

“Algo que tem raízes e voa”: o hibridismo musical na carreira discográfica da banda Tocaia da Paraíba



Capa do CD *Tocaia*, do Tocaia da Paraíba, fotografia de Gustavo Moura, 2000, montagem (detalhe).

Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior

Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista Capes. Autor do livro *Canções e tensões apocalípticas: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do rock em Cajazeiras (1989-2005)*. Cajazeiras: publicação independente, 2024. didierjr0105@gmail.com

“Algo que tem raízes e voa”: o hibridismo musical na carreira discográfica da banda Tocaia da Paraíba*

“Something that has roots and flies”: musical hybridism in the recording career of the band Tocaia da Paraíba

Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior

RESUMO

Este artigo tem como objetivo historicizar a carreira discográfica da Tocaia da Paraíba, banda criada na cidade de Cajazeiras, no Alto Sertão da Paraíba, em 1995. A partir dos discos *Tocaia* (2000) e *Botando pra quebrar* (2005), busca-se perceber como o grupo teceu representações sonoras, visuais e identitárias que hibridizaram o local e o global: local por meio das expressões musicais como o coco de roda, repente sertanejo e as bandas cabaçais, presenciadas na paisagem sonora do sertão paraibano; e global através do *rock*, agregando ideias de contestação e conexão com culturas e temáticas “universais”.

PALAVRAS-CHAVE: Tocaia da Paraíba; *rock*; hibridismo cultural.

ABSTRACT

This article aims to historicize the recording career of Tocaia da Paraíba, a band created in the city of Cajazeiras, in the Alto Sertão da Paraíba, in 1995. Based on the albums Tocaia (2000) and Botando pra quebrar (2005), the aim is to understand how the group wove sound, visual and identity representations that hybridized the local and the global: local through musical expressions such as coco de roda, repente sertanejo and banda cabaçais, found in the soundscape of the sertão paraibano; and global through rock, adding ideas of contestation and connection with “universal” cultures and themes.

KEYWORDS: Tocaia da Paraíba; *rock*; cultural hybridity.



A imagem a seguir retrata um grupo de seis pessoas atravessando uma faixa de pedestre em Cajazeiras, localizada no Alto Sertão paraibano, a 464 km da capital João Pessoa. A rua 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 antiga rodoviária. Em tom de estranheza, os transeuntes que por ali passavam 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. Nessa imagem, veem-se os componentes da banda Tocaia da Pa-

* Este artigo foi escrito, com algumas alterações, a partir de trechos de 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)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2023, defendida sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto. Ela se encontra disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/12032>>.

raíba fazendo pose para serem capturados pelo clique fotográfico, congelando uma fração de tempo no decorrer de 2000.

Figura 1. Encarte do CD *Tocaia*. 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 à sua frente, carregava uma gaiola; Mário Filho, mais adiante, optou por não levar nada; Wanderley Gomes empunhava uma foice na mão esquerda; Elinaldo Braga (conhecido como Naldinho Braga) portava uma maleta debaixo do braço; já Erivan Silva (artisticamente intitulado de Erivan Araújo), o primeiro da fila, carregava 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 mais voltadas para as roupas utilizadas pelo estilo de vida caracterizado pelo *rock*, a exemplo do gorro e da jaqueta sem manga usados respectivamente por Fabiano Lira e Mário Filho. De instrumentos musicais a um objeto de corte empregado na agricultura, de roupas regionalistas a vestes universalistas, esses músicos expunham em frente à lente fotográfica uma série de símbolos do cotidiano local vivenciado no recorte espacial do Alto Sertão paraibano, que reverberava 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 in-

ternacional: 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, em Londres, capital da Inglaterra; já os seis cajazeirenses da Tocaia da Paraíba atravessaram a Avenida João Rodrigues Alves da direita para a esquerda. Apesar dessas e outras diferenças, as duas bandas tinham algo de semelhante: cada uma expressava, de maneira singular, o sentimento de pertencimento a um espaço, o que os fez cantar histórias, personagens, objetos, sons, memórias e afetos do seu cotidiano local, bem como praticar uma sonoridade historicamente tida como inquieta e “universal”, o *rock*.¹

O chão em que os integrantes da Tocaia da Paraíba pisavam era uma faixa de pedestre, um dos signos da urbanidade e usado corriqueiramente pelo tráfego de 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 do restante do mundo. Comunicavam, em outras frequências, uma espécie de demonstrativo das possibilidades artísticas praticadas no âmbito sertanejo, seja 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 decurso dos tempos.²

Nesses termos, enuncio o principal objetivo deste artigo: analisar como a banda Tocaia da Paraíba instituiu uma sonoridade 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, deve-se assinalar que a foto aqui referida consiste numa 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 um lugar “onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.³

¹ Neste texto, lanço mão 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 a que se recorreu na construção de um hibridismo sonoro da banda Tocaia da Paraíba. Esse *rock*, entretanto, se 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”. FENERICK, José Adriano. Do *rock 'n' roll* ao *rock*. In: *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021, p. 13.

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

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

Entrar e sair da modernidade, nesse caso, é fluir entre a tradição e o moderno, dois campos complexos e difíceis de serem definidos, mas sobre os quais transita o hibridismo cultural. Ser híbrido, então, significa reelaborar as culturas que estruturam o espaço de origem, local no qual 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 ser entendida como Nordeste, haja vista que, desse mesmo lugar, múltiplas formas de se expressar musicalmente foram e são possíveis.

O que se elenca aqui como objeto histórico, portanto, é o processo de uma reestruturação simbólica do espaço sonoro sertanejo, dialogando ou entrando em atrito com as musicalidades instituídas no que foi ou é imaginado como Nordeste. E, mais do que uma mera prática de substituição, as engrenagens dessa história foram postas a trabalhar em meio à 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 polos, contestando-os em seu enclausuramento, a 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 cabaçais etc.). Esse híbrido é definido por Néstor García Canclini como a combinação de culturas distintas, muitas vezes já existentes, mas que, quando associadas, geram “novas estruturas, objetos e práticas”.⁴

Com os pés no terreiro e a mente no mundo: o processo de formação da Tocaia da Paraíba

A banda Tocaia da Paraíba foi formada em 1995, em Cajazeiras. Parte significativa do início e do restante de sua trajetória foi vinculada a um projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), *campus* V. Após o desmembramento da UFPB, em 2002, passou a se ligar 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*, tocando em calouradas e eventos acadêmicos, o que não a impediu de participar de eventos musicais independentes e privados de reconhecimento nacional.

A ideia de constituir o grupo partiu de Erivan Araújo, músico de formação, nascido em Campina Grande, que mudou para Cajazeiras em 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

⁴ *Idem, ibidem.*, p. XIX.

do mais, sua chegada ficou marcada por haver assumido a coordenação do Núcleo de Extensão Cultural (NEC) da UFCG, em conjunto com Naldinho Braga.

Juntos, Erivan Araújo e Naldinho Braga idealizaram as concepções sonoras e estéticas que representaram as primeiras movimentações da Tocaia da Paraíba. A seu modo, ambos se tornaram responsáveis por trazerem suas experiências sonoras e de vida para compor a identidade musical da banda. Erivan, como multi-instrumentista licenciado 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, viveu uma experiência musical na juventude como um dos fundadores do primeiro grupo de *rock* do Alto Sertão paraibano, a Conspiração Apocalipse.⁵ 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 vivências musicais de contestação pela via do *rock*, surgiu a ideia de formar a Tocaia da Paraíba, impulsionada sobretudo pela proposta de uma sonoridade híbrida apoiada em músicas autorais que explorassem a diversidade rítmica nordestina, dialogando com o que havia de mais “universalizante” na música.

Essa fusão de expressões musicais deu origem a uma nova sonoridade em terras cajazeirenses, não no sentido de soar igual às 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 sonoridade híbrida no espaço do Alto Sertão da Paraíba, mais especificamente durante a década de 1990, período que foi concomitante ao momento de integração global por intermédio de novos meios de comunicação.

Se, historicamente, o hibridismo cultural é identificado por alguns estudiosos como uma prática milenar, em tempos de rápida disseminação do conhecimento, com o advento da massificação da *internet* no Brasil durante os anos 1990 – contexto do surgimento da Tocaia da Paraíba –, o encontro entre culturas se tornou cada vez mais frequente. Como aponta o historiador Peter Burke, 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”.⁶ Tal “obviedade” deveu-se, entre tantos motivos, 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, nesse ritmo, um espaço privilegiado para o hibridismo, independentemente do seu lócus de produção, temporalização ou condição. Isso corresponde ao movimento constante que se reinventa com base em novas experimentações sono-

⁵ Sobre a Conspiração Apocalipse, ver <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/18404>>. Acesso em 3 jan. 2023.

⁶ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 15.

ras, quer seja com a integração multiculturalista ou com a reafirmação das suas estruturas mais cristalizadas.⁷

Originalmente, a palavra “hibridismo” era recorrente na Biologia para se referir à junção genética de dois seres diferentes em um só organismo. De modo semelhante, porém readaptado à 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”.⁸ Não é por coincidência, então, que o encontro de culturas na história da musicologia tenha se convertido num intenso *habitus* no pensamento artístico mundo afora, ganhando ampla significação na música do Nordeste brasileiro da década de 1990.

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

Aliando as vivências e as experiências musicais tão pessoais e ao mesmo tempo tão diversas, o grupo Tocaia, em seu processo de criação, destacou-se por apresentar canções autorais com uma mescla entre as expressões “universalizantes”, como o *rock*, com as manifestações sonoras ditas regionais, como o coco de roda, a embolada, o xote, o xaxado, o baião e as bandas cabaçais dos sertões do Nordeste. Tomadas como base, elas, por sua vez, remetem a outros processos de estruturação cultural, que englobam formações históricas, sociais e culturais comumente também híbridas.

A assimilação de contribuições das bandas cabaçais deu-se particularmente por conta dos estudos acadêmicos realizados por Erivan Araújo e Naldinho Braga. Erivan é autor de uma dissertação sobre a banda São Sebastião, da cidade de São José de Piranhas, defendida em 2008, no Mestrado em Música da UFPB, campus João Pessoa. Já Naldinho analisou, em 2009, a banda Os Inácios, do Sítio Bé, na zona rural de Cajazeiras, em seu Mestrado em Letras, trabalho posteriormente publicado em livro pela Edufcp em 2015; mais recentemente, Naldinho desenvolveu uma tese sobre os pifeiros de São José de Piranhas no Doutorado em Educação da Universidade Federal de Sergipe

⁷ Como exemplo destacado da integração multiculturalista, basta constatar, no caso do *rock*, as apropriações místicas e sonoras da cultura indiana nas canções dos Beatles, entre 1965 e 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, n. 1, Oakland, 1997. Disponível em <<https://doi.org/10.2307/763906>>. Acesso em 15 jun. 2022.

⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. XIX.

(UFS).⁹ 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.¹⁰

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.*¹¹

Em outros termos, a identidade musical da 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 Tocaia da Paraíba, tanto Erivan Araújo como Naldinho Braga se envolveram na constituição do grupo Nós Brasil, um quarteto formado no começo de 1995 que, além de Erivan e Naldinho, era integrado por Junior Terra (que havia participado da primeira formação da Conspiração Apocalipse na percussão) e Shirley Abreu (então discente do curso de Letras da UFPB, campus V). Nessa época, o grupo incursionava exclusivamente por um repertório de músicas nacionais de grande sucesso, aquelas que os veículos de comunicação, tal qual o rádio e a televisão, costumavam transmitir. Ele remetia, por exemplo, a Gilberto Gil e, complementarmente, acolhia algumas canções autorais do próprio Erivan Araújo. Foi por meio dessa “sonoridade brasileira” que Erivan começou a alimentar a ideia de 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 de mais internacional na história da música, o *rock*. Assim, a veia dita regional foi nascendo justamente com a pretensão de tornar-se “universal”.

Com esses sons e com essas ideias na cabeça, Erivan Araújo e Naldinho Braga se puseram a procurar outros músicos para fazerem deslanchar uma nova banda. De imediato, pensaram num nome especial: o do professor,

⁹ Ver SILVA, Erivan. *Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2008, BRAGA, Elinaldo Menezes. *Discursos e práticas de velhos pifeiros: a história da banda cabaçal Os Inácios*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPB, João Pessoa, 2009, e 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) – UFS, São Cristóvão, 2022. Acrescente-se 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 afrodiaspóricos*. Tese (Doutorado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2021.

¹⁰ Cf. BRAGA, Elinaldo Menezes. *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*. Campina Grande: Edufcp, 2015, p. 43.

¹¹ BRAGA, Naldinho *apud* PEGADO, Wandemberg. *O rock nasce para todos*. Produção independente, Cajazeiras, 2014, digital (35’29”).

historiador e musicista Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da Rocha. Conhecedor dos mais variados gêneros musicais, ele tinha à sua disposição um imenso acervo pessoal em discos de vinil, contendo, como diz Schafer em outro contexto, “informações de culturas e períodos históricos completamente diversos”.¹² Tal conhecimento acumulado em mídias físicas, fez com que Paccelli Gurgel acabasse tendo uma breve participação no Tocaia da Paraíba. Contudo, a despeito desse curto espaço de tempo, ele 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. Hoje não mais vivo, Paccelli não pôde nos contar como foi essa sua rápida passagem pelo grupo e suas contribuições, restando somente os seus escritos espalhados por *blogs* e jornais, bem como as memórias daqueles que conviveram diretamente com ele. Um desses registros foi o texto de autoria de Naldinho Braga, quando convidado para ingressar na Academia Cajazeirense de Artes e Letras (Acal), contando com 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, Paccelli 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.*¹³

Dessas memórias transpassadas para a escrita, retenhamos a informação de que o conhecimento histórico e musical de Paccelli foi fator decisivo para a sua participação na Tocaia da Paraíba, interrompida em função de outros projetos pessoais, como o seu curso do mestrado em História na UFPE, concluído em 1998.¹⁴ Entretanto, restaram contribuições das suas referências e algumas melodias que foram integradas a determinadas canções da Tocaia da Paraíba.

Enquanto isso Erivan Araújo e Naldinho Braga continuaram a nutrir o projeto de constituir outro grupo, o que os levou novamente a sair em busca de outros instrumentistas. Dois deles eram encarados como essenciais, pois serviriam para compor a sonoridade regional que se tencionava hibridizar: o zabumbeiro Fabiano Lira e aquele que tocava a viola sertaneja, Mário Filho.

A figura do zabumbeiro se revestia de importância central na geração do som que os mentores da Tocaia da Paraíba idealizavam. “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, ao remexer o cabedal de suas memórias sobre o processo de entrada da zabumba na banda.¹⁵ Naldinho contou ainda que isso derivou de uma escolha dele

¹² SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 134.

¹³ BRAGA, Elinaldo Menezes. Professor Paccelli: 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. 218.

¹⁴ Ver ROCHA, Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da. *Caracterização macroespacial de sítios arqueológicos no Alto Sertão da Paraíba*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 1998.

¹⁵ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor em 17 dez. 2021.

mesmo, que, ao convidar Erivan para ver um dos ensaios da banda Conspiração Apocalipse, observou a atuação de Fabiano na bateria. Erivan gostou demais da *performance* do baterista: apesar de muito novo, ele esbanjava desenvoltura e conhecimento rítmico. Convite formulado e aceito, Fabiano Lira engajou-se no grupo, embora meio inseguro pelo fato de tocar um outro instrumento, a zambumba, e não mais a bateria como estava habituado na Conspiração Apocalipse.

Se a zambumba remonta imediatamente ao forró, a função do tocador de viola, desempenhada por Mário Filho, evidenciou a apropriação de outra sonoridade tradicional pensada para o Nordeste: o repente sertanejo. Esse instrumento musical, comumente utilizado pelos chamados cantadores de viola, é tido como uma companhia sempre constante 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, atraía a 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 um diferencial que a Tocaia perseguia. Ele esmerava-se em fazer uma espécie de dueto e contraponto com a guitarra elétrica, novamente expressando a pretensão de dialogar com o local e o global.

Estava, pois, definido o núcleo-base da banda, um quarteto com Erivan Araújo na guitarra, violão e vocal; Naldinho Braga no baixo; Fabiano Lira na zambumba; e Mário Filho na viola. Para fins práticos de inserção no regionalismo e de preenchimento sonoro, outros dois instrumentistas cumpriram papel de destaque na 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.

Era chegada a hora de lançar as mãos à obra. Vieram os ensaios e estudos conjuntos. No processo de gestação da sonoridade da Tocaia da Paraíba, esses encontros funcionaram como uma espécie de laboratório e experimentalismo, em que as canções autorais iam surgindo organicamente. Naldinho Braga e Erivan Araújo relembram tais momentos:

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.¹⁶

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 [Conspiração] 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 exploração e pianinho.¹⁷

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor em 12 abr. 2022.

Compreende-se, por meio desses dois relatos, que a Tocaia da Paraíba foi, igualmente, um espaço de escuta. Isto é, um ambiente sonoro em que a sensibilidade auditiva assumiu uma função primordial. Os ouvidos dos seus componentes deviam ser condicionados para conhecer múltiplas referências possíveis no universo musical: na esfera local, seja nas distorções de guitarra da Conspiração Apocalipse ou pelo som etéreo das bandas de pífano do Alto Sertão da Paraíba; na cultura sonora do coco cultivada por Jackson do Pandeiro ou na complexidade do Quinteto Armorial (que aliava os sons seculares do Nordeste com elementos da música erudita); na dita “música popular brasileira”, com Edu Lobo, escolado musicalmente em Pernambuco; nos experimentalismos do multi-instrumentista Hermeto Pascoal; no *rock* internacional, com as psicodelias do Pink Floyd; e até mesmo na música clássica, como as obras de Ludwig Van Beethoven.

Deglutidas pelos participantes da Tocaia da Paraíba, muitas dessas diversificadas referências, geralmente ouvidas em uma vitrola ou em um CD *player* característicos dos anos 1990, ecoaram na banda: as acentuações rítmicas presentes no mosaico sonoro nordestino; as distorções de guitarra da Conspiração Apocalipse e do experimentalismo do Pink Floyd; as improvisações jazzísticas e as combinações sonoras de Hermeto Pascoal; e até mesmo as variações de intensidade e dinâmica incorporadas às 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, faltava um nome de batismo para o grupo. Entre as diversas propostas lembradas por Erivan Araújo, “tocaia” mereceu a preferência geral, por carregar um forte simbolismo. Essa denominação continha uma dupla alusão: logo de cara, por se referir a um termo usual no léxico do Nordeste desde o período do cangaço, “tocaia”, que significa esconder-se para atacar, estar à espera e atento para o que acontece nos arredores; e, em segundo plano, por se assemelhar ao verbo “tocar”, coisa que os membros da banda faziam cerca de três vezes por semana com os ensaios. De acordo com a concepção de 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”.¹⁸

No final das contas, adotou-se a designação tocaia para evidenciar novas formas de conexão multicultural em torno da música. O local, nessas circunstâncias, se configurou não como um “fim de mundo” apartado da realidade, e sim como uma aldeia sintonizada com o processamento cada vez mais rápido de informações num período de efervescência global. Impulsionada pela internet.¹⁹ Tocaia, portanto, era um nome que visava evocar um senti-

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Quando aludo a “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 problemas tecnológicos, econômicos e sociais que envolvem a estruturação de um sistema neoliberal que passou a predominar em escala global. Alguns críticos entendem essa expressão como homogeneização, algo que, de acordo com Peter Burke (*op. cit.*, p. 107-112), particularmente não vejo como plausível. Por consequência, me interessa, na prática, pensar no aprofundamento de como esse processo instaurou novas maneiras de fazer música, e que, em seu modo de recepção, não abriu mão de trabalhar com a cultura local.

mento de conectividade cultural. De resto, o complemento “da Paraíba” só despontou durante o lançamento do seu segundo disco – questão que será retomada mais adiante.

O diálogo histórico com a globalização da virada do milênio foi, aliás, expresso nos versos de “Carcará II”, de autoria de Erivan Araújo. Com um instrumental em que a viola sertaneja assume um destaque especial, secundada pelos sons do pandeiro, da zabumba, do triângulo, das flautas transversais, do violão e do baixo elétrico, uma parte da canção ressalta: “E quem quiser venha comigo/ empunhando uma viola/ violando mar, terra/ céu pela via Embratel”.²⁰

Neste trecho, visualiza-se a mescla entre duas esferas espaciais distintas: primeiramente, o uso comunicativo e simbólico da viola sertaneja, cujo timbre é ponto de apoio para os repentistas enveredarem por temas do cotidiano local, seja ele “no mar ou na terra”; em seguida, surge a menção 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 no qual a formação da banda se inseriu, rompia-se com as limitações que persistiam em enraizar o ideal de um sertão arcaico, mostrando que os sons das violas sertanejas poderiam ser lançados ao mundo e tecer engendramentos com outros espaços.

Tudo isso se afinava com um período de interconectividade mundial, acentuada de forma sem precedentes pela emergência de novos meios midiáticos, como *internet* e a pujante disseminação do canal televisivo Music Television (MTV) no início da mesma década.²¹ No caso da Tocaia da Paraíba, tal fenômeno ganhou forma através da mescla entre determinadas configurações sonoras locais com um dos gêneros que, como um tsunami, mais arrebatou a cultura do século XX, derrubando ou se alimentando antropofagicamente das tradições musicais: o *rock*.²²

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.

²⁰ Carcará II” (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*. Estúdio Pindorama, 2000.

²¹ A MTV, como uma marca de comunicação digital global com sede em New York (EUA), chegou ao Brasil em 20 de outubro de 1990. Ao incorporar as novas tecnologias e a linguagem artístico-cultural de sua época, desempenhou papel da maior importância ao influenciar acima de tudo a mentalidade juvenil por meio da sua grade de programação, direcionada quase exclusivamente para a exposição de videoclipes musicais das bandas do *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) – USP, São Paulo, 2002.

²² 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”. PARANHOS, Adalberto. Chiclete com banana e com bacalhau: o *rock* nos dois lados do Atlântico. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, jul.-dez. 2017, p. 222.

Da *Abbey Road* à antena fincada no teto: os discos lançados pela Tocaia da Paraíba

O disco que deu o ponta pé inicial na carreira da Tocaia da Paraíba foi o homônimo *Tocaia*. Com uma sonoridade intensamente atravessada pelo *rock*, esse álbum foi idealizado desde por volta de 1998, chegando a se concretizar somente em 2000, como o primeiro disco físico lançado entre as bandas que gestaram a cena *rock* do Alto Sertão paraibano. Totalizando 12 faixas, suas canções foram gravadas no Estúdio Pindorama, em João Pessoa, enquanto seu processo de mixagem e masterização ficou por conta da Plug Produções Artísticas, em Recife.²³

Figuras 2 e 3. Capa e imagem do projeto gráfico interno do CD *Tocaia*. 2000.



O registro visual selecionado como representativo do momento inaugural da carreira discográfica do grupo (figura 2) é de autoria do fotógrafo paraibano Gustavo Moura, à época atuante na 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 se colou 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 entrevistas já mencionadas, para simbolizar a resistência sonora da Tocaia, que, tal qual o caule da árvore, resistiu à falta de água por um longo tempo.

Saltam aos olhos o contraste da edição e o tratamento da imagem, sublinhando a tonalidade amarela do céu em oposto ao marrom do solo. Atrelado a isso, nota-se o realce do amarelo na textura das fissuras do solo rachado e na luminosidade que reflete a luz 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, no entanto, para reestruturar e retratar a realidade sociocultural dos sertões,

²³ A primeira faixa, "Visão do absurdo", foi a única canção gravada na Plug.

dessa vez recorrendo ao atravessamento e ao 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, 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”.²⁴

Ainda na capa, na parte inferior central, encontra-se a logotipo da banda. Nela, o nome “A Tocaia” é posicionado em um globo terrestre, em cuja parte superior se vê um chapéu, símbolo histórico do cangaço. Harmonicamente, associar um símbolo instituído como expressão estética regional ao desenho do planeta Terra corresponde ao contexto de produção do disco em que temática da globalização estava em alta. É nessa conjunção simbólica, de cunho híbrido, que se verifica a extensão do conceito sonoro ao visual.

Porém, ao falar sobre hibridismo visual, convém retomar a outra imagem utilizada no projeto gráfico do CD *Tocaia*, a foto que consta do encarte (figura 3), na qual figuram os seis músicos da banda. Como explicitado anteriormente, Fabiano Lira, Francinaldo Lins, Mário Filho, Wanderley Gomes, Naldinho Braga e Erivan Araújo se posicionam em fila e cortam a Avenida João Rodrigues Alves, em Cajazeiras, tomando como referência uma das imagens mais conhecidas no mundo da música: a que estampa a capa do LP *Abbey Road*, dos Beatles. Muito representativa, essa foto da Tocaia da Paraíba antecipava aos ouvintes as configurações sonoras apresentadas em suas canções, a exemplo do que era comum em discos de *rock*.²⁵

A fotografia, pelo que Naldinho Braga, ao ativar as suas memórias, não foi planejada antecipadamente; sua concepção brotou, de um momento para outro, durante 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 pela Tocaia:

*Erivan está segurando um cachorro vira-lata caramelo da casa dele; eu [Naldinho Braga] estou segurando uma mala, daquelas malas feitas de papelão amarelo, 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.*²⁶

²⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, p. 29.

²⁵ Ver ROCHEDO, Aline do Carmo. *Rock – a arte sem censura: as capas dos LPs do BRock dos anos 1980*. *Revista História, Imagens e Narrativas*, n. 13, Rio de Janeiro, out., 2011, p. 38.

²⁶ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

Aí se percebe que os adereços utilizados pelos músicos na foto, mais que meros apetrechos visuais, “levavam informações para as pessoas além da música”.²⁷ Demonstravam quais produtos materiais eram significativos para a posição estética assumida 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 “brasilidade”, de uma “regionalidade” e até de um vestuário da “moda urbana”. Todos eles, ao fim e ao cabo, acionados visualmente como potenciais significantes de uma sonoridade híbrida.

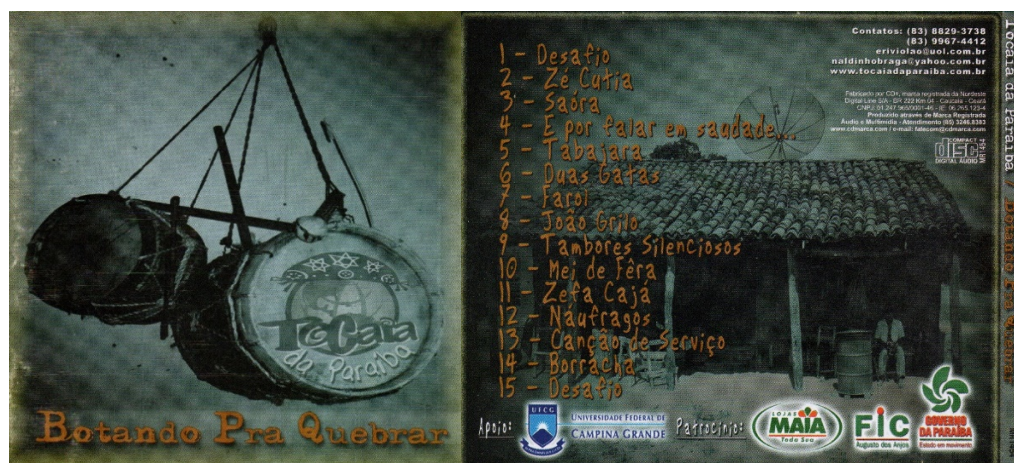
Já do lado e atrás da lente que registrou tal foto, de frente para os músicos, estava novamente o fotógrafo Gustavo Moura. Ele fez questão de posicionar em seu enquadramento elementos estéticos como a faixa de pedestre e as ruas nas laterais. Do lado esquerdo, vê-se o lugar que, tempos atrás, sediou a antiga rodoviária de Cajazeiras; do lado direito, onde se observa a placa com a inscrição BR, tem-se a lateral do posto de gasolina Marauto. Ambos os sentidos direcionais das ruas sinalizam suas linhas de expressão para um só ponto: o morro em que se localiza o Cristo Redentor. Apesar do *zoom* óptico da câmara não o alcançar – porque o alvo de sua mira se achava bem à sua frente –, lá ao fundo, de braços abertos e voltado para os músicos e para centro da cidade, ergue-se a estátua do Cristo Redentor. Como um dos locais turísticos mais visitados de Cajazeiras, alinha-se ao lado desse monumento histórico um grande número de antenas, responsáveis pela difusão dos sinais transmitidos via rádio AM/FM, canais televisivos e de internet.

As antenas, por mais que integrem a composição fotográfica a distância, conferem à 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 com as novas referências culturais. É nesse contexto que fez todo sentido, para os componentes da Tocaia absorver e resignificar a inspiração estética os quatro músicos de Liverpool, principalmente o registro de 8 de agosto de 1969, quando atravessaram a rua onde se localizava o estúdio *Abbey Road*.

Sendo assim, se a capa do primeiro disco da Tocaia exprime uma imagem que poderia facilmente ser confundida com o discurso regionalista, a imagem do encarte do projeto gráfico como que enuncia o processo de integração cultural sustentado pela banda. Ambas, quando postas lado a lado, acusam os múltiplos espaços pelos quais seus músicos transitam, visual e sonoramente: ora regional, com a paisagem desertificada do açude de Canudos; ora internacional, com a faixa de pedestre da Avenida João Rodrigues Alves, em alusão ao álbum *Abbey Road*. Em outras palavras, essas duas imagens expressam que as cidades dos sertões do Nordeste podem muito bem conter elementos visuais urbanos das paisagens globais. Cidades que, com os ouvidos atentos e com os pés fincados no terreno da contemporaneidade, não devem mais ser consideradas como estagnadas no tempo do desenvolvimento socioeconômico, mas sim como receptoras e remodeladoras da cultura globalizada.

²⁷ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

Figuras 4 e 5. Capa e contracapa do CD *Botando pra quebrar*. 2005.



Nessa toada, em 2005, o grupo cajazeirense chegou ao seu segundo CD, *Botando pra quebrar*. Sua gravação, mixagem e masterização, financiadas pela UFCG de Cajazeiras, foram realizadas no SG Studio, em João Pessoa. Esse álbum é uma espécie de disco de transição. Nele, em razão da maturação artística e conceitual conquistada com a rodagem nacional, nota-se a vontade ainda mais intensa de traduzir as práticas musicais advindas do estado da Paraíba em uma linguagem considerada universal. Nesse passo, a formação sonora imperante tornou-se ainda mais clara: ampliar o horizonte musical e, simultaneamente, diminuir o escopo da lente que captura a paisagem sonora, dando atenção especial às questões locais. Prova disso, além dos próprios arranjos do disco (com 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 (figura 4). Dessa vez, a denominação 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 de “Tocaia” para “Tocaia da Paraíba”. Essa adequação teve que acontecer por conta da existência de um registro de “Tocaia” como marca e patente, se bem que os músicos da banda cajazeirense foram os primeiros a utilizar tal nome em todo o território nacional. Mas se viram constrangidos a tomar essa providência por não haverem feito, no momento de formação do grupo, o devido registro. Seja como for, voltando à imagem da capa, ela guarda relação com o período em que Erivan Araújo e Naldinho Braga começaram a realizar pesquisas acadêmicas sobre as bandas cabaçais do interior paraibano. Erivan, iniciou seu mestrado em 2005, ano de lançamento de *Botando pra quebrar*, e tinha como objeto de pesquisa a banda cabaçal São Sebastião, de São José de Piranhas. Naldinho, já havia se encaminhado para o estudo da cultura popular desde 2002, com o projeto de extensão “Cabaçal: pifeiros do Sertão da Paraíba”, tema retrabalhado, posteriormente, em seu mestrado e doutorado.²⁸

²⁸ Frise-se que se observa uma grande semelhança visual entre a capa do segundo disco da Tocaia e a do livro *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*, publicado por Naldinho Braga e que

Esse paralelismo entre vida artística e vida acadêmica acusa a influência mútua entre a Tocaia da Paraíba e as pesquisas científicas sobre a cultura popular nas instituições de ensino superior. 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.*²⁹

Outro sentido visual relevante de *Botando pra quebrar* é a imagem da contracapa (figura 5). Na fotografia, por trás da lista das quinze faixas e dos patrocínios, veem-se uma casa da zona rural do Alto Sertão paraibano, com uma antena parabólica alojada em sua estrutura superior, e um senhor de idade sentado em uma cadeira no lado direito. De acordo com Erivan Araújo, sua intenção foi a de representar a interconectividade das tradições locais com as 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 do que aquilo significava”.³⁰

Em se tratando da utilização da antena como símbolo-mor, é inevitável pensar na associação com o *manguebeat*³¹, algo que os integrantes da Tocaia da Paraíba se esforçam em negar ao afirmarem que, apesar de partilharem de um mesmo signo estético, eles partiram de configurações diferentes. Tal tentativa de dissociação 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 com *Parabolicamará*, de 1991.³² Nessas três produções, uma mesma representação visual gerou distintas formas de apropriação cultural³³, um atestado a mais da pluralidade estético-sonora da música brasileira. Afinal, como salienta o historiador Peter Burke, “mesmo que todas as pessoas de todas as regiões do globo vissem

se refere aos resultados da sua dissertação de mestrado. Ambas nos mostram um retrato idêntico dos mesmos instrumentos, com uma única diferença quanto aos tons: cinza na primeira e, na segunda, colorido. Ver, a propósito, BRAGA, Elinaldo Menezes. *Discursos e práticas de velhos pifeiros*, op. cit., BRAGA, Elinaldo Menezes. “A música do começo do mundo”, op. cit., e SILVA, Erivan. *Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano*, op. cit.

²⁹ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

³⁰ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

³¹ Ver, a respeito, entre muitos outros trabalhos disponíveis, MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo*. Curitiba: Appris, 2020.

³² GIL, Gilberto. CD *Parabolicamará*. WEA, 1991.

³³ Isso está em linha de sintonia com PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

imagens idênticas pela televisão ao mesmo tempo, não interpretariam o que viam do mesmo modo”.³⁴

Artigo recebido em 4 de janeiro de 2024. Aprovado em 17 de março de 2024.

³⁴ BURKE, Peter, *op. cit.*, p. 84.