor.

O Evolução fica na rua Regente Feijó, 1267, centro. Os ingressos custam R\$ 10 e R\$ 5 (est.). Informações: 019/19/3252-9559.

Tocaia faz show em Campinas

FOLHA CAMPINAS

O grupo musical paulista Tocaia faz uma apresentação gratuita sábado, às 11h, no Teatro de Arena do Centro de Convivência Cultural, em Campinas.

O grupo é formado por alunos, professores, funcionários e músicos da comunidade da UEPP (Universidade Federal da Paraíba) e traz uma mistura de ritmos como o funk, rap, rock, maracatu, baile e caboclinho.

O Centro de Convivência Cultural fica na praça da Imprensa Fluminense, 370, Cambuí. Informações pelo telefone: 019/19/3252-9557.

PANORÂMICA

BANCA
Confração recebe 2 espetáculos hoje
"Recorte de Uma Vida", de Kenia Sanchez, e "Mulher de Barro", de Elia Fozde, serão apresentados hoje, às 21h, na Condiária da Dança em Campinas. Ingressos: R\$ 12 e R\$ 6.

ORQUESTRA
Sinfônica de Campinas faz concerto amanhã
A Sinfônica de Campinas apresenta amanhã "A Missa em Lá Menor de Bach" (regência de Benito Juarez), no Centro de Convivência, em Campinas. Ingressos: R\$ 10 e R\$ 5.

LITERATURA
Poeta lança livro em Campinas
O escritor Flávio Vila-Lobos lança o livro "Sinais Veloz", terça-feira, às 19h, na Condiária Continental, em Campinas. Esta é a terceira publicação do autor. O exemplar custa R\$ 18.



O violonista Roberto Menescal, que se apresenta hoje no Centro de Convivência, em Campinas

Fonte: Acervo digital da *Folha de S. Paulo*, 2000.

Um dos passos que podem ser cartografados nessa série de apresentações nacionais, a partir das fontes disponíveis nos acervos das instituições de imprensa, é a passagem por Campinas. Nessa cidade, a Tocaia se viu inserida em uma extensa programação com várias atividades culturais, tendo a *Folha de S. Paulo* setORIZADA em Campinas a incumbência de noticiá-la em sua página diária de eventos (ver imagem 14). Como destaca Diogo Pinheiro, jornalista que fez o mapeamento das atividades, elas se

deram em um único final de semana, dispostas da seguinte forma: na sexta (24/11/2000) o show “40 anos de bossa nova”, realizado por Roberto Menescal e Wanda de Sá; também na sexta, os espetáculos de dança “Recorte de uma vida” e “Mulher de Barro”, conduzidos por Renata Sanches e Bia Frade, respectivamente; no sábado (25/11/2000) as apresentações da banda Tocaia e da Orquestra Sinfônica de Campinas; e na sexta, sábado e domingo (26/11/2000) o espetáculo teatral “Trem das onze: Uma viagem músico-literar com Adoniran Barbosa”, dirigido pela cantora e atriz Cida Moreira.

O grupo Tocaia, em meio a toda essa efervescente movimentação cultural, teve sua apresentação marcada para acontecer no Teatro de Arena Teotônio Vilela do Centro de Convivência Cultural de Campinas. Localizada na praça da Imprensa Fluminense, no bairro de Cambuí, esse espaço é considerado um dos grandes *points* culturais desde o ano em que foi inaugurado, em 1976. Trata-se de um conjunto arquitetônico a céu aberto, dispondo de um palco no centro e de três arquibancadas ao seu redor, comportando uma capacidade máxima aproximada de cinco mil pessoas.¹⁸²

Foi justamente nesse espaço, em um sábado dia 25 de novembro de 2000, às 11 horas da manhã, onde se deu o início da apresentação musical da banda Tocaia. E, uma vez que a apresentação se concretizou, esta ficou gravada na memória de Naldinho Braga como um “show didático”, pois, à medida que os músicos iam dispondo o seu repertório, tratavam de fazer explicações referentes à diversidade rítmica nordestina inserida nas canções do primeiro disco. Como professores, Naldinho Braga e Erivan Araújo apresentavam ao público paulista uma diversidade sonora que, segundo as palavras noticiadas pela *Folha de S. Paulo* em Campinas, dizia respeito a “uma mistura de ritmos como o forró, rap, rock, maracatu, baião e caboclinho”.¹⁸³ Além do mais, tais explicações sobre os elementos que integravam a paisagem sonora híbrida do grupo se mostravam pertinentes, sobretudo, para o público presente, formado em sua grande maioria por “estudantes de música e de arte da UNICAMP”.¹⁸⁴

¹⁸² Segundo o site *ipatrimônio*, o Centro de Convivência Cultural de Campinas foi construído com o intuito de democratização da cultura e do espaço urbano, destinado ao usufruto das mais distintas expressões culturais. Sua construção, tombada como patrimônio histórico, “[...] é de autoria do arquiteto Fábio Pentead, personagem de destaque no panorama da arquitetura brasileira não só por sua obra edificada, mas especialmente pela militância e atuação na política por meio da representação profissional e da defesa dos arquitetos e da arquitetura”. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/campinas-centro-de-convivencia-cultural-de-campinas/#!/map=38329&loc=-22.88716684846898,-46.96706771850585,12>. Acesso em: 13 jan. 2023.

¹⁸³ Cf.: TOCAIA faz show em Campinas. **Folha de S. Paulo**, Campinas, 24 nov. 2000. Seção Acontece.

¹⁸⁴ Naldinho Braga, entrevista citada.

MÚSICA

Anti-heróis



da Paraíba

CD de Totonho & Os Cabras inicia leva de migração da produção pop paraibana ao sul e novo embate entre periferia e centro

REPORTAGEM LOCAL

A periferia se aproxima um pouquinho mais do centro. Aquilata e ora pernambucana do manguê beat, é vez de a cena da Paraíba começar a "exportar" artistas pop para o centro-sul brasileiro (só texto abaixo).

Quem chega primeiro, por uma gravadora de alcance nacional (a Trama), é Totonho, 37, que, sem posse ou estampa de pop star, apresenta agora sua inconstante banda Totonho & Os Cabras, já de prolongada atividade artística. "Totonho & Os Cabras" avança na receita iniciada pela geração manguê, exercitando regionalismo, pop e eletrônica. Mas o líder do grupo relativiza a identificação com aquele movimento. "O manguê foi um movimento, uma 'churrum'. Meu trabalho é mais solitário. Eles tinham o desejo de quebrar barreiras, de não ficar no gueto. Comungo com os sentimentos da tropa de 14, apesar de não ter relação com ela".

Totonho vem de Monteiro, na zona semi-urbana paraibana, onde viveu até os 18 anos. "Toda a minha masculinidade vem desse lugar, das vielinhas, dos repartidos", resume. Também o obsessivo temático com (su) cabras e (su) cabras parece ter nascido ali. "Carriça, vendi buchada de bo-

de de porta em porta. Era o prato típico do sertão, em razão da economia. Uma família de cinco se alimentava das sobras do bode pagando R\$ 2,50", lembra. Daí "o" cabra, mas também "o" cabras "Meu pai nunca chamou ninguém pelo nome. Tratava a gente de cabra. 'A cabra, espera o carrapeta, pega a buchada'. Minha primeira namorada era chamada de cabra pelo pai, mas só quando ele estava bravo. Os cabras são os bastardos, os camponeses".

É curto ao se referir à popularidade que FHC vendeu à buchada, há poucos anos: "Ele e outros políticos pedem muitos códigos emprestados, que encenem alguma intimidade com cada região".

Aos 18 anos, tentou São Paulo, onde viveu um ano e trabalhou como operário. Na volta, a família havia migrado para João Pessoa em busca de melhores condições de vida. Estabeleceu-se na capital, onde, para estudar, trabalhou como abatedor de palhinha e vendedor de caldo de cana.

Em João Pessoa, novas referências musicais causaram a primeira guinada: "Encontrei uns punks 'comunitários', os fios descaçados do bairro em que eu vivia. Fundamos uma cooperativa de compositores. Comecei a tocar com o pessoal, a criação de músic-

as primeiras informações de pop, conheci o rock mundial", diz. Nesse meio circulavam, entre outros, Chico César, Jethro Teller e o grupo punk legítimo Carno, de Pedro Osinar.

"Linha uma defasagem grande de leitura, e o grupo me deu esse acesso. Lá os manifestos comunistas, Umberto Eco. Compreendi que a questão da música estava associada a ações comunitárias: 'bancos em feiras, associações de moradores, terrenos baldios', lembra, dez anos após ter se mudado definitivamente para o Rio.

Identificou-se, nesse dilema migração, com o pernambucano Lenine, de "uma safra que veio e comu o pão que o diabo amassou". "Em para fazer pop-gravador e tentar arcar com meu trabalho musical e pessei a trabalhar como alfabetizador. Iniciei ações à noite com os membros de rua, fundamos a ONG Ba. Cola", conta.

"Em determinados momentos deu vontade de desistir dessa postura, mas vi que não dava para separar minha música de minhas atividades. Aprendi a procurar o público que me interessasse, a não querer ninguém balizando o caminho para lá para cá".

Chegar ao pop sulista pelas mãos da Trama o surpreende pela rapidez: "Só mesmo uma gravadora alternativa poderia pagar a

gente. Mandei 20 fitas demo, para todas as gravadoras. Imaginei que não ia rolar, começava a pensar em fazer de forma independente com toda a minha feitura e minhas bifurcadas de dragão. Por isso, quando Carlos Eduardo Miranda apareceu, confiei nele e o esperei", diz, referindo-se ao produtor do disco e à demora de quase quatro anos entre início e lançamento.

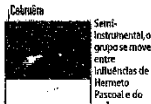
Admite que, antes de Miranda, o tratamento de sua música era convencional. "Dos oito cabras da banda, quando mostrei o disco, só ficaram três. Alguns disseram: 'isto não é música'. Tocaram jazz, Debussy, música acadêmica. Na MPB há essa coisa chata de que a verente de voz e violão é sagrada. Ninguém quer tocar o banguêrio por um balde, o microfone por um megafone", critica.

Enfim, fala de si e descreve seu ecletismo: "Trabalhamos há muito para encontrar uma brecha em que cabra nossa feitura. Fiquei sempre de pé atrás, mesmo com a Trama. Em muitos momentos me sinto um exilado. Ninguém me indicou nenhuma oportunidade. Por isso me acho uma pessoa solitária, e isso dá o tom de minha prática artística. Sou um artista inquieto".

O modo do futuro o remete de volta à infância. "Tenho vários medos, até de não dar conta do que me propus a fazer. Compato com quando era menino e sobravam buchadas. A gente tinha que contar tudo que sobava, eu desentava. Hoje meu disco me soa como uma buchada que ainda não desceu", compara, tentando trilhar a rota da indústria. (FÉLIX ALEXANDRE SANCHEZ)

A CENA PARAIBANA

Pau de Dê em Doido
Com 18 meses de vida e prestes a se mudar para São Paulo, a banda que estabeleceu a ponte entre a Paraíba e o manguê beat pernambucano, criando um verso agreste da região: "Rock de feitor" e "rapadura com cerveja" são alguns dos termos-chave



Semi-instrumental, o grupo se move entre influências de Hermeto Pascoal e do rock progressivo dos 70, turbinadas por forte regionalismo. Um forte disco de estreia já foi lançado (informações pelo cabraes@yaho.com) e deve sair nacionalmente em breve pelo selo Nikita

Fênix Etnos
Mistura de hip hop, world music, música clássica, rock e tango, o grupo foi destaque do projeto "Música do Brasil"

Flôr de C.
Ex-Hívio Cavalcanti, a banda fez pop-rock inspirado nos anos 80 de Fiebre Furta e Kid Abelha, destacada pela Virgin antes de estreiar nacionalmente, radicou-se em São Paulo e deve lançar CD pela Abn, sob orientação do produtor



De Caetano, no alto sertão paraibano, o grupo (focaes@cia.oi.com.br) também acumula referências de rock dos 70, Hermeto Pascoal e regionalismo, e fogos no climático disco independente de estreia. "A Fome e Fênix da desobediência" e "masculino que quer crescer" são alguns dos títulos de guerra

Estrelas
O grupo está em São Paulo gravando CD independente, que pode ser distribuído pela Sony

Escarlate
Regionalismo com guitarras pesadas

DISCO / CRÍTICA

Exclusão orienta álbum

REPORTAGEM LOCAL

S E TONTOHO ERA OU NÃO um artista convencional antes de tocar com o produtor gaúcho Carlos Eduardo Miranda, não se pode mais saber. Mas do que ele não é hoje um artista convencional não há dúvidas. A moça que move sua música é o sentimento de exclusão, que orienta sua veze artística desde a faixa de início, "Cabra Penitente", de incômodo instrumental militarista, até a fônica-delicadista a "Madonna, Jesus Cristo e Fidel".

A musicalidade varia entre referências variadas: Lenine, Fred Zero Quatro, Chico César, Otto, Belchior, Jorge Ben e Ronnie Van Zantam citações literais. A equação penche ao contemporâneo (hip hop, drum'n'bass, dance music...), e o que há de tradição vem menos da sagrada MPB que da violência sertaneja. Impressiona a relação crítica (estrangulada com) os ícones de exclusão, condensados no termo "cabra".

As letras são quase sempre desordenadas, mas o aparente desarranjo oculta e desnuda a relação de conflito de Totonho com sua origem e seu futuro. Não sentem por bons, mas nunca vazias. Acelerado e nervoso, seu som deixa brechas à delicadaria. Nunca uma faixa é toda dessa ou daquela jeito — sua música não é ínterica, é frutuosa como a vida de um brasileiro típico no fio da sobrevivência. (FÉLIX ALEXANDRE SANCHEZ)

Totonho & Os Cabras
Novo
Lançamento: Trama
Quanto: R\$ 25, em físico

Cena local tenta se integrar ao pop nacional

REPORTAGEM LOCAL

Membro de uma leva anterior de migrantes da cultura paraibana, Totonho já não tem ligação com a atual cena musical local. Mas o pop de João Pessoa — e mesmo do sertão do Estado — vive fase de efervescência. A história se repete, e várias bandas já começam a escapar para o Sudeste (leia texto à direita).

Estreia há três meses em São Paulo, a banda Flôr de C. (ex-Hívio Cavalcanti) já vai se acostumando nos modos das grandes

gravadoras. Contratada pela Virgin, lançou single, mas foi limada antes da publicação do primeiro disco cheio, "Seguinte e Fede-létrica", que agora deve sair pelo selo Arsenal (de Rick Bonadio), sob as asas da Abril Música.

"O disco estou pronto para sair pela Virgin desde setembro de 2000. Como Rick Bonadio saiu da gravadora, fomos tom ele. E aproveitamos para gravar: há uma semana, quatro novas faixas", conta o vocalista e guitarrista Bdy, 28. Ely define sua banda: "É pop-

rock com muita guitarra e um 'punch' que vem do punk. Nunca migramos na praça do regionalismo, começamos com o objetivo de revisar os anos 80. Fazemos covers de Inal, Detritu Federal, Meno".

Sobre a cena paraibana, ele diz: "Começamos com uma intenção irônica, porque João Pessoa era só hardcore e heavy metal. Fomos colocar algo de Kid Abelha ali, isso acabou um pouco olegue". Apresentando-se amanhã no Rio, no Erez Jazz Project, o grupo Pau de Dê em Doido, uma versão

agreste e hardcore do manguê beat, também já prepara sua mudança para São Paulo.

Não é o caso de todos os artistas. As bandas Cabreira e Jocaia, de perfil que funde regionalismo, rock à anos 70 e informações instrumentais passadas de Hermeto Pascoal, lançaram neste ano, inicialmente e de forma independente, CDs de produção caprichada e alto inspiração musical.

O do Cabreira já despertou atenção no Rio e deve ser distribuído nacionalmente pelo selo caribce Nikita. (FMS)

Mas foi outra matéria da *Folha de S. Paulo* que trouxe maior visibilidade ao Tocaia. Desta vez, após a marcante passagem por Campinas, era a matriz do jornal paulistano que publicou o chamativo título de “Anti-heróis da Paraíba” (ver imagem 15), destinando uma página inteira do setor “Música”, do dia 10 de agosto de 2001, para apresentar a cena musical paraibana independente.

O primeiro a ser mencionado dessa cena musical independente da Paraíba é Totonho. Nascido na cidade de Monteiro, o paraibano estava lançando o seu primeiro material musical em formato físico, no qual assumia o codinome homônimo: *Totonho & os Cabras* (2001). É ele mesmo quem estampa a foto posicionada na parte superior da matéria, com os dedos arqueados apontando para cima em uma fotografia tal qual aos heróis (ou anti-heróis) dos filmes e revistas em quadrinhos. Logo abaixo da foto, há uma reportagem voltada para dissertar exclusivamente sobre o seu processo de migração para o estado do Rio de Janeiro, contando sobre a sua ida para o Sudeste em busca de novas oportunidades no ramo da música e para ingressar no curso de Pós-Graduação em Educação.

Pedro Alexandre Sanches, jornalista e escritor que se encarregou de todo o levantamento da cena fez questão de mostrar o quanto essa migração demonstrava os embates espaciais travados na cultura nacional: centro e periferia, Sul e Nordeste, Rio-São Paulo e Paraíba. Os primeiros sendo indicados como a morada da indústria fonográfica brasileira, espaços onde as possibilidades para se viver através da música seriam mais viáveis; e os segundos como terrenos inférteis para uma carreira de longevidade, com produções musicais marginalizadas, lhes restando buscar o mercado independente como a única saída para a materialização dos seus trabalhos. Artistas desse espaço excluído seriam, ao que se usa como exemplo Totonho, uma espécie de anti-heróis, personagens que se viam na necessidade de se locomover para que pudessem ter as mesmas oportunidades dos ditos “heróis”.

Os embates entre centro e periferia eram, aliás, um dos sentidos que orientavam a poética do disco *Totonho & os Cabras*. Isso porque a história de vida de Totonho foi fortemente atravessada pela vivência trabalhista, vendendo buchada “de porta em porta” em Monteiro e fazendo-o participar ativamente, agora como voluntário, das ações comunitárias realizadas nos bairros periféricos do Rio de Janeiro. Tal tema, abordando a exclusão social, marcou o tom desse seu primeiro disco, gravado em uma das grandes referências discográficas nacionais independente, a Trama Studio. Esse disco contou, ainda, com a supervisão musical de Carlos Eduardo Miranda, o mesmo que produziu o

início da carreira da banda Mundo Livre S/A, fazendo-a alçar seus primeiros passos no mercado fonográfico com grande destaque na imprensa.

Depois de Totonho, a matéria passa a citar outros representantes da música paraibana que, apesar de considerados como não tendo ligação direta a Totonho, também produziam uma sonoridade independente no estado da Paraíba.¹⁸⁵ É aí que o periódico evidencia diversos outros artistas paraibanos, cada qual com as suas características sonoras particulares, como: a “ponte Paraíba e o mangue beat” da banda Pau de Dá em Doido; as “influências de Hermeto Pascoal e do rock progressivo dos 70, turbinadas por forte regionalismo” da Cabruêra; a “mistura de hip hop, world music, música clássica, rock e teatro” da Tribo Ethos; o “pop-rock inspirado nos anos 80” de Flávio C; as “referências de rock dos 70, Hermeto, folclore e regionalismo” da Tocaia; o CD em processo de gravação do grupo Bastianas; e, por fim, o “regionalismo com guitarras pesadas” de Escurinho.¹⁸⁶

No entanto, interessa notar que a grande maioria desses grupos paraibanos, formados no final do século XX, estavam realizando uma alquimia sonora de forma independente: seja por conta própria ou juntamente a gravadoras alternativas; seja sondando editais de fomento cultural; ou ainda mantendo a sua existência através da vinculação com as universidades públicas. Podendo, também, acumular todas essas três possibilidades elencadas, como é o caso das bandas Cabruêra e Tocaia.¹⁸⁷

Assim como Totonho, os grupos Cabruêra e Tocaia também estavam dando início a sua carreira discográfica. Além disso, ambos os grupos se assemelhavam por terem como espaço de origem os polos universitários das cidades de Cajazeiras e de Campina Grande. As duas, a propósito, foram as únicas a terem as capas dos seus discos inseridas na matéria da *Folha de S. Paulo*, o que prova o nível de acabamento com que se

¹⁸⁵ Por questões de contexto temporal, Totonho pondera que suas maiores identificações sonoras advinham de “uma leva anterior da cultura paraibana”, a exemplo de Chico César, Jaguaribe Carne, Escurinho e Jarbas Mariz.

¹⁸⁶ Desses grupos e músicos citados, Escurinho é único proveniente de uma geração de compositores paraibanos mais antiga. Musicalmente, ele teve participação como percussionista no grupo Jaguaribe Carne durante os anos 1980, optando pela carreira solo na primeira metade da década de 1990. Cf.: A CENA paraibana. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2001. Seção Música.

¹⁸⁷ A banda Bastianas, citada anteriormente, também teve seu início vinculado a uma instituição universitária, a UFPB de João Pessoa. Sua diferença em relação a Tocaia e a Cabruêra, todavia, se deu pelo contrato estabelecido com uma gravadora, a *Trace disc*, no álbum de estreia *Chama pra dançar* (2002). Anos após esse contrato no início da carreira, a banda, formada só por mulheres em 1999, decidiu seguir produzindo seus discos de maneira independente. Outra característica particular do grupo Bastianas é que, diferentemente de todos os outros acima citados com configurações híbridas em sua sonoridade, esse é o único em que o seu conceito musical se restringe apenas a música dita regional (fórró, maracatu e coco de roda).

encontravam os seus trabalhos musicais, prontos para serem distribuídos, consumidos e comentados pela crítica.

Ao subtítulo de “Cena local tenta se integrar ao pop nacional”, é o mesmo redator, Pedro Alexandre Sanches, quem argumenta que esses dois grupos paraibanos, diferentemente de parte dos outros exemplos citados, optaram por se manterem residindo na Paraíba.¹⁸⁸ Sobressaíam-se, ainda em suas palavras, pela mescla das referências regionais e globais: “As bandas Cabruêra e Tocaia, de perfil que funde regionalismo, rock à anos 70 e informações instrumentais pesadas de Hermeto Pascoal, lançaram neste ano, localmente e de forma independente, CDs de produção caprichada e alta inspiração musical”.¹⁸⁹ Dito isto, cabe reter que a crítica especializada da *Folha de S. Paulo* tratou de comentar que o disco *Tocaia* (2001) teve uma “produção caprichada e alta inspiração musical”. Estas palavras atribuídas pela crítica, complementadas pelos dizeres em referência ao “climático disco independente de estréia (sic)”, soaram em tom de validação positiva ao primeiro produto cultural produzido pela Tocaia.

A banda Tocaia fez, assim, sua primeira aparição em uma das mais aclamadas críticas musicais da imprensa nacional, a *Folha de S. Paulo*. Mesmo jornal que é considerado um dos mais conhecidos e que tradicionalmente sempre destinou um espaço especializado para falar sobre música. Ora desaprovando, ora aprovando os discos que mencionavam, esse espaço da crítica musical se destacava como imprescindível para que os seus leitores se tornassem potenciais ouvintes, conhecendo o circuito musical de determinadas cidades, estados, regiões ou países.

Essa matéria significa dizer, portanto, que a presença da Tocaia na crítica musical influenciou diretamente no aumento da escala de consumo e marcação dos seus shows, pois a crítica especializada se apresenta como um dos pontos essenciais para o nível de alcance de uma determinada obra musical em qualquer que seja a escala de entrega (global, nacional, local). Ter essa aceitação da *Folha de S. Paulo* era simbólico para a carreira em pleno estágio de ascensão do grupo, dado que era essa mesma crítica que, através de uma legitimidade que lhe foi concedida nos meios de imprensa desde por volta da década de 1950, se tornou responsável por “[...] conceituar um disco e dar status a determinado artista”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Alguns anos após essa matéria, a Cabruêra migrou para o Rio de Janeiro.

¹⁸⁹ Cf.: CENA local tenta se integrar ao pop nacional. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2001. Seção Música.

¹⁹⁰ Cf.: GUEDES, Tito. **Querem acabar comigo**: da Jovem Guarda ao trono, a trajetória de Roberto Carlos na visão da crítica musical. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2021. p. 23.

Um outro assunto que atravessa toda a crítica, e que não deve aqui ser suprimido, são os comparativos com o *manguebeat*. Desde o início da matéria, ainda quando falava sobre Totonho, fica evidente que o movimento pernambucano é considerado como a base dos produtos musicais híbridos que romperam as estruturas do centro e da periferia: “A periferia se aproxima um pouquinho mais do centro. Aquietada a onda pernambucana do mangue beat, é vez de a cena da Paraíba começar a ‘exportar’ artistas pop para o centro-sul brasileiro”.¹⁹¹

Esse trecho revela de forma nítida o movimento da imprensa brasileira em associar a cena paraibana aos pernambucanos. Porém, os próprios músicos da cena paraibana tentavam se desvincular dessa associação imediatista, apontando suas características singulares. Reivindicavam seu espaço mesmo apesar de saberem que, em determinados pontos, existiam similaridades entre as suas produções, principalmente quando dizia respeito a uma sonoridade híbrida gestada na região Nordeste. É o que reitera o próprio Totonho, firmando sua desassociação do movimento *manguebeat* quando disse que: “O mangue foi um movimento, uma ‘tchurma’. Meu trabalho é mais solitário. Eles tinham o desejo de quebrar barreiras, de não ficar no gueto. Comungo com os seus sentimentos da tropa de lá, apesar de não ter relação com ela”.¹⁹²

Como já vem se afirmando no decorrer deste capítulo, muitos pontos de semelhança se apresentam entre as cenas musicais em Pernambuco e na Paraíba. A primeira delas diz respeito a um conceito unificado que estrutura todo o movimento *manguebeat*, algo inexistente entre os paraibanos, que seguiam suas carreiras sem partilharem de uma mesma concepção artística. Além da vinculação às gravadoras de grande expressão, pois a grande maioria dos músicos paraibanos materializaram o projeto dos seus discos de maneira independente, diferentemente dos pernambucanos, que conseguiram firmar seus contratos com as gravadoras Sony Music (no caso do Chico Science & Nação Zumbi) e Warner Music (no caso do Mundo Livre S/A). Talvez, por isso mesmo, a *Folha de S. Paulo* tenha se referido aos músicos paraibanos como “Anti-heróis da Paraíba”, expressando um coletivo de artistas que estiveram, de certo modo, correndo solitários e às margens da indústria fonográfica.

Tal necessidade da imprensa especializada em centralizar o movimento *manguebeat* se deu por conta do seu grande alcance no final da década de 1990. Isso fez com que a *Folha de S. Paulo* e tantos outros veículos da imprensa nacional publicassem

¹⁹¹ ANTI-HERÓIS da Paraíba. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 ago. 2001. Seção Música.

¹⁹² *Idem*, 10 ago. 2001.

inúmeras matérias sobre a meteórica trajetória musical do Chico Science & Nação Zumbi entre 1994 a 1997, legado que foi inclusive celebrado institucionalmente durante a década de 2000.¹⁹³ Como aponta o jornalista e pesquisador musical José Teles na obra *Do Frevo ao Mangubeat*, Chico Science foi tido como um dos maiores representantes da ciência sonora que misturava o regional e o internacional no Brasil em tempos de globalização das ideias e dos sons. Suas constantes aparições na imprensa começaram a deixar o status central a partir do momento em que a perda irreparável de Chico Science se aproximava de completar, em 2001, quatro anos. Com essa lacuna deixada pelo ícone que marcou a geração brasileira da década de 1990, houve uma mudança de fluxo na mídia impressa, buscando voltar os seus holofotes para as cenas musicais que estavam geograficamente próximas ao estado de Pernambuco. Foi somente aí que, em vias de “novidade”, lançaram-se alguns olhares da imprensa nacional para a cena musical paraibana. O que soa como uma espécie de vitrine importante para a carreira dos músicos paraibanos, mas tardia, já que a primeira matéria da matriz da *Folha de S. Paulo* a mencioná-los data de 10 de agosto de 2001. A mesma cena paraibana independente que já se manifestava com bandas como Jaguaribe Carne no litoral e Conspiração Apocalipse no sertão, e que só foi “descoberta” parcialmente após a virada do século e depois da perda de Chico Science.¹⁹⁴

Um ano após a matéria da *Folha*, um outro periódico do Sudeste voltou a mencionar a banda Tocaia no dia 22 de maio de 2002. Tratava-se do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, quando informava a proximidade do Festival Música Alimento da Alma (MADA), na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte.

O evento, realizado entre os dias 23 (quinta), 24 (sexta) e 25 (sábado) de maio, ganhou ampla relevância desde a capa do jornal. Nela, já havia uma pequena nota anunciando uma página completa da *Tribuna BIS*, destinada a noticiar a realização do festival potiguar, que, em suas palavras, se desatacava como uma reunião dos mais distintos grupos de rock, entre eles “veteranos e promessas do pop nacional”. Dentre os “veteranos”, notadamente divulgados como os grandes nomes do evento, foram anunciados Jorge Benjor, Ira!, Planet Hemp e Detonautas. Já entre as “promessas do pop nacional”, figuravam artistas em processo de crescimento, como Oficina, General Junkie, Florbela Espanca, Jumenta Parida, Totonho & os Cabras e a própria banda Tocaia.

¹⁹³ Cf.: OLIVEIRA, *op. cit.*, 2020.

¹⁹⁴ Sobre a história da banda Jaguaribe Carne e sua importância para a música paraibana, ver: EGYPTO, Diogo José F. do. “**Não é a antimúsica, é a música em movimento!**”: Uma história do grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

Ao ponto em que se observa atentamente a capa do jornal *Tribuna da Imprensa* e as suas notícias publicadas nessa época, descortinam-se os temas que estavam sendo mais comentados na mídia brasileira durante os anos iniciais do século XXI: futebol e política. 2002 era, especialmente, marcado por dois acontecimentos que se sobressaíram na esfera pública, ativando uma forte comoção nacional: a Copa do Mundo realizada na Coreia/Japão entre os dias 31 de maio a 30 de junho; e, logo em sequência, as agitações em torno da primeira eleição presidencial do século XXI no Brasil, na qual concorreram candidatos como Luiz Inácio Lula da Silva, José Serra, Anthony Garotinho e Ciro Gomes.

O primeiro desses momentos, particularmente, se sobressaiu ao ponto de que os sentimentos da população brasileira estiveram à flor da pele. Em virtude da derrota para a Seleção Francesa na final da Copa do Mundo anterior, em 1998, havia-se criado toda uma expectativa para a Copa do Mundo de 2002. A ansiedade pelo tão esperado grito de pentacampeão com a Seleção Canarinho, que veio a se concretizar no dia 30 de junho após a vitória na final contra a Alemanha, dividia até então espaço na imprensa com as frequentes matérias sobre o processo de formação das chapas que concorreram a eleição presidencial daquele ano. A mesma eleição que, após a realização do segundo turno, elegeu com 61,27% o primeiro presidente de origem operária no Brasil, o Luiz Inácio Lula da Silva.¹⁹⁵

Realizado no calor do momento de tais acontecimentos, em que publicamente eram apresentados pela imprensa como os mais comentados em todo o país, o MADA teve seu início no dia 23 de maio de 2002. Sendo assim, foi com esse pensamento na Copa do Mundo e na proximidade das eleições para presidente que o evento potiguar teve sua realização no bairro da Ribeira, em Natal. À época o MADA, assim como o festival Abril Pro Rock em Recife, já passava a se constituir como um dentre os principais festivais de música alternativa no país. Destacava-se, além do mais, pelo fato de integrar em sua programação grupos de auto gestão de carreira espalhados por toda a extensão da região Nordeste, a exemplo do próprio estado do Rio Grande do Norte e dos estados próximos como a Paraíba, o Ceará e Pernambuco.

¹⁹⁵ Cf.: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O lulismo e os governos do PT: ascensão e queda. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida N. (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 415-446.

Imagem 16: matéria sobre a participação da Tocaia no festival MADA, publicada pelo jornal *Tribuna da Imprensa* (22/05/2002):

BIS

Rio, Quarta-feira, 22 de maio de 2002

Edição 2002 do festival Mada reúne 24 bandas a partir de hoje em Natal

Sustento à alma em forma de som

Mônica Loureiro

O forró eletrônico e o axé ainda comandam o mercado musical em Natal, no Rio Grande do Norte. Mas isso não impede que lá tenha surgido um festival que, ao chegar a sua quarta edição, já se transformou - junto ao Abril Pro Rock, no Recife - como ponto crucial do calendário roqueiro alternativo brasileiro. O Mada (Música Alimento da Alma) começa hoje com uma mostra de curta-metragem e segue até sábado com muita música no Largo da Rua Chile, no bairro da Ribeira.

Este ano, o Mada tem 21 artistas novos e/ou "alternativos" e três convidados especiais - Ira!, Jorge Ben Jor e Planet Hemp (ver box). O festival foi idealizado pelo produtor Jomardo Jomas e sempre funcionou como uma janela importante para grupos independentes divulgarem seus trabalhos. "Em 94 eu já trabalhava com bandas e percebia que muita gente me perguntava sobre a cena local. Foi em 98 que me deu aquele estalo de organizar o festival. Na primeira edição, tivemos 17 bandas em um palco; depois foram 32 em dois palcos e ano passado, 28 participantes", lembra Jomardo.

A edição 2002 do Mada traz duas grandes novidades. Além dos três dias dedicados à música, tem também um dia de exibição de curta-metragem e exposição de fotos - hoje, a partir das 19h, na Casa da Ribeira. "É a primeira vez também que vamos ter bandas grandes na programação", diz Jomardo, referindo-se ao Ira!, Planet Hemp e Jorge Ben Jor. O evento conta com uma infraestrutura que inclui dois palcos, feira mix e praça de alimentação. Os bares localizados no largo funcionam normalmente, integrando-se ao evento.

As 21 atrações foram "peneiradas" de 280 inscritos de todo o país. "Levamos em conta o conceito do trabalho, a contemporaneidade e se a identidade era legal. Tem desde o peso até o mais regional. E só não recebemos nada do Acre e Rondônia", diz, orgulhoso.

Perguntado sobre as semelhanças ou diferenças entre o seu festival e o Abril Pro Rock, de Recife, Jomardo opta por dizer que cada qual tem sua importância e que "é legal ter festivais por todo o país para dar uma chacoalhada no mercado". Mesmo trabalhando com poucos recursos, o Mada alcançou números de público consideráveis: 17 mil na primeira edição (com entrada franca) e uma média de 11 mil pagantes nas seguintes. "Esse ano esperamos que esse número cresça bastante", diz, ansioso. Para isso, Jomardo conta dessa vez com empresas patrocinadoras (BPC Telecomunicações, Skol e Cidade das Dunas) e o apoio dos governos estadual e municipal. O preço dos ingressos também contribui para atrair o

público: R\$ 20 (passaporte para os três dias), R\$ 10 (na hora) e R\$ 8 (antecipado).

Jomardo já faz planos para o próximo ano, quando quer desmembrar o festival para poder apresentar outras manifestações culturais além da música. E revela que, em setembro, fará uma edição especial na Paraíba: "Será o 'Som Paraíba', que acontecerá em um dia em João Pessoa".

Para todos os paladares

O caldeirão musical do Mada é composto dos mais diversos ingredientes. Bandas recém-criadas, outras com mais de uma década de estrada e até que já não tocam mais compõem o cardápio do festival potiguar.

Os representantes locais são mais numerosos. Entre eles, está a banda Oficina, uma das mais atuantes de Natal. Em três anos de existência, lançou dois CDs independentes e no final de 2002 entra em estúdio para gravar o terceiro. "Aqui em Natal ficamos muito isolados, então trabalhamos prioritariamente com a divulgação e fazemos muito shows pelo Nordeste", diz a vocalista Ana Morena. A banda é veterana do Mada - essa é a terceira participação - e prepara um show com 10 músicas: "Tocaremos três do primeiro disco, cinco do segundo ('Som da rua, som da praia') e um com 1.500 cópias vendidas apenas no show de lançamento) e mais duas inéditas", detalha.

Ana comenta também sobre outras conterrâneas da Oficina, como a General Junkie. "A banda tem mais de 10 anos de atuação, é bastante influente, mas só agora gravaram seu primeiro CD", diz. O disco foi lançado pelo selo DoSol de Anderson Foca, vocalista do Oficina, que também produziu o trabalho da banda de ska Base Livre, que toca no sábado. Ana lembra também que o Mada sempre incluiu na programação grupos que já não estão mais atuando - esse ano é a vez do potiguar Florbela Espanca.

As atrações cariocas também estão em grande número no Mada. Um dos escalados é o Acid X (ex-Acid Beatles), formado há apenas quatro meses. Tudo começou com um trabalho de releitura de músicas dos Beatles, mas o grupo já começa a formar um repertório próprio. "Mudamos de nome antes que ficássemos mais conhecidos", diz a vocalista Helena Cutter, lembrando que, por causa do nome antigo, muita gente os confundia com banda cover. Para o show do Mada, Helena diz que, além do repertório de Beatles, vão cantar "O Rio canta assim", de Cecilo Froy, e "Schulzmeisen is down", de Nei Lisboa.

Apesar da origem gaúcha, a Stereo Box pode ser considerada também representante do Rio. Afinal, os integrantes montaram a banda em Porto Alegre, em 99, e logo fizeram

as malas para a Cidade Maravilhosa. "No início foi complicado, não conhecíamos ninguém e fomos atrás até de ator da Globo...", conta o vocalista Igo. Dois anos depois, a sorte bateu e a banda conseguiu contratação pela AR Discos para lançar o CD "Bem-vindos ao showbiz". Para o Mada, a intenção é levar o repertório próprio do grupo: "Vamos cantar umas sete músicas. Estamos muito animados, é a primeira vez que a gente vai ao Nordeste", diz Igo, deslumbrado.

Com um nome, no mínimo, engraçado, e com a proposta de misturar rock com música nordestina, o grupo Jumenta Parida representa o Ceará tocando no primeiro dia do Mada. Surgido em 97 como cover, o grupo logo começou a incrementar a sonoridade, assimilando influências de bandas brasileiras e compondo. Hoje é formado por Zoo, Breno Lagartixa, Anak Vieira, André Luis e Wilker D'Angelo. "Em 99 gravamos nossa demo, que até hoje é vendida", diz o vocalista Zoo, que gosta de definir o som da banda como hardcore regionalista. Quanto ao nome da banda, Zoo explica: "A gente ainda estava sem ideia de nome quando um tio nosso, num momento de embriaguez extrema, sugeriu Jumenta Parida. Na hora a gente não deu muita atenção, mas depois achamos ótimo!".

Já a banda Tocaia, da Paraíba, tem como curiosidade ter surgido de um projeto do Núcleo de Extensão cultural da Universidade Federal da Paraíba. Seus integrantes são professores, funcionários e alunos, que fazem uma música baseada na cultura nordestina aliada a jazz, rock e punk. "Temos dificuldade em viajar com o grupo, pois estamos ligados à universidade e além disso, moramos em Cajazeira, no sertão", diz o baixista Naldinho Braga. Para o show de Natal, os paribanos vão tocar "Visão do absurdo", "Jackson pandeireta", "Tabajara" e "Caboco.com.br". "A letra dessa é uma conversa de um índio com Paulo Simon", explica Naldinho.

Quinta-feira (23/5)
Raul e Alcatéia Maldita (RN);
Agregados do Rap (RN); Tocaia (PB);
Groove (CE); Jumenta Parida (CE);
General Junkie (RN) e Planet Hemp

Sexta-feira (24)
Oficina (RN); Candhum B (PB);
Totonho e Os Cabra (RJ); Florbela Espanca (RN); Somtomê (RJ);
Detonautas (RJ); Carburra (RN); Tori Platão (RJ) e Ira!

Sábado (25)
Embolafunk (RN); Gandhi (RN); A Tuba Antiatômica do Planalto (DF);
Base Livre (RN); Acid X (RJ); Stereo Box (RS); Maurício Negão (RJ) e Jorge Benjor

O Acid X é um dos representantes cariocas

O Oficina toca músicas do CD 'Som da rua, som da praia'

A banda Tocaia teve origem na Universidade da Paraíba

Fonte: Acervo online da hemeroteca digital, 2021.

Com um título que alude ao nome do festival, "Sustento à alma em forma de som", a extensa matéria do jornal *Tribuna da Imprensa* apresenta um apanhando geral da história do evento e das atrações que faziam parte dos seus três dias festivos (ver imagem 16). Mônica Loureiro, jornalista e redatora do caderno *Tribuna Bis*, inicia o texto tratando de indicar qual paisagem sonora ainda predominava nas cidades da região Nordeste, o

fórró eletrônico, e o quanto a centralização nesse mercado demonstrava que o MADA se tratava de um evento alternativo.

O fórró eletrônico e o axé ainda comandam o mercado musical em Natal, no Rio Grande do Norte. Mas isso não impede que lá tenha surgido um festival que, ao chegar a sua quarta edição, já se transformou – junto ao Abril Pro Rock, no Recife – como ponto crucial do calendário roqueiro alternativo brasileiro.¹⁹⁶

Mesmo caracterizado como alternativo, o MADA se revelava como um evento que movimentava intensamente as pétreas estruturas do mercado fonográfico, pois já havia se solidificado no mapa anual de festivais nacionais. À época, estava prestes a realizar, naquele ano de 2002, a sua 4ª edição consecutiva desde 1998, ano de sua criação. Era a primeira, por sinal, organizada com patrocínios externos de empresas privadas como a BCP Telecomunicações, Skol e Cidade das Dunas, contando ainda com o apoio estadual do Rio Grande do Norte e da prefeitura municipal de Natal. Com essa estrutura administrativa e de investimentos, assim como as três edições anteriores, o evento foi realizado no Largo da Rua Chile.

Acontece que a Rua Chile, localizada no centro histórico de Natal e à beira do Rio Potengi, era deveras representativa para receber eventos de natureza alternativa. Como constatou o historiador Carlos Henrique Pessoa Cunha em sua dissertação de mestrado “*Nos tempos do Blackout: cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal-RN*”, esse espaço foi por muito tempo praticado pelos seus habitantes como recanto da boêmia natalense, no qual passou a ser ressignificado na segunda metade da década de 1990 como principal *point* cultural para a cena rockeira alternativa local. Esse espaço teve, entre as décadas de 1990 e 2000, uma nova alteração simbólica quando recebeu grandes eventos que, apesar de serem autodenominados como alternativos, elevaram a Rua Chile ao *status* de espaço pop. Esse foi o caso do MADA, que popularizou esse amplo espaço urbano a céu aberto com um público médio anual de 11 mil pagantes – à exceção dos expressivos 17 mil presentes na primeira edição com caráter beneficente, que aconteceu em 1998 com entrada franca. Ainda segundo a pesquisa desenvolvida por Carlos Henrique Pessoa Cunha, ocorreram nesse mesmo logradouro outros grandes eventos alternativos antes do MADA, organizados por empresários locais, a exemplo dos donos dos bares Blackout e Downtown. A escolha desse endereço para a realização de

¹⁹⁶ Cf.: SUSTENTO à alma em forma de som: edição 2002 do festival Mada reúne 24 bandas a partir de hoje. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 mai. 2002. Seção Tribuna BIS.

tais eventos foi precedida por diversas leis de preservação histórico-patrimoniais de revitalização e modernização, transformando as fachadas dos antigos casarões e sendo convertidos como ponto referencial para a cultura rockeira *underground* natalense, logo em seguida tomada como ponto pop pelo grande público do MADA. Desse modo, “[...] a realização do MADA pode ser considerada como marco divisório entre a fase *Underground*-Alternativa e a Fase *Pop* das práticas e imagens acerca da Rua Chile”.¹⁹⁷

Do *underground* ao pop, fato é que as realizações do MADA na Rua Chile tradicionalmente priorizaram um significativo espaço da sua programação para artistas independentes em processo de desenvolvimento. E, como nas palavras do seu criador e organizador Jomardo Jomas, a edição de 2002 despertou o interesse de grupos espalhados por todo o país, escolhidos mediante o seu conceito artístico: “Levamos em conta o conceito do trabalho, sua contemporaneidade e se a identidade era legal. Tem desde o peso até o mais regional. E só não recebemos nada do Acre e Rondônia”.¹⁹⁸

Com tais pontos elencados como justificativa no processo de seleção da programação do MADA, pode-se compreender a presença da banda Tocaia pelos seguintes motivos: primeiramente pela clareza do seu conceito artístico, tanto sonoro quanto estético; em seguida, pelo uso poético dos temas que estavam em pauta na sua época de atuação, versando sobre um mundo cada vez mais globalizado; e, por fim, pela mistura sonora que associava o rock e o regional. Por conta desses aspectos, é aí que se entende a escolha da Tocaia para o evento em meio aos 24 grupos participantes, selecionados em um montante de 280 inscritos em todo o Brasil.

Não é à toa, portanto, que a preferência pelo grupo paraibano tenha se concretizado pela existência de um conceito. Na matéria da *Tribuna da Imprensa*, pode-se visualizar que o único grupo que expôs informações relativas à sua sonoridade através das fotos foi a banda Tocaia. Observando a imagem 16, as bandas Stereo Box, Jumenta Parida, Ira!, Acid X e Oficina apresentaram fotos simples dos seus integrantes no contexto do MADA; já a banda Tocaia, através da simbólica imagem atravessando a rua João Rodrigues Alves de Cajazeiras, comunicava ao leitor elementos visuais referentes a sua sonoridade, em que o regional é transpassado pelos sons e pelas ideias globais a exemplo dos Beatles.

¹⁹⁷ Cf.: CUNHA, Carlos Henrique P. **Nos tempos do blackout:** cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal – RN. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. p. 181.

¹⁹⁸ Cf.: SUSTENTO à alma em forma de som [...], *op. cit.*, 22 mai. 2002.

Um pouco acima dessa mesma imagem que demarcava o posicionamento estético-sonoro, no canto inferior direito, pode-se ler um dos parágrafos da matéria destinado exclusivamente ao grupo Tocaia. Nele, a redatora considerou relevante citar, logo no início, a “curiosidade” da banda ter surgido em um ambiente universitário, fato que não se observava nos demais grupos da programação do MADA.

Se bem que a filiação à UFPB campus V foi se tornando, para alguns integrantes, difícil de conciliar com as constantes viagens pelo Brasil.¹⁹⁹ Conforme comunicou Naldinho Braga à *Tribuna da Imprensa*, havia se criado uma situação de impasse em ter que conciliar a vida artística da Tocaia com a carreira docente no ensino superior: “Temos dificuldade em viajar com o grupo, pois estamos ligados à universidade e, além disso, moramos em Cajazeiras, no sertão”. Deve-se destacar, nesse depoimento, a ênfase na delimitação espacial, pois, dizer “moramos em Cajazeiras, no sertão”, implicava alegar que estavam distantes dos espaços em que se realizavam os grandes eventos, como nas capitais João Pessoa, Recife, Salvador, Fortaleza e Natal. Cidades em que o grupo tocou várias vezes, mas para tanto teve que de enfrentar horas e horas de estrada. Esse mesmo impasse veio a se tornar decisivo para que a Tocaia reduzisse expressivamente as suas apresentações nos anos seguintes.

Mas, apesar da distância de cerca de 475 km de Cajazeiras a Natal, a Tocaia se fez presente no MADA. O seu show aconteceu no dia da abertura do festival, numa quinta-feira, dia 23 de maio de 2002. Dividiram o palco na mesma noite com Raul e Alcateia Maldita (RN), Agregados do Rap (RN), Groove (CE), Jumenta Parida (CE) e a atração principal Planet Hemp (RJ). E, pelas músicas que foram divulgadas no fim da reportagem carioca, como *Visão do absurdo*, *Jackspanderiá*, *Tabajara* e *C@boco.com.br*, pode-se considerar que o repertório apresentado já passava a contemplar as canções que foram incluídas no seu segundo disco. Esse é o caso de *Tabajara*, que se tornou a quinta faixa do disco *Botando Pra Quebrar*, lançado em 2005.

Essa matéria do periódico *Tribuna da Imprensa* aponta, portanto, para o fato de que o grupo Tocaia não se apresentava única e exclusivamente através dos projetos extensionistas da universidade. Isso porque o universo acadêmico do qual é advindo não impediu que se apresentassem, também, em eventos musicais de natureza privada. Por isso mesmo que a presença da Tocaia no *line up* do festival MADA figura como um dos

¹⁹⁹ Embora o jornal *Tribuna da Imprensa* tenha dito que a Tocaia surgiu na UFPB, é importante pontuar que, nesse período, a mesma instituição já havia se desmembrado em UFCG campus Cajazeiras. Cf.: <http://www.ufpb.br/antigo/content/historico>. Acesso em: 11 abr. 2022.

maiores eventos em que o grupo participou, pelo nível de massificação e alcance que tal festival possuía em meio à cena musical independente tanto no Nordeste quanto no Brasil como um todo.

Toda essa visibilidade conquistada com a apresentação no MADA se tornou um traço importante para a maturação musical de vários dos integrantes que passaram pelo grupo cajazeirense. Como conta Wandemberg Gonçalves, fundador da banda Cabeça Chata e que teve constantes participações na Tocaia entre 2002 e 2007, esse evento e a alta demanda de apresentações o ajudou a aprimorar suas técnicas como guitarrista profissional:

Eu aprendi muito com o Tocaia, porque eu aprendi [...] a dar uma melhorada na parte musical, tocando assim como músico mesmo e até como compositor. Foi um período bem, digamos assim, educacional com o Tocaia. Eu toquei cinco anos e também toquei muito. Porque com o Tocaia tocava muito! O Tocaia tinha muitas aberturas, assim, pra tocar. Eu toquei em Fortaleza, Natal no MADA, Recife, tocou muito em João Pessoa na Paraíba, interior também. Tinha essa prerrogativa com a UFPB, os projetos da UFPB. Tinha essa facilidade de entrar nesse circuito [...]. Então, o Tocaia me deu essa carga, assim, mais profissional. Tocar em som bom, né? Som profissional! (Wandemberg Gonçalves, entrevista citada).

O depoimento de Wandemberg Gonçalves traz pontos interessantes para serem aqui discutidos. O primeiro deles diz respeito à função “educativa” que o entrevistado atribui à sua participação na Tocaia. Com esse grupo ele diz ter “aprendido muito”, sendo um dos fatores importantes para o seu amadurecimento e profissionalização musical, tanto como instrumentista como compositor propriamente dito. A diversidade rítmica do Tocaia, suas mudanças repentinas de estilos em uma só canção e a grande demanda de shows o fizeram ter novas experiências no ramo musical. Eventos que tiveram uma boa estrutura do equipamento de som, algo encontrado com dificuldade nos shows musicais do Alto Sertão paraibano. Ademais, outro aspecto a ser ressaltado em suas memórias é a sua percepção de que o grupo Tocaia encontrava “facilidade de entrar no circuito” acadêmico, pois, contando com professores, alunos e extensionistas, existia uma possibilidade significativa de marcar apresentações em seus respectivos espaço, desde calouradas até em eventos universitários de nível nacional.

Imagem 17: matéria do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* (10/09/2004) sobre a apresentação da Tocaia no II Encontro de Extensão Universitária, em Belo Horizonte (MG).



Fonte: Acervo do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, 2004.

Após os intensos anos de apresentações entre 1999 e 2002, a banda Tocaia voltou a ser matéria nos jornais locais mais uma vez somente em 2004, mais especificamente no dia 10 de setembro. Foi o *Gazeta do Alto Piranhas*, novamente, quem anunciou a participação do grupo no II Encontro Nacional de Extensão Universitária, realizado entre os dias 12 e 15 de setembro na capital mineira Belo Horizonte. Tal evento teve como objetivo reunir “[...] professores e estudantes extensionistas das universidades públicas brasileiras, para a apresentação de trabalhos de extensão”.²⁰⁰

À época dessa viagem, Erivan Araújo e Naldinho Braga eram os únicos remanescentes da formação original. De resto, a banda já se via um pouco modificada com relação aos anos anteriores, com a entrada de Pedro Ivo, Diego Junior, Wanderley Gomes e Auricélio. Naldinho Braga, particularmente, usou o ensejo do referido evento para expor os resultados atuais do seu projeto de extensão *Cabaçal: pifeiros do Sertão da Paraíba*, que havia sido iniciado ainda em 2002.²⁰¹

Nesse sentido, a atuação artística e acadêmica apresentada nesse II Encontro Nacional de Extensão Universitária demonstra a diversificação dos eventos em que o grupo participava. Isso porque quando comparado aos eventos anteriormente

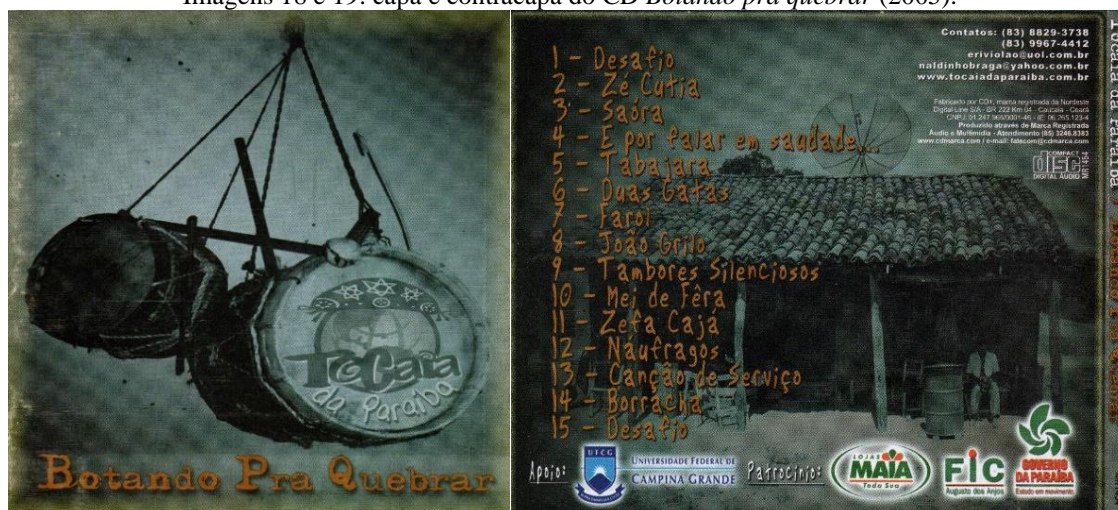
²⁰⁰ Cf.: GRUPO Tocaia participa de evento nacional. *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 10 set. 2004. Seção Regional.

²⁰¹ BRAGA, Elinaldo Menezes. *Cabaçal: os pifeiros do sertão da Paraíba*. Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2002. (Projeto de Extensão).

mencionados, esse espaço certifica as complexas camadas em que a banda havia se inserido, possibilitando manter sua linguagem artisticamente experimental e ao mesmo tempo transitar entre públicos distintos: ora acadêmico, ora em eventos de massa. Atribuía às suas canções, então, um caráter universal de grande mobilidade e fácil aceitação entre os mais variados públicos. Logo, como bem afirmou Néstor García Canclini, “o sucesso em um espaço não os impede de continuar sendo reconhecido no outro”.²⁰²

Com o tempo, todo esse processo de circulação heterogênea potencializou cada vez mais a veiculação dos produtos culturais da banda Tocaia. Não somente as suas canções, como também o seu disco físico. Esse foi o momento em que os integrantes se viram na necessidade de entrar no estúdio novamente e gravar outro álbum que, nas palavras do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, já estava em “fase de preparação” desde a viagem a Belo Horizonte.

Imagens 18 e 19: capa e contracapa do CD *Botando pra quebrar* (2005).



Fonte: acervo do autor, 2021.

Nesse ritmo, em 2005, o grupo cajazeirense chegou ao seu segundo CD, o *Botando pra quebrar*. Sua gravação, mixagem e masterização foram financiadas pela UFCG de Cajazeiras, sendo realizadas no SG Studio localizado na capital paraibana João Pessoa. Em uma tiragem total de 3.000 cópias, o CD foi produzido através do apoio financeiro do principal dispositivo de fomento artístico e cultural da Paraíba, o Fundo de Incentivo à Cultura (FIC) Augusto dos Anjos.²⁰³

²⁰² GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. 361.

²⁰³ O FIC Augusto dos Anjos foi instituído no estado da Paraíba em 2004 pela Lei nº 7.516/2003. Sua captação de recursos se dá junto ao governo do estado através de um orçamento anual próprio. Para mais informações, ver o site do FIC. Disponível em: <https://fic.pb.gov.br>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Esse segundo álbum é aquilo que se pode definir como um disco de transição. Nele, em razão da maturação artística e conceitual conquistada com a rodagem nacional, notou-se a vontade ainda mais intensa de traduzir as práticas musicais advindas do estado da Paraíba em uma linguagem universal. Aqui, a definição sonora que passou a ser imperante tornou-se ainda mais clara: ampliar o horizonte musical e, por outro lado, diminuir o escopo da lente que captura a paisagem sonora, dando atenção especial às questões locais. Prova disso, além dos próprios arranjos do disco (contendo participações como a do Quinteto da Paraíba e do Quarteto de Trombones da Paraíba), são as expressivas imagens do projeto gráfico.

A capa apresenta os instrumentos musicais usados pelas bandas cabaçais: zabumba, caixa e pífano, em uma tonalidade cinza e com uma espécie de enquadramento opaco (ver imagem 18). Dessa vez, o nome da banda que estampa a pele superior da zabumba carrega o logotipo com o nome “Tocaia da Paraíba”, evidenciando o exato momento em que se concretizou a modificação do nome “Tocaia” para “Tocaia da Paraíba”. Essa adequação teve que acontecer por conta da já existência, durante o lançamento do segundo disco, de um registro como marca e patente sob o nome de “Tocaia”. Então, por conta do não registro imediato dos integrantes após a formação da banda cajazeirense, ela necessitou adaptar o seu nome, mesmo sendo a primeira a usá-lo em todo o território nacional. Mas, voltando à imagem selecionada como capa, pode-se percebê-la como símbolo do processo de amadurecimento e circulação do grupo, marcando ainda o período em que Erivan Araújo e Naldinho Braga passaram a realizar pesquisas acadêmicas sobre as bandas cabaçais do interior paraibano. O primeiro deles, Erivan, iniciando seu mestrado em 2005, mesmo ano de lançamento desse segundo disco, no qual definia como objeto de pesquisa a banda cabaçal São Sebastião do município de São José de Piranhas. O segundo, Naldinho, que já havia se voltado para o estudo da cultura popular desde 2002, quando iniciou o projeto de extensão *Cabaçal: pifeiros do Sertão da Paraíba*, que o levou a dar prosseguimento em suas pesquisas desenvolvidas no mestrado e no doutorado.²⁰⁴

²⁰⁴ Não obstante, cabe destacar que há uma grande semelhança visual entre a capa desse segundo disco da Tocaia com a capa do livro *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*, publicado por Naldinho Braga e que se refere aos resultados da sua dissertação de mestrado. Tanto o disco quanto o livro apresentam um retrato idêntico dos mesmos instrumentos em suas capas, tendo como única diferença que o primeiro é em tons de cinza e o segundo colorido. Cf.: BRAGA, *op. cit.*, 2009; BRAGA, *op. cit.*, 2015; SILVA, *op. cit.*, 2008.

Esse paralelismo entre vida artística e vida acadêmica acusa a influência da Tocaia da Paraíba nas pesquisas científicas sobre a cultura popular, no qual seus integrantes passaram a entrelaçar as experiências da vida cultural com os trabalhos de pesquisa nas instituições de ensino superior. Tamanha sintonia se tornou possível por causa daqueles que detinham mais conhecimento acumulado sobre música, a exemplo de Erivan Araújo, com sua formação em Música, cuja partilha de suas referências influiu dentro do próprio grupo. Nas palavras de Naldinho Braga:

O Tocaia foi uma grande escola, assim, pra os componentes, né? Porque Erivan, ele tinha um conhecimento que a gente não tinha. A questão dos ritmos nordestinos, a questão das possibilidades de diálogo entre esses ritmos e outros mais universais. E foi a nossa inserção também na cultura popular. Se não tivesse rolado a história do Tocaia, a gente talvez não tivesse adentrado nesse universo da cultura popular e se encantado, né? Isso mudou a minha vida musical, a minha vida particular, a minha vida acadêmica. A minha produção acadêmica, o meu mestrado, o doutorado, tudo vem daí: as bandas de pífano. Foi a partir de uma necessidade do Tocaia que a gente foi conhecer as bandas de pífano (Naldinho Braga, entrevista citada).

É nesse testemunho em tom pessoal que fica evidente o grau de importância que o músico e professor Naldinho Braga atribui ao Tocaia da Paraíba, sobretudo por ter lhe apresentado as bandas de pífano que passou a pesquisar em sua vida acadêmica. Algo que também aconteceu com Erivan Araújo, que através da Tocaia, também passou a ter em seu horizonte de pesquisa as bandas de pífano do Sertão paraibano.

Outro sentido visual importante a ser comentado no disco *Botando pra quebrar* é a imagem encontrada na contracapa (ver imagem 19). Na fotografia que a estampa, por trás da lista das quinze canções e dos patrocínios, vê-se uma casa da zona rural do Alto Sertão paraibano com uma antena parabólica alojada em sua estrutura superior, tendo um senhor de idade sentado em uma cadeira no lado direito. Segundo Erivan Araújo, comentando sobre o exato momento em que se deu o registro dessa foto, sua representação é a de apontar para a interconectividade do local às frequências sonoras globais:

Nós já estávamos bem antenados com essa ideia da aldeia [conectada ao global]. Então, quando a gente ia passando [durante o ensaio fotográfico] e viu isso: “Caraca, aquilo é uma foto que tem que estar no disco”. Todo mundo concordou, porque estava todo mundo já ciente de que aquilo significava (Erivan Araújo, entrevista citada).

O consenso ao escolher essa imagem para a contracapa do segundo disco permite entender qual estética era vista como visualmente relevante para o atual conceito artístico do grupo. E, ao usar a antena como símbolo-mor, é inevitável não pensar na associação com o *manguebeat*, algo que os integrantes da Tocaia da Paraíba se esforçam em negar ao afirmarem que, apesar de partilharem de um mesmo signo estético, ambos partiram de configurações diferentes. Tal tentativa de desassociação considera que um mesmo objeto, a antena, pode gerar múltiplas compreensões e possibilidades de usufruto imagético e espacial: seja ela fincada na lama em um manguezal na zona metropolitana do Recife; seja em cima de uma casa na zona rural do Alto Sertão paraibano; ou até mesmo em Salvador, na Bahia, quando Gilberto Gil decidiu misturar a antena parabólica com o termo “camará” advindo da capoeira, culminando no disco *Parabolicamará* de 1992. Dessas três produções, percebe-se que uma única representação visual pode gerar múltiplas compreensões, isto é, se apropriaram de formas diferentes e atestaram a pluralidade estético-sonora da música brasileira. Afinal de contas, como ressaltou Peter Burke, “mesmo que todas as pessoas de todas as regiões do globo vissem imagens idênticas pela televisão ao mesmo tempo, não interpretariam o que viam do mesmo modo”.²⁰⁵

Pelo que foi exposto no decorrer deste capítulo, pode-se chegar à breve conclusão de que a trajetória da banda Tocaia da Paraíba foi completamente atravessada por uma proposta híbrida. Iniciando sua formação em 1995, em Cajazeiras, passando pelo lançamento do disco *Tocaia* (2000) e desaguando no álbum *Botando pra quebrar* (2005), o que se percebe é o processo de intensificação no sentido de dialogar a musicalidade presente na paisagem sonora do Alto Sertão paraibano com as dinâmicas musicais globais, como o rock.

Logo, se as antenas apareciam de maneira despretensiosa na parte gráfica do primeiro disco, figurando ao lado do Cristo Redentor e distante dos músicos, no segundo ela é centralizada como uma das principais evidências. É a antena, fixada na estrutura de uma casa sertaneja, quem simboliza a captação das frequências sonoras advindas de outros espaços.

²⁰⁵ BURKE, *op. cit.*, p. 84.

Edição 2002 do festival Mada reúne 24 bandas a partir de hoje em Natal

Sustento à alma em forma de som

Mônica Loureiro

O forró eletrônico e o axé ainda comandam o mercado musical em Natal, no Rio Grande do Norte. Mas isso não impede que lá tenha surgido um festival que, ao chegar a sua quarta edição, já se transformou - junto ao Abril Pro Rock, no Recife - como ponto crucial do calendário roqueiro alternativo brasileiro. O Mada (Música Alimento da Alma) começa hoje com uma mostra de curta-metragens e segue até sábado com muita música no Largo da Rua Chile, no bairro da Ribeira.

Este ano, o Mada tem 21 artistas novos e/ou "alternativos" e três convidados especiais - Ira!, Jorge Ben Jor e Planet Hemp (ver box). O festival foi idealizado pelo produtor Jomardo Jomas e sempre funcionou como uma janela importante para grupos independentes divulgarem seus trabalhos. "Em 94 eu já trabalhava com bandas e percebia que muita gente me perguntava sobre a cena local. Foi em 98 que me deu aquele estalo de organizar o festival. Na primeira edição, tivemos 17 bandas em um palco; depois foram 32 em dois palcos e ano passado, 28 participantes", lembra Jomardo.

A edição 2002 do Mada traz duas grandes novidades. Além de

público: R\$ 20 (passaporte para os três dias), R\$ 10 (na hora) e R\$ 8 (antecipado).

Jomardo já faz planos para o próximo ano, quando quer desmembrar o festival para poder apresentar outras manifestações culturais além da música. E revela que, em setembro, fará uma edição especial na Paraíba: "Será o 'Som Paraíba', que acontecerá em um dia em João Pessoa".

Para todos os paladares

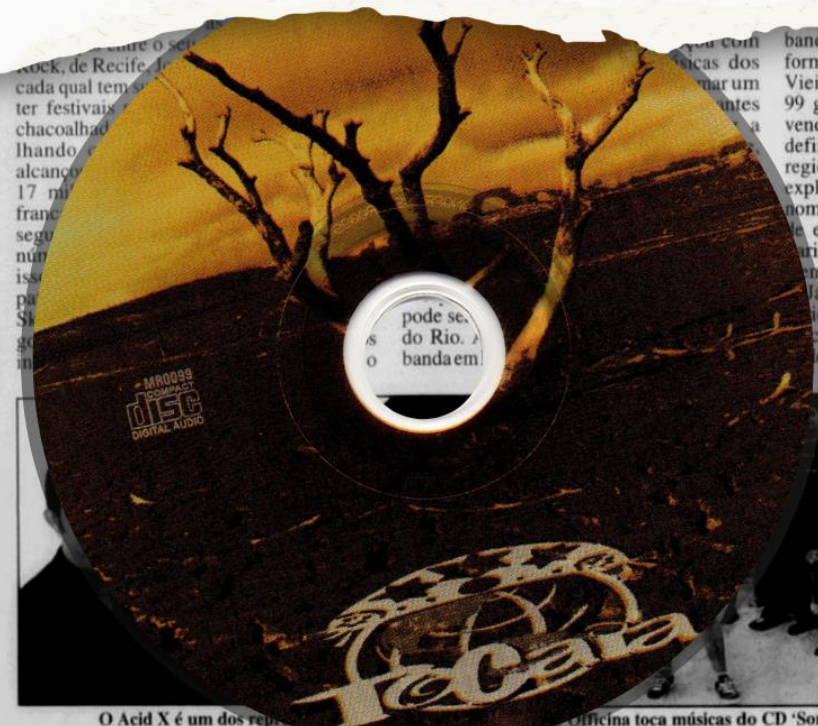
O caldeirão musical do Mada é composto dos mais diversos ingredientes. Bandas recém-criadas, outras com mais de uma década de estrada e até que já não tocam mais compõem o cardápio do festival potiguar.

Os representantes locais são muitos e numerosos. Entre eles, está a banda Oficina, uma das mais atuantes de Natal. Em três anos de existência, lançou dois CDs independentes e no final de 2002 entrou em estúdio para gravar o terceiro. "Aqui em Natal ficamos muito isolados, então trabalhamos prioritariamente com a divulgação e fazemos muito shows pelo Nordeste", diz a vocalista Ana Morena. A banda é veterana do Mada - essa é a terceira participação - e prepara um show com 10



CAPÍTULO III:

Paisagem sonora em movimento: canções da Tocaia da Paraíba



O Acid X é um dos representantes

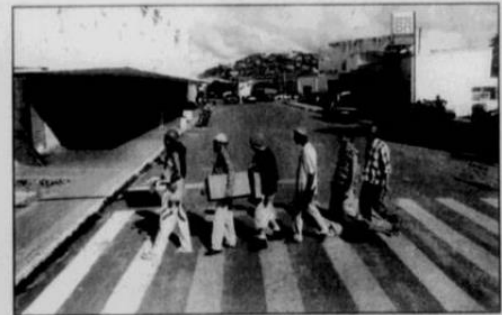
Oficina toca músicas do CD 'Som da rua, som da praia'

bandas brasileiras e componha formado por Zoo, Breno Lagartixa, Ana Vieira, André Luis e Wilker D' Angelo. "Em 99 gravamos nossa demo, que até hoje é vendida", diz o vocalista Zoo, que gosta de definir o som da banda como hardcore regionalista. Quanto ao nome da banda, Zoo explica: "A gente ainda estava sem idéia de nome quando um tio nosso, num momento de embriaguez extrema, sugeriu Jumenta. Na hora a gente não deu muita atenção, mas depois achamos ótimo!". Já a banda Tocaia, da Paraíba, tem como prioridade ter surgido de um projeto do Núcleo de Extensão cultural da Universidade Federal da Paraíba. Seus integrantes são

Oficina (RN); Totonho e Os Cabra (RJ); Florbela Espanca (RN); Somtomé (RJ); Detonautas (RJ); Carburá (RN); Toni Platão (RJ) e Ira!

Sábado (25)

Embolafunk (RN); Gandhi (RN); A Tuba Antiatômica do Planalto (DF); Base Livre (RN); Acid X (RJ); Stereo Box (RS); Maurício Negão (RJ) e Jorge Benjor



A banda Tocaia teve origem na Universidade da Paraíba

“Eu sou o som que [...] leva o mundo em incrível andança pelo tempo e pelo espaço”.
Raymond Murray Schafer

Música é movimento. Como dizem muitos dos seus teóricos e praticantes, sua explicação está na forma como os sentimentos são movidos por aqueles que a criam e a ouvem. Saber o que são timbres, acordes, ritmos, melodias e harmonias nada serve se não se entende o quão profundamente uma música pode evocar sentimentos, falando sobre processos históricos complexos, assim como dos instantes em que se dá a experiência que habita “fundamentalmente no universo da sensibilidade”.²⁰⁶ Pode, até mesmo, roubar as palavras, exigindo apenas sentir o que se ouve. É por isso que se costuma argumentar que não há limites para a música, não há fronteiras que possam aprisioná-la, pois ela é areia que escorre entre os dedos, espírito livre e errante que cria novas rotas de fuga. Ela, em seu pleno regime de liberdade, tem suas formas de seduzir os sentimentos por meio de sons e de palavras. Se movimenta como um objeto repleto de linhas e curvas que sempre estão indo a algum lugar, por mais que, em alguns casos, não se saiba ao certo para onde. Transformando-se e fluindo nos espaços através dos tempos, a música tem um único desejo: ser ouvida.²⁰⁷

Com a paisagem sonora, a sistemática não é diferente. Raymond Murray Schafer descreveu certa vez que esta é, a seu modo, “um conjunto de sons ouvidos em um determinado lugar”.²⁰⁸ Assim dizendo, a paisagem sonora também tem como marca fundante o desejo de ser ouvida, apreendida e sentida. Ela também é movimento e assume diversas facetas. Como pondera o antropólogo britânico Tim Ingold, a “paisagem é percebida como uma malha de linhas entrelaçadas”.²⁰⁹ Nesse ritmo, entender a música e, neste caso, a paisagem sonora como movimento, exige estar de ouvidos e olhos abertos para que se dê conta do emaranhado de linhas de sentidos a se entrecruzarem. Com essa compreensão da música e da paisagem sonora como movimento, chega-se ao objetivo deste capítulo: percorrer as linhas e trilhas de som e de sentido nas canções da banda Tocaia da Paraíba. Para isso, é necessário entender o grupo como uma espécie de

²⁰⁶ MORAES, 2000, *op. cit.*, p. 211.

²⁰⁷ “Música é uma organização de sons (ritmos, melodia, etc.) com a intenção de ser ouvida”. Essa é a definição de música proposta por Murray Schafer na obra *O ouvido pensante*. Cf.: SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011b. p. 23.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 201.

²⁰⁹ INGOLD, 2022, *op. cit.*, p. 102. Sobre a noção de “malha”, segundo a teoria das linhas desenvolvidas por Tim Ingold, trarei uma explicação mais adiante no subtópico 3.2, *Com o pé no terreiro*, especificamente na análise da canção *Brincadeira de moleque*.

andarilho sonoro, ou seja, como aquele que levou “o mundo em incrível andança pelo tempo e pelo espaço”, tal qual escreveu Murray Schafer em um poema inserido na parte final da obra *O ouvido pensante*.

Trazendo em sua bagagem cultural uma sonoridade que nasceu no sertão da Paraíba e que alçou voos muito maiores, a Tocaia abordou temporalidades (passado, presente e futuro) e espacialidades (local, regional, nacional e internacional) distintas. Apresentando outros parâmetros composicionais em meio a música que integrou a paisagem sonora do Alto Sertão paraibano, teve-se como princípio, musicalmente falando, agregar as convenções eruditas e populares ao rock, expressões que já convergiam por esse processo híbrido de apropriação desde a segunda metade do século XX na música ocidental e que foi inauguralmente trazida pela Tocaia na esfera local. Isso quer dizer que o grupo estabeleceu, como considerou o músico e pesquisador José Miguel Wisnik em *O som e o sentido*, uma ponte que se estabeleceu desde a música clássica até a cultura popular, aproximando determinadas linguagens que anteriormente eram entendidas como incompatíveis em seu espaço de origem.²¹⁰ Fator que foi levado a acontecer, como abordado no capítulo anterior, devido ao processo acumulativo da apreciação artística do grupo, fruto da singularidade de cada um dos seus integrantes: quer seja o rock, advindo das experiências na banda Apocalipse com Naldinho Braga e Fabiano Lira; a cultura histórica das bandas cabaçais, estudadas academicamente por Erivan Araújo e Naldinho Braga; a atuação musical de Mário Filho, ecoando na sua desenvoltura como tocador de viola; e até mesmo com a música erudita através do conhecimento adquirido pela formação profissional no curso de Música por parte de Erivan Araújo. Linhas sonoras e de vidas que foram se convergindo e afeiçoando a superfície da paisagem sonora híbrida da banda Tocaia. Linhas que, como um movimento livre, repito, estiveram preocupadas em rever suas fronteiras sonoras, a fim de explorar espaços e tempos diversos. Mas, o que seriam essas linhas as quais venho me referindo?

Tim Ingold, quando publicou sua obra *Linhas: uma breve história*, apontou para o fato de que as linhas são entidades dinâmicas que interligam e constroem relações, em vez de meras marcações fixas nas superfícies. Elas, também como movimento, estão por todos os cantos: nos rastros deixados por nossos passos, na forma como gestualizamos, na textura sonora da música, nas letras e símbolos usados nos livros, nas partituras, no

²¹⁰ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 13.

tecer dos fios, nas fibras da carne humana. Esse entendimento da vida através das linhas amplia a compreensão da temporalidade histórica da humanidade, na qual abre-se o leque de possibilidades para se identificar inúmeros processos de entrecruzamento:

Pois as pessoas habitam um mundo que consiste, em primeiro lugar, não de coisas, mas de linhas. Afinal de contas, o que é uma coisa, ou na realidade uma pessoa, senão uma junção de linhas, os caminhos de crescimento e movimento, de todos os muitos constituintes reunidos lá?²¹¹

É essa dimensão, urdida a fio por Tim Ingold em sua teoria, que favorece aqui o entendimento de que todo o corpo da música é composto por linhas. Linhas que compõem a parte letrada e musical, linhas que são utilizadas para demarcar tanto o contorno das letras quanto das melodias e harmonias que se convertem em sons. Todas essas partes associadas em um mesmo fluxo retilíneo que, de um “emaranhado criativo”²¹² de ideias tecidas pelo cancionista, deu forma a uma composição musical, a um conceito sonoro, a um hibridismo – mais uma vez disposto em linhas que se mesclaram. São essas linhas para as quais desejo chamar a atenção e as quais estou a entender como canção popular, esse segmento da música que “tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”.²¹³

Trazer tal reflexão para esta escrita histórico-musical sobre as canções da Tocaia da Paraíba implica falar, então, da necessidade de encontrar vida na música: na sonoridade e na poética das suas palavras, na textura dos seus sons, nos sentimentos que elas evocam, no movimento. É, como dizem os pesquisadores da canção popular, não se tornar refém da literalidade da canção manifestada apenas em suas letras e buscar sentidos em toda a sua estrutura emaranhada, de observar e ouvir atentamente o enredar dos seus enredos, nas suas texturas e cores.²¹⁴

²¹¹ INGOLD, 2022, *op. cit.*, p. 27.

²¹² Seguindo a assertiva de Deleuze e Guattari, que por sua vez se inspiram em teóricos como Michel Foucault e Henri Bergson, Tim Ingold usa o termo “emaranhado criativo” para expressar “não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 27). É, pois, uma tentativa antropológica de trazer as coisas de volta à vida, dando “primazia aos processos de formação ao invés do produto final, bem como dos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria”. Cf.: *Idem*, p. 26.

²¹³ NAPOLITANO, 2002, *op. cit.*, p. 77.

²¹⁴ Para mais considerações sobre como lidar com a canção popular, ver: MORAES, 2000, *op. cit.*; TATIT, 2012, *op. cit.*; PARANHOS, 2009, *op. cit.*

Com todas essas percepções destacadas acima, orquestrando a um só compasso paisagem sonora, hibridismo, movimento, linhas e canção popular, serão instrumentalizadas as análises histórico-musicais deste capítulo. Então, como os discos *Tocaia* e *Botando pra quebrar* contêm ao todo vinte e seis faixas, optei pela seleção de oito que representaram com mais potência a paisagem sonora híbrida do grupo cajazeirense. Essas oito canções se dividem, por sua vez, em dois motes temáticos: o primeiro leva o título de *Sertões híbridos ou a ruptura do Nordeste*, nele abordo três canções (*Visão do absurdo*, *C@boco.com.br* e *Carcará II*) nas quais o rock é efusivamente hibridizado em meio a processos culturais da paisagem sonora, imagética e social do Alto Sertão paraibano; já em *Com o pé no terreiro*, procedo com uma reflexão sobre como determinados símbolos e memórias da cultura sonora do estado da Paraíba aparecem nas canções (*Brincadeira de moleque*, *Jackspanderiá*, *Desafio*, *Saóra* e *Mei de fêra*), muitas das vezes ainda amplificados pelo alcance sonoro da guitarra e do baixo elétrico.

Mas, antes de dar início às análises que trilharão as veredas entre a história, os espaços e a música, há que se destacar duas das características gerais do processo de composição das canções da Tocaia da Paraíba em sua discografia. A primeira se refere ao uso da língua portuguesa adotada pelo grupo. Apesar do rock ser uma sonoridade de origem anglo-saxônica, a Tocaia optou exclusivamente por se comunicar através do português, notadamente acentuado pela sonoridade dos aboios, das cantigas dos repentistas, dos cocos de roda e das emboladas presentes na diversidade musical encontrada no Nordeste. Tal modo de cantar, aparecendo em meio à diversidade linguística existente nos estados do Nordeste, também esteve em voga na década de 1990 com bandas como Chico Science, Cabruêra e Raimundos.

Logo, ao contrário do que pensavam os saudosistas da cultura regional do início do século XX, essa produção cultural híbrida do Alto Sertão paraibano não se manteve viva através da relação de dependência com outros produtos estrangeiros, mas sim por meio de uma liberdade na qual comunicaram suas formas de percepção como sujeitos históricos dos sertões do Nordeste brasileiro em tempos globalizados, inseridos nas tramas da arte contemporânea. Em outras palavras, o contato com o rock fez com que essa cultura sonora passasse por um processo de expansão e autonomia, criando um mercado de produção e consumo musical próprio na esfera local.²¹⁵

²¹⁵ GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. 311.

Outro ponto importante de ser ressaltado, ainda sobre o processo de composição sonora e letrada das canções do grupo em seus dois discos, é que elas foram levadas a cabo por três integrantes: em grande medida por Erivan Araújo, mas também por Naldinho Braga e Mário Filho. Já entre aqueles que integraram o grupo por um espaço de tempo específico, efetuaram-se as contribuições de Fabiano Lira, Nildo Oliveira e Wanderley Gomes. No entanto, além desses representantes que atuaram nas canções que serão analisadas logo a seguir, também se estabeleceram contribuições e/ou parcerias com outros músicos, a exemplo do poeta Lau Siqueira, os instrumentistas Salvador de Alcântara, Jocélio Amaro, Adriano Sargaço, Otacílio Feitosa, Cornélio Santana, Diego Jr., o Quarteto de Trombones da Paraíba (Sandoval Moreno, Roberto Ângelo, Gilvandro Pereira e Stanley Bernardo) e a banda Cabeça Chata (Wandemberg Gonçalves, Mário Brito e Gugagrimaldi), bem como a cantora e compositora paraibana Cátia de França.

Com todas as suas referências culturais em pauta e estabelecendo contato com outros artistas do estado da Paraíba, as fontes de inspiração para a composição das músicas do grupo Tocaia tomaram como premissa a existência de múltiplas temporalidades e espacialidades, que se entrecruzaram e materializaram no produto cultural em sua forma totalizante (a canção popular: letra e música, encoberta de sentidos históricos e sentimentos). Indo ao encontro do que apontou Néstor García Canclini, o espaço sonoro que construíram “já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos”.²¹⁶ É quando as memórias de um passado, a vivência do presente e a projeção sociocultural de um futuro se tornaram os materiais necessários para sentir, compor, cantar e tocar.

3.1 – Sertões híbridos ou a ruptura do Nordeste

Uma das características de quem está em constante movimento é a sua possibilidade de reatualização com base nas necessidades de adaptação a novas realidades. Isso faz muito sentido no campo da arte, que incorpora o próprio movimento para se comunicar. Especialmente na música, a mobilidade faz com que novos elementos sejam somados em meio a uma determinada realidade sociocultural. E é nesse meio que se delinea o primeiro mote temático das canções da banda Tocaia da Paraíba: aquelas

²¹⁶ *Idem.*, p. 327.

canções que conduziram os sertões, seja musical ou poeticamente falando, a uma viagem que andarilha por outras esferas espaciais. Saindo do local, perpassando pelo regional, assumindo o nacional e comunicando-se com o global, é quando o sertão se torna híbrido e expressa uma fissura no regime de audibilidade tradicionalista, pois a musicalidade eletrificada da guitarra e do baixo, bem como das menções aos símbolos do mundo globalizado, se complementam e se contrapõem em um fluxo contínuo com a viola de repente, o pífano, a zabumba e o triângulo – instrumentos tidos como regionais que também demonstram, a partir dos seus respectivos timbres, íntimos diálogos com o rock.

É a partir disso que se percebe que o hibridismo assume uma importante função no conceito estético da banda Tocaia da Paraíba, atravessando toda a sua obra sonora e visual. Essa musicalidade híbrida encontra-se, logo de imediato, na canção *Visão do Absurdo*, faixa de abertura do primeiro disco da banda Tocaia e de autoria de Erivan Araújo.

Imagem 20: ilustração da canção *Visão do Absurdo* no encarte do disco *Tocaia* (2000).

Eu vi, eu vi
 Uma boneca de pano
 Montada no cangote
 Do cavalo do cão
 Anunciando
 O desafio do diabo
 Com o cangaceiro
 Lampião



Fonte: acervo particular do autor, 2021.

Logo no início da canção, um som se faz predominante na introdução, perdurando antes e durante a primeira recitação dos versos. É uma nota Ré (D) que atravessa toda essa introdução e assume a ambientação sonora. Segundo Erivan Araújo, a utilização desse som surgiu em meio a um dos ensaios que o grupo realizava no começo de sua trajetória:

Eles saíram, depois do ensaio, e a guitarra ficou lá. A guitarra em cima da caixa [amplificadora] e o baixo também. Aí eu fui pra cozinha e tal e, quando eu cheguei na sala... cara, tava (sic) uma atmosfera incrível, né? Porque como ficou “burr” (imita o som), numa nota só e a nota que perdurava era um Ré. A nota que entrou em, vamos dizer assim, com a

ambiência da sala, né? E o baixo também. E ficou e tava ligado no pedal. Aí ficou “rrrrrr” (imita o ressoar do som). E aquele efeito que a gente bota [no disco] é justamente esse efeito (Entrevista com Erivan Araújo, realizada em 10 de abril de 2023).

O som a que me refiro, assim como evocado no relato acima, é aquele que Erivan tenta reproduzir por meio de onomatopeias: o “burrr” e o “rrrr”. O primeiro como o início da projeção sonora da nota musical Ré que ambienta a introdução; e o segundo como a perduração dessa sonoridade. Com esse som e sua utilização é que se compreende a importância da escuta tanto para os ensaios como para o processo de composição do grupo, no qual até mesmo um som que poderia ser considerado um ruído, leia-se o chiado projetado pelas caixas amplificadoras em um momento ocioso, foi transformado em uma textura sonora que inaugura a canção de abertura da banda em sua discografia.

Essa perduração contínua da nota Ré (D) no início da canção é atravessada, ainda, por uma série de risadas e outros sons humanos, transmitindo ao ouvinte um sentimento de agitação e nervosismo. A risada é creditada ao percussionista Fabiano Lira, identificada no encarte do disco e pelos próprios integrantes do grupo como a “risada do diabo”, tendo como referência o simbolismo da obra *Deus e o Diabo na terra do sol*, lançada em 1964 pelo cineasta baiano Glauber Rocha. Nesse momento também foram incluídos alguns efeitos de voz em um *sampler*, aparelhagem sonora que permite o armazenamento e reprodução de trechos sonoros de instrumentos diversificados pré-gravados.

Todo esse clima de suspense é utilizado como base sonora para o primeiro cantar dos versos à capela por Erivan Araújo. Adiante, no instante em que os versos da canção se iniciam mais uma vez em repetição, passa-se a ter o dueto entre as vozes de Erivan Araújo e Mário Filho, o segundo como reforço vocal do primeiro. É aí que, após a segunda repetição da estrofe única de *Visão do Absurdo*, entra em cena a guitarra tocada por Adriano Sargaço, instrumentista que foi convidado especial para a execução do solo nessa canção em particular.

O solo de guitarra de Adriano Sargaço, que aparece como um momento em destaque não só para essa canção da Tocaia como para as bandas de rock em um modo geral, tem como característica fundamental o contraponto com a viola de repente tocada por Mário Filho. Nesse contraponto musical pode-se ouvir, exatamente, um hibridismo expressado pela banda Tocaia da Paraíba, ao qual foi estabelecido como argumento sonoro uma das expressões tradicionais presenciadas na cultura dos sertões do Nordeste

brasileiro, a viola (que neste espaço é tradicionalmente conhecida como viola de repente ou sertaneja), sendo sobreposta melodicamente pelo principal símbolo da cultura rockeira internacional, a guitarra elétrica.²¹⁷

Ritmicamente falando, *Visão do absurdo* apresenta como base a zabumba, o triângulo e o caxixi, todos eles tocados na gravação em estúdio por Fabiano Lira. A zabumba e o triângulo, como instrumentos de percussão frequentemente utilizados nos grupos de forró pé de serra, marcam um rápido compasso em toda a canção, durante e após o solo de guitarra; já o caxixi, instrumento remanescente dos escravizados de Angola, assume a função de acompanhamento percussivo e, em momentos específicos, é usado no final de determinados versos para sincopar o sentimento de agitação e suspense. Sentimento que também pode ser percebido no repique do grave da zabumba, soando freneticamente como um coração palpitante em um momento de tensão.

No sentido literal, a imagética dos curtos versos leva em conta a mistura de dois símbolos: “uma boneca de pano montada no cangote do cavalo do cão” (ver imagem 20). São esses dois personagens que anunciam um “desafio do diabo com o cangaceiro Lampião”. Toda essa fusão de elementos, que pode muito bem ser confundida com uma cena de um filme de ficção, tem como referência a visão poética das obras do cordelista e cantador de repente paraibano Zé Limeira. Abordando os sentidos da canção através do processo de composição, Erivan Araújo teceu a seguinte explicação:

[Com a ambientação sonora da guitarra e do baixo elétrico ressoando] eu comecei a fazer uma “boa” em cima. Brincando, né? E começou a surgir essa música: “Eu vi, eu vi. Uma boneca de pano montada no cangote do cavalo do cão”. Mas isso porque tinha uma boneca de pano em cima da cadeira da minha enteada, na época. E lá fora tinham uns cavalos do cão que voavam e, de vez em quando, assustavam a gente, porque tem ferrão, né? E eu comecei a viajar, assim (risos), nessa imagem da boneca em cima do cavalo do cão anunciando uma guerra entre Lampião e o diabo. Uma coisa doida, assim, meio Zé Limeira, né? (Erivan Araújo, entrevista citada).

²¹⁷ Cabe salientar que o rock não se resume apenas ao simbolismo produzido pela sonoridade da guitarra, pois sua natureza musical pode ser expressada tanto a partir de outros instrumentos elétricos (a exemplo do baixo) como também de origem acústica (como a cítara no célebre caso do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos *Beatles* ou mesmo com a viola sertaneja e a zabumba com a Tocaia da Paraíba). Isso porque a guitarra, enquanto o símbolo historicamente vinculado ao rock, passou a ser substituído mercadologicamente em meados da década de 1970, tendo, antes disso, sido utilizada pelo Jazz, Blues e Rock ‘n’ Roll. Para uma leitura da guitarra como marco divisório entre o rock ‘n’ roll e o rock, ver: MERHEB, Rodrigo. O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do *rock and roll* e o nascimento do rock moderno. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018. p. 13-39.

O relato acima permite uma compreensão de como se deu o processo de composição poética da canção *Visão do Absurdo*. Momento em que determinadas coisas avistadas, antes e durante o ensaio do grupo, foram sendo alocadas em uma narrativa poética que opera sentido quando comparada aos sons em suspense veiculados na introdução. Mas, se faz necessário chamar a atenção para a parte final do depoimento, onde Erivan traz a figura de Zé Limeira e a sua poesia do absurdo para explicar os sentidos da canção. Elencado pelo compositor como uma referência estrutural para a configuração letrada e para as tramas de sentido da canção, Zé Limeira escrevia de forma simples e direta, com seus versos marcados pelo humor, sátira e pelo absurdo de suas narrativas durante as improvisações e desafios de rima dos cantadores de viola.

Nascido em 1886 na cidade de Teixeira, localizada nas imediações de Patos, na Paraíba, Zé Limeira teve sua fama construída durante os séculos XIX e XX, tornando-se um dos violeiros mais conhecidos em todo o Brasil. Seu reconhecimento é tão grande que, inclusive, existem aqueles que questionam sua real existência. Mas o fato é que um número considerável de cantadores de viola afirma ter cantado pessoalmente com o próprio Zé Limeira. Poucos, entretanto, tiveram a possibilidade de registrar essas memórias por escrito, uma vez que somente alguns dos representantes dessa classe artística tiveram a oportunidade de se escolarizar – e um número ainda mais reduzido teve acesso aos meios de publicação literária. Nessa seleta lista, se encontra o cantador e folclorista paraibano José Alves Sobrinho, que narra em seu livro de memórias *Cantadores com quem cantei* alguns dos seus encontros com o dito “Poeta do Absurdo”. Na referida obra, um dos momentos narrados aconteceu exatamente na cidade de Patos, lugar que, além de ser próxima à cidade natal de Zé Limeira, se tornou o ponto de convergência entre os cantadores por sua localização central no estado da Paraíba:

[...] fixando residência em Patos [...], fui cantar a convite de um alfaiate, chamado Joventino, no sítio Várzea da Jurema, com o famoso cantador Zé Limeira, que, como já disse, este depois de morto alguém o chamou de “Poeta do Absurdo”. Zé Limeira era muito apreciado e aplaudido em Várzea da Jurema, a ponto de qualquer cantador que cantasse com ele ali levava a maior surra em cantoria.²¹⁸

²¹⁸ ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores com quem cantei*. Campina Grande: Bagagem, 2009. p. 48.

Esse registro memorialístico, desenvolvido por um próprio cantador de viola, demonstra o grau de prestígio e honra que era considerado improvisar os versos do repente sertanejo ao lado de Zé Limeira, artista que por sua imaginação fértil na construção poética de sua narrativa adentrava em temas nunca antes ouvidos, arrancando aplausos daqueles que o escutavam e mesmo dos seus desafiantes. Só que José Alves Sobrinho elenca outro fator importante em seus relatos de vida, que se refere à invenção da titulação de “Poeta do Absurdo” a Zé Limeira, que só ocorreu depois de sua morte. Para tal popularização *post mortem*, cabe mencionar outra obra literária que impulsionou a popularização de Limeira: *Zé Limeira, poeta do absurdo*, de autoria do paraibano Orlando Tejo.

Orlando Tejo foi um jornalista nascido em Campina Grande, na Paraíba. Atuou em boa parte de sua vida como colunista no *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco*, *Diário da Borborema* e *Correio Braziliense*. Assim como os cantadores de viola que tiveram escassas possibilidades de publicação literária, Tejo, apesar da sua atuação na imprensa como jornalista, também passou por essa mesma dificuldade. Escreveu *Zé Limeira, poeta do absurdo* entre 1968 e 1969 e só veio publicar sua primeira edição em 1974, depois de várias tentativas frustradas em editoras de Campina Grande, João Pessoa, Recife, Brasília e Rio de Janeiro. Mas, depois de publicado, o livro teve grande repercussão, passando a projetar a figura de Zé Limeira não somente em escala regional, entre os cantadores de viola que atuavam no Nordeste, como também em nível nacional.²¹⁹

Em uma passagem do livro, fruto de um grande mapeamento dos passos daquele que Tejo passou a intitular como “Poeta do Absurdo”, conta-se como Zé Limeira fazia a construção das suas narrativas não convencionais:

Cantava com arte e os versos improvisava, invariavelmente desconexos, revestiam-se, todavia, de tanta musicalidade, que se perdoava a loucura da construção. Cantou durante quase meio século e não improvisou um só verso desmetrificado, como depõem idôneos virtuosos da viola, seus companheiros mais chegados. No sentido literário, entretanto, construiu raras estrofes lúcidas, o que, para ele, era secundário ou plenamente dispensável. Na sua concepção, rimar e metrificar o verso era primordial, enquanto o conceito, a imagem, a

²¹⁹ A vida e obra de Orlando Tejo, com ênfase no livro *Zé Limeira, poeta do absurdo*, foram retratadas no documentário *O Homem que viu Zé Limeira*, produzido pela TV Senado. Esse longa-metragem, aliás, produzido por um meio televisivo estatal, é a prova de que Zé Limeira passou de exótico repentista a figura nacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIqDZvXC2Bk&t=157s>. Acesso em: 18 abr. 2023.

concatenação, o equilíbrio geral da composição não lhe parecia ser uma exigência poética.²²⁰

É essa característica surrealista da obra de Zé Limeira, privilegiando a rima e a musicalidade ao invés da sintonia poética, que influenciou na forma como a canção *Visão do absurdo* foi concebida. A canção da banda Tocaia, inserindo-se em uma constelação de cancionista brasileiros que se apropriaram do imaginário de Limeira, trilhou como caminho a fuga da realidade no espaço sonoro do Nordeste brasileiro.²²¹ Por isso fez sentido criar uma cena imaginária onde são envolvidos, a um só tempo, “uma boneca de pano montada no cangote do cavalo do cão”, prestes a anunciar um desafio entre o “diabo com o cangaceiro Lampião”. A partir dessa referência do cantador nascido na cidade de Teixeira, o construir de toda a história da canção, em sua estrofe única, é perpassada pela mesma forma como Orlando Tejo descreveu que Limeira improvisava os seus versos: extraíndo o sentido estrutural das coisas e atribuindo-lhes novas funções. O que se tem na canção é, portanto, a junção de seres inanimados com seres vivos e figuras históricas. Ela foge da realidade com uma poesia do absurdo, porém nunca perdendo a métrica ao pé de suas rimas, trazendo a viola de repente como base musical, mas também se comunicando com as distorções da guitarra elétrica.

Na sequência da faixa de abertura do primeiro disco da Tocaia, uma outra canção que articula a noção híbrida nos sertões é *C@boco.com.br*. Composta por meio de uma tripla parceria entre Erivan Araújo, Mário Filho e Naldinho Braga, ela tem como tema a difusão da rede mundial de internet como ferramenta comunicacional na região Nordeste. Temática que pode ser vista desde o próprio título, no qual substituiu-se a letra “a” pelo sinal gráfico “@”, bem como o complemento do nome no qual o “.br” se refere ao domínio digital especificamente em território brasileiro.

Caboco matreiro saiu da mata
Foi dançar na cidade
Anunciação
No ponto Cem Réis
O caboco roqueiro
Ensina o Sepultura a cantar um baião

²²⁰ TEJO, Orlando. **Zé Limeira, poeta do absurdo**. 3ª ed. da Embaixada Cultural de Pernambuco no Estado do Rio Grande do Norte. João Pessoa: INTERPLAN - PB, 1974. p. 34.

²²¹ Além da banda Tocaia da Paraíba, artistas como Zé Ramalho, Chico César, Belchior e Cabruêra são outros exemplos em que a “poesia do absurdo” de Zé Limeira foi pautada na canção popular brasileira. Sobre esse tema, ver: OLIVEIRA, Pedro Araújo. O poeta Zé Limeira no imaginário do cancionista brasileiro – Relações entre cultura letrada e oral. **Revista Científica do UBM**, Barra Mansa, v. 24, n. 47, p. 1-19, jul., 2022.

Baião, baião
A cantar um baião (2x)

Caboco me dê seu e-mail ligeiro
Vamos navegar na mistura com-fusão
Vou mandar rapadura Made in Nova York
Me mande McDonald com carne de bode
Tá, tá, tá na pisada, tá

É Coca-Cola, é Cajuína,
É Cajuína, é Coca-Cola
É Coca-Cola, é Cajuína
É Cajuína, é Coca-Cola (2x)

Desde o início da canção, os primeiros instrumentos que se fazem audíveis em *C@boco.com.br* são: o arco e flecha,²²² a zabumba, o ganzá de cabaça e o pife.²²³ Os três primeiros instrumentos marcam o ritmo inicial da canção, tendo como referência o perré, movimento rítmico das danças ritualísticas e festivas dos povos indígenas durante os carnavais do litoral do Nordeste brasileiro (presente principalmente na Paraíba e em Pernambuco); já o pife, também levando em consideração o ritmo do perré, é o responsável por fazer a melodia.²²⁴

Particularmente no uso do pife, instrumento que se tornou símbolo presente na capa do segundo disco, mostra a primeira aparição das bandas de pífano como ferramenta musical que construiu a paisagem sonora híbrida da Tocaia. O mesmo instrumento que, nos anos posteriores ao lançamento deste primeiro disco, tornou-se o tema dos estudos acadêmicos de Naldinho Braga e Erivan Araújo.

Mas acontece que a relação de Naldinho e Erivan com as bandas de pífano se deu por meio das pesquisas musicais realizadas na própria banda Tocaia da Paraíba. Como contou Naldinho em entrevista, esse contato inicial se deu através da escuta de um disco dos irmãos Aniceto do Crato, o que os levaram a conhecer e pesquisar mais sobre as bandas que estavam em atividade na mesorregião do Alto Sertão paraibano. A primeira delas foi a banda cabaçal Os Inácios, grupo que foi tema da dissertação de mestrado de Naldinho Braga e com a qual Erivan recorda ter aprendido a tocar e confeccionar o pife.

²²² O arco e flecha é um instrumento de origem indígena. Trata-se de um arco de madeira no qual há uma corda friccionada. Sempre que acionada, sua flecha de madeira entra em contato com o arco, produzindo assim uma sonoridade que se assemelha a uma batida entre dois pedaços de madeira.

²²³ O termo pife é uma das formas possíveis para se nomear o instrumento musical pífano. Essa expressão é frequentemente utilizada entre os integrantes, pesquisadores e adoradores das bandas cabaçais.

²²⁴ A estrutura rítmica do perré também se faz presente na canção *Tabajara*, quinta faixa do disco *Botando pra quebrar*. Nela, esses sons são trazidos para se conectar a uma poética que fala sobre o modo de vida dos povos originários do litoral sul paraibano.

Nas palavras de Erivan: “foi no Alto Sertão que o pífano, de uma vez por todas, entra na minha vida”.²²⁵

Só que trazer as bandas de pífano para dialogar com o rock, em um dos seus primeiros usos híbridos no Brasil, foi realizado por Gilberto Gil em 1972. Essa mistura entre o local e o global foi realizada por conta de uma visita do músico à capital pernambucana, Recife, para o lançamento do disco *Louvação* (1967), momento em que aproveitou para visitar a cidade de Caruaru no agreste pernambucano. Chegando lá, Gil teve seu primeiro contato com algumas das expressões que ainda não havia avistado, encantando-se especialmente com os sons produzidos pelos pífanos, zabumba e caixa. O impacto dessa visita foi tão expressivo que isso fez com que Gilberto Gil convidasse a Banda de Pífanos de Caruaru para participar da gravação da canção *Pipoca Moderna*, lançada em 1972 no disco *Expresso 2222*. Esse disco foi o mesmo que marcou o seu retorno do exílio em Londres, juntamente com Caetano Veloso, por conta da ditadura militar. Então, foi no exílio que os dois se perceberam imersos no sentimento de saudades do Brasil, fortalecendo o desejo de manifestar com ainda mais veemência as expressões musicais da região de que eram filhos, o Nordeste. Em entrevista ao jornalista José Teles, publicada no livro *Do Frevo ao Manguebeat*, Gilberto Gil disse o seguinte a respeito das bandas de pífano:

Quando voltei de Pernambuco em 66 [...] falava com Caetano quando a gente ouvia os discos dos Beatles. Falava também do rock americano, daquela nova música americana. Eu dizia muito a Caetano que teria vontade de juntar este novo aparato que surge na música internacional, de utilização de ferramentas novas junto com as coisas brasileiras, como a Banda de Pífanos de Caruaru. Acho que é uma coisa tão importante que alguém poderia falar algo que tivesse a mesma intensidade, que incluísse este espírito da força brasileira, destas coisas que estão por aí dormitando pelo interior do Brasil.²²⁶

Mais que “dormitando pelo interior do Brasil”, as bandas de pífano, ou bandas cabaçais, como preferir, são agentes culturais que se concentraram majoritariamente no interior do Nordeste brasileiro.²²⁷ Gilberto Gil, como filho do litoral baiano, talvez não

²²⁵ Cf.: Entrevista com Naldinho Braga, realizada em 11 de abril de 2023; Erivan Araújo, entrevista citada.

²²⁶ TELES, 2012, *op. cit.*, p. 121.

²²⁷ Uma das poucas presenças das bandas cabaçais no litoral do Nordeste se encontra na cidade de Marechal Deodoro, no estado de Alagoas. Cf.: MAGALHÃES, Adélia Maria de Amorim. **Música também é história:** as bandas de música em Marechal Deodoro e a tendência cívico-militar no seu repertório tradicional. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006;

tivesse tido familiaridade com essa sonoridade pelas diferenças culturais estabelecidas entre as manifestações culturais sertanejas, e que pouco são conhecidas no litoral do Nordeste. Mas, o ponto que nos interessa nesse relato é o seu desejo de “juntar esse novo aparato” com “as coisas brasileiras”. É essa mesma vontade que perpassou o universo sonoro da banda Tocaia. Assim como Gilberto Gil, Naldinho Braga, como pesquisador dessa cultura musical e um dos compositores da canção *C@boco.com.br*, comentou em sua dissertação de mestrado um pouco sobre a inserção das bandas de pífano na contemporaneidade:

Alguns pifeiros também gravaram discos solos, havendo também a participação de bandas em discos e grupos consagrados, a exemplo de Gilberto Gil, que gravou “Pipoca Moderna”, com a participação da Banda de Pifanos de Caruaru, cuja autoria é assim assinada: *música do mestre Biano da Banda de Pífano de Caruaru e letra de Caetano Veloso*. A música das bandas cabaçais também aparece esteticamente ressignificada na obra de múltiplos artistas. Isso reforça a ideia de que a tradição não se configura como algo estável, que existe plenamente em sua pureza.²²⁸

Ao falar sobre as relações da tradição sonora e instrumental das bandas cabaçais com a modernidade nas canções de Gilberto Gil, ancorado nas discussões de hibridismo cultural de Néstor García Canclini, Naldinho Braga discorre exatamente sobre as formas de entrecruzar as culturas. No trecho acima o autor abre um diálogo para dizer que a cultura dos sertões, tal qual demonstrado pelas bandas de pífano, “não se configura[m] como algo estável”, mas sim como um sertão híbrido em constante movimento, passível de novos modos de apreender e representar a sociedade globalizada em que esteve inserida.

Em completa conexão com o que foi discutido na dissertação de Naldinho Braga, a canção *C@boco.com.br* busca justamente trazer os processos de hibridismo cultural para o espaço sonoro do Alto Sertão paraibano. Aqui, o que se tem é o estabelecimento de trocas culturais entre produtos da cultura local com a escala global: entre o “caboco matreiro” que sai da mata e ensina o “caboco roqueiro” a cantar um baião em pleno Ponto de Cem Réis na capital paraibana João Pessoa; entre a rapadura “Made in Nova York” e o “McDonald com carne de bode”; entre a Coca-Cola e a Cajuína; entre o arranjo musical,

CAJAZEIRA, Regina. **Tradição e Modernidade**: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro. Maceió: EDUFAL, 2007.

²²⁸ BRAGA, 2015, *op. cit.*, p. 62.

que é constituído pela guitarra e baixo elétrico, como também pela viola de repente e pela zabumba. São dispostos, então, com a ironia da imaginação ou mesmo com a realidade material dos sertões, diversos momentos de hibridismo cultural: quer seja do diálogo entre as culturas do baião com o rock internacionalizado do Sepultura; a troca de itens culturais que foram tirados dos seus contextos espaciais propositalmente para assumir outros sentidos (carne de bode e o Mcdonalds); e a mistura cultural entre os refrigerantes que fazem sucesso no mundo inteiro (Coca-Cola) ou regionalmente (Cajuína). Sendo assim, tendo como argumento a premissa do historiador Peter Burke, essa “adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente”.²²⁹

É simbólico que essas trocas culturais da narrativa aconteçam no largo do Ponto de Cem Réis, em João Pessoa. Esse ponto, localizado no Centro Histórico da capital paraibana, remete a um espaço onde inúmeras pessoas habitavam e conviviam, desde por volta de 1910, para aguardar a chegada dos bondes elétricos – cobrando-se o valor de cem réis, motivo pelo qual se deu a origem do nome. Espaço onde também se estabeleciam trocas culturais entre diversos marcadores sociais: artistas de rua, vendedores ambulantes, trabalhadores operários, enfim, todo e qualquer cidadão que estivesse passando.²³⁰

Logo, tal qual nas imediações do Ponto de Cem Réis, a canção se expressa através de uma série de misturas e com-fusões. Termos que aliás são citados na terceira estrofe da canção, no qual o caboclo contemporâneo deseja se comunicar com o uso da internet: “Caboco me dê seu e-mail ligeiro/Vamos navegar na mistura com-fusão”. São experiências culturais que acontecem dentro de um mundo cibernético que se mostrava novo durante a chegada e disseminação em massa da internet no Brasil durante a década de 1990. Por isso o personagem central é um “caboco matreiro”, leia-se aquele sujeito experiente e antenado, que, mesmo com sua imersão no mundo globalizado e de frequentes fusões culturais, ainda assim pretende manter em suas referências musicais a tradição musical do baião de Luiz Gonzaga. Compasso do baião que se ouve, em alguns momentos da música, atravessado pelo ritmo do perré e do coco de roda, comunicando

²²⁹ BURKE, *op. cit.*, p. 91.

²³⁰ Informações históricas e patrimoniais do Ponto de Cem Réis em João Pessoa podem ser encontradas no site *Paraíba criativa*. Disponível em: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/praca-vidal-de-negreiros-ponto-de-cem-reis/>. Acesso em: 14 abr. 2023.

que a ancestralidade dos sertões também se configurou com os povos indígenas e de matrizes africanas.

É que o caboclo que sai da mata apresentado na canção traz a fisionomia cultural, identitária e ancestral de um personagem indígena. Um caboclo em que o sentido de sua palavra, como descrito por Câmara Cascudo em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, é fruto da mestiçagem entre os povos indígenas e do homem branco, termo inclusive usado durante o século XVIII como sinônimo para os povos originários.²³¹ Portanto, para citar a música *Caboclo sonhador* de Maciel Melo, esse caboclo esteve imerso nos “becos do seu passado”, ciente da sua ascendência e disposto a cantar “tanto quanto canta o sabiá”.

Já próximo ao fim de *C@boco.com.br*, o coco de roda se transforma mais uma vez em um coco de embolada. Momento em que todos os instrumentos param, exceto o pandeiro tocado por Nildo Oliveira em um rápido compasso rítmico, para dar início ao dueto vocal de Mário Filho e Erivan Araújo cantando: “É Coca-Cola, é Cajuína/É Cajuína, É Coca-Cola”. Essa espécie de trava-língua, que se repete oito vezes com as duas vozes se entrecruzando em tom de desafio mútuo, anuncia a proximidade do término da canção, por sua vez marcada pela sobreposição de dois fraseados de guitarra com distorção timbrística, além do baixo, zabumba, triângulo, pandeiro e de um estridente último grito de “Ai meu Deus!”.

Mais adiante, encerrando o primeiro disco da banda Tocaia da Paraíba, *Carcará II* é outra das composições com feições culturalmente híbridas. Essa canção, composta por Erivan Araújo e contando com uma poesia introdutória do poeta Lau Siqueira, recebeu o prêmio de melhor letra no Festival da Canção do SESC, em Recife. Premiação que lhe concedeu o direito de ser transmitida em cadeia televisiva em toda a região Nordeste através da TV Imprensa de Recife.

“Movido pelo instinto das aves
A águia afia suas garras no
ideograma das pedras
E perfila seu bico no silêncio
mestiço da madrugada
No meio da mata espreita o alvo
A guerrilha de estar a salvo”

Carcará desceu cantando
Lá de cima da colina
Como quem empunha espada
Pra vingar a triste sina

²³¹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2005. p. 210.

Triste sina essa
De nascer nesse cerrado
Cobra preta, pau quebrado
Varejeira, pé rachado

Eu sou é forte
Sou destino do sertão
Incorporei
o isprito (sic) de Lampião (4x)

E quem quiser venha comigo
Empunhando uma viola
Violando mar, terra
Céu pela via Embratel
Quero terra, quero água
Quero um roçado bonito
Que eu tô mais envenenado
Do que bala de Corisco

A princípio, cabe uma rápida explicação sobre o título da canção. *Carcará II* tem por objetivo ser uma espécie de continuidade da canção *Carcará*, composta pelo músico maranhense João do Vale e immortalizada, além de sua própria voz, por intérpretes como Maria Bethânia, Nara Leão, Chico Buarque, Cabruêra, Zé Ramalho e outros incontáveis representantes do cancionero popular brasileiro. A música de João do Vale remete ao instinto de caça e sobrevivência do carcará, uma das aves que mais sobrevoam os céus da América do Sul. E, apesar de sua vasta zona de ocorrência, sobretudo nas rodovias, o carcará é trazido para a canção de João do Vale como um símbolo de resistência do Nordeste, especialmente do sertão. Sua caça no período de estiagem, a procura de animais já sem vida, é trazida para a música no sentido de estabelecer uma semelhança com o povo nordestino, que em sua concepção também teria como intuito buscar encontrar meios de convivência com o tempo da escassez das chuvas. Na verdade, para além da poética, João do Vale, um homem negro nascido na cidade de Pedreiras, no Maranhão, também é, ele próprio, um símbolo de resistência, já que em sua migração do Nordeste para o Rio de Janeiro passou incontáveis anos de sua vida dividindo seu tempo entre compor canções e trabalhar como ajudante de pedreiro no bairro de Ipanema.

É essa mesma estética da resistência que estruturam os sentidos da canção *Carcará II*. Só que, diferentemente da versão de João do Vale, a canção composta por Erivan Araújo em parceria com Lau Siqueira conta a história do carcará que agora sai da sua toca e desce da colina. Então, o contexto da canção da Tocaia é diferente daquele delineado pelo compositor maranhense. Esse carcará dos tempos da globalização que

sobrevoa os céus dos sertões contemporâneos é aquele que não está mais disposto unicamente a sobreviver e procurar por restos mortais. O carcará contemporâneo, saindo da sua tocaia com o seu som, agora tem uma nova visão crítica e social dos sertões. Ele, “como quem empunha espada”, quer lutar por terra e água.

Lau Siqueira, em seus versos introdutórios, trouxe à tona uma série de sons produzidos pela ave e que vão dando forma aos primeiros instantes da paisagem sonora da canção: o afiar das “garras no ideograma das pedras”; o perfilar do “seu bico no silêncio mestiço da madrugada”. São estes versos que, logo no início da canção, ampliam a dimensão da compreensão sonora, no qual a linguagem escrita em tons poéticos, assim como a música, também remete a uma série de sons, desta vez de uma natureza selvagem dos sertões. Sons que foram usados, inclusive, para a escolha do nome e para as configurações sonoras da banda Tocaia, que como uma entre as espécies das aves de rapina, também esteve a vigiar atentamente em sua toca, pronta para mostrar suas garras nessa “guerrilha de estar a salvo” que é a música independente brasileira. Por isso mesmo, *Carcará II* é pensada pelos seus integrantes como a canção que mais fala sobre o nome adotado pelo grupo, pois o carcará também produz sons em sua tocaia. Só que o carcará da Tocaia da Paraíba, em seu contexto temporal, sai do seu esconderijo com um som híbrido que leva os sertões em andança por outros espaços sonoros, poéticos, sociais e imagéticos.

Mas, enquanto os versos de Lau Siqueira são enunciados pelo vocalista Erivan Araújo no início da música, faz-se audível uma complexa paisagem sonora construída pelo instrumental/musical. Tal como na introdução da faixa de abertura desse primeiro disco, essa canção que o encerra também é apresentada por meio de uma ambientação sonora com efeitos, dando a impressão de uma textura sonora repleta de sons e de sentidos.

Essa textura sonora é aquela que, como destacou Murray Schafer, são os “materiais básicos usados pelo compositor para suscitar diferentes respostas emocionais nos ouvintes”.²³² Ou seja, são as linhas sonoras utilizadas, cuja ambientação criada pelo compositor/intérprete estimula os ouvintes a desenvolverem reações específicas. Destarte, a textura sonora da canção *Carcará II* à qual me refiro é a melodia do baixo elétrico e da viola de repente, que, em seus timbres, levam a recitação inicial da poesia de Lau Siqueira a um sentimento de suspense. É nesse momento que outros efeitos digitais

²³² SCHAFFER, 2011b, *op. cit.*, p. 32.

também foram inseridos por meio de um *sampler*, para que as linhas e as cores dessa textura sonora pudessem expressar com mais ênfase um sentimento de tensão. Efeitos que vão sendo reduzidos, no entanto, por um último acorde da viola de repente, soando como uma passagem contrastante aos sons anteriormente ouvidos e ampliando, mais uma vez, a paleta de cores dessa paisagem sonora.

Ao findar da recitação dessa poesia introdutória e da textura sonora que a acompanha, quem assume a sonorização é a viola de repente, produzindo uma progressão melódica tal qual uma guitarra. A disposição das notas dessa progressão é de autoria de Paccelli Gurgel, que em sua carreira como músico teve uma breve passagem pela Tocaia da Paraíba. Segundo Erivan Araújo, como contou em entrevista, essa sonorização foi construída em tons de rock no violão por Paccelli e somente depois foi convertida para a viola de repente tocada por Mário Filho. Sendo assim, quando registrada em material fonográfico no disco *Tocaia*, a viola de repente veio ritmicamente acompanhada pelo pandeiro tocado por Nildo Oliveira e pelo triângulo de Fabiano Lira.

No início da segunda estrofe começa-se a descrever uma paisagem visual e sonora que oscila entre a seca no sertão do Nordeste e a resistência. É quando o carcará resolve sair cantando da sua toca para “vingar sua triste sina”. Triste sina “de nascer nesse cerrado”, repleto de “cobra preta, pau quebrado/ Varejeira, pé rachado”. Paisagem que vai ao seu clímax quando, logo na sequência, é cantado o refrão que se repete quatro vezes: “Eu sou é forte/Sou destino do sertão/Incorporei o isprito de Lampião”. Aqui o que se tem é uma descrição essencializada do sertão, onde a seca, o instinto de caça do carcará e a luta empunhada pelo cangaço são colocados como símbolos de uma resistência regional. Até aí o que se pode pensar é no reforço das estruturas e dos discursos que sustentam a ideia de Nordeste.

Mas, quando entram em cena os versos após o refrão, aparece uma nova concepção de Nordeste. O carcará dos sertões contemporâneos, agora, convoca os sertanejos a empunharem suas violas como uma espada, para que possam violar o “mar, terra/Céu pela via Embratel”. Sua luta é em busca de terra, água e por um roçado que possa chamar de seu. Seus sons, agora, também são atravessados por efeitos de guitarra, fazendo com que o carcará se sinta no direito de cantar por melhorias nas condições de vida da população sertaneja. Então, como disse o historiador Marcos Napolitano, essa forma de se posicionar politicamente através da canção popular demonstra as tensões e

problemáticas expressadas pelos projetos e lutas culturais de sua época.²³³ Lutas que, remetendo ao cangaço quando se diz estar “mais envenenado do que bala de Corisco”, tornam-se um modo de vestir uma causa que não é recente na história de sua região. É aí que se entende que *Carcará II* é iniciada desenhando uma paisagem esturricada e atravessada por um sentimento de sofrimento, mas que apresenta uma ruptura ao ser concluída com as cores vivas de um roçado que está se exigindo em sua luta política.

É que esse trecho manifesta um posicionamento socioeconômico nos e pelos sertões. Trecho que retrata, ainda, a sintonização com a temática da internet. Isso porque a canção se presentifica frente ao momento de globalização e de rápida disseminação de informações por meio de um dos símbolos que representaram tal momento: a Embratel. Essa empresa é aquela que foi uma das responsáveis por massificar a chegada da internet no Brasil. A Embratel, desse modo, aparece como referência da trama poética no momento em que é feito um mapeamento dos vetores comunicacionais das violas de repente, que inserindo-se no âmbito da contemporaneidade, atravessam mar, terra e céu através do mundo cibernético operado pela própria via Embratel.

Essa mudança no rumo poético da canção, de sertão essencializado a socialmente crítico, traz à tona um dos principais aspectos sobre os estudos sobre a canção popular: entender que existem inúmeras formas de contraposição de ideias, tanto na musicalidade como na parte letrada. Como destaca o historiador Adalberto Paranhos, a análise histórico-musical deve levar em conta não somente os aspectos ressaltados em partes específicas de sua narrativa, pois é possível perceber a contraposição de sentidos em toda a disposição da canção, quer seja na música ou na letra:

Por essas e outras, no trabalho com música é necessário não nos tornarmos prisioneiros da literalidade da canção. [...] não basta nos atermos às letras das músicas. Antes, é indispensável nos darmos conta de que elas não possuem vida autônoma na criação musical. Tanto que é preciso considerar igualmente o discurso musical pronunciado de forma não literal, ou seja, como um discurso nu de palavras que pode entrar em choque com a expressão literal imediata de uma composição [...]. Restringir a análise de uma música tão somente à sua letra implica rebaixar a canção – por definição, uma obra musical revestida de letra – a mero documento escrito, amesquinhando seu horizonte de significações.²³⁴

É aí que se entende que, mesmo cantando um Nordeste da seca e da resistência, desde o início, o arranjo escolhido para *Carcará II* traz a eletricidade de determinados

²³³ NAPOLITANO, 2007, *op. cit.*, p. 162.

²³⁴ PARANHOS, 2015, *op. cit.*, p. 117-119.

instrumentos para se contrapor aos sentidos da própria letra. O baixo e os efeitos do *sampler* na introdução, além da viola de repente assemelhando-se aos fraseados de guitarra na segunda estrofe em diante, assumem a função de linguagens que disputam a significação da canção. Nesse ritmo, essa complexa paisagem sonora leva a crer nas inúmeras possibilidades de construção de sentidos da canção. Letra e música são, aqui, juntas, vetores encarregados de agregar informações para a compreensão, podendo tanto convergir quanto se opor. Então, mesmo que o trecho posterior ao refrão traga uma visão socialmente crítica dos sertões, há que se notar que as primeiras linhas de sentido da música já comunicavam e preludiavam uma criticidade.

Portanto, usando tanto a música como a letra para indicar a confluência e a contraposição de sentidos, *Carcará II* torna-se uma canção híbrida por se tratar da combinação entre modalidades culturais de diferentes segmentos: os graves do baixo elétrico com os da zabumba; a guitarra com a viola de repente; além da poética, na qual o carcará contemporâneo comunica sua luta por um sertão mais igualitário. Como explica Néstor García Canclini, essas trocas demonstram “que é possível fundir as heranças culturais de uma sociedade, a reflexão crítica sobre seu sentido contemporâneo e os requisitos comunicacionais da difusão maciça”.²³⁵ Ou seja, a um só tempo ela remete à herança cultural dos sertões com os instrumentos e símbolos historicamente regionalizados, faz refletir sobre os encaminhamentos sociopolíticos de sua época por meio do pós-clímax da parte letrada e se apropria de sonoridades massificadas para comunicar a conectividade em escala global.

Essa é, assim como as outras canções elencadas neste subtópico, um outro traçar de rotas em sua representação cultural. Uma ruptura no regime de audibilidade, um sertão híbrido que é tecido musicalmente e desestrutura as cristalizações históricas de um Nordeste fechado em si mesmo. Isso quer dizer, precisamente, que elas manifestaram os seus sentidos por meio de linhas que se atritaram e que convergiram em fluxos. Em movimento constante, a Tocaia da Paraíba produziu singularidades em seu modo de compor canções e se distinguiu de outras espacialidades, incluindo aquelas que edificaram outros engessamentos dos sertões do Nordeste.

²³⁵ GARCÍA CANCLINI, *op. cit.*, p. 361.

3.2 – Com o pé no terreiro

Com o hibridismo permeando parte significativa do conceito sonoro da banda Tocaia da Paraíba, outra trama temática frequente em suas canções são as memórias, expressões e símbolos da cultura local. Essas manifestações são trabalhadas em músicas que buscaram afirmar o espaço de partida ao qual o grupo teve sua origem: a Paraíba e, principalmente, o Alto Sertão paraibano. Pois, afinal de contas, o hibridismo também carrega como marca um sentido local da cultura, em que, com um pé fincado no seu terreiro, posiciona sua antena para captar e distribuir sinais culturais distintos.²³⁶

Essa força dos signos locais pode ser encontrado em *Brincadeira de Moleque*, quarta faixa do disco *Tocaia*, composta e interpretada por Mário Filho. Ela, assim como *Carcará II*, analisada no subtópico anterior, foi selecionada para integrar o disco físico em CD do FEMUCIC (Festival de Música Cidade Canção) realizado na cidade de Maringá, no Paraná, e organizado pelo SESC-PR em parceria com a TV Cultura de Maringá, filiada local da Rede Globo. Essa é uma canção que faz menção às memórias de infância do compositor Mário Filho no Alto Sertão paraibano, mas que, ainda assim, não deixa de expressar determinadas experiências culturais através do rock.

Brincadeira de moleque
Lá pras banda (sic) de Antenor
É coisa que tá na mente
E ainda no coração (2x)

Com o Rio do Peixe raso
Búzio virado gado
Com os moleque (sic) e os cavalo de plástico
Comprado na feira
Vaquejada era a brincadeira

Dinheiro nota de cigarro
Hollywood tanta importância tinha
Quanto o sucesso das briga (sic)
Que a imaginação ontem fazia
Era a brincadeira

Castiga, bexiga lixa
Incaica, murrinha

²³⁶ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

O primeiro som ouvido na canção *Brincadeira de Moleque* é o tilintar do triângulo tocado por Fabiano Lira. É ele, com seu timbre metálico e em um compasso acelerado, quem dá forma ao ritmo inicial e vai convocando a entrada dos outros instrumentos musicais, sequencialmente a viola de repente, a guitarra, a zabumba, o pandeiro e o baixo. Cria-se, assim, uma paisagem sonora que se estrutura no diálogo e contraponto entre o local e o global: a viola de repente com a guitarra, e o grave da zabumba com o baixo.

Após essa instrumentação que inicia a canção, Mário Filho assume a função de violeiro e cumpre também o papel de vocalista. É por meio da sua voz, logo no começo da primeira estrofe, que se ouve a espacialização da música. “Brincadeira de moleque/Lá pras banda de Antenor” indica que a trama de sua história se passa na cidade de Antenor Navarro, atualmente São João do Rio do Peixe. Essa cidade, que fica nas imediações de Cajazeiras e que também compõe o Alto Sertão da Paraíba, era chamada de Antenor por alusão ao interventor político paraibano Antenor de França Navarro. A escolha desse nome se deu como uma homenagem à atuação de Antenor Navarro, que faleceu em 1932, em decorrência de um acidente de avião, quando ocupava um cargo político junto ao governo provisório de Getúlio Vargas (1930-1934). Do ano de sua morte, 1932, em diante, prevaleceu na cidade do interior paraibano o nome de Antenor Navarro, tendo sua mudança concretizada para São João do Rio do Peixe somente em 1989. Ao utilizar o nome anterior da cidade em que nasceu, Mário Filho, assim como boa parte da população são-joanense mais antiga, faz entender que essas são memórias de um passado que ainda “tá na mente”, que perduram e permanecem no presente em que a canção foi composta.²³⁷

Retomando esse estabelecimento espacial para se referir a Antenor Navarro, Mário Filho começa a elencar em seu modo de cantar uma série de utensílios que remetem às suas memórias de infância no Alto Sertão paraibano: o búzio encontrado às margens do Rio do Peixe, que virava gado; os cavalos de plástico comprados na feira, que se tornavam uma das principais brincadeiras das crianças; e as carteiras de cigarro Hollywood, que eram imaginadas como cédulas de dinheiro. Coisas que, por estarem “ainda no coração”, são trazidas para a canção em tom de saudade. Particularmente no caso do cigarro Hollywood, há que se destacar que esse era um dos itens de consumo mais veiculados nas mídias brasileiras das décadas de 1970 a 1990, sobretudo pela

²³⁷ Para uma melhor compreensão biográfica da vida e atuação de Antenor de França Navarro no estado da Paraíba, ver o acervo digital do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/antenor-de-franca-navarro>. Acesso em: 11 abr. 2023.

televisão e pelas bandas de rock nacional em eventos como o Hollywood Rock. Sendo assim, recorrer ao uso desse produto indica que, mesmo tendo fincado seus pés na cultura sonora dos sons produzidos pelos tocadores de viola e das lembranças materiais em Antenor Navarro, Mário Filho, durante o seu processo de composição, também esteve ciente dos eventos e das referências do rock nacional e internacional.

A criatividade artística, então, aparece como a junção de fluxos e experiências de vida do compositor, momento em que o espaço no qual passou os seus anos iniciais e a sua respectiva cultura material são usadas para conceber a estruturação poética da canção. Isso significa que suas tramas de sentidos são organizadas através das linhas de uma história de vida que se entrecruzaram e formaram uma espécie de malha, ou seja, de um tecido habilmente formado por vários fios.²³⁸ Delineia-se, assim, uma obra cultural que, segundo Tim Ingold, melhor define o artista/compositor/intérprete, cujo “trabalho comunga com a trajetória de sua vida”.²³⁹ Em outras palavras, Mário Filho traz para a canção aqueles sons, objetos, espaços e memórias que o marcaram como sujeito histórico que habitou e experienciou o Alto Sertão paraibano. Memórias que, tal qual a paisagem sonora criada na canção, também estão em movimento, uma vez que são linhas que foram atadas e desatadas constantemente, sendo presentificadas a partir das ocorrências de um passado. Pois a memória, como disse Ingold, é um constante lembrar no caminho, um movimento no qual o passado é urdido no presente em que se cantou.²⁴⁰

Só que, para além da voz que ecoa em tom de saudade através do canto de Mário Filho, toda a canção é marcada pelos improvisos da viola de repente. Ora assumindo a harmonia e dando base para a guitarra, ora fazendo a melodia em contraponto com a guitarra, a viola tocada por Mário Filho assume a função de principal instrumento na música. Sua aparição no eixo central da canção remete aos repentistas sertanejos que se utilizam desse mesmo instrumento para improvisar seus versos sobre os mais diversos temas do cotidiano local. Cotidiano local que, da mesma forma como trazida pelos repentistas, é levado a acontecer em *Brincadeira de Moleque*. A respeito dessa improvisação da viola sertaneja, pode-se interpretá-la da seguinte forma:

²³⁸ Do inglês *meshwork*, a noção de malha é uma junção das palavras *mesh* (malha) e *work* (trabalho), cujo objetivo é expressar a articulação de linhas que se cruzam. Tomando como empréstimo o pensamento do filósofo francês Henri Lefebvre, Tim Ingold considera que a malha só é formada a partir do entrelaçamento de linhas. Cf.: INGOLD, 2022, *op. cit.*, p. 108-109.

²³⁹ INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 37, p. 25-44, jan./jun., 2012. p. 38.

²⁴⁰ INGOLD, 2022, *op. cit.*, p. 148-149.

Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos. É como escrevem Deleuze e Guattari (2004, p. 344), “juntar-se ao Mundo, misturar-se a ele. Nos aventuramos fora de casa através da linha de uma melodia”.²⁴¹

A partir desse conceito de malha, tecido por Tim Ingold e que busca dar vida aos sons, pode-se perceber que a improvisação musical de Mário Filho com a viola de repente “não é só um fio, mas um certo agregar de fios da [sua] vida”.²⁴² Ou seja, a viola de repente opera na canção um outro modo de rememorar os sons que fizeram parte da infância de Mário Filho. Uma forma de “misturar-se ao mundo” através de experiências de vidas já percorridas, que se reatualizam por meio da improvisação. Isso porque esse instrumento musical, na verdade, por muito tempo integra a paisagem sonora das feiras livres de rua no Alto Sertão paraibano, seja com o seu timbre reproduzido ao vivo ou por meio das caixas de som acopladas nos postes de Cajazeiras, um dos principais polos econômicos da microrregião. Sonoridade que era utilizada pelos repentistas como forma de sustento financeiro, pelo qual a improvisação dos versos era feita à medida que experienciavam o espaço e a circulação da população.

Por isso que as experiências de vida elencadas em *Brincadeira de moleque*, tanto aquelas da infância em Antenor como das sonoridades audíveis no Alto Sertão com a viola de repente, alcançam outras histórias de vida, sobretudo daqueles que fizeram parte da historicidade desses processos. Pois a canção, apesar de partir da vida pessoal do compositor Mário Filho, tem a capacidade de falar da memória de outros sujeitos que vivenciaram suas infâncias nas redondezas do Alto Sertão paraibano, e mesmo de outras microrregiões dos sertões do Nordeste brasileiro. Esse é o caso de Naldinho Braga, que em suas recordações de infância, por sua vez em Cajazeiras, também lembra ter procurado búzios à beira do Açude Grande, brincado com cavalos de plástico comprados na feira, imaginado que as carteiras de cigarro Hollywood eram notas de dinheiro e ouvido o timbre característico da viola de repente nas feiras de rua.²⁴³

Porém, além da viola de repente, outra sonoridade que atravessa a música também diz respeito aos sons audíveis no Alto sertão paraibano. Refiro-me, especificamente, ao modo de cantar a vogal “o” de forma prolongada durante a segunda repetição dos versos,

²⁴¹ INGOLD, 2012, *op. cit.*, p. 38.

²⁴² *Ibid.*, p. 38.

²⁴³ Cf.: Naldinho Braga, entrevista citada. Essas memórias de Naldinho Braga sobre a feira livre de Cajazeiras se tornaram base para a composição da canção *Mei de fêra*, do segundo disco, que é fruto da parceria com o músico e compositor cajazeirense Jocélio Amaro.

a saber, na terceira estrofe da canção. A essa técnica, em que a extensão de uma sílaba ornamenta uma determinada melodia com a voz, convencionou-se chamar de melisma. Mas a estrutura desse melisma em particular aponta para o cantar de uma melodia que é localizada, novamente, na paisagem sonora audível tanto nos sertões do Nordeste como no Centro-Oeste brasileiro: o aboio sertanejo. É quando o *backing vocal* da canção assume a própria função de instrumento musical, produzindo um som que historicamente foi e ainda é utilizado para lidar com o trabalho no campo, seja com o tratamento do gado ou para estabelecer contato com outros vaqueiros em longas distâncias. Faz sentido, então, que o aboio sertanejo seja um elemento sonoro utilizado pelo compositor para caracterizar as memórias no sertão paraibano, espaço sonoro onde a “vaquejada era a brincadeira”.

Próximo ao fim da canção, tendo como instrumentação um solo de guitarra tocado por Erivan Araújo e da levada do pandeiro de Nildo Oliveira, Mário Filho canta a sua última estrofe: “castiga, bexiga lixa/Incaica, murrinha”. Aqui, durante esse cantar de alguns dos dizeres dos vaqueiros em sua labuta diária, é feita uma nova alusão à vaquejada que, por um lado é brincadeira, mas que por outro também é trabalho. Na literalidade desses versos, além da rima e da métrica que convêm tanto aos repentistas quanto aos aboiadores, percebe-se o uso de termos extraídos diretamente dos sotaques do Nordeste, demonstrando o posicionamento de aproximação do grupo ao linguajar cotidiano vivenciado pelos sertanejos da Paraíba. Termos, inclusive, que sofrem variações linguísticas e de pronúncia à medida que vão se distanciando desse espaço, porque, cabe lembrar, no Nordeste não há um único modo de falar, tal qual professado pelos escritores do regionalismo tradicionalista dos romances da década de trinta, mas sim várias formas de se “falar nordestino”.²⁴⁴

E, já que as memórias sobrevoam na bruma da mente daqueles que a capturam e a redefinem no presente, fato que acontece poeticamente e musicalmente em toda a canção *Brincadeira de Moleque*, seu findar é anunciado, de igual forma, por um instrumento de sopro. São as flautas tocadas por Cornélio Santana que assumem uma melodia tal qual as memórias de infância de Mário Filho, convocando o restante dos instrumentos a um último andamento rítmico. Seguido, imediatamente, pelo fim da música em que o silêncio recai.

²⁴⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, *op. cit.*, p. 135.

Avançando um pouco mais na disposição das faixas do disco *Tocaia*, outra canção que finca os pés no terreiro da cultura local é *Jackspanderiá*. Com letra e arranjo de autoria de Erivan Araújo, ela aborda a representatividade simbólica e cultural de um dos maiores cancioneiros da música popular brasileira: aquele que foi coroado como o Rei de Ritmo, José Gomes Filho, artisticamente conhecido como Jackson do Pandeiro. Unindo o nome “Jackson” e o sobrenome “Pandeiro” em uma única palavra, o título *Jackspanderiá* tornou-se um verbo para definir a prática rítmica do pandeiro, desempenhada tantas vezes pelo instrumentista nascido na cidade de Alagoa Grande.²⁴⁵

Oh! Tire o coco
Quebre o coco
Rape o coco
Mostre que é bem disposto
Pra fazer cocada

Oh! Toque coco
Cante coco
Dance coco
Mostre que é corajoso
Pra entrar na embolada

E panderiá
Jackspanderiá
Jackspandê
Eu vi Jackspanderiá (2x)

A embolada é minha
E eu te convido
Pra fazer comigo
Venha que eu te ensino
Como é bom improvisar

Conheci um menino
Lá na feira de Campina Grande
E sua sina foi o coco improvisar

E o danado só cantava sincopado
Chegava a tirar o fôigo (sic)
De quem vinha escutar

O primeiro instrumento a aparecer na canção *Jackspanderiá* é o pandeiro. E não poderia ser diferente, já que esse instrumento de percussão foi aquele que deu nome

²⁴⁵ Subsequente ao lançamento da canção *Jackspanderiá*, o nome de Jackson do Pandeiro em forma de verbo, como “panderiar” ou “Jackson pandeiar”, também passou a ser utilizado por outros artistas paraibanos, a exemplo do grupo Bastianas em *Uma levada maneira* (2002) e pelo cantor e compositor Ton Oliveira em *Paraíba Joia Rara* (2011).

artístico a José Gomes Filho, posteriormente reconhecido como Zé Jack e, por fim, Jackson.²⁴⁶

A levada do pandeiro tocada por Otacílio Feitosa, músico convidado, instaura na canção o compasso rítmico do coco de roda. Com o coco de roda abrindo as portas da música, entram em cena, pouco a pouco, a viola de repente tocada por Mário Filho, a guitarra de Erivan Araújo, o triângulo de Fabiano Lira e o baixo de Naldinho Braga. Todo esse arranjo repleto de instrumentos elétricos e acústicos assinalam para a formação de um hibridismo que tomou como elementos sonoros os gêneros musicais do coco, do repente e do rock; ou, indo mais além, entre aqueles sons que são predominantes tanto no litoral (coco de roda) como no sertão paraibano (repente sertanejo).

E o tocar coco logo é sucedido pelo cantar coco. É quando Mário Filho, como quem estivesse dissecando a carne da composição sonora do coco, começa a cantar a primeira estrofe da canção: “Tire o coco/Quebre o coco/Rape o coco/Mostre que é bem disposto/Pra fazer cocada”. Essa cocada que aparece no fim é, nada mais nada menos, que a mistura de sons que começa a ser sentida e anunciada na canção. E o passo a passo do vocalista não para por aí, já que a poética continua sua busca incessante pelo coco na segunda estrofe, só que agora adentrando de uma vez por todas nas possibilidades culturais que esse gênero propicia: tocar (“Toque coco”), cantar (“Cante coco”) e dançar (“Dance coco”). Tudo isso como práticas ancestrais experienciadas na canção a partir da levada de pandeiro inspirada em Jackson do Pandeiro, o mesmo que se tornou um dos mais destacados representantes nacionais do ritmo do coco.

Mas acontece que o coco de roda, como afirmou a pesquisadora Maria Ignez Novais Ayala, tem sua formação identitária atravessada pela cultura negra, especificamente aqueles povos que habitaram o litoral do Nordeste brasileiro. Segundo determinados estudiosos da temática, como é o caso de Aloisio Vilela, através dos relatos orais passados de geração em geração, essa expressão cultural é originária do Quilombo dos Palmares, territorialmente localizado no atual estado de Alagoas (à época pertencente

²⁴⁶ Segundo Fernando Moura, um dos biógrafos da vida e obra do ritmista paraibano, o nome “Jack” foi atribuído por conta da semelhança do instrumentista paraibano com o ator de faroeste Jack Perrin. “Jackson do Pandeiro”, por sua vez, só passou a ser adotado pelo músico aproximadamente no final da década de 1940. Conforme entrevistas do próprio Jackson para as mídias do século passado, ele afirmava ter incorporado esse nome composto quando integrou o *cast* do *Jornal do Commercio* na cidade de Recife, em 1948; seu biógrafo, no entanto, constatou que o nome já se fazia presente nas folhas de pagamentos da *Rádio Tabajara* em João Pessoa por volta de 1945. Cf.: MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro: 100 anos do Rei do Ritmo**. 2ª ed. João Pessoa: Editora União; Empresa Paraibana de Comunicação, 2019.

a capitania de Pernambuco).²⁴⁷ No entanto, independentemente dos mitos de origem e criação, há que se pontuar que os alicerces dessa manifestação cultural são estruturalmente afro-brasileiros, pois esse ritmo faz “[...] baixar entidades sonoras ancestrais que acendem a áurea étnica do território quilombola, à luta cotidiana, uma herança dos remanescentes daquelas(es) que atravessaram o Atlântico acorrentados nos calabouços sombrios das naus negreiras”.²⁴⁸

Isso quer dizer que o coco é um produto cultural da resistência negra no Brasil, levada ao *mainstream* musical durante o século XX justamente por Jackson do Pandeiro, um cantor, também negro, advindo das classes populares do brejo paraibano. E essa afirmação da identificação negra com o coco de roda é corroborada pelo próprio Erivan Araújo, compositor e arranjador musical de *Jackspanderiá*, em sua tese de doutorado em Música pela UFPB intitulada *O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano: devires na conquista e defesa de territórios afrodiáspóricos*. Foi nesse trabalho de pesquisa, e de igual maneira na sua canção em homenagem a Jackson, que o músico da banda Tocaia da Paraíba professou a sua negritude. Espaços que, seja acadêmico em sua tese ou de criação artística na canção, ele partiu do mesmo pressuposto: o sentimento de pertencimento à cultura negra. Portanto, falar, tocar, cantar, dançar e mesmo pesquisar o coco de roda é remeter, em um só compasso, tanto à ancestralidade negra quanto reverenciar o simbolismo de Jackson do Pandeiro na cultura paraibana. Sentidos que se entrecruzam no exato momento em que Jackson e Erivan expressaram as suas conscientizações raciais através do coco de roda, cujo reconhecimento do seu lugar como músicos os fizeram sentir orgulho da sua negritude e da sua paraibanidade.

Um orgulho que se faz perceber principalmente no momento de ápice que representa o refrão da canção *Jackspanderiá*: “E panderiá/Jackspanderiá/Jackspandê/Eu vi Jackspanderiá”. É nesse refrão que se entende que o ato de “panderiar” o coco de roda torna-se um modo de louvar a atuação artística de Jackson do Pandeiro; é nessa parte que a vertente do coco cantada, nesse caso o de embola, passa a se confundir com a métrica do repente sertanejo, demonstrando novamente a hibridização entre os sons do litoral e do sertão paraibano.

²⁴⁷ Cf.: AYALA, Maria Ignez N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: _____; AYALA, Marcos. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da Universidade do Rio Grande do Norte, 2000; VILELA, Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.

²⁴⁸ SILVA, 2021, *op. cit.*, p. 31.

Logo após o refrão, o eu lírico da canção passa a elencar determinadas informações da vida de Jackson. Como se tivesse convivido com o pandeirista, ele diz tê-lo conhecido nas feiras de Campina Grande (“Conheci um menino/Lá na feira de Campina Grande”), espaço onde improvisava os seus versos do coco de roda e do coco de embolada (“E sua sina foi o coco improvisar”). Diz ainda ter se encantado com o seu cantar sincopado, chegando a tirar o fôlego daqueles que se aglomeravam ao seu redor para ouvi-lo (“E o danado só cantava sincopado/Chegava a tirar o fôigo/De quem vinha escutar”). Campina Grande, aliás, é um lugar simbólico para a história de vida de Jackson, porque foi nessa cidade, dividindo seu tempo com a profissão de padeiro, palhaço de pastoril e até mesmo como goleiro de futebol dos times de várzea, que ele aprendeu a tocar pandeiro. Foi na Rainha da Borborema, cidade que é considerada um dos maiores polos industriais do Nordeste, desde os tempos do comércio do algodão, que o Rei do Ritmo foi encontrando suas primeiras aberturas como instrumentista. O tocar pandeiro, que se iniciou apenas como um momento de diversão nos forrós, cabarés e feiras, foi se tornando uma atuação profissional que lhe garantiu o sustento financeiro, não somente seu como também de toda a sua família, que havia migrado de Alagoa Grande para Campina por conta das escassas oportunidades de trabalho.²⁴⁹

No entanto, o coco de Jackson do Pandeiro apresenta uma ruptura em *Jackspanderiá*. Refiro-me ao momento da canção que vem logo após o solo de guitarra e da viola de repente, especificamente onde o ritmo do coco se alterna com o do rap. É aí que as duas primeiras estrofes são cantadas novamente, primeiro em ritmo de coco por Mário Filho e depois em forma de rap por Erivan Araújo. A diferença entre o modo de cantar dos dois vocalistas faz acentuar sentimentos distintos, mas é nas semelhanças que essa mescla opera sentido. É que essa repentina quebra sonora faz perceber que os improvisos do coco de embolada tem suas equivalências com a organização musical do rap: os dois se utilizam da improvisação, da fluência verbal e das rimas em uma métrica acelerada. Percepção, como destacou o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, que só pode ser notada na linguagem estritamente musical da canção, à qual seria facilmente desconsiderada caso a análise se pautasse unicamente na parte letrada.²⁵⁰

²⁴⁹ Para mais informações sobre os percalços da vida de Jackson do Pandeiro, ver: MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio, 2001, *op. cit.*; BARROS, Lucilvana Ferreira. **Jackson do Pandeiro o rei do ritmo: a construção do artista monumento**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2013; RAMOS, Manuela Fonsêca. **Na levada do pandeiro: a música de Jackson do Pandeiro entre 1953 e 1967**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

²⁵⁰ MORAES, 2000, *op. cit.*, p. 215.

Com base nos documentos coletados, *Jackspanderiá* demonstra ser uma das primeiras canções que passaram a fazer parte do repertório da banda Tocaia. Foi com ela que o grupo teve repercussão na imprensa local por meio do jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, notadamente na matéria em que foram feitas as homenagens a Jackson do Pandeiro, durante o São João de Cajazeiras, em 1999, descrito minuciosamente no capítulo anterior. Nessa matéria, Erivan Araújo comentava sobre a relação do grupo com a sonoridade praticada por Jackson do Pandeiro:

Em Cajazeiras, o maestro Erivan Silva e a banda Tocaia, liderada por ele, estudam a música de Jackson do Pandeiro há quatro anos. “Temos uma profunda identidade com os ritmos populares, tradicionais, que são retalhados pela banda com sonoridades novas e o próprio Jackson já foi objeto de uma composição de nossa autoria chamada *Jackspanderiá*, numa demonstração do nosso reconhecimento a [...] potência deste grande paraibano no cenário da música brasileira”, destacou Erivan Silva.²⁵¹

Retomar essa matéria do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* e a fala de Erivan se tornam importantes para compreender que o estudo da música paraibana e dos seus mais destacados expoentes foi parte integrante do processo de composição da paisagem sonora híbrida da Tocaia da Paraíba. Estudo que já estava presente desde os primeiros ensaios no ano de sua criação, em 1995, na qual os discos de vinil de Jackson do Pandeiro já eram postos para audição coletiva do grupo em conjunto com Pink Floyd, Beatles, Hermeto Pascoal, Ari Lobo e tantos outros. Momento imprescindível para que o Rei do Ritmo passasse a ser considerado como uma das principais referências musicais, sobretudo no sentido de contribuir com o dinamismo e a polirritmia que passou a ser germinada.

Porém, antes mesmo dos discos de Jackson do Pandeiro serem postos na vitrola, durante os primeiros ensaios da banda Tocaia da Paraíba, Erivan Araújo destacou que a sonoridade do coco de roda já fazia parte da sua formação musical desde os tempos de infância. É o que contou o próprio Erivan em uma determinada passagem de sua tese de doutorado em Música, no qual recorda que Dona Carminha, sua mãe, cantarolava o coco no seu dia a dia:

Falo dos meus primeiros ensinamentos musicais que se deram de um modo natural, a partir da escuta dos cantos entoados por minha mãe. Dona Carminha, uma mulher branca, mas com traços indígenas muito fortes. Ela adorava cantar músicas de Jackson do Pandeiro e Almira

²⁵¹ Cf.: HOMENAGEM a Jackson do Pandeiro foi um acerto. **Gazeta do Alto Piranhas**, Cajazeiras, 27 jun. 1999. Seção de Cultura & Lazer.

Castilho, que ela havia aprendido em sua adolescência pelo rádio. Portanto, mainha cantava músicas como, “Sebastiana” de Rosil Cavalcanti (1953), “Chiclete com banana” de Gordurinha (1959) e “O canto da Ema” de João do Vale (1974). **Desse modo, as primeiras audições musicais que tenho lembrança foi escutando maternalmente o coco de roda de Jackson cantado por minha mãe,** pois, sequer tínhamos discos dele. Nessas escutas, lembro que a divisão rítmica, com que minha mãe entoava os cocos, me deixava impressionado de como as palavras se encaixavam tão bem e com tanta velocidade no seu cantar. Assim, percebi que meu amor pelo coco de roda nasceu na infância. Hoje, percebo bem que essas transmissões de minha mãe traziam um fortalecimento à minha negritude, pois, como diria Ana do Coco (2020) “[...] cantando e dançando coco de roda me sinto mais negra [negro]... me sinto na luta por minha negritude[...].”²⁵²

Ter ouvido o coco de roda de Jackson do Pandeiro cantado por sua mãe demonstra ser, para Erivan, uma das suas primeiras memórias auditivas em sua vida. Memória que foi se potencializando com o decorrer dos tempos até passar a compor na banda Tocaia. Destarte, do mesmo modo que Dona Carminha foi importante para a inicialização musical de Erivan Araújo, Dona Flora Maria (artisticamente conhecida como Flora Mourão) também foi essencial para a educação musical de Jackson do Pandeiro. Ambas as mães aparecem na história de vida dos dois músicos como potenciais lembranças musicais: uma como inspiradora para a formação musical de Erivan, emergindo como uma referência afetiva para logo após compor o hibridismo sonoro da Tocaia da Paraíba; e a outra como influência direta para o início da carreira daquele que foi coroado pela mídia nacional como o Rei do Ritmo. Ambas, então, ensinaram a seus filhos os cânticos do coco de roda a partir daquilo que experienciaram em suas práticas cotidianas. Mães que formaram dois músicos de épocas distintas na história da música paraibana, mas que em suas carreiras é possível notar uma consciência da negritude e da importância das mulheres na história do coco.²⁵³

Seguindo adiante na análise das canções, *Desafio* desempenha uma importante função no segundo álbum da banda Tocaia da Paraíba. Ela, abordando os desafios de rima e improviso nos sertões do Nordeste, é tanto a faixa de abertura como a faixa de encerramento do disco *Botando pra quebrar*. Escrita por Salvador de Alcântara, multi-instrumentista e compositor, a versão do grupo Tocaia se destaca por não utilizar

²⁵² SILVA, 2021, *op. cit.*, p. 92. Grifos meus.

²⁵³ Sobre a relevância de Flora Mourão na vida pessoal e artística de Jackson do Pandeiro, ver: CAMPOS, Cláudio Henrique A. de. Flora Mourão e o Coco. *In*: _____. **Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação.** Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. p. 23-41.

instrumentos musicais. Em vez disso, toda a melodia, harmonia e ritmo foram criados apenas com as vozes de Erivan Araújo.

Oh, caba ruim! (4x)

Tô te chamando
Pra entrar nessa embolada
E que quero que você venha
Com a garganta afiada
Pois se marcar bobeira
Dou-lhe logo uma rasteira
E te pego na virada (2x)

Oh, caba ruim! (4x)

Quero ver se você sai
Dessa vez sei que cê (sic) cai
Agora vai ser teu fim (2x)

Eu vou te dar uma sova
Vou preparar a tua cova
Quero mesmo ver teu fim (2x)

Diferentemente das outras canções anteriormente abordadas, em que instrumentos musicais como o pandeiro, triângulo, viola de repente, zabumba e guitarra demarcam os primeiros sons, em *Desafio*, o que se apresenta logo de início é o cantar de Erivan Araújo. Pronunciando “Oh, caba ruim!” quatro vezes, Erivan, o único músico presente na canção, expõe quatro tonalidades diferentes de sua voz, iniciando do mais grave até chegar ao agudo. Isso faz com que se tenha uma espécie de coral com quatro vozes distintas, sendo experimentadas a partir da alteração tonal proposta pela voz do próprio vocalista.

Dispondo desses quatro tons diferentes, Erivan Araújo passa inserir na canção uma série de sons instrumentalizados ainda através de suas vozes. Tomando para si a função rítmica, é quando as sonorizações cantadas ou faladas se assemelham ao timbre dos instrumentos habitualmente usados pela banda Tocaia: o “tum tum tum” que se ouve assume a função dos graves, substituindo o baixo elétrico e/ou a zabumba; o “tu – tá” trabalha como se fosse um agogô; e o “taca taca – taca taca tata” como agente percussivo tal qual uma caixa de bateria.²⁵⁴ Além disso, dois sons de arrastados também são utilizadas no decorrer da musicalização como construtores da paisagem sonora que

²⁵⁴ Para se ter a melhor compreensão possível dos sons utilizados na canção *Desafio*, aqui, optei por representá-los em formato de solfejo rítmico. O solfejo é uma técnica musical que busca fazer uma leitura em voz alta das notas musicais e que não diz respeito, necessariamente, à identificação dos seus símbolos e representações gráficas. Nesse caso, busquei uma vocalização que mais se aproximou dos sons da canção.

nela se inscreve, o que demonstra o esgarçamento do que os integrantes do grupo entendem por música, cuja existência e percepção se faz presente até mesmo naquilo que poderia ser considerado um ruído.

Nesse ritmo, com as marcações e andamentos estruturados unicamente pela voz de Erivan Araújo, é que se determina o percurso sonoro da canção: levar o ouvinte até o espaço cultural e sonoro do Alto Sertão paraibano, onde se vê os cantadores se desafiarem entre si em festivais, feiras livres de rua e nas rádios por meio de rimas e improvisos.²⁵⁵ Por isso mesmo, a poética de autoria de Salvador de Alcântara tem um tom convidativo para a realização do desafio (“Tô te chamando/Pra entrar nessa embolada”). Um desafio que carrega em si todo um modo de cantar e improvisar que é marcado pelo tom provocativo entre os desafiadores (“E quero que você venha/Com a garganta afiada/Pois se marcar bobeira/Dou-lhe logo uma rasteira/E te pego na virada”), estes que acabam recorrendo, inclusive, até mesmo aos eufemismos que enunciam o fim dos seus desafiados (“Quero ver se você sai/Dessa vez sei que cê cai/Agora vai ser teu fim [...] Eu vou te dar uma sova/Vou preparar tua cova/Quero mesmo ver teu fim”). O desafio só acaba, então, quando um dos cantadores titubear na construção da sua rima e improviso.

Por aí que se entende que os desafios cantados nos sertões do Nordeste brasileiro se iniciam no título e atravessam toda a parte letrada da canção. Uma prática cultural que, para folcloristas como Luís da Câmara Cascudo, na obra *Vaqueiros e Cantadores*, teve sua origem na Grécia antiga:

O desafio poético existiu na Grécia como uma disputa entre pastores. Esse duelo, com versos improvisados, chamado pelos Romanos *amoebœum carmen*, dizia em seu próprio enunciado a técnica usada pelos cantadores. O canto amebœu era alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos [...]. O canto alternado reaparece na Idade-Média, nas lutas dos *Jongleurs*, *Trouvères*, *Troubadours*, *Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de “tenson” ou de “Jeux-partis”, diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja.²⁵⁶

Na leitura de Câmara Cascudo, a origem do desafio sertanejo seria advinda dos gregos antigos, sujeitos históricos que, por consequência, influenciaram a formação

²⁵⁵ Para mais informações sobre a cantoria no recorte espacial de Cajazeiras, ver: GOMES FILHO, Deorcindo. “**Só canta quem é poeta e só cresce quem canta bem**”: sertão, viola e cantoria pelas ondas da rádio Alto Piranhas em Cajazeiras – PB (2004–2021). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2021.

²⁵⁶ CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939]. p. 136-137.

cultural dos seus herdeiros ocidentais, incluindo aí os colonizadores portugueses. Mas essa forma de ouvir os sons do desafio sob uma audição dita europeia revela muito a respeito sobre o lugar de fala do próprio folclorista potiguar. Como filho da aristocracia norte-rio-grandense, Câmara Cascudo escreveu com seus ouvidos voltados para a percepção de um Norte/Nordeste agrário em declínio, cujo sertão era considerado uma perda dos sons do mundo rural e do silêncio. “Primeiro, como uma imagem contraposta à gritaria urbana, tumulto de vozes que entorpece os ouvidos e faz emudecer o que seria a sua real identidade”; e depois “como estratégia para a construção discursiva de um lugar alternativo à cidade moderna”.²⁵⁷

A sonoridade desse desafio sertanejo remonta, em Câmara Cascudo, ao mesmo entendimento dos gregos antigos acerca da música. Para eles, a música era principalmente uma arte verbal, narrada, falada. O seu sentido residia na notação sonora das palavras recitadas, o que era central para sua civilização. Dessa maneira, havia uma distinção entre a fala e a canção, sendo que as melodias e harmonias serviam apenas para obedecer a métrica do pronunciamento dos seletos grupos sociais que discursavam nos espaços públicos da Grécia antiga. Para Câmara Cascudo, então, cabia remeter à erudição da formação cultural europeia e compensar, em sua escrita, a falta de letramento e excesso de rudeza dos sertanejos. Povos que, em suas publicações, foram imobilizados pela herança do Ocidente antigo e cuja música foi repassada pela reminiscência da colonização portuguesa, tendo aí uma das poucas formas de expressar sua cultura e sua memória através dos tempos.

O musicólogo Mário de Andrade, sob outra perspectiva, recusou essa ligação estabelecida entre o desafio sertanejo e a Grécia antiga.²⁵⁸ Como expoente do modernismo que se tornou, o paulistano indicava pelo menos duas possibilidades para a origem do desafio: em um primeiro momento, a paisagem sonora natural dos sertões, a exemplo dos “desafios” cantados pelos pássaros em suas disputas por território; além de reportar a uma ancestralidade dos povos escravizados trazidos forçadamente do continente africano.²⁵⁹ Essa forma de notar os sons do desafio sertanejo também dizia muito sobre Mário de

²⁵⁷ VENTURA, 2022, *op. cit.*, p. 47-48.

²⁵⁸ Apesar de ser evidenciada, nesse contexto, uma distinção entre o entendimento de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, é necessário frisar que os dois estabeleceram conexões intelectuais entre si. Como destacou o historiador Francisco Firmino Sales Neto, essa relação evidencia uma das facetas da vida e obra de Cascudo como “modernista”, que também atuou como um escritor regionalista provinciano e regionalista-tradicionalista. Cf.: SALES NETO, Francisco Firmino. **Palavras que silenciam**: Câmara Cascudo e o regionalismo-tradicionalista nordestino. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

²⁵⁹ VENTURA, 2022, *op. cit.*, p. 98.

Andrade, um escritor negro que pretendia revisar os padrões da arte conservadora no Brasil, repensando, assim, o nacionalismo por meio da valorização dos povos tradicionais.²⁶⁰

Por sua vez, a concepção de Mário de Andrade sobre a pluralidade étnica do desafio se aproxima, em determinados pontos, da linha de pensamento articulada pela também musicóloga e folclorista Mariza Lira. Em *Brasil Sonoro*, escrevendo sobre uma série de gêneros da música popular brasileira, a escritora nascida no Rio de Janeiro destinou um capítulo específico para falar sobre o desafio. Ela o definiu da seguinte maneira:

Os desafios nada mais são que *tiranas*, transformadas pelos cabôclos com ritmos indígenas. Chamam-se *arrazoar*, e são repositórios melódiosos de cenas do nosso interior. Não raro nas festas sertanejas, ao som das violas, provocam querelas, que terminam com o rebrilhar das facas, num desafio perdido. São cantados com espontaneidade, numa perfeita **fusão** da música com a palavra falada, parecendo até que os sons se sucedem pela improvisação das palavras expressas naturalmente, na forma primitiva.²⁶¹

Entendendo-o como um espaço para argumentação das “cenas locais”, Mariza Lira define essa expressão popular como uma sonoridade de rima e improviso advinda dos povos originários, sobretudo daquele caboclo que possui traços identitários indígenas. Tendo essa ancestralidade, o desafio seria a prática cultural que carrega em suas estruturas sonoras uma “fusão” da música com a palavra falada. Foi com essa designação, segundo o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, que a folclorista carioca contribuiu sistematicamente para a disseminação da música popular brasileira como objeto de estudo científico.²⁶² Um estudo que se deu, cabe dizer, em um universo do folclore brasileiro no qual os homens detinham majoritariamente a produção do saber.²⁶³

²⁶⁰ Para uma leitura da herança histórica e cultural do continente africano em Mário de Andrade, ver: LOPES, Carlos. África e os desafios da cidadania e inclusão: o legado de Mário de Andrade. **Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, v. 26, n. 1, p. 34-58, 2008.

²⁶¹ LIRA, Mariza. **Brasil sonoro: gêneros e compositores populares**. Rio de Janeiro: A Noite, 1938. p. 106. Grifos meus.

²⁶² MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. **Revista Temas & Matizes**, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 29-36, 2006. p. 34.

²⁶³ Como apontam estudos recentes acerca da trajetória intelectual de Mariza Lira sob uma ótica dos estudos de gênero, “[...] a folclorista precisou enfrentar diferentes preconceitos para tornar-se uma mulher intelectual, pois o universo das pesquisas folclóricas foi por muito tempo dominado pelo sujeito masculino, enquanto os espaços femininos estavam resumidos ao ambiente doméstico. Entretanto, Mariza Lira perpassou os padrões da época e tornou-se uma estudiosa renomada, conhecida nacional e internacionalmente pelas suas pesquisas”. Cf.: TELES, Érica de Souza. A mulher no movimento folclórico brasileiro: Mariza Lira e a 1.ª Exposição do Folclore no Brasil. In: **Semana Nacional de História – CFP/UFCG: Ensino e movimentos sociais: novos olhares e conceitos historiográficos**, XII, 2022, Cajazeiras – PB. Anais eletrônicos: UACS/UFCG, 2022. p. 38-49.

Então, no mapa das cartografias étnicas e sonoras propostas por Mário de Andrade e Mariza Lira, a canção *Desafio* entende a sonorização do falar como um instrumento musical. Aqui, diferentemente da Grécia antiga, onde foi estabelecida uma separação entre o falar e a música, a linguagem oral é tratada como uma linha que se entrelaça com a música; uma malha de sentidos constituída por linhas que se imbricaram umas nas outras e formaram um fluxo de manifestações tanto textuais como sonoras.

O que se propõe nessa canção, portanto, vai ao encontro da compreensão proposta por Tim Ingold de que falar e cantar partem de um mesmo pressuposto: a emissão de sons. Ou, como descrito por Mariza Lira em *Brasil sonoro*, uma “fusão da música com a palavra falada”.²⁶⁴ Daí que se pode observar que palavras e sílabas emitem um som específico, sendo entoadas na canção *Desafio*, cada qual ao seu modo, como instrumentos potencialmente capazes de produzir música. Isso acontece porque os instrumentos musicais se exprimiram na própria voz de Erivan Araújo, que musicalizou palavras como “tum tum tum” e “tu – tá” para reproduzir o timbre dos instrumentos musicais convencionalmente usados pelo grupo. Colocados em um fluxo contínuo por meio de onomatopeias, são essas vocalizações que consistem em toda a estrutura sonora da canção. Sons que assumem uma postura não mais estagnada no tempo da saudade, como aqueles descritos por Câmara Cascudo, mas sim como movimento que se conecta até mesmo com as suas origens indígenas e afro-brasileiras.

Um pouco mais adiante, ainda no segundo disco da banda Tocaia, tem-se uma das canções mais emblemáticas da paisagem sonora das ruas de Cajazeiras e que foi registrada fonograficamente: *Saóra*. De autoria de Naldinho Braga, ela fala sobre o padeiro Severino Cabral dos Santos, conhecido popularmente como Seu Saóra. Com a receita artesanal passada de geração em geração, os pães de Saóra foram considerados Patrimônio Cultural Imaterial da Paraíba a partir da Lei Nº 11.916/2021. No primeiro artigo da referida lei estadual, foi feito o seguinte reconhecimento: “Art. 1º Fica reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Paraíba o Pão de Saora, produto alimentício artesanal idealizado pelo Senhor Severino Cabral dos Santos (Seu Saóra), em meados do Século XX, na cidade de Cajazeiras, neste Estado”.²⁶⁵

²⁶⁴ Cf.: INGOLD, 2022, *op cit*; LIRA, *op. cit.*, p.106.

²⁶⁵ Segundo o *Diário Oficial do Estado da Paraíba*, publicado em 28 de abril de 2021, essa lei estadual de reconhecimento cultural foi de autoria do deputado estadual Jeová Campos – nascido em São José de Piranhas, mas que tem identificação com Cajazeiras.

Essa canção chegou, inclusive, a compor a trilha sonora do longa-metragem paraibano *O sonho de Inacim* (2009). Com direito a participação especial em uma cena na qual a música se faz imprescindível na narrativa, o grupo Tocaia aparece no filme apresentando *Saóra* ao vivo. O diretor, o cajazeirense Eliezer Rolim, integrou a canção em sua película cinematográfica pelo fato de que o cantar enunciativo de Seu Saóra era considerado componente simbólico da paisagem sonora local, mantendo uma forte relação com as histórias contadas pelo filme que se passa em Cajazeiras.

Lá vem Saóra
 Descendo a ladeira
 Com um balaio de pão na cabeça (2x)

Tá vendendo bolinha de ouro
 Tá vendendo jacaré de coco (2x)

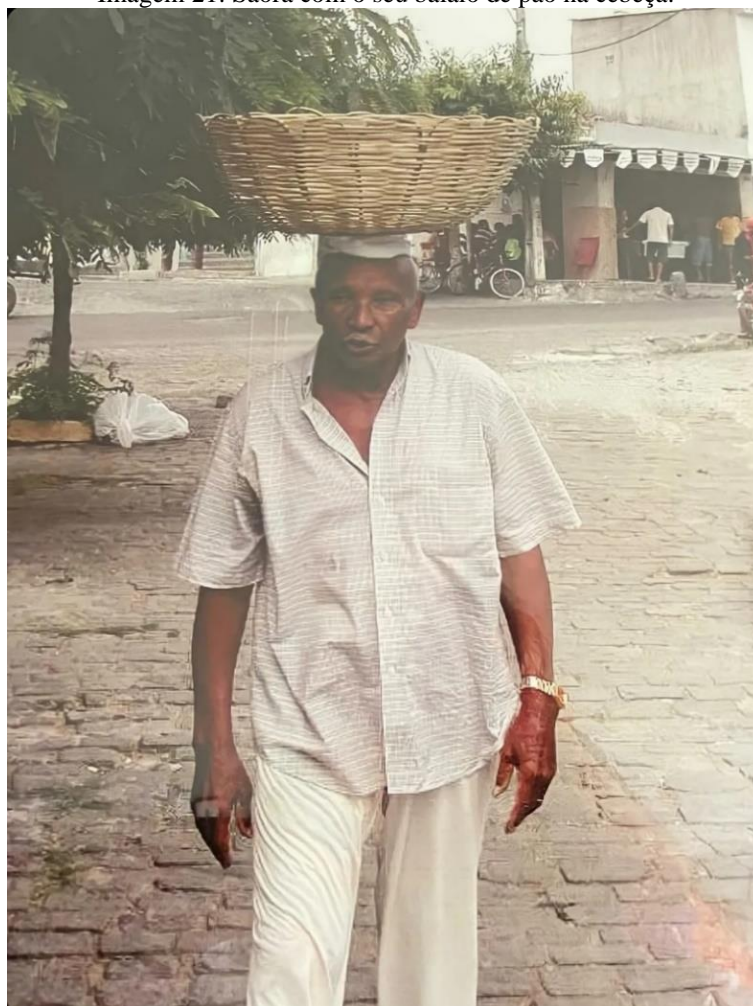
Ê! Que pãozão de arroba
 Corre que tá (sic) se acabando! (2x)

Em seu registro fonográfico, *Saóra* tem o início do seu arranjo musical marcado pelo violão tocado por Erivan Araújo, o pandeiro e a zabumba de Fabiano Lira, o baixo de Mário Brito e o triângulo de Grimaldo Melo (Gugagrimaldi). A presença desses três últimos músicos, assim como a de Wandemberg Gonçalves na guitarra no decorrer da música, aponta para o momento em que os integrantes da banda Cabeça Chata passaram a contribuir com a Tocaia da Paraíba, seja nesse caso para a gravação em estúdio das músicas do segundo disco ou mesmo como uma espécie de grupo de apoio nos shows. São esses instrumentistas que introduzem os primeiros sons da canção por meio de complexos breques musicais e quebras rítmicas que, em um constante ir e vir da instrumentação, passam a sensação de que as engrenagens da música estão sendo aquecidas para a sua posterior decolagem.

Após a disposição desses primeiros sons, tendo daí em diante o coco sempre como o componente rítmico, Erivan Araújo começa a cantar a letra. E essa letra cantada, como fruto da memória sonora não só do compositor Naldinho Braga, mas também de boa parte da população cajazeirense, tem as suas duas primeiras estrofes destinadas para descrever a imagem de Saóra descendo as ladeiras das principais ruas e avenidas de Cajazeiras, vendendo os seus pães artesanais com o seu característico balaio apoiado sobre sua cabeça. Logo em seguida, a última estrofe se refere ao cantar literal de Saóra em suas andanças: “Ê! Que pãozão de arroba/Corre que tá se acabando!”.

Mas, antes de se tornar tema dessa canção do grupo Tocaia da Paraíba, em 2005, o padeiro mais conhecido de Cajazeiras, Seu Saóra, iniciou sua história de vida e trabalho muito cedo. Nascido em Teixeira, em 1918, ele iniciou a sua jornada no ramo da panificação com apenas nove anos. Foi a partir dessa idade que passou a trabalhar como padeiro em cidades paraibanas como Patos, Malta, Condado, Piancó e Campina Grande. Contudo, foi somente em Cajazeiras, mais especificamente em 1947, que Seu Saóra veio a se estabelecer e ganhar grande notabilidade por sua atuação profissional. Foi na cidade-polo do Alto Sertão da Paraíba em que ele passou a introduzir na cultura alimentar uma série de produtos alimentícios que sequer ainda haviam chegado ao paladar local: a broa preta, o pão recife, o pão doce de coco e o próprio pão de Saóra, uma versão que, no formato, se assemelha ao pão francês, porém com uma massa mais densa e consistente. Esses produtos, fabricados por Saóra e pela sua família manualmente, rapidamente integraram as refeições cotidianas dos sertanejos do Alto Sertão.

Imagem 21: Saóra com o seu balaio de pão na cabeça.



Fonte: acervo de Jana Cabral, neta de Saóra, 2023.

Dando novos rumos ao circuito panificador na esfera local, Seu Saóra começava o seu trajeto no bairro das Capoeiras, zona periférica onde produzia os seus produtos, e saía caminhando a pé para a sua posterior distribuição no centro da cidade e outras localidades adjacentes. Estendia a venda dos seus produtos artesanais até mesmo para a zona rural de Cajazeiras, levando pessoalmente em suas andanças mercadorias como pães, bolachas e broas para abastecer os estabelecimentos que se localizavam distantes da até então pequena zona urbana.

De 1947 até 1983, ano de sua aposentadoria, Saóra passou trinta e seis anos da sua vida se dedicando a produzir, andar, cantar e vender os seus pães. Trajado sempre com suas melhores roupas, relógio no braço para não perder as horas e com o balaio de pão na cabeça (ver imagem 21), esses trinta e seis anos fizeram com que sua alegria contagiante na forma de vender se tornasse uma marca da paisagem sonora de Cajazeiras. Em 2004, um ano antes do lançamento da canção em sua homenagem, Saóra veio a falecer. Porém, mesmo após o seu aposento e posterior falecimento, seus filhos, neta e netos deram continuidade aos preparos das suas receitas caseiras. Eles aprenderam seu modo artesanal de preparo através da transmissão de saberes e experiências de vida passadas de geração em geração, fazendo com que esses produtos ainda se mantenham alimentando tanto a memória como a barriga daqueles que têm fome de pão.²⁶⁶

Dito isso, enquanto a primeira estrofe de *Saóra* descreve um trecho representativo da história de vida de Seu Saóra descendo as ladeiras com seu balaio de pão na cabeça, a segunda passa a especificar quais tipos de pães eram anunciados em sua venda: a bolinha de ouro e o jacaré de coco, ambos os pães como versões doces, que eram vendidas especialmente nas regiões mais centrais e populosas de Cajazeiras. O livro *O pão da memória*, de autoria de Severino Cabral Filho, aborda com mais detalhes como se caracterizavam esses pães que aparecem na canção da banda Tocaia da Paraíba. Em um determinado trecho da obra, o autor traz a seguinte explicação sobre as versões do jacaré de coco e da bolinha de ouro:

Ficaram famosos, por exemplo, em Cajazeiras, o *jacaré de coco* e a *bolinha de ouro* produzidos pelo seu Saóra: ambos eram doces, fruto do mesmo processo de trabalho e composto a partir dos mesmos ingredientes: farinha de trigo, água, sal, fermento, ovos, manteiga e açúcar. A *bola de ouro* recebia uma cobertura de garapa de açúcar

²⁶⁶ Quanto ao atual estágio de produção dos pães de Saóra, agora vendidos tanto no Alto Sertão em Cajazeiras como na capital João Pessoa, ver a matéria do G1 Paraíba. Cf.: Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/10/31/conheca-o-pao-de-saora-patrimonio-imaterial-da-paraiba-que-atravesa-geracoes-e-inspirou-musica.ghtml>. Acesso em: 03 mai. 2023.

depois de assada; o *jacaré de coco* recebia, antes de ir ao forno, uma cobertura feita de coco e açúcar e, depois de assado, recebia também uma camada de garapa de açúcar. Esse pão tinha realmente a forma de um jacaré. Esses pães eram vendidos principalmente nas regiões mais centrais da cidade para o que o seu Saóra desenvolveu uma técnica particular que o caracterizou. Com o balaio carregado de pães ele saía pela cidade gritando jargões. “Chegou, chegou. Olha o pãozão de arrouba, está se acabando. Quem é que não tem prazer num pão desses? É o jacaré de coco. Olha a bola de ouro: preparada com queijo, coco e doce de goiaba. É ouro até na cor, gente”.²⁶⁷

O caráter artesanal dos pães de Saóra, sobretudo nessas versões doces descritas por Severino Cabral Filho, exprimem um trabalho que se orientava, também, por uma criação artística, por uma poesia expressada na forma de preparar e apresentar os seus pães. Uma feitura que primava por uma representação imagética (*jacaré* e *bola de ouro*) inventada pelo seu próprio criador, e que foi tomada como um dos símbolos da cultura alimentar cajazeirense. Em outras palavras, tanto a bolinha de ouro como o *jacaré de coco* são materializações da arte própria do padeiro, um modo que se fez único e original.

Arte da panificação que era iniciada pelas mãos de Seu Saóra e de sua família, mas que se estendia a população no momento das vendas, especialmente quando se fazia ouvir ao público um cantar que se utilizava de ingredientes como o improvisado e a felicidade. É o que atesta, por exemplo, o trecho final da citação acima, especialmente na parte em que Saóra pronuncia: “Olha o pãozão de arrouba, está se acabando”. São esses dizeres que demonstram a proximidade com aqueles dois versos que foram colocados na última estrofe da canção *Saóra*: “Ê! Que pãozão de arrouba/Corre que tá se acabando!”. Isso aconteceu porque a intenção de enfatizar tal semelhança é a de dar a perceber que a forma de vender os pães artesanais por Seu Saóra era, em si mesma, uma arte da paisagem sonora cajazeirense. Uma forma de cantar que tinha sua finalidade de anunciar o produto que estava vendendo, mas que também carregava sua cadência rítmica à medida que ia compondo com o ritmo da sua caminhada.

Seu Saóra manifestava ao longo de sua vida uma musicalidade que, aliás, também se manifestava no momento em que preparava a massa dos seus pães durante a madrugada. Retomando a obra *O pão da memória*, Severino Cabral Filho constatou que esse padeiro artesanal cajazeirense, assim como os seus ajudantes, entoavam a seguinte canção:

²⁶⁷ CABRAL FILHO, Severino. **O pão da memória**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004. p. 63.

Masseira, minha masseira
 Masseira de alegria
 Masseira, minha masseira
 Masseira de alegria
 Os anjos do céu têm pena
 De me ver na padaria

Mamãe eu tava dormindo
 Quem me acordou foi Inês
 Mamãe eu tava dormindo
 Quem me acordou foi Inês
 Acorda, Saóra, acorda
 Pra mexer o pão francês

Mamãe eu tava dormindo
 Quem me acordou foi Maria
 Mamãe eu tava dormindo
 Quem me acordou foi Maria
 Acorda, Saóra, acorda
 Pra mexer a regalia

Mamãe eu quero me casar
 Oh! Minha filha você me diga com quem
 Mamãe eu quero me casar
 Oh! Minha filha você me diga com quem
 Eu quero casar com um padeiro
 Oh! Minha filha você se casa bem²⁶⁸

O que se percebe nesse canto, no qual as ferramentas do ofício da panificação eram usadas como instrumentos de percussão, é uma potente sensação de sofrimento e cansaço. “Os anjos do céu têm pena/De me ver na padaria”, “Acorda, Saóra, acorda/Pra mexer o pão francês” e “Acorda, Saóra, acorda/Prá mexer a regalia” são versos que evocam um sentimento em que, para se manter acordado nas exaustivas horas de trabalho, durante os últimos instantes das longas noites, houve a necessidade de cantar para minimizar as dores do corpo e da mente. Na impossibilidade de dormir, cantar se tornou uma estratégia usada por esses padeiros para tentar resistir ao trabalho incessante. Destarte, a música esteve presente em parte significativa da vida de Seu Saóra: não somente em suas andanças nas quais a população cajazeirense escutava o seu cantar altissonante e alegre, mas também nos momentos de cansaço e privação de sono em que preparava os pães com seus ajudantes.

Mas acontece que o livro *O pão da memória*, que venho mencionando no decorrer desta análise musical, tem uma característica em particular que merece aqui ser mencionada. É que o autor é filho do próprio Saóra. E é essa ligação familiar que fez o

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 142-143.

trabalho de Severino Cabral Filho, que se refere a sua pesquisa de dissertação de mestrado em Sociologia pela UFPB, publicada como livro em 2004, tornar-se um *recanto* das memórias para se compreender os passos e o cantar de Seu Saóra.

Há também que se pontuar uma outra semelhanças entre o livro *O Pão da memória* e a canção *Saóra*. Além de ambos retratarem um mesmo objeto temático, o ano de lançamento tanto do livro como do disco *Botando pra quebrar* foi 2005. Por sinal, o lançamento do livro aconteceu em Cajazeiras, no Teatro Íracles Pires, em uma quinta-feira 28 de abril de 2005.²⁶⁹ Naldinho Braga, como recordou durante uma das entrevistas sobre o processo de composição da letra, afirma ter veiculado o arquivo digital da canção *Saóra* durante o lançamento da obra literária de Severino Cabral Filho. Momento este que ficou marcado como a primeira reprodução pública da canção, visto que o processo de mixagem e masterização no SG Studio, em João Pessoa, havia acabado de ser concluído:

Severino veio lançar o livro dele no teatro. O pão da memória, né? E aí, cara, eu soube que estava tendo esse lançamento no teatro. Lotado, lotado, lotado! Aí eu entrei no teatro, fui na cabine [de som] com o disco, aí eu pedi pro cara [mesário de som] tocar a música de surpresa pra todo mundo. Pra todo mundo, pra família, pra todo mundo! Foi a primeira reprodução pública pra todo mundo.²⁷⁰

Essa primeira audição surpreendeu os ouvintes que estavam presentes no teatro municipal, haja vista que as memórias sonoras dos cantos de Seu Saóra, que falecera há cerca de um ano, ainda não tinham sido registradas em material fonográfico.

Espanto que talvez tenha se acentuado principalmente no momento da música em que a voz do próprio Saóra aparece na canção dizendo: “É bolinha de ouro e jacaré de coco. Ô pãozão! Fazer merenda com pão desse é se alimentar para o dia todo. Quem vai querer? E a conversa era essa”. Essas palavras são ouvidas logo após o findar do primeiro cantar dos seus versos, imediatamente antes de ser iniciada mais uma vez. Segundo Naldinho Braga, essa voz de Saóra e sua respectiva inserção na gravação se deu através de uma entrevista realizada por ele mesmo com o padeiro, tendo um gravador portátil de fita cassete para o registro.²⁷¹

Ademais, outro destaque da canção *Saóra* pode ser encontrada em suas participações especiais: Cornélio Santana assume as flautas transversais com uma

²⁶⁹ A data de lançamento do livro *O pão da memória* consta no acervo digital do *blog Coisas de Cajazeiras*. Disponível em: <https://coisasdecajazeiras.com.br/refresco/o-pao-da-memoria/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

²⁷⁰ Naldinho Braga, entrevista citada.

²⁷¹ *Idem*.

melodia que aparece durante os intervalos do cantar dos versos, assim como a viola tocada por Erivan Araújo; e Cátia de França, que aparece dividindo os vocais juntamente com Erivan Araújo. No caso da participação da cantora e compositora paraibana, essa se deu por conta das apresentações musicais de Cátia realizadas em Cajazeiras, tendo Naldinho Braga como produtor cultural. *Saóra*, então, é a canção que selou essa parceria que já existia antes mesma da gravação do disco *Botando pra quebrar*.

Cátia de França, inclusive, é quem faz a musicalização vocal durante o final da canção. Encerramento que, estruturado pela repetição sucessiva da frase “Que tá se acabando”, apresenta Erivan Araújo cantando com o *backing vocal* de Wandemberg Gonçalves e Vant; ao mesmo tempo em que Cátia de França, por sua vez, estende a vocalização da mesma frase em tom de aboio sertanejo.

Por fim, a última canção aqui analisada é *Mei de fêra*, também do segundo disco. Ela, assim como as anteriores deste subtópico, recorre aos símbolos e às histórias gestadas na cultura local do interior paraibano. Versando sobre as memórias que se criaram a partir do ambiente das feiras livres de rua em Cajazeiras, essa música é de autoria de Naldinho Braga e do músico cajazeirense Jocélio Amaro. Já o arranjo musical é de Erivan Araújo.

Coco, cocada, combina com mei de fêra (sic)
 No mei da fêra
 Bolo de caco é comum (2x)
 Já comi coco, cocada, bolo de caco
 Já comi caco de vidro
 Por quase dinheiro algum (4x)

Caldo, k-suco combina com mei de fêra
 No mei de fêra
 Caldo de cana é comum (2x)
 Já tomei caldo, k-suco, caldo de cana
 Querosene e cuspi chama
 Por quase dinheiro algum (4x)

Em ritmo de samba-rock, os instrumentos audíveis no início da canção vão sendo introduzidos pouco a pouco, como se estivessem sendo tocados justamente em uma feira livre de rua na qual os músicos vão chegando com os seus instrumentos musicais e formando uma roda de samba. Assim acontece com o pandeiro ritmado por Wanderley Gomes, o surdo tocado por Gugagrimaldi e o agogô de Diego Jr., que trazendo os primeiros sons em tom convidativo, precedem a entrada do baixo elétrico de Naldinho Braga, do violão de Erivan Araújo e dos trombones tocados pela participação especial do Quarteto de Trombones da Paraíba. A paisagem sonora que se constrói, então, é uma

caracterização musical das feiras livres de rua, espaço que pela intensa circulação de transeuntes é expressiva em se tratando de criar sons.

Tais sons que se iniciam e percorrem por toda a canção têm como inspiração as feiras de rua em Cajazeiras. Segundo Severino Cabral Filho, as feiras em Cajazeiras são:

Fruto de uma iniciativa comandada pelo Padre Rolim e pelo tenente Sabino Coelho, as feiras livres na cidade de Cajazeiras datam desde 7 de agosto de 1848, como uma forma de atender “às necessidades surgidas em virtude do desenvolvimento de Cajazeiras” (Livro do município de Cajazeiras, p. 38). Realizadas semanalmente, no início, aos domingos, depois transferidas para os sábados e, algum tempo depois, com o crescimento da cidade, também às quartas feiras, as feiras representaram um verdadeiro conagraçamento das populações urbanas e rurais. Estas últimas deslocavam-se para a cidade, não apenas com a finalidade de comerciar, mas também para o prazer da diversão [...].²⁷²

Como um acontecimento que teve suas primeiras realizações no século XIX e que perdura até os dias atuais, a feira de Cajazeiras teve papel fundamental para o desenvolvimento da economia local, sobretudo por agregar não só aqueles que eram do perímetro urbano, como também das comunidades da zona rural e mesmo das cidades e estados circunvizinhos. E, fora as questões comerciais e econômicas que as envolveram, as feiras também serviram como importante espaço de sociabilidade para a população. Além dos vendedores e consumidores, para lá se direcionavam os mais variados artistas locais para expor seu trabalho, bem como aqueles que decidiam os pormenores das “partidas de futebol entre os times da cidade contra os dos sítios”.²⁷³

Logo, como polo central do Alto Sertão paraibano, localizada no extremo do estado e próxima ao Ceará, Pernambuco e Rio Grande do Norte, Cajazeiras passou a realizar diversas feiras em seu espaço territorial, como a feira da fruta na rua Coronel Matos e a feira da troca na rua Tiburtino Cartaxo. No entanto, além dessas duas, outra se destacou ainda mais por agregar uma maior complexidade de comerciantes. Trata-se da feira livre da rua Padre Manoel Mariano, preferivelmente realizada aos sábados, à exceção dos feriados. Apesar de não a mencionar nominalmente, fazendo com que a canção soe “universal” para todas as cidades que tem uma feira de livre comercialização em espaço público, é ela que foi tematizada em *Mei de fêra*. Essa feira tem sua estrutura livre e aberta para todos aqueles que desejam comercializar. Nela se encontram uma variedade de roupas, calçados, utensílios domésticos, aparelhos eletrônicos e muitos

²⁷² CABRAL FILHO, 2004, *op. cit.*, p. 50.

²⁷³ *Ibid.* p. 51.

outros produtos vendáveis. Mas, um dos principais itens procurados por aqueles que nela circulavam e que ainda circulam são os produtos alimentícios como frutas, hortaliças, cereais, peixes, carnes, laticínios e temperos secos, assim como de comidas preparadas na hora (caldo de cana, sucos, salgados, café) e comidas previamente prontas (bolos, biscoitos, pães, cocada).²⁷⁴

Imagem 22: Fotografia da principal feira livre de rua de Cajazeiras – PB.



Fonte: Exposição de fotos da feira de Cajazeiras. Acervo do autor e Gil Maia Fotografias, 2019.

A fotografia acima (ver imagem 22) exemplifica como a feira livre da rua Padre Manoel Mariano, que foi tema em *Mei de fêra*, é estruturada. Como se vê centralizado na foto, os próprios feirantes montam suas barracas de madeira e/ou de ferro, muitas das quais são cobertas por lonas. Colocam suas mercadorias em sacos, vasilhas ou em caixotes para expô-las da maneira mais atrativa possível. Instalam-se nas calçadas e no asfalto, exigindo que a dinâmica urbana das ruas do centro seja interdita para o livre estabelecimento dos comerciantes e para a circulação dos consumidores. Já a rua, como pode-se perceber no plano de fundo da fotografia, também é repleta de pontos comerciais; por ela passam os transeuntes em fluxo contínuo, formando ali uma das principais fontes de renda para os produtores da região.

²⁷⁴ Para mais informações sobre a feira livre de rua em Cajazeiras, ver: SANTANA, Andressa Martins. **No sábado eu vou a feira: memórias e resistência cultural em Cajazeiras (1970-2016)**. Licenciatura (Monografia em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2017.

Para muitos dos que circulam pela principal feira de rua em Cajazeiras, esse espaço é diferente daqueles com que convivem no decorrer da semana, desta vez não em função do trabalho, mas sim pelo prazer da sociabilidade. Tendo como guia as experiências sensoriais, as feiras permitem aguçar todos os sentidos humanos: a visão, que captura por meio do olhar a gama de cores dispostas a sua frente; as mãos, que tateiam buscando pelas melhores mercadorias, e os pés que o percorrem; o olfato, que recebe os estímulos dos cheiros; o paladar, que degusta o sabor; e os ouvidos, que captam os mais variados sons ali presente.

Toda essa disposição social, imagética e sensorial, segundo Naldinho Braga, influenciou na feitura das duas estrofes de *Mei de fêra*. A primeira, que dá o mote inicial, é de autoria de Jocélio Amaro. Nela, são descritos alimentos sólidos, ou seja, mastigáveis, que fazem parte da memória gustativa daqueles que circulam pelas feiras livres de rua (coco, cocada, bolo de caco).²⁷⁵ Já a segunda, como uma contribuição de Naldinho Braga e uma espécie de espelho temático da primeira, complementa a poética com os alimentos líquidos que também se fazem presentes na feira (caldo, k-suco, caldo de cana).

Então, por meio dessa sintonia poética, o que se tem na letra da canção são as memórias sensoriais, sonoras e gustativas. Memórias que falam de um tempo em que praticamente todas as compras se resumiam às feiras de rua, um tempo no qual nenhum supermercado havia ainda sequer se instalado na região do Alto Sertão paraibano. “Eu ia muito com minha mãe pra essa feira, né?”, disse Naldinho Braga em entrevista, e complementa explicando: “Pra comprar fruta, comprar verdura e comprar arroz, feijão, farinha, essas coisas [...]. Então essa música remete muito a nossa infância, entendeu? Eram as coisas que a gente lanchava, né? A merenda.”²⁷⁶

Já os versos finais dessas duas estrofes trazem à tona outra dimensão das feiras de rua realizadas em Cajazeiras: as apresentações artísticas. Pois, como bem afirmou Severino Cabral Filho, a feira não é somente um lugar de negócios, mas, igualmente um espaço de prazer e diversão para a população. Por isso mesmo que, nas feiras de rua da cidade, notava-se uma grande presença de artistas populares, buscando estratégias de sobrevivência financeira em suas apresentações públicas. É o caso dos artistas circenses que por lá passavam e se apresentavam na feira comendo cacos de vidro e cuspidando fogo (“Já comi caco de vidro/Por quase dinheiro algum” e “Já tomei [...] querosene e cuspi

²⁷⁵ O bolo de caco, conhecido como “chapéu de cego” e “orelha de pau” em outras localidades do Nordeste, é feito com farinha de trigo, leite, açúcar e ovos.

²⁷⁶ Naldinho Braga, entrevista citada.

chama por quase dinheiro algum”), dos violeiros que improvisavam seus versos, dos poetas e cordelistas que declamavam seus contos, dos emboladores de coco e das rodas de samba. Sonoridades que se misturavam aos gritos que enunciavam as vendas dos produtos, das vitrolas ligadas a céu aberto e das caixas de som acopladas aos postes. Descrevendo a cena dos “comedores de vidro” que se apresentavam na feira, ainda quando era criança, Naldinho Braga relatou o seguinte:

Eu tô aqui na feira, aquela roda de gente ali; o cara no centro, quebrando o vidro, tipo lâmpadas fluorescentes. E quebrava, quebrava, quebrava os pedaços e depois mastigava e engolia. Na época, pra gente, era um absurdo: “Caraca, o cara tá comendo vidro?!”.²⁷⁷

O espaço da feira aqui recordado por um dos compositores, fruto das atuações circenses que se cristalizaram em suas memórias, fez com que fosse construída a paisagem sonora e poética que se apresenta na canção, uma memória que também tocou a vida daqueles que circulavam pela feira livre de rua em Cajazeiras e mesmo em outras localidades.

Na disposição poética das duas estrofes, uma característica estrutural que se tem é a repetição do fonema “k”, presente nas palavras que contêm as letras “c”, “q” ou “k”. Em toda a composição da letra, é o caso do “coco”, “cocada”, “combina”, “com”, “bolo de caco”, “comum”, “comi”, “caco de vidro”, “quase”; que se repete de igual modo na pronúncia de “caldo”, “k-suco”, “caldo de cana”, “querosene” e “cuspi”. Esse mesmo fonema também pode ser identificado na parte da melodia em resposta à letra, mais especificamente no momento em que metais do Quarteto de Trombones da Paraíba acabam soando em forma de “k-k-k”.

Não à toa, o uso dos trombones é inserido na canção em meio aos instrumentos e as dinâmicas musicais do samba: o violão e sua progressão de acordes, o surdo com seu timbre grave e o pandeiro com suas marcações rítmicas. Isso faz com que a canção remeta à virtuosidade musical das rodas de samba e toda a sua história como expressão cultural advinda das classes populares. De um samba que, antes de virar símbolo nacional, foi considerado reduto da malandragem e que foi artimanha imprescindível para cantar alternativas de existência frente a um falho sistema estatal.²⁷⁸ De uma malandragem que, assim como para os sambistas, também esteve presente para os feirantes e artistas de rua

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ PARANHOS, 2015, *op. cit.*

no momento em que se lançaram na batalha de sobrevivência a partir do trabalho informal “por quase dinheiro algum”.

Tal qual os diversos estratos da sociedade que se misturam nas feiras de rua, o que se ouve no fim de *Mei de fêra* é o embaralhamento das suas duas estrofes. Sintomático, esse cruzamento poético no ápice climático da canção demonstra que as feiras de rua são daqueles inúmeros espaços do Alto Sertão paraibano que carregam em sua realização uma riqueza de sons.

Após ter trilhado a análise histórico-musical de oito canções da banda Tocaia da Paraíba, percebe-se que a paisagem sonora híbrida construída pelo grupo diz respeito às complexidades presentes no Alto Sertão da Paraíba. Desse espaço, contando narrativas que tematizam o cotidiano local, foram estabelecidos diálogos com temas e sonoridades globais. Cabe notar, então, os modos de ver, ouvir e compor outros ambientes acústico para a sua música: de um sertão contemporâneo repleto de vivências.

Essa compreensão só foi possível a partir do momento em que se entendeu que a canção é mais do que a parte letrada. São todos aqueles sons que ouvimos no dia a dia e demonstram que a vida, por si só, já é uma melodia. Música, no caso da Tocaia, não é só aquilo que eles tocaram em suas apresentações, mas também aquilo que tocaram os seus sentimentos, memórias e afetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Os cariris contemporâneos
Invadem os shoppings centers da cidade
Com suas tangas Pierre Cardin
Comem xerém com Champion
E exibem seus tacapes digitais*

*Na grande mata que arranha os astros
É rinha por cada palmo de asfalto
E lá do céu se ouve um som de escracho
Tupã tocando fole de oito baixos
E sete flechas na corda de aço*

*Os cariris contemporâneos
Se lançam ao espelho grego da ilusão
Ferem o cocá do ethos pagão
Flechando o centro da moda verão
Cantando a resignificação
Mergulham em mares, rios de outros sonhos
Num culto à deusa modernização*

*Cariris contemporâneos – Tocaia da Paraíba*²⁷⁹

Em clima de festividade, eis que chegou o dia 22 de outubro de 2022. Nessa data aconteceu a primeira apresentação musical no NEC da UFCG, em Cajazeiras, após os longos anos da pandemia de COVID-19. Esse era o contexto histórico em que o mundo das artes via seus eventos, pouco a pouco, voltarem a funcionar. Concomitantemente às doses de vacina que traziam esperança em todo o planeta, a população do Alto Sertão paraibano também tinha, nessa ocasião, outro motivo para comemorar: a volta da banda Tocaia da Paraíba aos palcos, sendo esse momento uma daquelas poucas apresentações do grupo após 2010, recorte final desta pesquisa. Aquela também foi uma ocasião especial para mim, pois se tornou o meu primeiro contato com um show ao vivo do grupo. Àquela altura, já realizara cerca de 20 horas de entrevistas (presenciais e de modo remoto) com integrantes e ex-integrantes do grupo Tocaia, como também com os demais representantes da cena musical alternativa do Alto Sertão paraibano. Como pesquisador, estive presente em todo o processo dessa apresentação: desde os ensaios no dia anterior, passando pela passagem de som horas antes e culminando com a apresentação.

²⁷⁹ A letra de *Cariris contemporâneos* é de autoria de Lau Siqueira, Erivan Araújo e Naldinho Braga, já a parte musicada é creditada à dupla Naldinho Braga/Erivan Araújo. Essa canção é a faixa título do terceiro disco da Tocaia da Paraíba, que ainda não foi lançado. Para que o leitor tenha uma experiência da sua escuta, disponibilizo a seguinte gravação realizada por mim mesmo em um ensaio do grupo no dia 21/10/2022. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=CaAQ6RiCI34>. Acesso em: 26 jun. 2023.

Os grafites pintados nas paredes laterais e na parte detrás do palco do NEC mostravam algumas intervenções artísticas naquele espaço que serviu de estação ferroviária por quase cinquenta anos, sendo refuncionalizado como o principal *point* para a circulação cultural alternativa do Alto Sertão paraibano em Cajazeiras. Com apoio do CCBNB de Sousa, o grupo Tocaia da Paraíba dividiu o palco da noite com a Banda Fôrra, que ficou encarregada de fazer a abertura dos trabalhos musicais. A Banda Fôrra, como oriunda da capital João Pessoa, representava ali uma nova geração do hibridismo musical paraibano entre as décadas de 2010 e 2020; já o grupo Tocaia estava ali como um dos principais expoentes de duas décadas da música paraibana entre 1990 e 2000.

Entre os integrantes fundadores da banda Tocaia da Paraíba, somente Erivan Araújo e Naldinho Braga, entre idas e vindas, permaneceram. De resto, a composição do grupo já se via completamente modificada: a principal delas dizia respeito à integração das primeiras mulheres, como é o caso das percussionistas Eliza Garcia e Wênia Xavier.²⁸⁰ No entanto, entre os integrantes que participaram dessa apresentação no NEC, em 2022, somente Erivan (voz, guitarra, violão e *cello*), Naldinho (baixo elétrico) e Eliza (bateria)²⁸¹ se fizeram presentes, tendo como suporte a participação especial de outros dois instrumentistas cajazeirenses: Pedro Braga tocou guitarra pela primeira vez com o grupo que, durante boa parte da sua infância, viu e ouviu seu pai, Naldinho Braga, compor canções para o segundo disco da banda;²⁸² além de Diego Campos, que assumiu a percussão no ganzá, pandeiro e zabumba.

Como maestro do grupo, Erivan Araújo se posicionava à frente, nos vocais, cantando um repertório que passava por três fases da carreira da banda: um primeiro notadamente com a reprodução das canções do disco *Tocaia*, em que se deu a projeção inicial ao trabalho do grupo em jornais como o *Gazeta do Alto Piranhas*, *Folha de S.*

²⁸⁰ As duas percussionistas, tanto Eliza Garcia como Wênia Xavier, são formadas em Música pela UFPB, em João Pessoa. Ambas, inclusive, desenvolveram pesquisas de mestrado na área da Música. Cf.: GARCIA, Elizângela dos Santos. **Mulheres percussionistas na cidade de João Pessoa**: um estudo do grupo “As calungas”. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019; MEDEIROS, Wênia Xavier de Medeiros. **A percussão na performance musical do grupo de Capoeira Angola Comunidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

²⁸¹ Além da Tocaia da Paraíba, Eliza Garcia também integrou os grupos Carro de Lata e Meu Quintal, ambos em parceria com Naldinho Braga. Outro ponto importante da carreira musical de Eliza se deu com a sua participação como baterista na banda de rock Senhoritas, formada só por mulheres na cidade de Campina Grande, entre 2000 e 2004. Cf.: Entrevista com Eliza Garcia, realizada em 05 de maio de 2023.

²⁸² As memórias de infância de Pedro Braga, elaboradas durante a realização da entrevista, também remontam ao momento de gravação desse segundo disco: “Eu lembro demais de pai começando a composição de Saóra [...] Eu também lembro da transição indo pra João Pessoa, no segundo disco. Eu estava lá quando tava (sic) gravando com o Quinteto da Paraíba [...]. Eu lembro demais, nunca tinha visto um Quinteto de cordas na minha vida”. Cf.: Entrevista com Pedro Braga, realizada em 02 de junho de 2023.

Paulo e Tribuna da Imprensa; logo em seguida, com as canções do segundo disco, o *Botando pra quebrar*, no qual se percebeu uma maturação no processo de composição a partir da circulação nacional do grupo; e, por fim, de algumas canções que eram anunciadas pelo vocalista como novas, prestes a serem lançadas em um novo disco.

Já entre aqueles que faziam parte do público, encontravam-se facilmente músicos, produtores culturais e integrantes das bandas do cenário que intitulei no primeiro capítulo como *pós-apocalíptico*, ou seja, da cena formada após a criação da primeira banda de rock no Alto Sertão paraibano, a Conspiração Apocalipse. Também se faziam presentes, endossando o coro daqueles que cantaram as canções da Tocaia da Paraíba, uma nova geração de músicos e estudantes do Alto Sertão paraibano, mostrando que essa cena musical alternativa ainda continuava em pleno processo de expansão.

Acontece que esse show no NEC, em 22 de outubro de 2022, um dos poucos após 2010, era representativo para o atual contexto da Tocaia. Isso porque com essa apresentação, com base na leitura do historiador Marcos Napolitano, pode-se fazer uma reflexão sincrônica e diacrônica da discografia da banda: sincrônica, porque as canções do grupo tiveram um tempo (décadas de 1990 e 2000) e um espaço (Alto Sertão da Paraíba) específico de feitura, demarcando suas concepções visuais, poéticas e sonoras no período histórico que foi intitulado como o de globalização, em finais do século XX; e diacrônica pela circulação dessas mesmas canções no decorrer dos tempos (décadas de 2010 e 2020), sendo transmitidas de geração em geração e concretizando o ideal de que o grupo se tornou significativo para se entender a história da música paraibana.²⁸³

Como personagem em movimento, a Tocaia da Paraíba construiu, não só nessa apresentação em particular como em toda a sua trajetória, uma sonoridade em que o Alto Sertão paraibano assumiu uma característica estruturalmente multifacetada, cuja suas mais variadas sonoridades e temas se conectaram com processos e culturas históricas regionais, nacionais e globais. Fruto da percepção sensível e composicional dos seus integrantes, a musicalidade desse grupo se edificou através dos sentidos que a ela foram atribuídas, emergindo daí uma multiplicidade do ouvir, pensar, compor e cantar o espaço sonoro dos sertões. Sendo assim, para que a banda Tocaia pudesse construir essa paisagem sonora híbrida foram necessárias ferramentas propícias. Foi nesse sentido que o processo de dar forma a uma paisagem teve como ferramentas os instrumentos musicais:

²⁸³ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289. p. 259.

guitarra, viola de repente, pífano, baixo, zabumba, arco e flecha, *sampler*, pandeiro, caxixi, agogô. Além da própria voz dos seus integrantes que encarnaram o aboio sertanejo, o repente, o coco de roda e a embolada. Instrumentos que foram usados para configurar uma série de canções que se movimentaram através de linhas melódicas, poéticas, históricas e mesmo visuais.

É a partir dessas questões que, nestas considerações finais, chego à conclusão de que pensar a banda Tocaia da Paraíba e a construção sonora de um Alto Sertão da Paraíba é compreender, também, a história da música brasileira. Isso porque sua trajetória artística, apesar de ter o local como lugar de partida, não abriu mão de cantar o Brasil e o mundo a partir da expressividade universal do rock. Por sua vez, após mapear a atuação artística da Tocaia, visualizo que muitas outras histórias do cancionero popular no Brasil também podem ser contadas a partir das bandas Cabeça Chata, Danos Morais, Epidemia Tipo 5, Baião d’Doido, Arlequim Rock ‘n’ Roll Band, A Peleja, Cabruêra, e tantos outros exemplos mencionados que podem vir a se tornar tema de novas pesquisas científicas.

Dito isto, talvez o leitor agora se questione: e depois de 2010, recorte final desta pesquisa, como ficou a banda Tocaia? A Tocaia, entre 2008 a 2010, começou a reduzir expressivamente as suas apresentações. Essa diminuição na dinâmica das apresentações justifica o recorte final escolhido para esta dissertação. Mas aí o leitor, vendo os créditos finais dessa narrativa subir, como em um cinema, pode se questionar mais uma vez: e depois desse período, como ficaram os integrantes da Tocaia? Alguns seguiram diferentes projetos artísticos, como Erivan Araújo, Naldinho Braga e Mário Filho. Outros seguiram por ocupações profissionais distintas.

No caso de Erivan Araújo, seus principais meios de apresentação foram através da participação no grupo musical Berimbaobab Brasil e no show solo Mistério de Caboco. Nesse último, ele instrumentaliza e canta suas canções autorais, algumas delas fruto da sua própria atuação na Tocaia da Paraíba, além de outras que, no entanto, foram compostas separadamente e que não foram vinculadas ao grupo, mas que ainda assim carregam uma forte presença do hibridismo cultural do caboclo sertanejo com a cultura indígena, negra e globalizada.²⁸⁴ Naldinho Braga, por sua vez, deu início e/ou continuidade a uma série de outros projetos: manteve sua participação ininterrupta como

²⁸⁴ Segundo entrevista concedida por Erivan Araújo à Rádio Tabajara, as canções apresentadas com o Mistério de caboco estão sendo reunidas para integrar um disco homônimo ao show. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4s3Fvo6UHUWMxHEdYb5WCF?si=d4d99831af3e44d4>. Acesso em: 15 jun. 2023.

baixista na primeira banda de rock do Alto Sertão paraibano, a Conspiração Apocalipse; lançou os discos *Todos do mesmo lado* (2009), *Girando mundos* (2015) e *Temporada de forró* (2021) em sua carreira solo; participou da criação da Banda Avuô de pífanos e percussão de pau e corda, em 2015; compôs canções em parceria com Nara Santos para o grupo Meu Quintal, lançando os discos *Meu quintal* (2015), *Roda Gigante* (2017) e *Eu passarinho* (2019); além de produzir discos de bandas cabaçais e livros para educação infantil. Ambos continuaram sua trajetória acadêmica como professores universitários, Naldinho como docente do curso de Letras-Inglês na UFCG de Cajazeiras e Erivan como docente do curso de Música na UFCG campus Sumé.

Mário Filho, também fundador da banda cajazeirense, seguiu por carreira solo ao ter deixado o grupo na transição do disco *Tocaia* para o *Botando pra quebrar*. Nesse período, ele lançou os discos *Mário Filho Rio do Peixe Maracanã e banda Maracanã: os cabôco do cabaré* (2003) e *A última hora*. Já Fabiano Lira, após ter passado a integrar o grupo Cabeça Chata, acabou seguindo carreira profissional em outra área, mas ainda assim, com a música fazendo parte de determinados momentos de sua vida.

Porém, a história da Tocaia não parou por aí. Com Naldinho e Erivan mantendo ativos os seus processos de composição, a banda, vez ou outra, volta a se apresentar. Esse foi o caso do show no NEC que descrevo no início destas considerações finais, assim como de outros que eventualmente aconteceram de 2010 em diante.²⁸⁵ Além disso, há que se destacar que, em 2018, com o fomento cultural da lei estadual Augusto dos Anjos, o grupo entrou no estúdio Peixe Boi, em João Pessoa, para gravar o seu terceiro disco, intitulado *Cariris contemporâneos*.²⁸⁶

E a música paraibana agradece esse retorno do grupo, que lançou dois discos e foi agente ativo na construção das memórias sonoras de toda uma geração paraibana de músicos, professores, alunos, extensionistas, funcionários terceirizados, enfim, de todo aquele mar de gente que esteve na plateia. Desse modo, mesmo o grupo não tendo uma participação frequente nos palcos após 2010, as pessoas continuaram ouvindo as suas canções, sendo inclusive citadas ou reproduzidas em shows de artistas paraibanos consagrados (Cátia de França, Chico César, Escurinho, Jessier Quirino, Orquestra de

²⁸⁵ Do material coletado com Eliza Garcia, além das postagens realizadas nas redes sociais, o grupo teve somente sete apresentações depois do recorte proposto: 27/08/2014 no NEC; 28/08/2014 na concha acústica em Patos; 05/11/2015 no Centro Cultural Piollin em João Pessoa; 19/12/2015 na Usina Cultural Energisa em João Pessoa; 11/06/2016 também na Usina Cultural Energisa em João Pessoa; 14/06/2019 no CCBNB em Sousa; e, por fim, no dia 22/10/2022 também no NEC, em Cajazeiras, realizado pelo CCBNB.

²⁸⁶ Cf.: <https://blog.portalt5.com.br/clapeclapeclape/2021/08/18/grupo-tocaia-da-paraiba-grava-terceiro-disco-com-nova-formacao/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Violões da Paraíba, Chico Correia & Electronic Band) e da nova geração (Maria Juliana, Diógenes Ferraz, Titá Moura, Elon, o grupo Quadrilha e a Banda Fôrra). Foram realizadas, ainda, exposições visuais tendo suas canções como fonte principal de inspiração.²⁸⁷ Tudo isso demonstra que a banda se tornou um dos escassos exemplos de rompimento da bolha artística que separava o sertão e o litoral paraibano.

Portanto, de Cajazeiras a João Pessoa, dos sertões do Nordeste ao restante do Brasil, a Tocaia é parte expressiva do mosaico da musicalidade híbrida nacional, agente ativa do contexto histórico que pensou a universalização dos sons e das ideais entre as décadas de 1990 e 2000. E, mesmo com seu momento de ápice durante essas duas décadas, seus sons continuam ecoando: seja na cabeça daqueles que sentem saudade dos seus shows e anseiam por uma nova reunião do grupo; em programas de rádio;²⁸⁸ nos filmes e documentários nos quais suas canções se tornaram trilha sonora;²⁸⁹ em memórias escritas para *blogs*;²⁹⁰ em vídeos disponíveis na internet; no reproduzidor de CDs; ou até mesmo acompanhando a contação de histórias.²⁹¹ Com isso, percebe-se que a banda continua em movimento, sendo referência para diversos outros trabalhos artísticos. Um movimento que não se iguala ao do período anterior, quando realizava uma alta sequência de apresentações em território nacional, mas, ainda assim, caminhando através de memórias, shows casuais e na esperança do lançamento de novos trabalhos autorais.

A música, a paisagem sonora, o show... não podem parar! Sigamos em movimento.

²⁸⁷ Aqui, me refiro à exposição de autoria dos artistas visuais Wanessa Dedoverde e Besouro Sobral realizada no CCBNB em Sousa. Trata-se de três painéis que ficaram expostos na lateral da fachada do prédio da instituição durante 2022, os quais se referem a ilustrações das canções do grupo Tocaia da Paraíba, Cabruêra e da cantora paraibana Socorro Lira. A exposição que tomou como base a Tocaia, particularmente, teve como tema e título a canção *Visão do absurdo*.

²⁸⁸ Ouvir, por exemplo, a participação do grupo na *Rádio Tabajara* em 02 de setembro de 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0ALcfJPQ49ZrBkBcThWlnO?si=92f35dd5528048b4>. Acesso em: 10 jun. 2023.

²⁸⁹ A Tocaia da Paraíba teve participação em duas trilhas sonoras: primeiramente com a canção *Saóra*, no filme *O sonho de Inacim* (2006); e mais adiante com a canção *João Grilo* no documentário *O Senhor do Castelo* (2007). Ambas as canções são oriundas do disco *Botando pra quebrar*. Informações disponíveis em: <https://www.clickpb.com.br/paraiba/grupo-tocaia-da-paraiba-lanca-segundo-cd-com-shows-em-cajazeiras-e-cam-6853.html>; <http://www.ufpb.br/antigo/content/document%C3%A1rio-sobre-vida-de-ariano-suassuna-ser%C3%A1-exibido-em-tapero%C3%A1>. Acesso em: 10 jun. 2023.

²⁹⁰ Ler, nesse caso, as memórias de Demival Moreira para o *Diário de Vanguarda*. Disponível em: <https://diariodevanguarda.com.br/colunas/tocaia-da-paraiba/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

²⁹¹ Aqui, me refiro especificamente ao poema musicado *Enrolando Boldrin*, do poeta paraibano Jessier Quirino. Nele, usou-se como trilha sonora a música instrumental *Borracha*, décima quarta faixa do disco *Botando pra quebrar*.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano H. de. O Sertão... *In*:_____. **Capítulos de história colonial**. Rio de Janeiro: Centro Industrial do Brasil, 1907. p. 99-175.

ALBUQUERQUE FILHO, Rubens Martins de. **Movimento cabaçal**: hibridismo, conquistas e barreiras no underground cearense. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Cartografias da alegria ou a diversão do Nordeste: As imagens do regional no discurso tropicalista. *In*: GUTIÉRREZ, Horácio; NAXARA, Marcia. e LOPES, Maria Aparecida de S. (orgs.) **Fronteiras**: paisagens, personagens e identidades. Franca: Editora UNESP; São Paulo: Olho d'Água, 2003. p. 249-279.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Distante e/ou do instante: “sertões contemporâneos”, antinomias de um enunciado. *In*: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-58.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. **Canções e tensões apocalípticas**: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do Rock ‘n’ Roll em Cajazeiras – PB (1989 – 2005). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2020. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/18404>. Acesso em: 01 ago. 2021.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. “Enquanto eu amargo aqui o pão que o diabo amassou”: banda *Conspiração Apocalipse* e a contestação política em Cajazeiras – PB. **XIX Encontro Estadual da ANPUH – PB**: História: liberdade e direitos, 2020, Cajazeiras – PB. Anais eletrônicos: Editora do CCTA, 2021. p. 141-149.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. Entre o audível e o visível, a contracultura: visualidades no projeto gráfico do disco Trágica lógica do absurdo (Cajazeiras, 2003). *In*: Fernandes, Paula Rejane (org.) **História dos Sertões**: intelectuais e cultura. Aracaju: Criação Editora; Caicó: PPGHC/UFRN, 2023. p. 174-184.

ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores com quem cantei**. Campina Grande: Bagagem, 2009.

ALVES, Thiago Meneses. **Genealogia, morfologia, dinâmicas e produtos do rock independente de Teresina no início do século XXI**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Porto, 2017.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

AMARAL, Liana Viana do. **Da Lama e Do Caos: globalização e Hibridismo na Produção do Movimento Mangue Beat/ Chico Science & Nação Zumbi**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

ARCANJO, José Estevão Machado. O gordo e o magro: o Nordeste segundo Gilberto Freyre e Djacir Menezes. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 27, n. 1/2, p. 73-83, 1996.

ARAÚJO, João Paulo. **Heavy Metal no Brasil: música e desenvolvimento cultural dos jovens na década de 1980**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e a ditadura militar**. 7ª ed. São Paulo: Editora Record, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2011.

AVELINO, Nathaly Rocha. Ouça o disco, veja a capa: preservando a memória visual da MPB. **III Encontro Nacional de Produção Cultural: Formação, campos de atuação e novas perspectivas**. 2013, Salvador – BA. Anais eletrônicos: UFBA, 2013. p. 1-11.

AYALA, Maria Ignez N.; AYALA, Marcos. **Cocos: alegria e devoção**. Natal: Editora da Universidade do Rio Grande do Norte, 2000.

BARBOSA, Marialva. Uma história da imprensa (e do jornalismo): por entre os caminhos da pesquisa. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 41, n. 2, p. 21-36, mai./ago. 2018.

BARROS, Lucilvana Ferreira. **Jackson do Pandeiro o rei do ritmo: a construção de um artista-monumento**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

BARTHES, Roland. O corpo da música. *In: _____*. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2014. p. 235-299.

BECK, Ulrich. **O que é globalização? equívocos do globalismo/resposta à globalização**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BELLMAN, Jonathan. Indian resonances in the British Invasion, 1965-1968. **The Journal of Musicology**, v. 15, p. 116-136, 1997.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, n. 32, p. 223-234, 2004.

BRITO, Fábio Leonardo C. Branco. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. **Revista de História**, São Paulo, n. 37, p. 1-20, 2018.

BUCH, Esteban. A escuta musical. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História das emoções**: 3. Do final do século XIX até hoje. Petrópolis – RJ: Vozes, 2020. p. 646-665.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo – RS: Editora UNISINOS, 2003.

CAJAZEIRA, Regina. **Tradição e Modernidade**: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro. Maceió: EDUFAL, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

CAMPOS, Claudio Henrique A. de. **Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira**: liminaridade, música e mediação. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2005.

CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939].

CASTRO, Wagner José Silva de. **No tom da canção cearense**: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963–1979). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

CESPEDES, Fernando Garbini. **Ser sonoro**: histórias sobre músicas e lugares. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2019.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1988.

CONTIER, Arnaldo. Música e História. **Revista de História**, n. 119, p. 69-89, jul./dez., 1988.

CORBIN, Alain. **História do silêncio**: do Renascimento aos nossos dias. Petrópolis – RJ: Vozes, 2021.

COSTA, Jane Meyre Silva. **Movimento cabaçal**: expressão musical da juventude e as políticas culturais do Ceará. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, 2007.

CUNHA, Carlos Henrique P. **Nos tempos do blackout**: cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal – RN. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil platôs** – vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIAS, Marcia Regina Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 13, p. 63-74, 2012.

DIAS, Marcia Regina Tosta. Suportes e formatos da música gravada na atualidade: o lugar da tradição e as possibilidades de transformação cultural. *In*: GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano. **Música popular**: História, memória e identidades. São Paulo: Alameda, 2015. p. 175-194.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DINIZ, Clarissa (org.) **Pernambuco Experimental**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, p. 81-92, jul./dez., 2004.

DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

EGYPTO, Diogo José F. do. **“Não é a antimúsica, é a música em movimento!”**: Uma história do grupo Jaguaribe Carne de Estudos (Paraíba, 1974-2004). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FARIAS, Elton John da Silva. **Uma história social do estrelato no pop/rock**: David Bowie, Elton John e a segunda metamorfose da fama no século XX. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, 2022.

FARIAS, Elton John da Silva. Por uma história (cultural) do Rock ‘N’ Roll. *In*: LIMA, Marinalva Vilar de; CORDÃO, Michelly Pereira de S. (org.) **Estudos Culturais**. v. 4. n. 1. Campina Grande – PB: EDUFPG, 2013. p. 15-32.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 10, p. 123-139, jan./jun., 2008.

FENERICK, José Adriano. *Do rock ‘n’ roll ao rock*. *In*: _____. **Nas trilhas do rock**: Contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021. p. 13-18.

FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do rock**: Contracultura e vanguarda. Curitiba: Appris, 2021.

FENERICK, José Adriano. Pink Floyd: gritos de estranhamento e alienação. *In: _____*. **Nas trilhas do rock: Contracultura e vanguarda**. Curitiba: Appris, 2021. p. 97-112.

FERREIRA, Jorge. O presidente acidental: José Sarney e a transição democrática. *In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de A. Neves. O Brasil republicano: o tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 27-71.

FILHO, Murilo Valdo Viana. **Cidadão Instigado: o rock, a música brega e o forró reinventados no Hibridismo Cultural**. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza – CE, 2014.

FRANÇA FILHO, Walter Ferreira de. **Tradições compartilhadas: Maracatus-nação e grupos percussivos na efervescência cultural de Pernambuco dos anos 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, 2016.

FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia (orgs.). **Música e política: um olhar transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano. **Música popular: História, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GILBERT, Zanna. Recife como centro do mundo: repensando o regionalismo através das performances de longa distância da rede de arte postal. *In: DINIZ, Clarissa (org.). Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 156-185.

GOMES, Jandynéa de P. Carvalho. **Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

GONZALEZ, Juan Pablo. Fazendo história da música com a musicologia em crise. *In: GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia (orgs.). Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 75-96.

GRANGEIA, Mario Luis. **Cazuza, Renato Russo e a transição democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GRANGEIA, Mario Luis. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. Neves (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 353-387.

GUEDES, Tito. **Querem acabar comigo: da Jovem Guarda ao trono, a trajetória de Roberto Carlos na visão da crítica musical**. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2021.

GUERRA, Saulo Vale de A. **Os anormais: a desconstrução das imagens dos grupos roqueiros caicoenses**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2005.

GUILLEN, Isabel C. Martins; LIMA, Ivaldo M. De França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). **Saeculum – Revista de História**, João Pessoa, n. 14, p. 183-198, jun., 2006.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva dos músicos. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p. 161-188.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do Jazz**. 11ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

IAZZETA, Fernando. Estudos do som: um campo de gestação. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC**, v. 1, p. 146-160, 2015.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre o movimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Linhas: uma breve história**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 37, p. 25-44, jan./jun., 2012.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-compós**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-10, mai./ago., 2012.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun., 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre História**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC – Rio, 2014.

LEONARDI, Victor. **Entre árvores e esquecimento: história social nos sertões do Brasil**. Brasília: Paralelo 15; Editora UnB, 1996.

LIMA, José Cunha. **O retorno do rei:** as representações política e cultural de Luiz Gonzaga, traços de uma trajetória. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

LIRA, Mariza. **Brasil sonoro:** gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

LOPES, Carlos. África e os desafios da cidadania e inclusão: o legado de Mário de Andrade. **Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, v. 26, n. 1, p. 34-58, 2008.

LOPES, Henrique Maser. **A caminho do planetário:** uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972-1976). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

LOPES, João Guilherme Santos de A. **Vociferando paisagens, bradando nostalgias:** a cena musical black metal norueguesa como espaço de (re)significação sobre o mundo natural. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

LUNA, João Carlos de O. **O udigrudi da pernambucália:** história e música no Recife (1968-1976). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2010.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **A MTV no Brasil:** a padronização da cultura na mídia eletrônica mundial. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 2002.

MAGALHÃES, Adélia Maria de Amorim. **Música também é história:** as bandas de música em Marechal Deodoro e a tendência cívico-militar no seu repertório tradicional. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

MARQUES, Edilson de Souza. **O White metal:** uma análise das táticas de resistência no underground cristão campinense: 2009-2015. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

MARQUES, Roberto. **Cariri eletrônico:** paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

MARQUES, Roberto. Contracultura, Tradição e Oralidade: (re)inventando o sertão nordestino em tempos velozes. **Trajetos**, Fortaleza, vol. 3, n. 6, p. 201-216, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: questões & debates**, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez., 2014.

MEDEIROS, Givanildo Fernandes de. **A construção do movimento roqueiro ipueirense:** uma forma de ganhar visibilidade social. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Rio Grande do Norte, Caicó, 2007.

MEDEIROS, João Paulo Araújo. **Whiplash discos e a produção da cena headbanger em Natal dos 80/90**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

MEDEIROS, Liudmila Aleksandra de. **Representações de um “Sertão Sangrento”**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2017.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo**. Curitiba: Appris, 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História – São Paulo**, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste**. 3ª ed. Fortaleza: UFC, 1995.

MERHEB, Rodrigo. O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do *rock and roll* e o nascimento do *rock* moderno. In: SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Kelps, 2018. p. 13-39.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução: uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Comblin: historiografia, história oral e memória. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 34, n. 74, p. 492-511, set./dez., 2021.

MONTENEGRO, Antônio Torres. História oral, caminhos e descaminhos. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 13, nº 25/26, p. 55-65, ago., 1993.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago., 2019.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. **Revista Temas & Matizes**, [S.l.], v. 5, n. 10, p. 29-36, 2006.

MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro: 100 anos do Rei do Ritmo**. 2ª ed. João Pessoa: Editora União; Empresa Paraibana de Comunicação, 2019.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O lulismo e os governos do PT: ascensão e queda. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida N. (orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo da nova república: da transição democrática à crise política de 2016**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 415-446.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

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

NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2º Semestre de 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. **Boemia, aqui te tens de regresso: mundo boêmio e sensibilidade na MPB (1940-1950)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. **Politeia: História e Sociedade**. Vitória da Conquista - BA, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003.

NOGUEIRA, Bruno. **Reação em cadeia: transformações na indústria da música no Brasil após a internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2013.

NUNES, Ébano. “Eu quero é rock”: o disco “Raimundos”, musicalidade híbrida e a apologia do sertão (1994). **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão – SE, n. 10, p. 1-4, dez., 2012.

NUNES, Mariângela de V. Cantando o sertão e compondo imagens do Nordeste e dos nordestinos. *In*: NUNES; Mariângela de V; NETO, Martinho Guedes dos S. **Cantar para contar e compor: história no ensino básico**. João Pessoa – PB: Ideia, 2015. p. 113-130.

OLIVEIRA, Aristides. **Outsider: Asseclas na cena rock em Teresina**. Teresina: Editora Cancioneiro, 2022.

OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. **“Impressionantes esculturas de lama”**: a patrimonialização do *Manguebeat* (1997-2012). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2020.

OLIVEIRA, Pedro Araújo. O poeta Zé Limeira no imaginário do cancionista brasileiro – Relações entre cultura letrada e oral. **Revista Científica do UBM**, Barra Mansa, v. 24, n. 47, p. 1-19, jul., 2022.

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, jul./dez., 2004.

PARANHOS, Adalberto. Chiclete com banana e com bacalhau: o *rock* nos dois lados do Atlântico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 221-227, jul./dez., 2017.

PARANHOS, Adalberto. Música política e ideologia: migrações de sentido na canção popular. **XXV Simpósio Nacional de História**, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética: ANPUH, 2009. p. 1-7. Disponível em: <https://bityli.com/qOCYIS>. Acesso em: 07 jun. 2021.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios; CNPq; Fapemig, 2015.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra J; LANGUE, Frédérique. **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidade sociais**. Porto Alegre – RS: Editora da UFRGS, 2007. p. 9-22.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **As fronteiras dos jardins da razão: o Manguebeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

RAMOS, Manuela Fonsêca. **Na levada do pandeiro: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

ROCHEDO, Aline do Carmo. Rock - A arte sem censura: as capas dos LPs do BRock dos anos 1980. **Revista História, Imagens e Narrativas**. Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-40, out., 2011.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SÁ, Vanda; CONDE, Antónia Fialho (orgs.). **Paisagens sonoras urbanas: História, memória e Patrimônio.** Évora: CIDEHUS, 2019.

SALES NETO, Francisco Firmino. **Palavras que silenciam: Câmara Cascudo e o regionalismo-tradicionalista nordestino.** João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

SALLUM JR, Brasílio. O governo e o *impeachment* de Fernando Collor de Mello. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida N. (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016.** Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 163-192.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402-444, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180311282019402>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SANTOS, Carlos Arthur da Silva. **Underground heavy metal em Campina Grande: 1985-1995.** Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

SANTOS, José Dário dos. **O Recife underground: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974).** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SANTOS, Nívea Lins. Psicodelia nordestina e Paêbirú: novas abordagens estéticas diante da contracultura brasileira. In: FENERICK, José Adriano. **Nas trilhas do rock: Contracultura e vanguarda.** Curitiba: Appris, 2021. p. 153-166.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo.** Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011a.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante.** Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales.** Madrid: Alianza Música, 2003.

SOUSA, Darlysson Bezerra de. **O som que ecoa na tradição de um povo: história e musicalidade da banda cabaçal da comunidade quilombola “Os Quarenta” da cidade de Triunfo – Paraíba.** Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2023.

SOUSA, Rainer Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical.** Goiânia: Kelps, 2018.

SOUZA, Paulo Higor Duarte de. **(Re)cantos de saudade da terra Natal:** a construção sonora do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

STEFANINI, Marcos. **Eu não sei fazer música, mas eu faço:** a banda de rock paulista Titãs. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, Marília – SP, 2013.

STRAW, Will. Systems of articulation logics os change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, v. 3, n. 5, p. 368-388, 1991.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da Canção Popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, vol. 1, n. 2, p. 7-24, 2003.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012.

TEIXEIRA, Álesson Rayf Jacinto. **Percursos de formação dos músicos do Caverna:** metal extremo de Patos para o mundo. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

TEIXEIRA, Rubens de Brito F. **Hibridismo no *underground* brasileiro:** Sepultura entre representações e jogos de poder (1991-1996). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Montes Claros, 2019.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira, poeta do absurdo.** 3ª Edição da Embaixada Cultural de Pernambuco no Estado do Rio Grande do Norte. João Pessoa: INTERPLAN - PB, 1974.

TELES, Érica de Souza. A mulher no movimento folclórico brasileiro: Mariza Lira e a 1.ª Exposição do Folclore no Brasil. **XII Semana Nacional de História – CFP/UFCG:** Ensino e movimentos sociais: novos olhares e conceitos historiográficos. 2022, Cajazeiras – PB. Anais eletrônicos: UACS/UFCG, 2022. p. 38-49.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat.** 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

THOREAU, Henry David. Sons. In: _____. **Walden:** ou a vida nos bosques. São Paulo: Edipro, 2018. p. 99 – 114.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v. 10, n. 2, p. 1-12, dez., 2008.

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, p. 132-146, ago., 2006.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Paisagens sonoras, trilhas musicais: relatos sonoros do Brasil. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 239-249, dez., 2013.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2007.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da Jovem Guarda nas capas de discos (1959-1970). *E-Compós*, v. 23, p. 1-26, 2020.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Memorial orgânico**: uma proposta para o Brasil em meados do século XIX. Brasília: FUNAG, 2016.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons**: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950). Teresina: Cancioneiro, 2022.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: *paisagem sonora* do Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

VILELA, Aloisio. **O coco de Alagoas**. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FONTES

1. Bibliográficas

BRAGA, Elinaldo Menezes. **“A música do começo do mundo”**: caminhos e práticas educativas experienciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas – Paraíba. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2022.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Cabaçal**: os pifeiros do sertão da Paraíba. Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2002. (Projeto de Extensão).

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Celebrações da vida**: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios. Campina Grande: EDUFCEG, 2015.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discursos e práticas de Velhos Pifeiros**: a história da banda cabaçal Os Inácios. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

BRAGA, Elinaldo Menezes. Professor Pacelli: dos sons e das letras. *In*: SOUZA, Francelino Soares (org.). **Academia Cajazeirense de Artes e Letras / ACAL**: patronos e patronesses. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2019. p. 213-221.

CABRAL FILHO, Severino. **O pão da memória**: velhos padeiros, lembranças, trabalho e história. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

CRUZ, Rene da. **Um rock do fim do mundo**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras – PB, 2017.

FALCÃO, Ana Paulo Pereira. **Juventude, música e regionalismo**: ressignificação sobre o lugar do Nordeste. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

GALVÃO, Rubismar Marques. **Ferrovias no Ceará**: suas tramas políticas e seus impactos econômicos e culturais (1870-1930). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2019.

GARCIA, Elizangela dos Santos. **Mulheres percussionistas na cidade de João Pessoa**: um estudo do grupo “As calungas”. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

GOMES FILHO, Deorcindo. **“Só canta quem é poeta e só cresce quem canta bem”**: sertão, viola e cantoria pelas ondas da rádio Alto Piranhas em Cajazeiras – PB (2004 – 2021). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2021.

MEDEIROS, Wênia Xavier de Medeiros. **A percussão na performance musical do grupo de Capoeira Angola Comunidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

NASCIMENTO, Renan Loureiro Xavier [et al.] (orgs.). **Caderno de caracterização:** estado da Paraíba. Brasília: CODEVASF, 2022.

ROCHA, Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da. **Caracterização Macroespacial de Sítios Arqueológicos no Alto Sertão da Paraíba.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1998.

ROLIM, Eliana de Souza. **Patrimônio arquitetônico de Cajazeiras – PB:** memória, políticas públicas e educação patrimonial. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

SALES NETO, Francisco Firmino. **“Desde os mais íntimos fundamentos”:** o Alto Sertão paraibano sob a ótica de memorialistas e historiadores (Cajazeiras, 1945-2017). Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2023 (Projeto PIBIC/CNPq).

SANTANA, Andressa Martins. **No sábado eu vou a feira:** memórias e resistência cultural em Cajazeiras (1970-2016). Licenciatura (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2017.

SILVA, Erivan. **O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano:** devires na conquista e defesa de territórios afrodiáspóricos. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

SILVA, Erivan. **Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

SILVA, Irismar Gomes da. **Os prefeitos de Cajazeiras.** Terezina – PI: Halley S.A Gráfica e Editora, 2014.,

SILVA NETO, José Antônio da. **Cinema e sociabilidade:** uma história das relações sociais promovidas pelo cinema em Cajazeiras-PB (1950-1980). Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande, 2021.

SANTOS, Larissa Beserra dos. **As faces da loucura em Cajazeiras-PB:** entre o social e o sensível. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Campina Grande. Cajazeiras – PB, 2019.

SOUZA, Francelino Soares (org.). **Academia Cajazeirense de Artes e Letras / ACAL:** patronos e patronesses. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2019.

2. Discográficas

ARLEQUIM ROCK ‘N’ ROLL BAND. **Martelo Apocalíptico, Invernã e Fantoches.** Cajazeiras: NA Studio, 2023. Single (3 faixas).

CONSPIRAÇÃO APOCALIPSE. **Trágica lógica do absurdo.** João Pessoa: Estúdio Peixe Boi, 2003. CD (13 faixas).

CONSPIRAÇÃO APOCALIPSE. **A face da besta**. Cajazeiras; João Pessoa: NA Studio; Gota Sonora, 2020. CD (14 faixas).

CABEÇA CHATA. **Oficina dos costumes**. João Pessoa: SG Studio Digital, 2008. CD (9 faixas).

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Polysom, 1994. CD (13 faixas).

BAIÃO D'DOIDO. **Virgulino Lampião Rei do Cangaço**. Sousa: Play Records, 2005. CD (12 faixas).

EPIDEMIA TIPO 5. **Parece quê**. Sousa: Studio Play, 2010. CD (9 faixas).

FAGNER. **Traduzir-se**. Madri; Rio de Janeiro: CBS, 1981. LP (9 faixas).

GILBERTO GIL. **Expresso 2222**. [S.l.]: Philips, 1972. LP (12 faixas).

GILBERTO GIL. **Parabolicamará**. Salvador: WEA, 1992. LP (10 faixas).

JESSIER QUIRINO. **Berro Novo**. Campina Grande: Edições Bagaço, 2021. CD (17 faixas).

LUIZ GONZAGA. **Xamego**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1958. LP (12 faixas).

LULA CÔRTEZ E ZÉ RAMALHO. **Paêbirú: caminho da montanha do sol**. Recife: Solar, 1975. LP (14 faixas).

ORQUESTRA DE VIOLÕES DA PARAÍBA. **Orquestra de violões interpretando a Paraíba**. João Pessoa: SG Studio, 2009. CD (12 faixas).

PEGADO E A PELEJA. **Pegado e a Peleja**. Sousa: Studio Play, 2008. CD (12 faixas).

PEGADO E A PELEJA. **O legado da Peleja**. Cajazeiras: Braga Home Studio, 2023. EP (6 faixas).

THE BEATLES. **Abbey Road**. Londres: Apple Records, 1969. LP (17 faixas).

TITÃS. **Õ Blésq Blom**. São Paulo: WEA, 1989. LP (13 faixas).

TOCAIA DA PARAÍBA. **Tocaia**. João Pessoa; Recife: Estúdio Pintorama; Plug Produções Artísticas, 2000. CD (12 faixas).

TOCAIA DA PARAÍBA. **Botando pra quebrar**. João Pessoa: SG Studio, 2005. CD (15 faixas).

TOTONHO E OS CABRAS. **Totonho & os cabras**. Rio de Janeiro: Trama, 2001. CD (15 faixas).

VÁRIOS ARTISTAS. **Nordeste em chamás, volume 2 – A vingança é agora**. Itabuna: Tocaia Selo e Produtora, 2021. CD (105 faixas).

3. Entrevistas

ÁLVARES, Gilberto. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 16 de junho de 2020.

ÁLVARES, Gilberto. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse*. Registro através de texto escrito. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 16 de fevereiro de 2022.

ARAÚJO, Erivan. *Sons e memórias: Tocaia da Paraíba*. Gravação via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Sumé, 12 de abril de 2022.

ARAÚJO, Erivan. *Sons e memórias: Tocaia da Paraíba*. Gravação via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Sumé, 10 de abril de 2023.

BRAGA, Elinaldo. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse e Tocaia da Paraíba*. Gravação via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 8 de junho de 2020.

BRAGA, Elinaldo. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse e Tocaia da Paraíba*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 17 de dezembro de 2021.

BRAGA, Elinaldo. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse e Tocaia da Paraíba*. Gravação realizada via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 11 de abril de 2023.

BRAGA, Pedro. *Sons e memórias: Conspiração Apocalipse, Tocaia da Paraíba e A Peleja*. Gravação realizada via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 02 de junho de 2023.

GARCIA, Eliza. *Sons e memórias: Tocaia da Paraíba*. Gravação realizada via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Natal, 05 de maio de 2023.

GONÇALVES, Wandemberg. *Sons e memórias: Cabeça Chata, Tocaia da Paraíba e Peleja*. Gravação via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 8 de abril de 2022.

JUNIOR, Ari. *Sons e memórias: Epidemia Tipo 5*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 24 de maio de 2022.

MOÉSIA, Osvaldo. *Sons e memórias: Baião d’Doido*. Gravação via *Google meet*. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 02 de março de 2022.

NOGUEIRA, Diego. *Sons e memórias: Baião d’Doido e Arlequim Rock ‘n’ Roll Band*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 15 de dezembro de 2021.

SOARES, Saul. *Sons e memórias: Cabeça Chata, Comportamento Zero e Peleja*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 27 de maio de 2022.

VIEIRA, Romeu. *Sons e memórias: Danos Morais, Epidemia Tipo 5 e Comportamento Zero*. Gravação realizada presencialmente com gravador digital. Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior. Cajazeiras, 27 de maio de 2022.

4. Filmografia

CAJAROCK.doc – “O rock nasce para todos”. Direção de Wandemberg Pegado. Cajazeiras – PB: 2014. Digital (35:29): SECULT/FUMINC, sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3U0FXYESaU&t=1720s>. Acesso em: 07 de março de 2022.

O HOMEM que viu Zé Limeira. Direção Maurício Melo Júnior. Brasília: 2013. Digital (61:00): sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIqDZvXC2Bk>. Acesso em: 18 abr. 2023.

O SENHOR do castelo. Direção Marcus Vilar. João Pessoa – PB: 2007. Digital (70:00): sonoro, colorido, português. Filme documentário.

O SONHO de Inacim. Direção Eliézer Rolim. Cajazeiras – PB: 2009. Digital (91:02): sonoro, colorido, português. Filme de ficção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWMmqTegdnY>. Acesso em: 16 de junho de 2023.

SAGA insana. Direção Daniel Andrade. Cajazeiras – PB: 2020. Digital (41:58’): produção independente, sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0C48RNxtc4c>. Acesso em: 30 de agosto de 2021.

5. Jornais e revistas

Caderno territorial do Alto Sertão da Paraíba. Secretaria de Desenvolvimento Territorial e Ministério do Desenvolvimento Agrário. Poder Executivo, Brasília, DF, mai. 2015.

Diário Oficial do Estado da Paraíba. Lei nº 11.916, de 27 de abril de 2021. Poder Legislativo da Paraíba, João Pessoa, PB, 28 de abr. 2021. (Reconhece como Patrimônio Imaterial da Paraíba o Pão de Saora).

Revista *.Com*, Cajazeiras, fevereiro e março de 2004.

Revista *Oba!*, Cajazeiras, 2004-2010.

Jornal *A União*, João Pessoa, 2004.

Jornal *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1989-2010.

Jornal *Gazeta do Alto Piranhas*, Cajazeiras, 1999-2010.

Jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 2002 (Sustento à alma em forma de som).

Jornal *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 9 de maio de 2004 (Novo som de Cajazeiras).

Jornal *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 30 de agosto de 1992 (Um *rock* do fim do mundo).

Zine *Rockaja* edição nº 1 e nº 2, Cajazeiras, 2003.

6. Sites e blogs consultados

Acervo digital do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC): <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/arquivo>. Acesso em: 11 abr. 2023.

Acervo digital do site Discogs: https://www.discogs.com/pt_BR/. Acesso em: 14 fev. 2022.

Blog Caetano Veloso ... en detalle: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

Blog Cajazeiras de amor: <http://cajazeirasdeamor.blogspot.com/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

Blog ClickPB: <https://www.clickpb.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Blog Coisas de Cajazeiras: <https://coisasdecajazeiras.com.br/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

Blog Diário de Vanguarda: <https://diariodevanguarda.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Blog Folha Vip de Cajazeiras: <http://folhavipdecajazeiras.blogspot.com/?m=0>. Acesso em: 09 mai. 2022.

Blog Portalt5: <https://www.portalt5.com.br/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Canal do *YouTube* da banda Baião d’Doido: <https://www.youtube.com/channel/UCAeX95XBXqhSOZoqcMJd3JA>. Acesso em: 04 mar. 2022.

Canal do *YouTube* da banda Conspiração Apocalipse: <https://www.youtube.com/channel/UCjIDzK5H0G97WGjCA5Nlyhg>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Canal do *YouTube* da TV Senado: <https://www.youtube.com/@tvsenado>. Acesso em: 18 abr. 2023.

Canal do *YouTube* da União Nacional dos Estudantes (UNE): <https://www.youtube.com/watch?v=wVdUm0SdB98&t=22s>. Acesso em: 01 dez. 2022.

Canal do *YouTube* de Ionas Matias (ex-integrante da banda Conspiração Apocalipse): <https://www.youtube.com/user/yonaspe1>. Acesso em: 15 jan. 2022.

Canal do *YouTube* do Núcleo de Extensão Cultural da UFCG, campus Cajazeiras: <https://www.youtube.com/c/NECN%C3%BAcleodeExtens%C3%A3oCultura>. Acesso em: 14. fev. 2022.

Matéria do G1 Paraíba sobre o pão de Saóra: Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/10/31/conheca-o-pao-de-saora-patrimonio-imaterial-da-paraiba-que-atravesa-geracoes-e-inspirou-musica.ghtml>. Acesso em: 03 mai. 2023.

Site Coletivo Cultucar: <http://coletivocultucar.blogspot.com/>. Acesso em: 04 mar. 2022.

Site da Associação Cajazeirense de Teatro (ACATE): <https://acateteatrocz.blogspot.com/>. Acesso em: 09 mai. 2022.

Site da banda Arlequim Rock ‘n’ Roll Band: <http://arlequim-rock-band.blogspot.com/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

Site da banda Conspiração Apocalipse: <https://apocalrock.blogspot.com/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

Site da revista musical *Rolling Stone*: <https://rollingstone.uol.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Site do Fundo de Incentivo à Cultura (FIC) Augusto dos Anjos: <https://fic.pb.gov.br/sobre/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Site do Selo Tocaia: <http://tocaiaselo.com/>. Acesso em: 12 mai. 2022.

Site Fora do Eixo: <http://foradoeixo.org.br/>. Acesso em: 04 mar. 2022.

Site *ipatrimônio*: <https://www.ipatrimonio.org/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Site Laurita Dias: <https://oacasodomeusom.wordpress.com/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Site *Opinio* de Paccelli Gurgel: <http://paccelligurgel.blogspot.com/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Site *Paraíba Criativa*: <https://www.paraibacriativa.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2023.

Site *Piratas do Açude Grande*: <http://wrpiratasdoacude.blogspot.com/>. Acesso em: 08 out. 2021.

Site Rádio Tabajara: <https://radiotabajara.pb.gov.br/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

Site *Som 13*: <https://som13.com.br/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

Site *Tenho mais discos que amigos*: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Site UFPB: <http://www.ufpb.br/antigo/content/histórico>. Acesso em: 11 abr. 2022.