



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

DARLYSSON BEZERRA DE SOUSA

**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**

CAJAZEIRAS – PB

2023

DARLYSSON BEZERRA DE SOUSA

**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 apresentada à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Licenciatura em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto

CAJAZEIRAS – PB

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

S725s 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 - PB / Darlysson Bezerra de Sousa. - Cajazeiras, 2023.
 127f. : il.
 Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto.
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2023.

1.História cultural- Triunfo-Município - Paraíba. 2.Comunidade Quilombola. 3.Cultura Popular. 4.Banda cabaçal-Triunfo-Município-Paraíba. 5.Tradição popular. 6.Folclore. 7.Triunfo-Município-Paraíba-Patrimônio cultural. 8.Banda cabaçal - formação. 9.Musicalidade – tradição folclórica
I. Sales Neto, Francisco Firmino. II. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
COORDENACAO DE GRADUACAO EM HISTORIA
Rua Sérgio Moreira de Figueiredo, s/n, - Bairro Casas Populares, Cajazeiras/PB, CEP 58900-000
Telefone: (83) 3532-2000 - Fax: (83) 3532-2009
Site: <http://www.cfp.ufcg.edu.br> - E-mail: cfp@cfp.ufcg.edu.br

REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC) – CGHIS-CFP, REALIZADA EM 17/07/2023

Ao décimo sétimo dia do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às dezenove horas, de forma remota (*Google Meet*), estiveram reunidos(as), sob a presidência do professor-orientador **Dr. Francisco Firmino Sales Neto**, os(as) professores(as): **Dra. Rosemere Olímpio de Santana** e **Ms. Ewerton Wirley Silva Barros**; e o discente **DARLYSSON BEZERRA DE SOUSA** (matrícula 216130304). Foi instalada a sessão pública para julgamento da monografia de conclusão de curso (TCC) do Curso de Licenciatura em História, elaborada pelo(a) referido(a) discente, intitulada: 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. Após a abertura da sessão, o presidente da banca julgadora deu seguimento aos trabalhos, apresentando os(as) demais examinadores(as). Foi dada a palavra ao autor, que expôs seu trabalho e, em seguida, ouviu-se a leitura dos respectivos pareceres dos(as) integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas do discente. Ao final, reunida em separado, a banca APROVOU a monografia atribuindo a nota 10,0 (DEZ) ao trabalho. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito. Cajazeiras, 17 de julho de 2023.

[OBSERVAÇÕES DA BANCA, SE HOUVER]

Documento assinado eletronicamente por **Ewerton Wirley Silva Barros, Usuário Externo**, em 17/07/2023, às 21:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Documento assinado eletronicamente por **DARLYSSON BEZERRA DE SOUSA, Usuário Externo**, em 17/07/2023, às 21:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Documento assinado eletronicamente por **FRANCISCO FIRMINO SALES NETO, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 17/07/2023, às 21:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

Documento assinado eletronicamente por **ROSEMERE OLIMPIO DE SANTANA, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 17/07/2023, às 22:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da [Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **3582663** e o código CRC **158650D4**.

DARLYSSON BEZERRA DE SOUSA

**O SOM QUE ECOA NA TRADIÇÃO DE UM POVO: HISTÓRIA E MUSICALIDADE
DA BANDA CABAÇAL DA COMUNIDADE QUILOMBOLA “OS QUARENTA” DE
TRIUNFO - PARAÍBA**

Aprovado em: ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto
(Orientador – UACS/CFP/UFCG)

Profa. Dra. Rosemere Olímpio de Santana
(Examinadora – UACS/CFP/UFCG)

Prof. Ms. Ewerton Wirley Silva Barros
(Examinador – PPGH/UFRGS)

Prof. Dr. Israel Soares de Sousa
(Suplente – UACS/CFP/UFCG)

CAJAZEIRAS – PB

2023

Dedico, em memória, a minha avó materna, dona Raimunda Maria da Conceição, que partiu em meio ao processo da escrita desta monografia. A meu avô materno Antônio José Bezerra que, para além de avô, para mim, foi a figura mais próxima que tive de um pai. Dedico ainda a minha mãe Miriam e a minha tia Ana, por todo amor, afeto e apoio, sem vocês eu não teria chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me dado forças quando eu não tinha.

Sou grato a todos e todas que, direta ou indiretamente, fizeram parte dessa jornada. Cruzei por várias pessoas no caminho até aqui e todas elas contribuíram de alguma forma com a pessoa que sou hoje. Seria uma tarefa impossível citar todos, então farei meus agradecimentos aos que foram mais marcantes nesse longo percurso.

Agradeço a todos os meus professores e professoras que tive o prazer de ser aluno durante o meu ensino básico, sobretudo, é claro, aos professores de História, disciplina que desde os meus primeiros contatos sempre me causava fascínio e curiosidade. Destaco aqui os professores Espedito, Carlos Cleiton e Silvinha. Aprendi muito com vocês, que em suas trajetórias sigam inspirando alunos, assim como me inspiraram.

Agradeço a todas as pessoas que tive o prazer de conhecer durante esses anos turbulentos na UFCG. A todos aqueles que fizeram parte da turma de história 2016.1, aprendi muito com todos vocês. Irmã Maria, agradeço a ti por todas as conversas e diálogos, por ter me acolhido tantas vezes em Cajazeiras. Você é um ser de luz e de uma humanidade imensa. Dalua, obrigado por ter me ensinado tanto entre conversas, risadas e choros! Você desmitificou e desconstruiu muitas visões ultrapassadas que eu tinha acerca da masculinidade. Obrigado por ter me tirado da bolha! Obrigado Mário Pedoni (*in memoriam*)! Acredito que você marcou a todos nós, agradeço pelos momentos bons que tivemos a oportunidade de usufruir da sua presença contagiante, alegre e carismática. Guardo esses momentos com muito carinho em minha memória.

Em especial, agradeço àqueles que viraram amigos tão próximos, que desejo levar para a minha vida. Obrigado José Neto, por quem guardo uma profunda admiração, um cinéfilo nato, de uma simplicidade incrível, duas coisas que para mim são contraditórias, mas que o fazem, entre tantas outras virtudes, ser esse cara fabuloso. Obrigado Lourival, você me ajudou muito nessa trajetória e boa parte desse trabalho surgiu em meio a nossas conversas quando ainda estávamos perdidos nas “cadeiras” de Projeto de Pesquisa. Nem preciso falar o quanto sou grato pela nossa amizade, que considero irmandade. Obrigado Aline, gratidão por ter compartilhado contigo os sorrisos e as lágrimas tanto dentro do curso quanto na experiência do Residência Pedagógica, além das idas a Felizardo e outros tantos momentos marcantes do nosso grupo (Queima). Obrigado Vitória, sou grato por todas as vezes que me acolheu em Cajazeiras, por todas as partilhas que deram forma a nossa amizade, por somar na minha formação humana e contribuir com a desconstrução do meu antigo eu. Obrigado Didier, a paixão pelo universo dos

sons e da música logo tratou de nos aproximar dentro do curso e, nesse caminhar, aprendi muito contigo. Sou grato pelos momentos e diálogos partilhados, obrigado por ser esse amigo nas horas boas e ruins. Sua competência e esforço me inspiram. Obrigado amigos, espero que esse vínculo que construímos no decorrer do curso permaneça ativo pelos anos que se seguirão e que possamos dividir ainda bons momentos e somar a todos aqueles que já tivemos a oportunidade de viver.

Sou grato pela experiência que tive com o subprojeto do Residência Pedagógica, realizado entre 2018/2020 na Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Luiz Cartaxo Rolim da cidade de Cajazeiras - Paraíba. Agradeço à preceptora Pollyana Nóbrega e aos meus companheiros residentes Rodrigo (Chico), Dalua, Irmã Maria, Aline, Allysson Bruno e Claudilene. Foi uma vivência incrível e que somou muito no meu aprendizado enquanto docente e abriu os meus olhos para os desafios que nós professores enfrentamos dentro e fora dos muros da escola. Que tenhamos coragem para enfrentarmos tais lutas e que esses projetos de fomento à pesquisa e à experiência docente possam ser mais valorizados e aprimorados para que tenhamos uma formação mais ativa dentro da sala de aula.

Tenho também uma profunda gratidão àqueles que, em meio a um período difícil da minha vida, acolheram-me na Residência Universitária do CFP. Agradeço a Denis, a Marcelo e a James por terem me acolhido tão bem. As conversas e partilhas do quarto 03 somaram muito e me ensinaram mais ainda sobre a importância da convivência, da vivência em comunidade, da experiência de ajudar um ao outro nas tarefas diárias do cotidiano. Agradeço também a Tainá, muito obrigado por ter me apoiado na minha pior fase e ter me encorajado a seguir em frente.

Sou grato imensamente a minha família, que tanto me apoiou para que eu chegasse até aqui. Obrigado a dona Miriam, por ser essa mãe incrível! Obrigado Tia Ana, a quem chamo carinhosamente de Tinete! Obrigado vó, Dona Raimunda! Sei que, lá de cima, a senhora vai estar orgulhosa de mim. Obrigado vô! Na matéria da vida o senhor foi um grande professor enquanto esteve aqui. Vou continuar lutando por vocês, assim como vocês tanto lutaram por mim.

Gratidão a minha companheira Rayssa. Que tantas vezes ouviu as minhas lamentações, frustrações e inseguranças diante do desafio da escrita desse trabalho em meio ao caos da vida. Obrigado pelo seu apoio, compreensão e afeto.

Agradeço a todos os professores e professoras do curso de história do CFP com quem tive o prazer de ser aluno: a Geraldo Venceslau, a Sérgio Rolemberg, a Hélio Azara, a Juliane Fernandes, a Uelba Alexandre, a Maria Thais, a Rosemere Santana, a Francinaldo Bandeira, a

Ana Rita Uhle, a Lucinete Furtado, a Rodrigo Ceballos, a Isamar Lobo, a Israel Soares, a Rubismar Galvão, a Silvana Vieira, a Osmar Luís, a Laércio Teodoro, a Mariana Moreira e, em especial, a Viviane Gomes de Ceballos, por quem sou imensamente grato. Nunca irei esquecer do que fez por mim, você me ensinou que ser professor vai para além dos muros de uma instituição. Obrigado por não ter me deixado desistir do curso em um momento tão difícil da minha vida. Além de, é claro, meu orientador Francisco Firmino Sales Neto, que sempre acreditou no meu trabalho e me incentivou a escrever as linhas que estão logo à frente. Obrigado por ser esse professor incrível, um incentivador, um ser de uma simplicidade e humildade que inspiram, além de um intelecto invejável, obrigado por tudo e por tanto, Neto!

*Cultura não é apenas um modo de vida, mas o
todo das formas de vida, do nascimento à
morte, da manhã à noite e mesmo em sonhos...*

(T.S Elliot)

RESUMO

Esta pesquisa consiste no estudo da Banda Cabaçal de Triunfo, na Paraíba, em sua trajetória sociocultural, notadamente musical, buscando compreender a sua criação como mecanismo de inserção social, de ressignificação cultural e de resistência dos costumes e tradições de remanescentes de uma comunidade quilombola. A referida banda cabaçal representa um rico patrimônio cultural para a cidade, tendo como berço de origem uma comunidade quilombola oriunda de Pombal, também na Paraíba, que depois de conflitos internos se mudou para o pequeno vilarejo onde se formava a cidade. Tratada como grande representante das manifestações culturais de Triunfo, a incorporação desse povo à vida da comunidade veio acrescentar valores de ordem cultural, econômica e social, contribuindo para a construção da história local. Nessa perspectiva, este trabalho visa analisar a banda cabaçal como fator cultural de espaço representativo e de identidade, trazendo uma discussão em que a musicalidade atrelada a diversos aspectos advindos de uma tradição popular e/ou folclórica pode se fazer como objeto de integração social, de resistência cultural e de ressignificação de um povo ou comunidade. Para isso, será usado na pesquisa duas estratégias metodológicas. A primeira será de caráter bibliográfico, em que será trabalhado obras que trazem a discussão dos conceitos que serão abordados dentro da pesquisa, como também a análise das obras da historiografia local acerca da temática. A segunda será composta por uma análise de fontes orais, a partir da realização de entrevistas com pessoas ligadas à história local e à comunidade formadora da banda. Com o aporte teórico necessário trataremos de conceitos como o de cultura popular, tradição e identidade.

Palavras-chave: Banda Cabaçal; Comunidade Quilombola; Triunfo; Cultura Popular; Tradição.

ABSTRACT

This research consists of studying the Banda Cabaçal de Triunfo, in Paraíba, in its sociocultural trajectory, notably musical, seeking to understand its creation as a mechanism of social insertion, cultural re-signification and resistance to the customs and traditions of remnants of a quilombola community. The aforementioned cabaçal band represents a rich cultural heritage for the city, having as its cradle of origin a quilombola community from Pombal, also in Paraíba, which after internal conflicts moved to the small village where the city was formed. Treated as a great representative of the cultural manifestations of Triunfo, the incorporation of these people into the life of the community added cultural, economic and social values, contributing to the construction of local history. In this perspective, this work aims to analyze the cabaçal band as a cultural factor of representative space and identity, bringing a discussion in which the musicality linked to several aspects arising from a popular and/or folkloric tradition can be made as an object of social integration, of cultural resistance and resignification of a people or community. For this, two methodological strategies will be used in the research. The first will be of a bibliographical nature, in which works that bring the discussion of the concepts that will be addressed within the research will be worked, as well as the analysis of works of local historiography on the subject. The second will consist of an analysis of oral sources, based on interviews with people linked to the local history and the community that formed the band. With the necessary theoretical support, we will deal with concepts such as popular culture, tradition and identity.

Keywords: Cabaçal Band; Quilombola Community; Triunfo; Popular culture; Tradition.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Contorno da rodovia PB 411, entrada para a cidade.....	16
Imagem 2 - Estátua do Menino Deus.....	16
Imagem 3 - Jornal do Commercio (AM), Ano 1949/Edição 15023.....	73
Imagem 4 - Esquema das fases do Grupo Quilombola.....	86
Imagem 5 - Grupo dos Pontões de Pombal.....	89
Imagem 6 - Banda Cabaçal Os Quarenta.....	90
Imagem 7- Antiga Formação da Banda Cabaçal Os Quarenta.....	95
Imagem 8 - Banda Cabaçal Os Quarenta formação com sanfona.....	98
Imagem 9 - Banda Cabaçal Os Quarenta, formação de 2009.....	103
Imagem 10 - Banda Cabaçal formação mirim na Festa do Menino Deus em Triunfo, 2014.....	105
Imagem 11 e 12 - Apresentações da Banda Cabaçal em eventos municipais, 2022.....	108
Imagem 13 - Presença da Banda Cabaçal Os Quarenta, em Pombal, na Festa do Rosário.....	110
Imagem 14 - Apresentação Os Pontões de Pombal, em Triunfo, na Festa do Menino Deus.....	110
Imagem 15 - Instrumentos atuais próprios da Banda.....	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 ENTRE SONS E POLIFONIAS : RESSOANDO ASPECTOS, TRAÇOS E SONORIDADES DE UMA CULTURA POPULAR NORDESTINA.....	22
1.1 A descoberta do povo: os estudos acerca do popular.....	25
1.2 O popular, o folclórico e a nordestinidade.....	33
1.3 Entre os sons do nordeste: peculiaridades de uma musicalidade regional.....	40
1.4 As bandas cabaçais: origens, usos e funções.....	48
2 DA CHEGADA À TOCADA: A(S) HISTÓRIA(S) DA VINDA DA COMUNIDADE QUILOMBOLA PARA TRIUNFO E A FORMAÇÃO DA BANDA CABAÇAL.....	56
2.1 Os silêncios que gritam: a historiografia local a respeito da migração da comunidade.....	57
2.2 As revelações sobre o caso de Mãe D'água: versões e falas de um passado ocultado.....	66
2.3 De Pombal a Triunfo: a necessidade de um novo lar.....	75
2.4 A formação da Banda Cabaçal Os Quarenta: transformação cultural e reconfiguração musical.....	84
3 A TRADIÇÃO EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO: MUDANÇAS E CONTINUIDADES DA BANDA CABAÇAL “OS QUARENTA”	92
3.1 Formação inicial: práticas e memórias.....	94
3.2 Em busca da sobrevivência da tradição: a nova geração da Banda Cabaçal Os Quarenta.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
FONTES.....	116
REFERÊNCIAS.....	118
APÊNDICES.....	122

INTRODUÇÃO

O mundo da pesquisa acadêmica foi, sem dúvida, um dos meus maiores medos, pois era algo novo para mim. Durante as cadeiras de Projeto de Pesquisa, sempre me vi aflito, perdido, inseguro. Diferentemente dos conteúdos trabalhados nas outras disciplinas, das avaliações, em que, diariamente, junto com meus colegas de turma, nos reuníamos e compartilhávamos aquilo que tínhamos entendido das aulas, dos textos e dos conteúdos, tudo ia se somando e, ao final das contas, aqueles diálogos se transformavam em novos conhecimentos, agregavam positivamente no nosso aprendizado. Tudo isso ajudava bastante a enfrentar as disciplinas. Na pesquisa não se tinha muito dessa coletividade, dessa experiência comunitária de aprendizagem, era algo individual, solitário, pois ser pesquisador tem essa particularidade (pelo menos em minha experiência até aqui). É uma atividade, muitas das vezes, praticada de uma solidão entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, entre o historiador e a construção de sua narrativa. Acerca desse trabalho manual e artesanal que é a narrativa historiográfica, me vi bastante nas palavras de Albuquerque Júnior (2019, p. 5): “É o historiador em sua solidão que vai costurar todos aqueles fragmentos, fazê-los aparecer como se fizessem parte de mesmo tecido”.

Ao entrar em contato com a disciplina de Projeto de Pesquisa I, me vinha sempre essa inquietude: qual será o meu objeto de pesquisa? Em qual área me infiltrarei? Em que me debruçarei nessa caminhada solitária? Parafraseando Albuquerque Júnior, de onde tirarei os fios que terei de tecer para produzir esse tecido historiográfico?

Desde o início, pensei em trabalhar com algo próximo a mim, algo que, de alguma forma, se aproximasse da minha vivência, que fizesse parte das minhas memórias, do meu lugar de origem. Desde a minha infância, sempre tive influências religiosas com base no catolicismo, sendo criado dentro de uma família que muito preza pela fé, pela devoção.

Dentro do meu fascínio pela música, aprendi a tocar violão durante minha adolescência e toquei vários anos na Igreja. Sempre vi a música como um meio transcendental, percebia isso na forma como a melodia tocava o sentir das pessoas, dos fiéis, parecia que a música facilitava o contato com o divino. Fui crescendo e passei a me afastar desse ambiente físico de ordem religiosa, porém, o meu encanto pela fé e pela música continuavam.

As manifestações da sabedoria popular, as crenças, os sincretismos e os sons sempre me marcaram. Minhas memórias estão repletas de sonoridades, muitas delas envolvendo algumas dessas crenças. A partir dessas subjetividades passei a pesquisar estudos sobre a história local da cidade, sobre os acontecimentos que marcam a espacialidade e a identidade do município de

Triunfo, na Paraíba. Encontrei diversos trabalhos, a maioria de autoria de historiadores locais, estudos que tratavam dos mais variados aspectos da cidade.

Dentre as possibilidades de pesquisa e entre as discussões nas aulas de Projeto I, sempre pesou a minha admiração pela música e a vontade de atrelar isso a pesquisa. O texto de Marcos Napolitano (2006), *A História depois do papel*, me fez enxergar com mais brilho ainda a questão da pesquisa histórica, tratando a música como fonte histórica, como documento. Eu tinha então dois filtros para me direcionar: um sobre a história local e outro que envolvesse em algum âmbito ou grau a questão da música.

Diante disso, me veio um *insight*: a possibilidade de uma pesquisa que tratasse de uma manifestação tradicional da cidade, um grupo musical folclórico que está imerso na cultura do município e que tem uma história bem particular, de resistência, de ressignificações da vida e de suas práticas culturais, atravessando gerações e se reinventando, resistindo ao tempo, tornando-se um elemento tradicional da cultura local triunfense.

O grupo citado e objeto de estudo deste trabalho é a banda Cabaçal “Os Quarenta”. Esse conjunto musical passou a integrar uma identidade cultural para a cidade de Triunfo, sendo uma das principais manifestações folclóricas do município. A gênese desse grupo se dá no seio de uma comunidade quilombola advinda da cidade de Pombal, também na Paraíba, que, em 1952, por questões ligadas a conflitos locais, foi motivada a migrar para um novo espaço, sendo Triunfo esse novo local de fixação. A chegada em um local novo trouxe vários desafios para esse grupo de pessoas, entre eles estava o processo de integração social. Para que isso fosse amenizado, tiveram que reforçar a sua identidade cultural, que se reinventar culturalmente e criar uma nova noção de pertencimento. A Banda Cabaçal entra na história dos Quarenta como um dos principais meios de consolidar essa identidade, de criar novos elos com a nova comunidade, de se sentir parte dela, coisa que se fez através da participação da banda na festa do padroeiro, o Menino Deus.

As bandas cabaçais – também conhecidas por bandas de pífanos e outras denominações a depender da região – são conjuntos musicais que, apesar de apresentarem traços particulares a depender de cada banda, partilham também de elementos característicos. São geralmente formadas por um instrumental rústico composto de instrumentos de percussão (como a zabumba, a caixa e, por vezes, pratos) acompanhados por instrumentos melódicos de sopro (os pífanos ou pifes), em que se predomina a música tocada sem a presença do canto, nas composições. A presença dessa musicalidade, emanada pelas cabaçais, é bem comum entre ambientes que vão desde o contato com o sagrado, como as novenas, procissões, renovações de santo e outras práticas do catolicismo, até espaços e momentos da vida profana, sobretudo nas

feiras, nas festas e eventos comemorativos locais, além de eventos culturais geralmente promovidos por centros de cultura.

O grupo no qual estudamos carrega em sua história uma tradição que vai para além de uma preservação dos costumes ligados à sua ancestralidade ou ao seu passado. A música e o som da Cabaçal são utilizados enquanto uma possibilidade de integração social, de atenuação de barreiras sociais e implementação de costumes. De um povo forasteiro que adentra um território desconhecido para se refazer, para se reconstruir e se fixar nessa nova espacialidade.

Engajaremos nosso estudo justamente nesses acontecimentos, tencionando mostrar a trajetória desse grupo, analisando suas fases desde os antecedentes da migração até a consolidação no novo local. Como também a modificação de práticas culturais que renascem juntamente com a mudança desses espaços, como vão adquirindo sentidos e significados e atuando na necessidade de um grupo se instalar socialmente, utilizando de sua cultura como ferramenta de inserção em uma nova comunidade.

Em nosso percurso, problematizaremos a musicalidade do espaço regional no qual se encontra o nosso objeto de pesquisa, partindo da seguinte questão: como os sons da cultura popular e do folclore se cristalizam no imaginário regional como sendo essencialmente nordestinos? Isso para discutirmos e entendermos como as cabaçais são parte dessa audibilidade regional.

Mais à frente, analisaremos as histórias que tratam de contar o processo que resulta na vinda da comunidade quilombola de Pombal para Triunfo. Quais os silêncios que perpassam essa história? Como a Banda Cabaçal se forma dentro da história do grupo?

Trataremos de analisar esse processo de construção de identidade do grupo Os Quarenta e de como a Banda Cabaçal vai se inserindo até se consolidar como parte integrante da cultura do município, passando a implementar os ritos da festa do padroeiro Menino Deus, principal atração da religiosidade local, sendo a grande marca identitária da cidade de Triunfo, também chamada (ou autointitulada) de “Terra do Menino Deus”. Uma identidade religiosa incrustada tanto na memória e no imaginário local de sua população quanto reforçada em várias construções arquitetônicas do município.

Imagem 1 - Contorno da rodovia PB 411, entrada para a cidade



Fonte: Arquivo pessoal

Imagem 2- Estátua do Menino Deus



Fonte: Arquivo pessoal

As imagens acima nos mostram um pouco dessa identidade que foi construída para a cidade. A espacialidade triunfense é fortemente marcada pelo religioso e pelo mítico, aspectos que são rememorados através de seu patrimônio material, constituído principalmente por praças, estátuas e memoriais.

Por último analisaremos as mudanças e as continuidades que têm acompanhado a trajetória da Banda Cabaçal Os Quarenta ao longo dos anos (1980-2022). Problematicando a partir do conceito de tradição como esse mover-se faz característica das expressões populares em meio às mudanças trazidas pelo tempo. Partindo da seguinte questão: quais as mudanças e

as continuidades estéticas, performáticas e musicais que a banda tem enfrentado para manter e continuar a sua tradição ativa no município?

Para isso, adentraremos a área de estudos da História Cultural, utilizando de conceitos como o de cultura popular, uma vez que o objeto de pesquisa se insere nesse campo de saberes e se estabelece a partir de caracterizações ligadas ao popular, como a transmissão oral, a espontaneidade performática, a (r)elaboração de práticas a partir de uma memória atrelada a uma ideia de tradição. Ao falar de cultura popular ou culturas populares (ênfatizando a sua heterogeneidade), a entendemos como uma cultura provida das classes subalternas, sendo estas o resultado de uma distribuição desigual dos bens econômicos e culturais, um sistema intrínseco nas sociedades capitalistas. Nas palavras de Canclini (1982, p. 43) “[...] as culturas populares são o resultado de uma *apropriação desigual* do capital cultural, realizam uma *elaboração* específica das suas condições de vida através de uma *interação conflitiva* com os setores hegemônicos.”. Adotamos portando esta definição proposta por Canclini, na qual, segundo o autor

[...] nos afasta das posições que predominaram no seu estudo: as interpretações imanentes, formuladas na Europa pelo populismo romântico e na América Latina pelo nacionalismo e populismo e indigenismo conservadores, e, por outro lado do positivismo que, preocupado com o rigor científico, esqueceu o sentido político da produção simbólica do povo (CANCLINI, 1982, p. 44).

A partir desta concepção, compreendemos, portanto, a cultura popular como resultado da estrutura social e de sua interação com esta. Na qual não se pode entendê-la isolada de seu contexto dentro das relações sociais e das condições materiais que limitam o contato com códigos e saberes culturais a uma determinada classe. Fazendo emergir em seu interior seus próprios saberes, seu próprio modo de enxergar e de significar o mundo e a sua existência, em que se criam seus próprios códigos, suas próprias manifestações culturais e simbólicas, produzem seus próprios conteúdos e modos de vida e, dentro disto, a sua própria cultura.

Esse trabalho trata de falar da alegria do ritmo, do batuque e do soar de instrumentos, da “brincadeira” praticada pelos mestres de uma sabedoria popular, de um saber que não se aprende nas instituições formais de ensino, mas que se vivencia através da experiência em comunidade, da comunicação e da transmissão a partir da oralidade. Uma prática que ao longo de sua história passará por transformações e adaptações para continuar viva a tradição do grupo. Mas também trata de revelar as tristezas e dores por trás da história dessa comunidade

quilombola, uma história que ficou por décadas silenciada, ocultada ou mesmo ligada ao mistério dentro do solo triunfense.

Para entender essa trajetória do grupo Os Quarenta, também trabalharemos com o conceito de tradição, visto que o nosso objeto de estudo se situa em uma prática que, com o passar do tempo, se consolida enquanto uma manifestação tradicional dentro da religiosidade local, ou seja, partimos da ideia da “invenção” de uma tradição que se aloca dentro de outra já existente, que é a festa do padroeiro da cidade. Para isso adotaremos o termo de “tradição inventada”, defendido por Hobsbawm e Ranger (2018, p. 8), na qual, segundo os autores, é entendido como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Dado que analisaremos o processo de construção de identidade do grupo, no qual trataremos de discutir como se deu essa construção a partir da mudança de espaços e de localidades, nos guiaremos pela seguinte questão: como essa identidade foi se movendo e se reformulando a partir dos acontecimentos da história de vida dessas pessoas enquanto grupo que compõe o que se conhece hoje como Os Quarenta? Para isso nos apoiaremos, do ponto de vista teórico, nos estudos de Stuart Hall e do conceito de identidade trabalhado pelo autor, que muito dialoga com o nosso questionamento, uma vez que, como enfatiza Hall (2006, p. 12-13),

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Entendemos também que a história na qual trataremos de (re)contar neste trabalho é em grande parte uma história mitológica, pois parte da criação de uma narrativa, a partir do uso e manejo da memória, selecionada cuidadosamente para construir um mito de origem, uma narrativa que interage e molda em grande medida a própria identidade do grupo aqui estudado. Para Barthes, o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer, ela carece de todo um processo de significação e atribuição de sentido, sendo um discurso escolhido pela história, uma fala excessivamente justificada a partir de uma determinada narrativa, seja ela oral ou escrita. Logo,

o mito se faz enquanto um sistema de comunicação, uma mensagem que se é passada ou transmitida, atribuindo novos significados a partir da linguagem (BARTHES, 2001), segundo o autor

[...] é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2001, p. 132)

Para tratarmos dessa análise da trajetória que culmina na formação da banda cabaçal utilizaremos de um corpo diverso de fontes. Inicialmente, partiremos de um estudo bibliográfico, analisando trabalhos monográficos que narram acerca da história da comunidade oriunda de Pombal, como também da formação política, social e cultural da cidade de Triunfo. São trabalhos produzidos principalmente por historiadores locais, a exemplo das monografias de Erika Vanessa Lisboa Andrade (2013), José Valdenor Manguiera Lisboa (1994) e Jalisson Luiz Dias (2017). Também da dissertação de mestrado de Edinaura Almeida de Araújo (2005) que, como veremos mais à frente, será de suma importância para análise dos fatos ocorridos no processo de migração da comunidade de Pombal para Triunfo.

Também utilizaremos de edições (2011 e 2022) de uma revista local, a *Triunfo em Foco*, que em seu conteúdo conta aspectos e acontecimentos que marcam a história da cidade, atrelando elementos políticos e feitos da gestão governamental da época da edição com histórias da memória local. Traremos ainda um livro de cunho autobibliográfico de um ex-prefeito da cidade, Damísio Manguiera (2011), intitulado *Labirintos do Triunfo*, em que trata de sua história enquanto triunfense e da sua trajetória política trazendo também marcos da história do município, além de sua dissertação de mestrado que se remete ao estudo do patrimônio cultural material e imaterial da cidade.

Depois usaremos de um material de fontes audiovisuais, compostas por documentário, entrevistas e imagens fotográficas. Traremos um documentário datado do ano de 2012, produzido por Janduy Acendino. Tal produção, nomeada *Negros dos 40*, reúne antigos integrantes da comunidade quilombola, na qual contam as experiências que tiveram ou que lhes foram passadas pelos familiares sobre a história da vinda para Triunfo e a sua inserção nessa nova localidade. Já a análise de registros fotográficos gira em torno da banda cabaçal, com imagens que retratam as características estéticas da banda, como também as mudanças e adaptações que vão sendo implementadas ao longo do tempo.

Para fechar nosso aporte documental, faremos uso da história oral, a partir da realização de entrevistas para compor o quadro de fontes, visto a importância de trazer a fala daqueles que contribuíram e que contribuem com a preservação da memória e da história local. Com isso poderemos reverberar as tramas de uma memória que ressoa entre o passado e o presente, ressignificando as narrativas, abrindo novos espaços que não foram contemplados nos trabalhos já construídos acerca da temática analisada. Entrevistamos duas pessoas, cuja escolha passou pelo critério de seleção com base nas prováveis contribuições que as falas dos depoentes trariam para o corpo do nosso trabalho. Nossa intenção inicial era de ter um número maior de depoimentos, contudo, em meio a algumas recusas e um certo receio por parte dos possíveis entrevistados, nosso corpo de fontes se limitou, neste trabalho, a este número. Realizamos a primeira entrevista a um historiador local, conhecedor e pesquisador dos acontecimentos que marcam a história local de Triunfo. A segunda entrevista foi feita a uma representante da comunidade quilombola Os Quarenta, na qual exerce uma ativa participação nas atividades sociais e culturais do grupo. Para a utilização desse tipo de fonte, adotamos a abordagem teórica e metodológica de Alessandro Portelli, entendendo a história oral como uma *arte da escuta*, sendo a partir dessa escuta e dessa relação de troca entre entrevistador e entrevistado que o historiador irá criar, no ato da entrevista, a sua fonte histórica. (PORTELLI, 2016)

Portanto, analisaremos essa memória cristalizada no corpo documental aqui apresentado, tanto nas produções da historiografia local, bem como na fala dos entrevistados, refletindo como essa memória foi utilizada para a construção de um passado, pois, como afirma Portelli (2016, p. 18-19)

A memória, na verdade, não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado. [...] os eventos são reconhecidos como tais, tornam-se lugares de significado, primordialmente através do trabalho de memória pessoal e pública, que seleciona certos eventos a partir do conjunto disforme de acontecimentos cotidianos e os investe de significado.

No primeiro capítulo deste trabalho nos debruçamos sobre algumas das questões que permeiam a temática da cultura popular e de suas sonoridades. Trazemos essa discussão para o recorte espacial do Nordeste, para analisar como essa área de estudos se desenvolveu historicamente e de como os intelectuais do folclore influenciaram na formação imagética da própria identidade nordestina, como também na construção de uma paisagem sonora para esse espaço. Apresentamos os usos, funções e características de uma das manifestações musicais que fazem parte dessa sonoridade dita nordestina: as bandas cabaçais.

No segundo capítulo abordamos a história social e cultural da comunidade na qual se forma o nosso objeto de pesquisa. A partir da análise dos estudos locais e de fontes audiovisuais (entrevistas, documentário, fotografias) tratamos de problematizar os silêncios que se fazem presentes na história da Comunidade Quilombola dos Quarenta, com intuito de entender como deu a formação da banda a partir da trajetória do grupo, visto que a Banda se forma com a chegada da comunidade no território triunfense. Também refletimos acerca da musicalidade cabaçal como ferramenta de inserção social dos Quarenta dentro da comunidade triunfense.

No terceiro capítulo tratamos de analisar as mudanças e as continuidades da tradição da Banda Cabaçal Os Quarenta dentro do município de Triunfo. Fazendo uso de fotografias e de relatos orais, buscamos identificar algumas das fases que compõem a trajetória do grupo, evidenciando a movência e a dinâmica que se faz necessária para continuar viva a tradição da Banda Cabaçal dentro da cidade.

1 ENTRE SONS E POLIFONIAS: RESSOANDO ASPECTOS, TRAÇOS E SONORIDADES DE UMA CULTURA POPULAR NORDESTINA

“As flores não brotam sem antes a chuva, as palavras não caminham adiante dos gestos e todo o hino que se canta é por algo que se começou a fazer antes” (BRANDÃO, 1982).

Falar de cultura popular é algo bastante complexo e controverso, principalmente se formos analisar o significado do conceito, ou melhor, os significados. Nossa dificuldade já começa por aí, pela ampla diversidade de concepções as quais sua categoria abrange, estando longe de ser um conceito bem definido e delimitado pelas ciências que a estudam. Seja na Antropologia, na Sociologia, na História e em outras áreas das Ciências Humanas e Sociais, esse tema tem despertado uma ampla frente de estudos no Brasil, sobretudo a partir do século XX, quando se tem uma maior efervescência intelectual, junto a outros acontecimentos históricos desse período.

Pensar a cultura popular enquanto conceito é se deparar com a sua polissemia, é enfrentar um imenso campo de estudos e suas várias definições, que são historicamente formuladas e paulatinamente traçadas por diversas concepções e interesses, sobretudo políticos e ideológicos, que permeiam a construção de seus significados ao longo do tempo. Sendo assim, dentro dessa busca conceitual, há uma vasta gama de interpretações, cada qual tecidas dentro de suas próprias objetividades. Como aponta Martha Abreu (2003, p. 83), tal conceito “foi utilizado com objetivos e em contextos muito variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas”.

Não se tem uma fórmula pronta em relação à cultura popular, estudá-la é, antes de mais nada, confrontar a dificuldade gerada pelo próprio termo, pois há visões diferentes para se compreender. É possível até mesmo considerarmos, assim como John Storey (2015, p. 13), que “cultura popular é uma categoria conceitual vazia que pode ser preenchida de maneiras altamente variáveis, e normalmente conflitantes, dependendo do contexto de uso”.

Um labirinto epistemológico, é assim que podemos ver a questão conceitual da cultura popular. Um emaranhado de conceitos, interpretações, definições, que não são fixas ou imutáveis, mas que ao longo da história se reinventam, se modificam, conflitam, se chocam, pois, como bem nos diz Montenegro (2001, p. 11), “Cada época recupera e atribui ao popular

um sentido, que, em princípio, resulta da disputa ou das relações no interior dos discursos, na medida em que estes discursos se propõem estabelecer determinados imaginários”.

Se estudar a cultura popular tem seus impasses e contradições, sobretudo no campo teórico, remeter essa categoria para uma região específica também tem suas nuances. Especialmente para uma região que é referência no que diz respeito a sua cultura, exposta nas mais variadas formas – seja na literatura, na teledramaturgia, na música, no cinema, jornais ou na mídia – ligadas às chamadas classes populares e que curiosamente (ou não) é neste espaço, no Nordeste, onde se concentra a maior parte dos intelectuais e de seus estudos acerca das manifestações populares e folclóricas no Brasil (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a). Essa cultura dita nordestina e de essência popular é resultado de um processo de construção de um imaginário espacial para a região, na qual as artes foram e são usadas como uma forte ferramenta para instituir esse espaço, compondo os contornos imaginários, afetivos, dizíveis e visíveis do que conhecemos hoje como Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Contudo, a cultura popular pode estar para além de conceitos¹, para além dos muros desse labirinto epistemológico, pois, assim como Jadir de Moraes Pessoa propõe (2018, p. 13), ela também está nos gestos, nos saberes, nos valores empreendidos pelos próprios agentes dessas manifestações. Sujeitos que dão vida a essas práticas atribuindo a elas seu próprio sentido de mundo e de vida, resistindo aos impulsos da modernidade, estando, como nos lembra Marilena Chaui (1996), entre o conformismo e a resistência.

Diante dessa polissemia conceitual, a cultura popular ou as culturas populares são, a nosso ver, os saberes e práticas vivenciadas e empreendidas por um determinado grupo social, ou melhor, por determinada classe, na qual fazem parte aqueles que diante da desigualdade da estrutura socioeconômica imposta pela estrutura capitalista adquirem uma apropriação desigual dos bens culturais. Isso faz com que as manifestações provindas das classes subalternas da sociedade construam seu próprio conjunto de representações simbólicas (materiais e imateriais) da vida e das relações sociais inerentes a ela. Em outras palavras, a cultura popular nada mais é do que o produto gerado pelas interações entre a cultura subalterna e a hegemônica, não pela contraposição entre elas, mas pelo seu intercruzamento, havendo processos de apropriações, reelaborações e atribuição de novos sentidos. Como nos diz Canclini (1983, p.42), essas práticas populares “... se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e

¹ Tratamos da análise de conceitos para compreender a própria existência dessas manifestações, pois, como nos diz Albuquerque Júnior (2013b, p. 26), “A atividade de fabricação do mundo pelos homens, de um mundo para si, para ser por eles habitado, tem como uma de suas principais tecnologias a utilização de conceitos. O mundo humano é inventado, fabricado mediante o uso de conceitos.”

culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida”.

Os sujeitos que fazem parte dessas manifestações de caráter popular constroem sua própria rede de significados, de representações do simbólico, aderem a uma cosmogonia que alicerça as suas práticas, que dá sentido a suas crenças e que também dá um sentimento de pertencimento, de identidade, de vínculo à sua comunidade, como é o caso da Banda Cabaçal Os Quarenta, como passaremos a ver no segundo capítulo deste trabalho.

Pois bem, ressaltamos aqui a importância de trazermos algumas reflexões referentes à cultura popular, sobretudo à cultura popular nordestina e seu contexto histórico, uma vez que o objeto de estudo deste trabalho transita entre essas duas categorias conceituais: o popular e/ou folclórico e o Nordeste: a primeira enquanto manifestação e a segunda enquanto espaço. Logo, tentaremos aqui explicar, através de um levantamento bibliográfico, um pouco sobre essa historicidade da cultura popular, para assim entendermos como esse campo de estudos foi ganhando uma ampla notoriedade no meio intelectual e, ainda, como esses estudos acontecem no Nordeste de uma forma tão potente que, como veremos, acabará por influenciar na própria identidade dessa região. Uma região que é palco de uma sonoridade bastante peculiar, sons que, ao ouvirmos, já identificamos como sendo nordestinos e que remetem a uma sonoridade folclórica. Grande parte dessas influências sonoras tem como berço as classes e manifestações ditas populares, cristalizando assim uma paisagem sonora nordestina ou, como denota Maser Lopes (2017), uma *audibilidade regional*, na qual as bandas cabaçais fazem parte.

Propomos aqui, neste primeiro capítulo, em trazer algumas reflexões acerca do universo folclórico e das manifestações populares e seus estudos no meio intelectual, como também alguns traços da cultura popular nordestina e de sua historicidade. Esse debate é importante para traçarmos alguns dos aspectos que estão intrínsecos nas nuances da chamada cultura popular, problematizando como essa área de estudos foi ganhando formas e se redefinindo ao longo do tempo e como esses discursos corroboram com a formação da própria ideia de Nordeste. Depois tentaremos discutir sobre as peculiaridades da musicalidade nordestina e sua formação histórica, e apresentar o universo sonoro e simbólico das bandas cabaçais, introduzindo as características gerais desses conjuntos musicais. Ressoar esses aspectos nos ajuda a pensar de que maneira essa identidade folclórica é construída e atribuída de maneira simbiótica na própria identidade nordestina, em sua estética, em seu imaginário, e é claro, em seus sons.

A justificativa para esse nosso primeiro capítulo se detém em trazer uma discussão em torno das categorias que envolvem nosso objeto de pesquisa para que haja uma contextualização histórica desses campos, que são o pano de fundo de nosso estudo. Discutiremos a cultura popular, pois é nela que se enquadra os estudos da sonoridade das cabaçais, sendo a Banda Cabaçal Os Quarenta uma manifestação cultural que, a partir das definições aqui trabalhadas, podemos identificar como uma prática de caráter popular e/ou folclórica. Analisaremos a construção do que chamamos aqui de *nordestinidade* para pensar a região na qual é consolidada imageticamente² como palco principal das bandas cabaçais, discutindo a formação histórica dessa cultura regional nordestina ressoando os seus aspectos, traçando a historicidade dessa identidade cultural. Evocaremos a discussão sobre a formação histórica da musicalidade nordestina para pensarmos nos sons que são instituídos como sendo parte dessa região, sonoridades que foram capturadas para formação dessa *audibilidade regional*, tendo por fio condutor o próprio folclore (MASERA, 2017). Por fim, trataremos de analisar as características gerais que compõem as bandas cabaçais, para introduzirmos aspectos desses conjuntos musicais, de seus usos, funções e musicalidade, para mais à frente, nos capítulos posteriores, apresentarmos as peculiaridades de nosso objeto de pesquisa, a Banda Cabaçal Os Quarenta.

1.1 A descoberta do povo: os estudos acerca do popular

Ao se pesquisar sobre questões relacionadas à cultura popular, ao folclore e as suas manifestações é certo encontrar um imenso material produzido ao longo da história e, junto a isso, diversas concepções, diferentes sentidos e significados, atribuições que tentam abarcar a cultura popular a um conceito. Para Martha Abreu (2003, p. 84), o ponto chave e fundamental para se discutir e refletir acerca dessas questões está em entender a história ligada a essa busca conceitual e dos significados e disputas políticas e teóricas que estão por trás destes estudos. Segundo a autora, “Ao aprofundarmos a história do conceito de cultura popular, realizamos uma operação que subverte os sentidos universais, a-históricos, ideológicos e políticos que costumeiramente lhe são atribuídos”. Tentaremos aqui percorrer esse caminho³, analisando, ressoando esses aspectos históricos nos quais a cultura popular está imersa, a fim de tentar

² Entendemos que as cabaçais, dentre tantos outros conjuntos musicais, são parte de todo um conjunto sonoro que, através de uma série de discursos (desde a literatura regionalista até o discurso folclórico), são usados para criar e instituir um arquivo de sons que remete a uma dita música ou paisagem sonora nordestina (VENTURA, 2022).

³ Mesmo que de forma breve e introdutória, pois essa discussão está para além desse trabalho.

compreender algumas das questões que permeiam os embates nos quais o conceito é inserido no âmbito intelectual e acadêmico.

Primeiramente, a discussão na qual nos interessa aqui não é encontrar a definição mais correta ou a linha de pensamento mais ou menos aceita no meio intelectual, mas compreender a cultura popular enquanto uma categoria conceitual, como um largo campo de conhecimentos afeiçoados em uma longa tradição de estudos, que até hoje estão em movimento, se atualizando, se expandindo e buscando novos enfoques, como passaremos a ver mais à frente.

É interessante notar de antemão que nem sempre o povo e as suas manifestações estiveram sob os estudos e sob os olhares dos intelectuais, nomeadamente, dos historiadores. Esses que, durante grande parte da história, se ativeram aos grandes eventos da humanidade e seus protagonistas, ou seja, aos grandes líderes, aos nobres e clérigos, aos personagens políticos e militares, ao relato dos feitos dos grandes, sob a ótica dos “vencedores”, a uma história vista e narrada de cima, de elite. Logo, tudo o que não se encaixava nessas categorias acabou ficando por muito tempo às margens da história e, sendo assim, fadada ao silenciamento.

Essa perspectiva da historiografia imperou até recentemente, no século XX, quando surgiu o interesse histórico pelos grupos sociais ditos “dominados” diante da hegemonia das classes dominantes. Uma nova corrente de historiadores preocupados em narrar a história sob o ponto de vista daqueles que foram tão partícipes do processo histórico quanto os grandes e famigerados líderes políticos e militares.

A partir de historiadores como Eduard Thompson, Carlo Ginzburg, Peter Burke, entre outros, com obras que passaram a ser referência para os estudos do popular, emergiu uma inovadora perspectiva histórica do povo e de suas manifestações culturais e sociais. Isso deu impulso para que novas áreas fossem exploradas e estudadas por essa nova geração de historiadores, passando a narrar a história de campos pouco explorados até então, como a psico-história, a nova história econômica, a história cultural, a história das mentalidades, como também o estudo historiográfico das culturas populares. Tendo agora um interesse em contar uma história vista de baixo, dando enfoque para aqueles que ficaram por muito tempo esquecidos, renegados, silenciados pela historiografia oficial. Uma história que contemplasse as classes menos favorecidas, que narrasse a experiência humana de pessoas comuns dentro de seus contextos sociais, econômicos e culturais, que olhasse para elas como sujeitos ativos no processo histórico. A influência desses estudos ampliou as pesquisas e cativou o interesse de muitos historiadores, segundo Jim Sharpe (1992, p. 41)

Essa perspectiva atraiu de imediato aqueles historiadores ansiosos por ampliar os limites de sua disciplina, abrir novas áreas de pesquisa e, acima de tudo, explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história.

Essa nova perspectiva teve grande influência dos avanços alcançados pela escola dos Annales, posta diante à crítica aos historiadores e à história tradicional, na qual levou a um processo que revolucionou o campo da historiografia, em que trouxe uma nova epistemologia para o fazer historiográfico. Isso culminou em estudos inovadores para a época e quebrou com os ideais positivistas, que até então dominavam o campo da escrita e da produção historiográfica. Surgida na França na primeira metade do século XX, a escola dos Annales propôs novos caminhos teóricos-metodológicos para a escrita da história, com a interdisciplinaridade entre a história e outros campos do saber, sobretudo com as Ciências Sociais (REIS, 2000). Além disso, a expansão do uso das fontes pelo historiador abandonou a lógica positivista, e deu novos contornos para o que veio a se chamar de Nova História.

Diante dessa mudança de paradigmas no fazer historiográfico e sob a influência da Nova História, historiadores começaram a enveredar nesse campo de estudos sobre o popular e suas manifestações culturais já na segunda metade do século XX, em meados dos anos 1960. Grandes expoentes foram os estudos de Eric Hobsbawm, em *A História Social do Jazz*, publicada pela primeira vez em 1959; e a obra de Edward Thompson, em *A formação da Classe operária Inglesa*, publicada em 1963, (BURKE, 2008), se tornando grandes referências nos estudos da história cultural como também da cultura popular. Foi, inclusive, a partir do próprio Thompson que o conceito de uma “história vista de baixo” entrou na linguagem comum dos historiadores, inspirando assim novos estudos da área (SHARPE, 1992).

Contudo, antes dos historiadores, outros intelectuais se voltaram a estudar as práticas advindas do “povo”, estando estas no gosto dos amantes das antiguidades (os chamados antiquários), dos folcloristas e dos antropólogos. O interesse pelo registro dessas práticas começa por um viés controlador por parte de um Estado que se centralizava, se pautava em um caráter reformista, moralizador e normatizador. Uma vez que, ao transpor a oralidade – forma na qual essas práticas eram transmitidas e executadas – para a escritura, o Estado teria como vigiá-las, se teria um controle maior sobre essas manifestações. Ao ponto de censurar tudo aquilo que fosse visto como subversivo, rebelde, ameaçador às leis centralizadoras e moralizantes do Estado (ALBUQUERQUE JÚNIOR 2013b).

Esses registros inicialmente eram produzidos, sobretudo, por parte do clero, em que sacerdotes se voltaram a registrar estas manifestações com o intuito de “apontar os erros e as crendices das classes inferiores, e se encontravam em consonância com um espírito moralizador e hostil às manifestações populares” (ORTIZ, 1992, p. 11). Logo, o interesse pelo popular, pelas manifestações do povo também esteve ligada inicialmente ao interesse político do Estado em controlar tudo aquilo que fugisse da lei, da moral, da legalidade, do pudor. A oralidade que marcava a circulação das práticas do povo era perigosa, pois a palavra falada, dita, recitada ou cantada provinha do anonimato, sendo difícil a ação de vigiar e de controlar o que era passado e circulado anonimamente entre a população. Ainda segundo Renato Ortiz (1992, p. 11):

A coleta dos costumes populares não era uma preocupação maior dos homens educados no início da era “moderna” [utilizo aqui a demarcação proposta pelos historiadores]; eles se interessavam mais por temas como os druidas, os celtas, os astecas, os africanos, do que pelo camponês ou pelos servos.

O espírito de antiquário marcou a construção de uma literatura que tinha os costumes populares como seu objeto de estudo, isso em meados do século XVII, na Europa, sendo o interesse de colecionar movido pela curiosidade e pelo fascínio ao exótico que motivou esses intelectuais – antiquários – a compilarem e ordenarem as antiguidades, as crendices e os costumes do povo. Fazendo inicialmente um trabalho solitário e mais tarde formando clubes de estudo, os antiquários, apesar das tentativas (fundação da Sociedade dos Antiquários em 1718 na Inglaterra e da Sociedade céltica em 1807 na França), não formaram uma sociedade coesa por questões de discordâncias quanto as delimitações de seus objetos de estudo e aos objetivos de suas pesquisas (ORTIZ, 1992). Mais tarde, em 1846, criava-se o termo “*folk-lore*” pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms, que também fazia parte da “Sociedade dos Antiquários”. Na terminologia *Folk* (povo, nação) e *lore* (saber), passando a substituir o que se chamara até então de “antiguidades populares”.

O discurso científico acerca do popular é algo que surge já no pensamento moderno, quando intelectuais começam a observar e a se interessar pelas expressões advindas das classes populares. Segundo Clancini (2003, p. 208) “o povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do século XIX, pela formação na Europa de estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população”.

O início desses estudos está intrinsecamente ligado com a busca pela formação de uma identidade nacional, pois segundo a classe intelectual, estava nos estratos populares o que ainda restava de mais autêntico, primitivo e puro diante do cosmopolitismo, das mudanças trazidas

pela modernidade e do contágio de tudo que fosse estrangeiro. Como nos diz Peter Burke (2010, p. 37), “A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional.”. Associado aos movimentos nacionalistas europeus da época o Romantismo foi um grande impulsionador desses estudos ligados as classes populares, pois, na visão romântica, o povo seria o elemento orgânico, guardião da tradição e nele estaria o cerne do ideal nacionalista. Nas palavras de Marilena Chaui (1996, p. 19):

O povo romântico – sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição – nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Esteticamente, a resposta do Romantismo ao Classicismo, a revolta da Natureza contra a “arte”. Intelectualmente, é a resposta dos sentimentos contra o racionalismo Ilustrado, a revolta da tradição contra o progresso das luzes, do sobrenatural e do maravilhoso contra o “desencantamento do mundo”. Politicamente, é a reação contra o império napoleônico, a afirmação da identidade nacional contra o invasor estrangeiro: a cultura popular ou o popular na cultura, torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes.

Mas o que seria o popular? Ao dizermos que é simplesmente aquilo que vem do povo, nos vem uma outra questão: que povo? ou quem é esse povo? São indagações que põem em xeque essa complexidade, de delimitar algo tão difuso, de homogeneizar algo tão heterogêneo, de categorizar algo de difícil classificação. A expressão é polissêmica, afinal por “povo” podemos entender ser toda a população de um país, a sua parte menos favorecida economicamente, ou ainda os grupos de trabalhadores, aqueles que compõe o proletariado. Um outro termo bastante utilizado diante dessa problemática e que é adotado como forma de identificação para se referir a cultura do povo, no sentido classista do termo, é o de classes populares ou classes subalternas (termo cunhado por Gramsci). Segundo Canclini (2003, p. 205):

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

A depender do prisma usado para se enxergar o popular, o seu sentido pode adquirir novas e diferentes conotações e concepções. Para os folcloristas, por exemplo, o popular está atrelado ao folclore e defende a tradição. Partindo para a mídia e para os veículos de

comunicação massiva, o popular é aquilo que vende, é o que é atrativo e consumido pelo povo e não criado por ele, pois, para esses veículos, a cultura atravessa a lógica do mercado e se torna um mero produto a ser vendido para a obtenção do lucro. Já para o CPC's (Centros populares de Cultura) dos anos 1960 irá se empregar ao popular um ideal revolucionário, tendo agora por base um referencial teórico marxista, através do qual se pretendia alcançar a transformação da sociedade por meio da conscientização do povo (CATENACCI, 2001).

O que podemos perceber através dessas diversas visões é que o popular é algo mais construído do que preexistente, suas mudanças de sentido derivam das intencionalidades do discurso que permeiam o conceito. Segundo os estudos de Canclini (2019, p. 207) podemos perceber essa ressignificação de sentido ao longo da história:

Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).

Dentro dessa multiplicidade de formas na qual a cultura popular pode ser apresentada, as bandas cabaçais também podem ser vistas de maneiras diferentes dentro desses discursos. Do ponto de vista dos folcloristas, por exemplo, a expressão desses conjuntos musicais representava uma autenticidade que sobrevivia ao tempo e as mudanças trazidas por ele, e por isso havia a preocupação de se registrar antes que a modernidade sucumbisse essas manifestações, vistas como um relicário dessa tradicionalidade regional. Reflexo disso são as missões de pesquisas folclóricas idealizadas por Mário de Andrade, em 1938, em Estados do Norte e Nordeste brasileiros, fazendo uma espécie de arquivo documental das manifestações musicais folclóricas dessa região, dentre elas as cabaçais (MASERA, 2017). Já partindo para a ótica do populismo político as cabaçais podem ser utilizadas como legitimadoras de uma identidade cultural local ou regional, se apropriando destas para criar discursos políticos, pondo o popular em cena para se autopromover uma imagem de proximidade com o povo e de valorização de sua cultura.

Uma das questões emergentes dentro desses estudos é que por muito tempo – sendo ainda bastante vigente até hoje – o entendimento acerca o popular – referindo-se às manifestações das classes subalternas – delineou-se tendo como base a concepção da diferença, das dicotomias entre o erudito, o culto, o que viria das elites e o popular, o inculto, proveniente das classes pobres (CANCLINI, 2019). Todavia, estudos mais recentes têm superado essa visão

maniqueísta, esse modelo dual e engessado, pautado em oposições, em dicotomias, em antagonismos, propondo assim uma visão de cruzamentos culturais entre esses dois polos, havendo dentro destes cruzamentos trocas e apropriações, seja de saberes, práticas, condutas, dentre outras formas de ver e significar o mundo.

A exemplo dos estudos de Nestor Garcia Canclini⁴ (2019) e Peter Burke⁵ (2010), que nos mostram que a cultura não é estática ou simplista, o que temos são culturas em movimento, interação, criação e hibridização. A cultura transcende fronteiras e delimitações, rompe com as barreiras de classe, é dinâmica e no seu dinamismo transita entre os vários espaços e estratos das sociedades. A respeito desses processos dinâmicos e interativos da cultura, ou das culturas, Carlos Rodrigues Brandão (2009, p.728) nos traz uma interessante analogia:

A imagem de raízes que se entretecem no solo de uma mesma floresta e geram árvores que, mesmo quando aparentemente separadas, formam um sistema ou diferentes sistemas sempre mais complexos e interativos do que aquilo que se passa no interior de uma apenas.

Para Roger Chartier, a cultura popular é uma categoria erudita, no sentido de que pretende “delimitar, caracterizar, e nomear práticas que nunca são designados pelos seus atores como pertencentes à “cultura popular” (CHARTIER, 1995, p. 179). Essa preposição nos atenta sobre o debate, os estudos e as discussões que são travados dentro desse campo de saberes e que se aтем-se a uma delimitada classe intelectual, sempre externa à realidade e à vivência daqueles que produzem e consomem essas manifestações. Como nos diz Brandão (2009, p. 727), “Quando falamos de povo ou de cultura popular estamos lidando com palavras que alguém – um professor, um pesquisador, um intelectual, um erudito, enfim – criou para significar, do seu ponto de vista, quem é e o que faz e cria um outro que não ele mesmo”. Em concordância com os autores supracitados, Marilena Chaui (1996) também nos alerta sobre essa questão, afinal, os próprios agentes que praticam essas manifestações muitas das vezes não se designam como sendo populares ou usam desse adjetivo “popular” para se autodenominarem ou para classificar as suas atividades culturais, essas que, ao longo de sua vivência de algum modo se instaurou na sua realidade e que se tornou parte dela. Na maioria das vezes são práticas que são passadas de geração em geração, entre membros da mesma família ou comunidade, como é o caso da Banda Cabaçal Os Quarenta.

⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

⁵ BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

Na maioria das vezes em que vemos o uso ou aplicação do termo cultura popular é comum que venha acompanhada do termo folclore. Isso porque, segundo grande parte dos estudos, sobretudo a partir da década de 1990, os termos passaram a se complementarem ou se equivalerem. Como foi defendido no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em agosto de 1995, em Salvador, na Bahia: “Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a Unesco” (CNF, 1995).

No Brasil os estudos referentes às manifestações populares passaram muitas vezes a ser adotado o termo de cultura popular em substituição do termo folclore, sobretudo aos estudos ligados às universidades, pois o termo não era bem-visto pelas instituições acadêmicas. Muitos intelectuais criticavam os estudos folclóricos pela falta de criticidade, de rigor científico, teórico e metodológico na qual esses estudos eram feitos (ROCHA, 2009).

A Sociologia não poupou críticas a forma com a qual os folcloristas trabalhavam os seus objetos de estudo e pesquisa. Entre os intelectuais que confrontavam o movimento folclórico se destacava Florestan Fernandes que, juntamente com a “escola paulista de sociologia”, iria contribuir com o processo de marginalização dos estudos folclóricos. Isso se deu dentro de um contexto da época (meados dos anos 1940 e 1950), quando o modelo de ciência defendido pela sociologia estava caminhando juntamente com a ideia de progresso, de desenvolvimentismo, que era marca do governo de JK. A associação do folclore com a tradição era conflitante com o projeto de nação que era implantado através de vários movimentos artísticos, culturais e intelectuais da época. Segundo Gilmar Rocha, “a associação do folclore à tradição transformou-o no porta-voz de um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção da nação moderna que, por sua vez, prescindia cada vez mais da sua contribuição para o progresso” (ROCHA, 2009, p. 223).

Tais fatos, problemas e questões – uma mínima parte de outros tantos – nos mostram que a cultura popular, enquanto categoria conceitual, não é passível de uma definição fixa e imutável. Muito pelo contrário, para entendê-la é preciso se voltar primeiramente para o contexto histórico a qual é tratada, pois seu sentido varia a depender da época e dos interesses daqueles que usam do conceito, seja pelo viés político ou ideológico. A sua mutabilidade é um fator que dificulta o entendimento, nos põe a uma inquietude, em busca de uma solução para compreender esse campo de estudo. É essa inquietude que tem movido tantos pesquisadores, que tem gerado uma ampla bibliografia, longe de se ter um fim, pois, como já vimos, sempre irá aparecer novos contornos, novas concepções e novos conflitos. Como bem diz Martha Abreu (2003, p. 95), “cultura popular não se conceitua, enfrenta-se”, então sigamos.

1.2 O popular, o folclórico e a nordestinidade

*Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
Não sou da nação dos condenados!
Não sou do sertão dos ofendidos!
Você sabe bem: Conheço o meu lugar! (Belchior)*

O trecho citado acima é de uma canção composta pelo cantor, músico, produtor e artista plástico cearense Antônio Carlos **Belchior**, intitulada de “Conheço o meu lugar”, na qual Belchior canta e denuncia o estereótipo que é lançado sobre a região Nordeste. Um estereótipo que até hoje é retratado nos meios midiáticos e televisivos, seja em filmes, séries ou telenovelas, em que o personagem nordestino é facilmente reconhecido e identificável. Na maioria das vezes com sua fala demasiadamente arrastada, seu temperamento forte e corajoso, sua valentia, sua condição social e financeira, seu jeito de ser e se impor diante das situações do cotidiano, aspectos que são representados de forma até caricata e burlesca para arrancar risos dos telespectadores. Essas características são marcas que revelam uma identidade, uma identidade de caráter regional que é absorvida e até naturalizada tanto por quem é “de fora”, ou seja, pertencentes a outras regiões do país, tanto por quem é natural da região.

Na canção acima, Belchior se nega a fazer parte de um discurso histórico que se torna uma representação simbólica e imagética da região. Por ter nascido neste espaço, por sua origem ser ligada a ele, também o recai esse olhar estereotipado, também o recai símbolos imagéticos que não são e nunca foram orgânicos ou tidos *in natura*, mas sim criados, inventados e consolidados historicamente e de forma homogeneizante para toda uma região, logo, também o atinge, o congrega, o dissolve, o agrupa, assim como todos os que foram gerados e geradas nesse espaço geográfico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Belchior seria assim o “paraíba” ou o “baiano”, ternos usados no Rio de Janeiro e São Paulo, que abarcariam todos aqueles oriundos dessa região, desse lugar, o “lugar dos esquecidos”, a “nação dos condenados”, o “sertão dos ofendidos”. Quando o cantor cearense diz não pertencer a este lugar, a esta nação, a este sertão, ele não nega a sua origem, ele nega o estereótipo que é (im)posto sobre ela, nega essa imagem forjada daquilo que seria um espaço geográfico renegado.

Gravada em 1979, a canção é um bom exemplo para abrirmos a discussão a respeito do processo de construção dessa visão imagética nordestina. Dessa nordestinidade criada e cristalizada no imaginário nacional, dessa identidade marcada por uma cultura tão própria e singular, única dentre todas as outras regiões do país. Uma cultura que emanaria sobretudo dos setores populares, do povo, de gente simples que traz no seu *modus vivendi* traços de uma herança cultural pautada na tradição. Uma tradição de origem rural, campesina, artesanal e, portanto, folclórica, popular, subalterna. Dessa região que Belchior já descrevia como sendo inventada, construída imageticamente, sendo ela uma ficção, como o referido cantor trata em sua composição.

Para embasar essa discussão acerca da formação histórica da região que hoje conhecemos enquanto Nordeste e buscar entender a construção de seus símbolos e representações culturais, assim como a construção de uma cultura popular genuinamente nordestina, utilizaremos os estudos do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Autor que tem toda uma obra de pesquisas e estudos voltados para a história do Nordeste, ou melhor, para sua invenção, é assim que o autor aborda a sua formação e construção, seja enquanto região (território) seja enquanto espaço cultural (práticas representativas), como uma invenção, palavra presente no título de sua tese de doutorado em história pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): *O Engenho Antimoderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, trabalho defendido em 1994 e que mais tarde resultaria no livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*. A “invenção” ou “fabricação” que o autor trata em seus estudos, ao se referir a formação do Nordeste e a sua áurea cultural, diz respeito a uma ação de desnaturalizar o que se é naturalizado em nosso senso comum, de buscar entender os processos históricos que arquitetam o imaginário acerca da região, de problematizar os discursos e as práticas que dão forma a esse espaço e constroem a sua identidade, sendo ela uma invenção, uma criação humana dotada de significados e materializada através de discursos, que são perpassados por relações de poder.

Em seu estudo, Durval Muniz investiga como essa região foi sendo gestada e formada historicamente, como se deu a gênese de um recorte espacial e de um imaginário acerca dessa região e de quem nela habita. Através de uma série de elementos e de fontes, da análise de práticas, discursos, imagens, textos e sons o autor vai tecendo o aparecer de uma região, de um espaço territorial e imagético que começa a ser formado institucionalmente entre o final dos anos 1910 e início dos anos 1920. A primeira aparição documental do termo é registrada em 25 de dezembro de 1919, em documento do IFOCS, quando surge a emergência do próprio recorte regional.

Esse recorte foi orquestrado, segundo Albuquerque Júnior, a partir de dois temas principais: o das secas periódicas, em que a respectiva condição climática e natural lhe reservaria uma distinção das outras regiões do país (sobretudo do Norte, ao qual até então era vinculado) e que essa seria uma preocupação a ser tratada pelas autoridades governamentais – com o “combate à seca” através de obras e recursos do poder público federal; e a segunda estaria na ideia de que neste espaço se teria uma cultura particular, na qual se daria como resultado de um processo histórico também distinto e exclusivo dessa região. Nela haveria a intersecção de elementos culturais oriundos das três raças responsáveis pela formação da nacionalidade brasileira (FREYRE, 2002). Seria então nessa região que estariam as raízes da identidade nacional, a autenticidade do povo brasileiro e de sua cultura, o berço da “brasilidade” estaria resguardado nesse território e na sua gente. Se encontraria nela os costumes, os contos, as lendas e todo um conjunto de práticas culturais que ainda não estariam contaminados e dissolvidos pelo cosmopolitismo, pelas mudanças advindas junto a modernidade, não estariam manchados pelas influências estrangeiras (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Diferentemente das regiões do sul e sudeste do país, o Nordeste não teve em sua formação um fluxo contínuo e em grande escala de imigrantes estrangeiros, mantendo e preservando assim a sua própria identidade cultural. Uma cultura de raiz, uma identidade predominantemente rural⁶, artesanal, mantida na simplicidade do trabalhador do campo, do agricultor, que via o mundo e empregava a ele sentido a partir de sua própria cosmogonia⁷, arreigado em seus valores tradicionais, valores que estariam estabelecidos na formação das camadas populares (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a). Portanto, falar de cultura nordestina é falar da cultura popular, do folclore, do tradicional.

Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna*, nos traz um panorama do contexto social e cultural que vivia a Europa em meados do final do século XVIII e início do século XIX, que propiciou o surgimento dos estudos e do interesse para com a chamada cultura popular. Albuquerque Júnior também tratou em suas pesquisas de identificar esse processo de “descoberta” – ou invenção – na região Nordeste, em que, segundo o autor, se deu em meados do início do século XX, e que também traz semelhanças com o processo ocorrido na Europa e descrito por Burke. Em que o “povo” surgirá em contraste com a emergente sociedade de classes, na qual dela proverá a estratificação econômica e cultural, havendo assim um

⁶ O conjunto de discursos acerca da identidade nordestina, que em grande parte é feita pela literatura folclórica, mostra um espaço antimoderno, resistente ao mundo urbano, industrial, cosmopolita e tecnológico. O Nordeste é retratado nesses estudos como uma região estática no tempo e, portanto, guardiã de suas tradições.

⁷ O moleiro Menocchio em *O queijo e os vermes*, obra de Carlo Ginzburg, é um ótimo exemplo das idiossincrasias que permeiam essa visão singular do mundo a partir de seu próprio entorno e experiência de vida.

afastamento, um distanciamento entre a cultura das camadas populares e a das classes mais abastadas, do aparecimento de novas elites econômicas em detrimento, no caso do Nordeste, da antiga elite agrária, essa que já estaria em processo de decadência. Logo:

A emergência de uma preocupação crescente com o povo e sua cultura seria resultado, portanto, entre outros fatores, da crescente distinção de estilos de vida, de comportamento, de valores, de hábitos, de costumes, numa sociedade que, saída da escravidão, da estratificação social um tanto rígida, de uma sociedade escravocrata, transitava para uma sociedade nitidamente de classes, onde os estilos de vida passam a ser importantes marcadores de *status* social e onde a mobilidade social parece mais frequente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 42).

Diante das crescentes transformações ocorridas nesse período, em que o sistema social de outrem, baseada em uma sociedade senhorial, estamental, escravista e patriarcal, foi aos poucos sendo sucumbida pelo sistema moderno burguês e capitalista, em que se deu o processual surgimento de uma emergente sociedade de classes, do aparecimento do proletariado, do serviço assalariado, do trabalho fabril, das relações livres de trabalho. Segundo Albuquerque Júnior, essa nova sociedade burguesa/industrial, com novos atores, novas estruturas econômicas, novas relações de trabalho, dando assim mais dinamismo e complexidade a organização social, além da centralização política do Estado, deslocará a antiga elite senhorial a um novo plano, a um novo posto, não mais como sendo a protagonista das relações e do poder econômico e político, mas agora pondo toda essa antiga estrutura patriarcal em crise, em decadência, em ruínas.

Será dessas ruínas que essas elites senhoriais passarão a reavaliar seu papel e lugar social, a rever os novos critérios de distinção social, a ter cada vez mais uma consciência regional e de defesa do seu espaço, repensando sua posição nessa nova teia de relações penetrada por novos modos de vida, novas formas de pensamento, hábitos e costumes. Como nos diz Albuquerque Júnior (2011, p. 63) “Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia”.

Com esse processo, novos valores também passam a surgir, valores agora modernos, trazendo assim diferenças nas formas de pensamento, de costumes, de estilos de vida e de visão de mundo. Um mundo que agora passara a ter um certo teor de desencantamento, pois afastava o homem das suas antigas convicções divinas, numa sociedade em que cada vez mais se dessacraliza, com valores da universalidade e da racionalidade, valorizando o saber técnico e

científico sobre o saber religioso. Afastando-se daqueles tempos pautados na tradição, na religiosidade, nos laços familiares, nas relações de paternalismo senhorial, na vida rural e campesina. O crescimento dessa emergente sociedade burguesa, na qual a cidade, com o exponencial avanço do comércio e indústria, conferia novos códigos sociais e culturais a região que também se formava enquanto Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a).

Assim, tendo consciência de sua queda, de seu processo de decadência, da perda de *status* e de seu prestígio social, sendo suprimido pelos novos atores que atuavam em um novo modelo social e econômico que se formava, essas elites agrárias e políticas passariam a ver o povo e suas manifestações com uma outra ótica, diferente da que se tinha até então. Pois, se antes predominava um olhar de superioridade, de desprezo para com o subalterno, agora se detém uma nova forma de ver esse povo e suas manifestações, se abre espaço para um fascínio, uma admiração, um novo interesse e curiosidade. Isso suscitará inclusive um olhar etnográfico, em que a elite intelectual passará a estudar, a registrar, catalogar, a ir até as manifestações do povo e fazer um trabalho de campo, de coleta, de registro e de certo controle dessas práticas ditas populares, pois o popular também é visto como espaço do subversivo, do desconhecido, do anonimato, características que punham as manifestações populares como algo a ser disciplinado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b).

Segundo os estudos do sociólogo Renato Ortiz essa nova visibilidade para com o popular está relacionada justamente com a tomada de consciência, da perda do poder regional, entrando em oposição ao processo de centralização do Estado, pois:

No momento em que uma elite local perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico através de uma temática regional (Apud Canclini 2019, p. 212).

Essa nova visão sobre o popular, esse interesse de se aproximar das classes populares e de suas práticas culturais, se dá, segundo Albuquerque Júnior, em detrimento de uma suposta proximidade, de uma certa identificação, de uma nova forma de aliança. Uma aliança entre aqueles que, assim como essa classe intelectual abastada, defendia e via a sociedade patriarcal e seu *modus operandi*, seus valores e sua cultura com saudosismo. Existia em ambas um desejo de retorno a essa ordem que vai aos poucos se deflagrando. Pois, se essa nova forma de organização social, resultante das relações econômicas e sociais burguesas significaria para essas elites agrárias a perda de seu prestígio e status social e de parte de seus privilégios, para

grande parte das camadas populares, vai significar a degradação de suas condições de vida. Uma vez que sem as relações de paternalismo, de troca de serviços e favores, de proteção mútua, essas classes perderiam as poucas garantias que tinham numa sociedade recém-saída da escravidão. Como afirma Albuquerque Júnior (2013a, p. 44):

A nostalgia pelo retorno a essa ordem social, vista como menos violenta, como mais harmônica e mais justa, será partilhada por setores das camadas populares e das elites letradas, o que contribui para o encontro entre eles e com esse encontro a emergência da ideia de folclore ou de cultura popular.

A percepção do povo e das práticas e manifestações tidas como populares advém de um processo de distanciamento cultural, no qual as classes mais abastadas foram tendo um maior contato com os códigos da “alta cultura”. Uma vez que ao ter acesso a novos saberes, e deixando de participar das práticas populares, acabaram transformando a cultura da qual faziam parte, na cultura do outro, garantindo assim uma distinção cultural que foi apropriada para garantir ou reforçar a imagem de um *status* social. Isso foi provocado por alguns fatores que impulsionariam esse afastamento. Se teria uma elite que se afastava gradativamente da vida rural e se deslocava para uma vida citadina, que se estabelecia cada vez mais no mundo urbano. Sobretudo os filhos dessas elites, que se deslocavam para as capitais com o intuito de buscar uma carreira no mundo letrado, intelectual, uma formação que garantisse inclusive o prestígio que se temia perder diante de uma sociedade em constante mudança, em que novos grupos sociais orquestravam o ritmo das relações de poder. As letras e os títulos da vida acadêmica pareciam ser um meio para ter seu espaço nesse cenário aristocrático.

Esse hiato cultural é, segundo Albuquerque Júnior (2013a), o mote para se enxergar o surgimento do povo para essa classe letrada. Será daí que os estudos e pesquisas sobre o popular, sobre suas práticas e manifestações ganharão força e destaque no meio intelectual. Simultaneamente será desses estudos que a cultura nordestina ganhará seus signos, suas representações, suas imagens, seus sons, através dos discursos proferidos desses estudiosos, que também podemos identificar aqui como folcloristas, amantes do popular, logo:

Faltava ao Nordeste deixar de ser apenas natureza para ser cultura, ser não apenas uma área natural para ser uma região cultural, histórica, política, fato que o trabalho dos regionalistas e tradicionalistas, e dentre eles o trabalho dos folcloristas tratará de fazer acontecer. O Nordeste, ao longo da década de 1920, vai deixando de ser apenas uma área árida, para ir se tornando uma região com uma memória própria, com uma história particular e, principalmente, com uma cultura característica, uma cultura dita como

popular e autenticamente sua [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 107).

Esses intelectuais buscariam no folclore e no popular, nos homens e mulheres do campo, no vaqueiro, no cantador, e em outros personagens do meio rural tudo aquilo que eles ou grande parte deles viveram na infância. De quando ainda partilhavam de um espaço em comum, de costumes e crenças muito próximas, que ainda preservavam um modo de vida, com valores e costumes daquela velha sociedade patriarcal, longe da caótica e turbulenta vida urbana e industrial. Ortiz traz um panorama que, embora se remeta ao processo ocorrido na Europa, se assemelha muito com o processo de descoberta do popular no Brasil e no Nordeste. No qual a quebra dessa estrutura em que cultura de elite e cultura popular eram tão próximas fez emergir um contraste, sendo a partir desse contraste de culturas que o povo e suas práticas culturais começaram a despertar os olhares da classe intelectual:

Pode-se dizer que antes cultura de elite e cultura popular se misturavam, suas fronteiras culturais não eram tão nítidas, pois os nobres participavam das crenças religiosas, das superstições e dos jogos; as autoridades possuíam ainda uma certa tolerância para com as práticas populares (ORTIZ, 1992, p. 15).

O Nordeste passou a se tornar, a partir desse conjunto de estudos, de discursos e de seus produtores, esse espaço folclórico, onde emerge paralelamente com a formação de sua identidade cultural e regional. Um espaço onde se concentrará a maior parte dos intelectuais e de seus estudos acerca das manifestações populares e folclóricas, coisa que Amadeu Amaral (1976, p. 1) já destacava em sua obra *Tradições Populares*, publicada pela primeira vez em 1948:

Os estudos de folclore estão bem iniciados no Brasil, desde cerca de cinquenta anos. Celso de Magalhães, Silvio Romero, Sant'Anna Nery, Mello Moraes Filho, Pereira da Costa – todos do Norte – e Carlos Von Koseritz, no Rio Grande do Sul, reuniram boa quantidade de peças, principalmente de poesia, ao lado de algumas lendas, contos e tradições diversas [...].

Neste trecho Amadeu Amaral aponta para o progresso acerca dos estudos folclóricos no Brasil, como também alguns dos precursores destes estudos e sua região de origem. Com exceção de Sant'Anna Nery, natural do Pará, todos os outros intelectuais citados como sendo do Norte são pertencentes ao Nordeste. O autor ainda comenta sobre essa característica alegando que “... parece indicar que nessas regiões existe, ou tem até aqui existido mais intenso

amor ao *terroir* e às tradições locais, do que nas outras partes do país.” (1976, p. 1). Para além desse “amor”, na qual fala Amaral, a produção desse conhecimento parece estar ligada, segundo Albuquerque Júnior (2013a), a uma hierarquia intelectual, na qual o folclore, por ser considerado um saber subalterno, ficaria a par dos intelectuais de província, enquanto a história, um saber considerado nobre, ficaria resguardado a classe intelectual das grandes capitais.

Caberia então a esses intelectuais provincianos – folcloristas – uma missão: o estudo das práticas subalternas, ou seja, registrar as manifestações do povo, suas lendas, contos, costumes, saberes, antes que fossem ameaçados de desaparecer pelas ondas do progresso e da modernidade, garantindo a sua “sobrevivência” e utilizando dessa riqueza cultural como ferramenta legitimadora da sua região.

Essa região, que foi instituída imageticamente através de discursos, advindos sobretudo por parte de uma elite letrada – integrantes de uma aristocracia rural em crise – cristalizou-se enquanto um espaço de saudade, de apego ao seu passado, de um afeto quase que obsessivo pelas tradições. Pois é na tradição que essa saudade tenta ser sanada, é na memória de outro tempo, de um passado que se tenta fazer-se presente na procura de atenuar as rupturas trazidas pelo tempo. Assim como o discurso das letras procurou elucidar um relicário desse passado, isso também se fez nos sons, com a criação de uma paisagem sonora para a região. Sons que também ecoam a saudade de um passado, de uma sonoridade que se contrapõe aos ruídos do mundo urbano e moderno (VENTURA, 2022).

1.3 Entre os sons do nordeste: peculiaridades de uma musicalidade regional

Como já foi dito anteriormente, o Nordeste seria apresentado através de uma gama de discursos como esse lugar singular, primeiro por causa das condições climáticas da região, segundo por conta de sua cultura dita de raiz, arreigada afetuosamente por tradições e perpassada por manifestações de caráter popular e folclórico. Dentro dessa cultura regional estaria também as sonoridades que foram instauradas para ser o que conhecemos hoje por música nordestina. Essa paisagem sonora está ligada a aspectos que reservariam ao Nordeste som(s) que marcariam a identidade musical e sonora dessa região. E que assim como a própria região será construída através do discurso imagético ou de um conjunto destes, também será usado da prática discursiva – um discurso sonoro a partir da música e seus signos – para se construir uma imagem sonora ou uma paisagem dos sons que ecoariam como marca dessa região.

Têm-se a construção de uma sonoridade dita nordestina, sons que foram capturados para serem atribuídos a essa região, sons que foram tirados do nomadismo, de sua circulação para além de fronteiras⁸, e remetidos a uma fixação territorial, deste modo, ao Nordeste brasileiro. Como nos mostra Leonardo Ventura (2022) em seu estudo sobre essa criação de um *arquivo sonoro para o Nordeste*, um arquivo formado a partir de uma série de discursos, sendo, como define o autor, uma *trama dos sons*. Segundo ele

Muito do que se apresenta como típico de uma música e de uma sonoridade nordestinas é produto de uma série de pequenos silenciamentos, recortes, aprisionamentos na forma de ouvir uma realidade social complexa e irreduzível; é resultado de um conjunto de gestos discursivos que poderíamos chamar uma *micropolítica auditiva* (VENTURA, 2022, p. 79).

Esse conjunto de discursivos apontados por Ventura foram proferidos por sujeitos inseridos nos debates intelectuais, artísticos e políticos na primeira metade do século XX, primeiramente para descrever sonoridades associados ao sertão nortista, ao Norte, que posteriormente passou a ser nomeado de Nordeste. Ainda segundo o supracitado autor, Gustavo Barroso foi um dos precursores a materializar em seus escritos uma audibilidade sonora para a região, ao descrever em suas publicações “uma paleta de sonoridades que seriam características do espaço sertanejo, sons conectados a temporalidades múltiplas, entrelaçadas para compor um regime auditivo do sertão e do sujeito sertanejo” (VENTURA, 2022, p. 66). O discurso folclórico apresentado por Barroso e outros de seu seguimento como Câmara Cascudo, foram cruciais para o início da construção dessa audibilidade. Logo

O período que vai dos primeiros escritos de Gustavo Barroso, no início da década de 1910, passando por Luiz da Câmara Cascudo, e outros folcloristas como Leonardo Mota e Théó Brandão, até o I congresso Regionalista, tomado este como evento central para a formação do núcleo de artistas, políticos e intelectuais cujas atuações giram em torno de Gilberto Freyre, é o primeiro momento na confecção de uma escuta para o espaço que, a partir do regionalismo freyriano, será chamado de Nordeste (VENTURA, 2022, p. 45).

Contudo, não bastaria a produção de uma literatura acerca dessas manifestações sonoras que faziam parte de práticas vivenciadas pelos setores populares da região nordestina. A

⁸ Pois esse conjunto de sons não são exclusivos da região nordestina, existem também em outras regiões, a exemplo do som do aboio utilizados pelos vaqueiros no Nordeste, que é uma referência sonora e simbólica desse espaço, é também comumente utilizada em qualquer outra prática de pastoril no Brasil ou no mundo. O que existe na verdade é uma construção de uma audibilidade regional, capturando elementos sonoros e atribuindo-os como sendo essencialmente e genuinamente parte natural daquele território (VENTURA, 2022).

cristalização e materialização desse arquivo sonoro passa a ganhar o registro audível que foi construído através das Missões de Pesquisas Folclóricas realizadas por Mário de Andrade em 1938, época em que ocupa o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. A pesquisa de campo consistia em documentar o maior número possível de manifestações populares com o intuito de criar um arquivamento e registro sonoro antes que as transformações trazidas pela modernidade pusessem tais manifestações em vias de desaparecimento, segundo Masera (2017, p.144) “[...] estas pesquisas folclóricas tinham como objetivo inventariar especificidades sonoras e poéticas que deveriam ser documentadas, gravadas e catalogadas no sentido de dar vida à um arquivo documental da música popular brasileira, em suas variantes regionais”.

Toda essa empreitada culminou em uma folclorização dos sons do Nordeste, se instituiu uma audibilidade nordestina através da captura de sonoridades atreladas ao movimento de pesquisas e discursos dos folcloristas, aparelhados pelo apoio do Estado que buscava através desses estudos a essência da nacionalidade brasileira.

Durante a década de 1920 ocorreu no Brasil uma série de transformações importantes no cenário cultural brasileiro, entre elas teríamos em 1922 a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, mais a frente iria se ter o início da difusão do rádio, com as primeiras emissoras entre 1923 e 1924, nas cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, no ano de 1927 iria se ter a chegada da gravação elétrica com a utilização de microfones substituindo as antigas gravações mecânicas. Juntamente com essas transformações no cenário cultural – que respaldariam em uma maior efervescência nas manifestações artísticas do país – também teríamos o início do processo de industrialização e do crescimento dos centros urbanos, sobretudo no Sudeste. Compreender esses acontecimentos é importante para entendermos como se deu o processo de formação da música nordestina e a sua propagação pelo país, toda essa conjuntura contribuirá para a consolidação de uma sonoridade dita nordestina.

Diante desse contexto, o rádio passaria a ser o principal veículo de comunicação de massas desse período, principalmente a partir da década de 1930, quando será um instrumento utilizado pelo governo Vargas, durante o Estado Novo, para promover uma integração nacional, no sentido de aproximar as regiões e suas culturas a fim de fomentar um discurso nacionalista. As propagandas de um Sul próspero e de oportunidades de trabalho chegam ao Nordeste pelas ondas radiofônicas e tomam o imaginário de um povo que sofria com as condições de vida de uma região em constante crise econômica e social, marcada pelo coronelismo e pelos grandes latifúndios, que cristalizavam as desigualdades sociais, onde a ascensão econômica e a conquista de melhores condições de vida tornavam-se algo que, naquela realidade, eram

praticamente impossíveis de se alcançar dentro de seu lugar de origem. Logo a prática da migração do povo nordestino para o sudeste do país irá se tornar cada vez mais intensa. Segundo Albuquerque Júnior (2011, p.172), “O Sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres, já que o processo de decadência da economia nordestina só se acentuava, ao mesmo tempo que persistiam as relações tradicionais de poder aí imperantes”.

O rádio surge nesse período e adquire sua função de ser além de uma ferramenta de integração nacional, capaz de encurtar o distanciamento entre regiões, se torna também palco para apresentações e divulgação da cultura nacional-popular, sustentado e impulsionado pelo discurso nacionalista que valoriza as expressões populares como parte essencial de sua identidade. Com isso, uma nova sensibilidade se aflora no cenário artístico e musical, a música que até então era predominantemente de um padrão e caráter erudito, aparece com novas roupagens, essas agora voltadas para a produção e valorização da identidade nacional e para o seu principal representante, o “povo”, estaria nascendo o que se chamaria de Música Popular Brasileira. Teríamos então “Uma música que remetesse à identidade nacional e ao seu “povo”, que fosse buscar nas canções populares sua matéria-prima, já que essas são vistas como reservas de brasilidade; como elemento de reação à produção de uma música atrelada a padrões estrangeiros”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 173).

Nesse sentido, a música que seria proposta e defendida por esse viés nacional-popular e que movimentaria o cenário cultural da época, principalmente através do rádio, deveria ser uma música produzida para as camadas populares, que trouxesse uma proximidade e identificação com o próprio povo. Ritmos, sons, melodias, timbres que remetessem à alma nacional, que trouxessem algo de autêntico em reação ao estrangeiro e que também compusessem uma áurea de construção nacional, de progresso, de uma nação civilizada, em que as músicas divulgassem “as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia [...] Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.173).

Podemos perceber que o projeto governamental da época, pautado num discurso nacionalista, sob comando do presidente Vargas, irá incentivar, embora de forma disciplinadora, a propagação das manifestações artísticas de caráter popular e regional. Todo esse contexto e cenário nacional da época irá culminar no surgimento de um personagem que marcaria a história nacional e regional da música popular brasileira, e mais ainda, da música nordestina. Luiz Gonzaga surge na década de 1940 como representante do Nordeste e de sua música, o baião será o ritmo no qual ganhará notoriedade no cenário nacional e até

internacional. Contudo, sua atuação na música inicia-se nas noites cariocas, se apresentando em casas noturnas, cabarés, gafieiras, onde tocava os sucessos da época, entre os estilos musicais estavam sempre as valsas, tangos, *blues* e choros, sons dançantes de origem estrangeira que animavam as noites de boemia na “cidade maravilhosa”. É nesse espaço que Gonzaga irá ser desafiado por estudantes a tocar algo de sua raiz nordestina, alguma música do “Norte”, o cantor aceita o desafio e apresenta as músicas *Vira e Mexe* e *Pé de Serra*, incorporando assim toda a sua identidade regional enquanto artista nordestino. O sucesso e aprovação alcançados nessa apresentação iria impulsionar e encorajar Gonzaga a trazer sua performance musical inspirado em suas origens musicais nordestinas para o show de calouros apresentado pelo radialista e compositor Ary Barroso, na rádio Tupi, considerado o mais famoso e exigente programa de calouros da época. A apresentação feita em março de 1940 – quando será aprovado com nota máxima pelos jurados e contratado pela rádio – será a porta de entrada para sua carreira artística na Música Popular Brasileira e no cenário musical nacional.

Mesmo sofrendo resistência das gravadoras e seus diretores e dos produtores musicais para assumir sua identidade nordestina, com sua voz anasalada, seu tom rústico e sua herança musical pautada na sua origem, Luiz Gonzaga através de sua insistência consegue convencer a gravadora RCA Victor a lançar, em 1945, seu primeiro disco enquanto cantor. Nele, assume de vez a sua referência e identidade regional, não apenas na voz ou nas melodias e timbres de suas músicas, mas também na sua estética visual, adotando como indumentária peças encontradas na sua região de origem, como o gibão de couro, utilizado pelos vaqueiros e o chapéu característico dos cangaceiros. Com o seu notável sucesso já nas primeiras gravações os diretores acabam cedendo a personalidade musical e estética de Gonzaga, sua voz que até então era criticada por não se encaixar nos padrões da época, tendo por referência as marcantes vozes de cantores consagrados na era de ouro do rádio, como Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Vicente Celestino, passa a se tornar uma das vozes mais ouvidas e reverenciadas da época, estando o seu auge entre os anos de 1946 a 1955, quando o baião, lançado por Gonzaga e Humberto Teixeira, será o ritmo mais reproduzido e difundido no cenário musical brasileiro, tendo o rádio como principal ferramenta desta difusão, consagrando a Gonzaga um novo título, o de rei do baião.

A figura de Gonzaga e sua música trouxeram para o migrante nordestino uma representatividade até então inexistente, suas letras pautadas em temas da realidade nordestina, seu sotaque, sua linguagem musical, sua vestimenta. Tudo em Gonzaga personificava uma identidade regional de um Nordeste saudoso para aqueles que estariam tentando ganhar a vida na “terra civilizada”, nos grandes centros urbanos do país, sobretudo em São Paulo e Rio de

Janeiro. A perspicácia de Gonzaga ao perceber o contexto social da época e utilizar-se desse cenário para lançar a sua arte foi magistral para a consolidação do seu sucesso, segundo José Farias dos Santos (2004, p.41):

O processo de lançamento do baião no mercado fonográfico obedeceu a uma estratégia até então jamais planejada por nenhum outro gênero musical no Brasil. Essa estratégia contemplava uma análise perspicaz do contexto sociopolítico e musical brasileiro, com a identificação do baião com a região do Nordeste, utilizando-se, inclusive, de indumentária que associava Luiz Gonzaga ao vaqueiro e ao movimento do cangaço.

A música nordestina teria agora Luiz Gonzaga como o seu maior representante, e a sua “criação”, o baião, como seu maior símbolo sonoro, sendo esse o ritmo que ecoaria sobre a escuta nacional e que abriria espaços para se construir o imaginário do restante do país para o Nordeste, um imaginário que até então estava somente nas pesquisas e debates dos folcloristas e nas obras literárias do chamado *romance de 30*, algo que se deteria à apenas uma seleta parcela da população diante das grandes taxas de analfabetismo da época. Agora essa imagética ganharia uma expansão através do rádio, abrangendo um grande público ouvinte, se formaria através da escuta uma imagem por meio dos sons, dando a esse recorte regional uma identidade sonora que até então não havia, identidade essa inspirada no cotidiano, nas vivências e na cultura da região, a cultura das classes e manifestações populares, de forte influência do mundo rural, da simplicidade do homem do campo, do vaqueiro, do cantador. Gonzaga consegue trazer tudo isso em suas canções, usando o aboio do vaqueiro ao “lutar” com o gado, ao propor o ritmo percussivo e dançante característico das festas juninas de São João, utilizando a linguagem regional expressa em suas letras, em suas músicas os timbres e temas folclóricos, sendo o próprio baião resultado dessa cultura essencialmente popular e folclórica, como fala em entrevista dada a revista *Veja* em março de 1972 sobre a origem do baião:

O baião foi ideia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele, saiu a ideia de um gênero novo. Mas o baião já existia no folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. (GONZAGA, Luiz, 1972)⁹

Essa sonoridade trazida por Luiz Gonzaga, pondo nas suas composições, nas melodias, nos timbres e arranjos fragmentos que ressoarão como a áurea do Nordeste, irá consolidar uma

⁹ Revista *Veja*, “O Eterno Rei do Baião”, 15 de março de 1972

música genuinamente nordestina para a escuta nacional, revelando os traços da cultura dessa região, cristalizando e consolidando signos que já estavam em circulação no meio acadêmico através dos estudos e produções dos intelectuais do folclore, da produção de Gilberto Freyre como também na literatura do “romance de trinta” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Percebe-se que Gonzaga irá dissolver em sua música muitos elementos que remetem a sonoridades capturadas nos estudos folclóricos e instituídas como sendo os “sons oficiais” do Nordeste. Como aponta o historiador Paulo Higor Duarte (2022, p. 45):

Se a música de Luiz Gonzaga ganhou notoriedade como uma das matérias de expressão do ser nordestino e dos sentidos ligados a região, isso se deu em grande medida porque se verificou na sua obra a “honestidade folclórica”, como se o folclore fosse uma espécie de selo de autenticação, da afirmação da conjunção entre a música e o espaço sertanejo.

Essa sonoridade dita nordestina foi apropriada por outros movimentos artísticos-culturais da música regional. Como exemplo podemos citar o Movimento Armorial, criado em 1970 na cidade de Recife, pelo escritor, dramaturgo Ariano Suassuna, em que iria se criar uma arte erudita a partir das inspirações e elementos populares, propondo uma fusão entre esses dois universos. Esse movimento se expressará em diversos segmentos artísticos, abrangendo a literatura, a dança, o teatro, as artes plásticas, o cinema, como também a música, tendo nesta última o Quinteto Armorial como seu principal expoente. O grupo musical idealizado pelo movimento e seu criador trariam em sua composição instrumentos musicais inspirados na sonoridade que caracterizava esse espaço regional nordestino, onde a rabeca, a viola caipira, violão, zabumba e pífano entrariam em consonância com instrumentos da linguagem erudita como o violino, violoncelo e a flauta transversal, fundindo esses timbres, da musicalidade popular e da erudição, com o objetivo de produzir uma música de câmara aliada à raízes da tradição musical nordestina. Segundo Ventura (2007, p. 62), “O Movimento Armorial virá a promover o canto do Nordeste, do povo, da assim chamada “cultura popular”, baseado naquilo que foi considerado o primeiro soar da cultura nacional, o folheto de cordel, com sua tradição e, principalmente, sua música.”

Um outro movimento que se apropriará da sonoridade regional nordestina será o *Manguebeat*, também surgido na cidade do Recife em 1991, embora defendendo um outro segmento que contrapunha aos ideais defendidos por Suassuna. Chico Science e o grupo musical Nação Zumbi iriam revolucionar a musicalidade regional nordestina. Sendo um movimento da contracultura, o *Manguebeat* iria propor uma sonoridade totalmente inovadora

– indo na contramão do conservadorismo defendido por Ariano – misturando elementos tradicionais com elementos modernos, aglutinando sons, ritmos, timbres e melodias das sonoridades tradicionais como o coco, o maracatu, o baião, o frevo, as bandas de pífano entre outros elementos da cultura e musicalidade regional atribuídas ao Nordeste com o *reggae*, o *punk*, o *hip hop*, o *pop*, o *rock*, a música eletrônica e seus *sampler's*, estilos estrangeiros muito difundidos na indústria cultural. Colocando essa fusão de ritmos, essa simbiose sonora para produzir uma nova roupagem, criando um modelo de música nordestina, um som único que traz em sua essência a inspiração do pensamento Oswaldiano de antropofagia, também adotado pelo movimento tropicalista, de aglutinação de gêneros estrangeiros pela essência do nacional (FAVARETO, 2000).

O movimento encabeçado por Chico Science e a proposta de uma musicalidade feita a partir dessa antropofagia sonora, se contrapunham com toda a construção conservadora do que se entendia como sendo a música nordestina, de um conjunto de sonoridades que tinham como selo determinante e oficializador o folclore e a cultura popular. O Mangubeat conseguiu construir uma nova sonoridade e junto com ela a crítica a esse discurso instaurado pelos formadores dessa paisagem sonora nordestina. Segundo Rodrigues (2009, p.5)

Ao “antennar” a produção cultural urbana com o tecnológico contemporâneo e a cultura local, cria-se no *Mangubeat* um diálogo intercultural que fortalece o reconhecimento da cultura popular deslocada, elaborando uma crítica à folclorização determinante no pensamento conservador. Assim, o *Mangubeat* não pretende transformar a cultura local nordestina em fóssil, mas colocá-la no circuito tecnológico da cultura contemporânea.

Todo o percurso que fizemos até aqui trata de entendermos como se deu a criação do que conhecemos hoje como cultura popular nordestina e mais ainda, como esses elementos folclóricos, ligados ao popular incorporaram a escuta dessa região, de como foi construída essa paisagem sonora nordestina, por que sons como o aboio, a cantoria, e as próprias bandas cabaçais são parte dessa identidade sonora. Identificar historicamente essa construção é muito importante para pensarmos a cultura dita regional, para entendermos as formações históricas que muitas vezes nos soa como naturais, a-históricas, orgânicas, quando na verdade são construções de um imaginário que foi e é difundido pelos mais variados meios de comunicação.

A música que tratamos neste trabalho, a música que já foi definida como sendo “do começo do mundo”¹⁰ (BRAGA, 2022), a musicalidade da cabaçal, não é uma exclusividade da

¹⁰ Ver BRAGA, Elinaudo Menezes. “A MÚSICA DO COMEÇO DO MUNDO”: caminhos e práticas educativas experienciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas -Paraíba

região nordestina, na verdade, existe antes mesmo do Nordeste ser Nordeste, mas é um dos símbolos sonoros que fazem parte dessa audibilidade regional dita nordestina, passemos então a compreender melhor essa musicalidade.

1.4 As bandas cabaçais: origens, usos e funções

A banda cabaçal é um conjunto musical formado por instrumentos percussivos e de sopro. Sua formação pode variar de acordo com cada grupo, no entanto, é geralmente composta por um par de pífanos – ou “parêa” como os mestres¹¹ costumam chamar –, zabumba e caixa. É uma manifestação cultural predominantemente encontrada e atribuída ao Nordeste brasileiro, porém, não se restringe somente a essa área do país, podendo ser localizada em outras regiões do centro-oeste, sudeste e norte do Brasil.

A nomenclatura utilizada para se referir a tal conjunto é bastante diversa, varia a depender do local ou região, sendo chamada de Zabumba, Banda de Pife, Terno de Zabumba, Banda de Couro, dentre outros. Em Alagoas, por exemplo, é comum chamar a banda de Esquentá “Muié”, segundo Regina Cajazeira (2007, p. 23) “a origem do nome vem do fato de se atribuir aos músicos sortilégio para o amor, pois quando tocam, sua música alegre e contagiante deixa as mulheres esquentadas, não resistindo à dança”, ou ainda Quebra Resguardo “quando, ao tocar demasiadamente forte, tira o sossego alheio”. No que se refere ao nome Cabaçal, como é típico chamar na Paraíba e no Cariri cearense, Figueiredo Filho (1983, p. 181) aponta que “o nome *cabaçal* tem origem pejorativa e foi empregado porque caixa, zabumba e pífanos fazem tal zoadá que só podem ter semelhança com cabaças secas a baterem umas nas outras”, já nos estudos de Pablo Assumpção sobre os irmãos Aniceto, que compõem um dos grupos cabaçais mais antigos e populares do Cariri cearense, justifica o nome Cabaçal como sendo de origem indígena, fazendo referência ao material usado pelos indígenas para confeccionar a zabumba alegando que “o nome Cabaçal vem mesmo dos rituais e festas indígenas: os índios Cariris não construíam zabumba com madeira, mas sim com moringas, espécie vegetal da mesma família da cabaça.” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 21)

A origem dessa manifestação musical é imprecisa, pesquisadores apontam três versões possíveis para o seu surgimento: a de origem indígena, a resultante da colonização portuguesa e a de descendência africana. Ao se remeter para a origem desses grupos musicais Assumpção afirma que “A cabaçal, tal como a aplaudimos hoje nos centros culturais, não existia antes do

¹¹ Nome atribuído ao líder musical dessa formação.

colonizador, mas é mesmo entre os índios que encontramos as matrizes culturais que justificam essa manifestação cênica e musical e o capital simbólico arrastado por ela.” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 17). Segundo o mesmo autor, essa explicação se dá pelo processo de aculturação entre povos indígenas e colonizador europeu, que apesar das interferências diretas do colonizador na cultura nativa, não se apagou por completo a sua identidade étnica, mas sim ocasionou adaptações culturais, sendo até mesmo um mecanismo de sobrevivência étnica da cultura indígena, o que Assunção chama de cultura de contato: “O que significa que não houve extinção da etnia indígena, mas uma mistura, uma adaptação de costumes, um acordo natural” (ASSUNPÇÃO, 2000, p. 22). Essa mistura resultaria na formação de uma nova etnia, a cabocla, aflorando também na aparição da cultura cabaçal em larga escala, sobretudo na região do Cariri cearense, com a herança da musicalidade indígena e a incorporação do pife que, segundo Assunção (2000, p. 23), foi “apresentado aos índios pelos missionários barbadinhos do Baixo do São Francisco, já que deriva do termo *piffero*, em italiano”. Contudo, há indícios que a flauta já era utilizada pelos indígenas antes mesmo da chegada do europeu nas terras brasileiras, em seu estudo sobre as bandas cabaçais em Barbalha, no Ceará, Lenice de Sousa Leite (2019, p. 44) relata a origem ancestral do instrumento melódico na cultura indígena:

No Nordeste do Brasil, na região agreste de Pernambuco, foi encontrado na década de 1980, através de pesquisas realizadas pelo Departamento de Arqueologia da Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP, uma ossada de índio junto a uma flauta feita de tibia que datam de cerca de 2000 anos, o que nos mostra resquícios de possível cultura musical indígena.

Já Luís da Câmara Cascudo (1954, p. 202), folclorista, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, ao descrever Cabaçal, cita um outro conjunto musical semelhante, existente em Portugal, chamado de Bombo, remetendo a uma possível origem europeia:

Quanto ao conjunto, em Portugal, e creio que na Europa em geral, há associações instrumentais semelhantes a essa. Jaime Lopes Dias, por exemplo, registra a existência, na Beira, dum grupo chamado Bombo, que participa das romarias, “constituído por dois bombos, duas caixa, dois tambores, dois pífanos e dois ferrinhos.

A origem africana é mencionada no estudo de Pedrasse (2002, p. 37), que cita Abelardo Duarte em sua observação a relatos de orquestras africanas em São Tomé, na qual se assemelhavam com as bandas cabaçais: “A orquestra é constituída por três hábeis tocadores de flauta de bambu, por dois ou três tocadores de sucalo ou sucaia – corruptela de chocalho (...)” (Duarte, 1974, p. 122). Reforçando a sua hipótese, Duarte fala da vinda de escravizados

africanos para a América na época da colonização portuguesa, esses escravizados teriam ocupado o território que hoje compreendemos como sendo o Nordeste brasileiro, sobretudo para manter a cultura da cana de açúcar através da mão de obra escrava. A vinda dos povos africanos para a região implicaria também na imigração dos seus costumes, crenças e práticas culturais, incluindo a sua música, o que segundo Duarte teria influência na formação musical das bandas cabaçais que conhecemos hoje.

A Banda Cabaçal “Os Quarenta”, que é objeto de pesquisa deste trabalho, é gestada e instituída dentro de uma comunidade quilombola, descendentes do quilombo da cidade de Pombal, no alto sertão paraibano. Em uma pesquisa de mapeamento das bandas do sertão paraibano realizada em 2002, Elinaldo Menezes Braga, em contato com a banda em questão, ouve alguns dos integrantes e constata na fala destes essa hipótese de uma possível origem africana trazida pelos escravos, que remonta a época da colonização portuguesa. Em entrevista realizada por Braga a um dos integrantes da formação original da banda, que acredita na origem de ancestralidade africana, diz que a cabaçal foi criada em alusão ao fim da escravidão e que a música seria para celebrar esse marco histórico:

Os 40”, da cidade de Triunfo, cujos membros são descendentes de sujeitos escravizados, apontando que esta manifestação cultural surgiu entre os negros. Para o zabumbeiro do grupo, seu Aauto Pereira, os negros criaram a cabaçal para comemorar o fim da escravidão.” (BRAGA, 2009, p. 46).

Reforçando essa hipótese temos as palavras de Figueiredo Filho, em que o autor faz referência a possível origem africana e sua relação com rituais religiosos, que até é característica marcante da cultura cabaçal: “como a música negra norte-americana, a cabaçal surgiu nos campos de escravos, parecendo uma forma de exaltação religiosa dos povos africanos” (FIGUEIREDO FILHO, 1983, p. 179).

Sobre a origem dessa manifestação não podemos estabelecer um veredito que aponte qual das hipóteses apresentadas seria a mais correta ou a que trouxe mais contribuições para a formação das bandas cabaçais que conhecemos hoje, mas concordamos com Pedrasse (2002, p. 39), ao apontar que “o mais sensato seria conjecturar que elementos dessas três culturas musicais se amalgamaram e formaram os conjuntos cabaçais do Brasil.”

Os grupos que constituem a bandas cabaçais carregam consigo suas próprias idiossincrasias, que compõem as características particulares de cada grupo. Essas características variam desde os componentes da banda, seus instrumentos, suas vestimentas para

apresentações, o repertório da banda e a sua performance. Esses elementos, sobretudo os repertórios, são modificados e atribuídos a partir do uso e da função da banda.

As cabaçais têm usos e funções variadas, possuindo assim uma ampla versatilidade, podendo atuar em diversas ocasiões. São tradicionalmente encontradas em celebrações ligadas ao sagrado, em que a banda se apresenta como parte das festas e ritos religiosos da religião católica, em novenas, romarias, procissões, festas de padroeiro e renovações de santo. Adentrando assim tanto os espaços formais da instituição religiosa (capelas e igrejas) como também em espaços informais, a exemplo das festas do catolicismo popular, realizadas em residências familiares, tradicionalmente na zona rural, onde também se tem a celebração de novenas e renovações em devoção aos santos católicos. A respeito dos dois últimos casos, ocorre-se algumas peculiaridades. A celebração religiosa ocorre dentro da casa da família em devoção à determinado santo, ao se chegar na data anual de celebração recebem vizinhos, amigos e agregados da comunidade e de comunidades vizinhas para a realização da festa. Geralmente os fiéis se reúnem e fazem os ritos em volta de um oratório¹², faz-se uma espécie de altar situado em algum cômodo da casa, normalmente na sala principal, onde se recebe as visitas. Neste espaço, considerado sagrado pela família devota, é comum se encontrar adereços, estatuetas, fitas, imagens e quadros de santos, elementos que fazem referência à fé católica cultivada no lar familiar. Neste contexto religioso o repertório musical da Cabaçal é formado basicamente de ritmos e melodias que se remetem a essa atmosfera do sagrado, em que são entoados pela banda hinos, ladainhas e benditos em louvação aos santos católicos.

É no âmago dessa devoção cristã que as bandas cabaçais marcam sua experiência musical e sonora em conjunção com a fé. São bandas que costumam carregar uma profunda relação com os ritos religiosos católicos, tanto é que em alguns casos atribuem à banda o nome de algum santo para nomear o conjunto musical. Seja em igrejas, capelas ou residências familiares, em situações formais ou informais da devoção cristã, as bandas cabaçais se inserem nestes e em outros espaços, carregando consigo determinadas funcionalidades sociais que, segundo Cajazeira (1998, p. 38), têm “predominantemente as mesmas funções: de reforço e conformidades sociais, estabilidade da cultura e integração social.”

Dentro dessas manifestações religiosas do catolicismo é comum que elementos do sagrado e elementos do profano se intercrucem. Um exemplo disso são as festas de padroeiro, em que na formalidade da festa, dentro de sua programação, na parte “social” (como é popularmente chamada), logo após a celebração religiosa, é tradicionalmente comum que haja

¹² Espécie de armário de madeira onde se colocam as imagens e estatuetas de santos.

um espaço dedicado as quermesses, geralmente composta por leilões, bazares, venda de comidas, sorteios, entre outros elementos que compõem a programação festiva e que ajudam na arrecadação de fundos e donativos para a manutenção da festa e da instituição religiosa. Nesses momentos a comunidade se encontra, os fiéis aglomeram-se nos arredores da igreja ou da capela, visitam as barracas ou barracões e criam assim redes de sociabilidade. É no intercalar entre a fé e o lazer, entre a devoção e a diversão que a banda cabaçal muda seu repertório, de hinos e benditos para ritmos mais dançantes para assim alegrar o momento de encontro e descontração das pessoas da comunidade, tendo assim uma transição entre seu uso e função, entre o sagrado e o profano, entre a representação simbólica dentro do contexto religioso e fora deste, marcando o entretenimento das pessoas.

Contudo, não é apenas em ambientes de caráter religioso ou de festas ligadas a fé cristã que as cabaçais marcam presença, há também outros locais que muitas dessas bandas se apresentam. É o caso das feiras livres, onde o comércio e a ampla variedade de produtos, sobretudo nas cidades do interior nordestino, trazem uma grande movimentação para aquela localidade, uma movimentação não só comercial ou econômica, mas também cultural. Entre a compra, venda e troca dos mais diversos tipos de mercadorias, seja alimentos, vestimentas, animais, produtos típicos da região, dentre outros tantos gêneros de produtos, que não nos caberia aqui citar, a feira também se torna um espaço de exposição de manifestações populares.

É comum encontrarmos em meio aos balaies, tendas e barracas, a dividirem o espaço caótico das feiras, além dos comerciantes, negociantes e consumidores, os artistas e personagens da nossa cultura popular. Podemos encontrar os cordões que penduram os folhetos de cordel, os violeiros que tocam suas rimas, repentistas que lançam suas emboladas, artesãos e seus produtos de confecção manual, como também o grupo de uma banda cabaçal tocando e animando esse rico espaço que faz parte da vivência de tantas pessoas, marcando assim o seu cotidiano. Nessas feiras a banda se apresenta com a função de entretenimento, usando de um repertório variado, porém específico para esse tipo de apresentação. Nesses casos o xote, o baião, a valsa, o galope, as marchas, o coco são ritmos que marcam a performance do conjunto dentro desse espaço. Algumas das bandas não somente tocam, mas há também aliado ao tocar o show performático, sobretudo no Ceará, onde os integrantes fazem danças e acrobacias enquanto tocam. Trazendo um relato de Figueiredo Filho (1983, p. 177) sobre as bandas cabaçais do Cariri cearense:

Pifeiros e zabumbeiros não são tocadores somente. Dançam, ao mesmo tempo que tocam [...]. Saracoteiam o baião, tal qual se dança, há mais de cem anos.

Há passos diversos. Alguns deles podem confundir-se com o frevo pernambucano. Já vi tocador de zabumba, com um pé só, pulando vara deitada, a tocar no seu volumoso instrumento, sem perder o compasso da música e da dança. Há trejeitos diversos, muitas vezes exigindo verdadeiras proezas acrobáticas.

A musicalidade cabaçal é marcante pela sua expressão sonora, pela sua capacidade de transpor para a música experiências do cotidiano dos mestres. Geralmente homens do campo que, além de interpretar também criam suas próprias linhas melódicas no pífano, fazendo uma captura dos sons da natureza, da fauna local, da observação e escuta da própria natureza e utilizando desta para inspirar suas composições e apresentações. Exemplo disso são as músicas que trazem na sua performance musical e corporal situações e vivências do cotidiano do trabalhador rural. Podemos citar como exemplo a música *Caboré*, na qual os pífanos tentam reproduzir o canto desse pássaro, comum na fauna nordestina, além de trazerem movimentos semelhantes ao da ave. O *Marimbondo*, trazendo o soar agudo do pífano para lembrar do zumbido das abelhas, além da encenação teatral de ataque e defesa entre o inseto e o agricultor. Também podemos citar *A briga do cachorro com a onça*, uma música tradicional entre esses conjuntos, em que faz referência a ancestralidade da caça, representando uma luta entre o cachorro e a onça, além do soar do pífano imitando o som do cachorro “acuado” pela onça, os elementos da luta também são representados pela dança e gestos dos músicos durante a performance. Como já foi mencionado anteriormente, há bandas que além da interpretação musical também trazem a dança como forma de espetáculo, a Banda Cabaçal dos irmãos Aniceto é uma das mais conhecidas por apresentar esse tipo de performance, aliando a música e a dança em suas apresentações. São muitos os exemplos nos quais as bandas trazem elementos desse bestiário nordestino, tendo essa incrível percepção da natureza e dos animais que fazem parte da fauna local, transpondo para a música suas experiências e a vivência no campo.

A musicalidade desses conjuntos ressoou inclusive para além do Nordeste, uma vez que inspirou e influenciou um dos movimentos mais emblemáticos e marcantes da Música Popular Brasileira, o Tropicalismo. Em 1967, Gilberto Gil viaja à Recife, o intuito era apresentar o show do seu primeiro álbum, *Procissão*, no Teatro Popular do Nordeste (TPN), que na época funcionava como um point de encontro entre artistas e intelectuais, um ponto de intercâmbio para se pensar e discutir acerca da cultura popular e colocar os artistas que se apresentassem ali em contato com a cultura e as manifestações folclóricas locais. E com Gil não foi diferente, o convidaram para assistir a uma apresentação de uma banda de pífanos muito conhecida e comentada na região, no caso o grupo em questão era a Banda de Pífanos de Caruaru. Gil

prontamente aceita o convite, uma vez que estava interessado pois já ouvira falar da musicalidade e expressividade da banda, Gil se desloca para Caruaru e se articula um encontro no Clube Intermunicipal de Caruaru. Antes desse encontro marcante entre Gil e a banda de pífanos, o cantor baiano ainda estava digerindo a um recente lançamento do grupo de rock inglês *Os Beatles*, em que o single *Strawberry Field Forever* o impactou, a sonoridade e as técnicas utilizadas na produção musical dessa faixa dos *Beatles* deixaram Gil extasiado e inspirado por fazer aqui no Brasil algo novo, que também remetesse a novas roupagens para a música popular nacional, coisa que sentiu ao ouvir *Strawberry Field* (BEZERRA; FONSECA, 2018).

Gilberto Gil ao escutar a sonoridade da banda de pífanos de Caruaru teve um *insight*, a música Pipoca Moderna apresentada pelo grupo nordestino era, para ele, dotada de uma musicalidade particular, que também notou na música da banda britânica. Em depoimento a Joana Rodrigues da Revista continente multicultural Gil alega que “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem”. Depois desse momento Gil voltou para o Rio de Janeiro e de encontro com Caetano Veloso começou a contar a sua experiência lá em Caruaru com a Banda de Pífanos. Estava inspirado e disposto a criar juntamente com Caetano e outros expoentes da música nacional um novo movimento na Música Popular Brasileira, propondo algo que remetesse a essa musicalidade de essência nacional vista na banda de pífanos em combinação com as influências estrangeiras como na música dos *Beatles*. Segundo Caetano Veloso, Gil “chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo – e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência” (VELOSO, 2017, p. 152). Em sua obra *Verdade Tropical*, em que narra a história por traz do Movimento tropicalista, Caetano Veloso (2017, p. 152) expõe a experiência de Gil, a realidade e o contexto histórico da época no Brasil e a contribuição da musicalidade regional da Banda de Pífanos de Caruaru para o movimento que iria eclodir enquanto Tropicalismo:

A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna - a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nós tínhamos metido. Não

podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada "Strawberry fields forever", que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a "Pipoca moderna" da Banda de Pífanos.

As bandas cabaçais são conjuntos musicais de muitas histórias, desde sua diversidade de nomenclaturas, suas múltiplas origens, as variáveis entre seus usos e funções, em sua dimensão simbólica para aqueles que a praticam, na apropriação pelos estudiosos do popular, em sua influência na formação de movimentos artísticos e musicais no Brasil. Também sendo um dos muitos símbolos sonoros que foi instituído discursivamente como nordestino.

2 DA CHEGADA À TOCADA: A(S) HISTÓRIA(S) DA VINDA DA COMUNIDADE QUILOMBOLA PARA TRIUNFO E A FORMAÇÃO DA BANDA CABAÇAL

Aqui, neste capítulo, abordaremos a história da comunidade onde foi formada a Banda Cabaçal Os Quarenta, buscando narrar e conectar os vários aspectos que estão ligados à formação da banda, analisando assim a sua trajetória social e cultural, notadamente musical.

A criação desse conjunto musical e a instalação da musicalidade cabaçal na localidade que hoje se entende pelo município de Triunfo, na Paraíba, está ligada à migração de um povo, a um processo de dispersão, de ruptura de parte de uma comunidade quilombola localizada originalmente em Pombal, também na Paraíba. Esse grupo, por motivos de conflitos internos, se viu obrigado a buscar por um novo lugar de morada, por um novo lar, por novas oportunidades de vida, por um recomeço de sua própria história.

Para entendermos a história da banda é necessário nos voltarmos para a história da comunidade na qual a banda se forma, pois aqui a musicalidade adquire vários sentidos atrelados à trajetória e tradição de um povo que luta para se reconstituir enquanto grupo, enquanto família, enquanto representantes de sua cultura e defensores do seu modo de vida, pautados em valores da experiência coletiva e comunitária.

Como também é necessário compreender o contexto social, cultural e histórico da cidade de Triunfo, durante a época da vinda desse grupo pombalense, pois vários fatos locais, já existentes ali, se alinham e corroboraram com essa incorporação da comunidade de Pombal a essa nova localidade, passaremos a entender esses inter cruzamentos mais à frente.

A vinda desse grupo de Pombal para Triunfo, duas localidades situadas no sertão paraibano, atesta para uma solução em meio a aflição de um grupo que precisa esquecer um passado de dor e conflito vivenciados em seu lugar de origem para buscar ressignificar as suas vidas em um novo local de morada.

Esse processo migratório se deu no início dos anos 1950, os fatos e acontecimentos que ocorreram e deram desfecho a sua história é um tanto quanto emblemática pois envolve traumas sofridos pela comunidade, que em Pombal se chamava de Negros da Mãe D'água, remetendo ao sítio Mãe D'água, uma pequena vila localizada na zona rural, local onde moravam e onde sobreviviam da agricultura, da vida na terra e da criação de animais. A vila era habitada por descendentes de sujeitos escravizados e dividiam laços de parentesco, em maioria pertencentes a uma mesma família.

O grupo étnico, de descendência seguramente africana, já que se sabe que são originários de um quilombo instalado em Pombal, abandonou seu grupo em função de um conflito nunca esclarecido e que se supõe ter sido por conta de posse de terra, ocorrido em 1951. Tratava-se de uma única família: PEREIRA¹³. (LISBOA, ANDRADE p. 15, 2011)

É justamente desse conflito “nunca esclarecido” que buscaremos respostas. Pois conhecendo as raízes desse povo é que conheceremos as influências culturais e musicais que findaram na gênese da Banda Cabaçal dos Quarenta no território triunfense.

Trataremos nesse primeiro momento do capítulo de uma análise da historiografia local, através de um levantamento bibliográfico acerca de obras e estudos produzidos sobre a história da vinda do grupo pombalense para Triunfo. Analisaremos as falas, mas sobretudo os silêncios sobre essa história e trataremos de pôr em contraste com uma outra versão, que aparentemente é desconhecida pela historiografia local, visto que os trabalhos produzidos pelos pesquisadores locais são datados de 1994 a 2017, períodos diferentes, mas que trazem semelhanças em seus discursos acerca dos acontecimentos que marcariam a história de um povo (a comunidade dos Quarenta) e de uma cidade (Triunfo).

Depois apresentaremos as peculiaridades da localidade triunfense, os fatores que contribuíram com a chegada e instauração dessa comunidade na vila que mais tarde seria elevada ao posto de município, analisando a religiosidade local como um dos principais meios de inserção da referida comunidade negra na sociedade triunfense.

Por último, tendo narrado o contexto dessa história, ou melhor, dessas histórias, passaremos a falar da formação da banda em Triunfo. Analisaremos como essa expressão musical é trazida e adaptada para a nova localidade, sob o viés de uma modificação cultural de antigas práticas dos Negros da Mãe D’água que foram ressignificadas a partir da mudança de espaços, dando origem ao objeto de estudo deste trabalho: a Banda Cabaçal Os Quarenta.

2.1 Os silêncios que gritam: a historiografia local a respeito da migração da comunidade

Durante o período de levantamento bibliográfico para compor o quadro de fontes e as possibilidades dentro desta pesquisa, nos deparamos com alguns trabalhos acadêmicos que narram a história do que se tornaria um marco cultural e social para a cidade de Triunfo: a chegada dos “Quarenta”. O termo que passou a ser utilizado para se referir a comunidade e mais

¹³ Texto da revista Triunfo em Foco, edição de 2011. Adaptação do texto de José Valdenor Mangureira Lisboa.

tarde a Banda Cabaçal, tem sua origem dada logo com a sua chegada em solo triunfense, segundo Andrade (2011, p.14) “ao chegarem a Triunfo, [a] bordo de um caminhão que estacionou em frente à casa do Senhor Joaquim Teodoro Lisboa, este ao recebê-los comentou: “Vige! E vem uns quarenta!”.

Se tratava de uma família negra composta de quarenta remanescentes de um quilombo de Pombal. Contudo, os motivos e os detalhes desse acontecimento foram por muito tempo velados a um mistério, a uma misticidade, a um ocultamento de grande parte dos fatos, pois a comunidade em questão sempre se esquivava da história e da trama que levaram o grupo a buscar por uma nova morada.

Nos trabalhos escritos sobre o tema, como também em arquivo audiovisual (documentário), consta nos depoimentos dos integrantes da comunidade, sobretudo dos mais velhos do grupo – aqueles que vivenciaram o processo migratório ocorrido – relatos de falas que sempre resumiam e descreviam de forma superficial, porém cuidadosa, o que se falava do caso. Uma vez que cada palavra proferida para descrever o ocorrido em Pombal, mais especificadamente, na comunidade Mãe D’água, carregava um tom de medo, de receio, de temor. O motivo ligado a tal retirada segundo esses relatos, se daria devido a um conflito territorial, uma disputa por terras em Pombal, a uma “guerra” dentro e entre os entes da própria família.

Um dos primeiros trabalhos escritos acerca desse acontecimento é a monografia de José Valdenor Manguera Lisboa, defendida em 1994, para a conclusão do curso de história na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), intitulada “O Surgimento do Negro e a sua Importância no Desenvolvimento Socioeconômico de Triunfo-PB”. O autor trata em sua pesquisa da chegada do grupo quilombola e a sua influência na localidade triunfense, destacando valores étnicos, sociais e econômicos a esse espaço. Segundo tal estudo, a vinda da comunidade pombalense significou uma diversificação na população local, que atrelado a outros fatores vieram a somar com o crescimento e desenvolvimento econômico da pequena localidade triunfense, que na época ainda se tratava de uma vila pertencente a antiga Antenor Navarro, hoje São João do Rio do Peixe. Segundo Lisboa (1994, n.p),

A cidade de Triunfo hoje é detentora de uma sociedade mesclada tanto no sentido racial como no sentido socioeconômico. Essa mistura começa no momento do inserimento do negro nos padrões da localidade no começo dos anos 50. Os pontos que demonstram o surgimento e a importância do negro nesse processo de desenvolvimento qualificam uma determinada parte da história do município pouco lembrada pela parte da população local.

Ao se tratar dos motivos da vinda da comunidade, encontramos no estudo de Lisboa uma descrição bem sucinta do ocorrido, não revelando o que teria acontecido na trama que culminou na vinda da família para a nova localidade: “A comunidade negra de Triunfo tem suas origens arraigadas à cidade de Pombal-PB, onde por motivos de questões de terra, a família Pereira (a qual pertence os “Quarenta”), entrou em conflito entre si no ano de 1951.” (LISBOA, 1994, n.p).

O segundo trabalho monográfico que encontramos e que trata da história da vinda da comunidade para Triunfo é a pesquisa de Erika Vanessa Lisboa Andrade, intitulada “Os Quarenta: Tradição e identidade de uma comunidade negra na cidade de Triunfo-PB da década de 1950 aos dias atuais”. Nesta monografia, defendida em 2013 para a conclusão do curso de história pela UFCG, apresenta um trabalho mais detalhado, abrindo novos enfoques para a memória cultural do grupo e do município. Na sua narrativa a autora analisa o processo de inserção do grupo étnico na cidade, bem como a formação da identidade dos Quarenta, que paulatinamente vai se incorporando com a sociedade triunfense. O trabalho se destaca por trazer em seu corpo falas e relatos colhidos através de entrevistas feitas aos antigos integrantes da comunidade, aqueles que vivenciaram os fatos ocorridos, membros da antiga geração da família Pereira. O uso da história oral, dos relatos transcritos, dos depoimentos falam muito da experiência que os Quarenta passaram ao chegarem em solo triunfense, porém o silêncio sobre os detalhes do ocorrido antes da chegada também falam, gritam, bradam, revelam esse amedrontamento acerca do passado vivido. Para os antigos moradores de Mãe D’água, essa história deveria ser esquecida, deixada nos rastros do passado, apagados com o tempo juntamente com o rastro daquele caminhão que veio até triunfo comportando a família.

Ainda em seu trabalho, Andrade justifica a ausência das explicações acerca dos acontecimentos de Pombal pelos integrantes antigos da comunidade:

Os mais velhos integrantes dos Quarenta possuem certo receio em narrar o que realmente ocorreu em Mãe D’água, pois ainda guardam marcas oriundas dos conflitos familiares e não gostam de trazer à tona aqueles fatos que de certa forma marcaram negativamente as suas vidas. Resumem a situação simplesmente confirmando a impossibilidade de permanecer no local. (ANDRADE, 2013, p. 27)

O terceiro trabalho acadêmico encontrado é a monografia de Jalisson Luiz Dias, que também trata de questões ligadas à vinda do povo pombalense para Triunfo, intitulada “(Des) Territorialização da Comunidade de Remanescentes de Quilombo, Quarenta, Triunfo-PB”. Esse trabalho, defendido em 2017, para a conclusão do curso de geografia da UFCG, apresenta

uma análise da ocupação de terras triunfenses pelos antigos moradores do Sítio Mãe D'água de Pombal. Por se tratar de um trabalho da área da geografia o autor traz conceitos desse campo de estudo, como o de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, processo migratório, como também da distribuição dos quilombos na região paraibana. Contudo, reiteramos que a pesquisa de Dias também traz uma importante contribuição para a história da vinda e inserção da comunidade quilombola na localidade triunfense, colaborando assim com informações, análises e reflexões de um denso e rico trabalho que somam como fonte documental para a historiografia local.

Assim como na monografia de Andrade citada anteriormente, Dias também apresenta em sua pesquisa falas de alguns membros da comunidade, porém não identifica seus nomes alegando questões de ética. O autor traça um sistemático quadro de entrevistas, utilizando assim da história oral para constituir parte de suas fontes, compondo sete depoimentos, cinco destes feitos a integrantes do grupo. Contudo, é interessante notar que as falas e discursos se repetem acerca da história do caso ocorrido na vila de Mãe D'água. Apesar de ser um estudo consideravelmente recente realizado entre 2015 e 2017, ainda há o receio dos membros da comunidade em falar do ocorrido.

As informações colhidas por Dias continuam a narrar a versão constatada nos trabalhos citados anteriormente: “o poder instituído, o domínio e os direitos dessa comunidade, formado em maioria por familiares, foram violados por conflitos entre os próprios moradores do quilombo Mãe D'água, que se dividiu em dois grupos, em virtude a querelas familiares” (DIAS, 2017, p. 53). Os detalhes desse caso continuam a ser um mistério, não é relatado os detalhes dessas “querelas familiares”, o que aconteceu ou como ocorreu, envolvidos, nada dessa natureza. O que nos é contado a partir desses estudos locais é sobre o resultado de um conflito que não se sabe bem como se deu. Sabe-se somente que envolvia a questão de terras, contudo, os relatos são voltados apenas para o resultado da trama, que foi a necessidade de os habitantes de Mãe D'água deixarem o seu lugar de origem e procurarem por um novo lar, num processo de migração. Esse fato é reconhecido por Dias (2017, p. 55) em seu trabalho:

É importante ressaltar que as causas que influenciaram esse processo migratório não foram devidamente esclarecidas e nem amplamente comentadas pelos membros da comunidade e respeito suas posições. Porém, esse silêncio exercido pelos membros da Comunidade em relação a esse momento pontual em suas trajetórias dificulta uma explanação mais rica em detalhes sobre os fatos ocorridos no município de Pombal e suas vivências naquele local.

Não é somente nesses trabalhos acadêmicos e monográficos sobre a história local de Triunfo que se tem registro dessas narrativas. Os retalhos desse passado também é contado através de outras fontes. A exemplo disso podemos citar, ainda nos documentos escritos, um livro de cunho autobiográfico da autoria de um ex-prefeito do município de Triunfo, Damísio Mangueira. Sendo natural de Triunfo, Damísio Mangueira apresenta no suceder das páginas a sua trajetória na vida pública e política, discorrendo como foi sua jornada até chegar ao posto de prefeito, mas condensa a isso eventos e acontecimentos que marcam a história local da cidade, entre aspectos políticos, sociais e culturais.

Em *Labirintos do Triunfo*, o referido autor narra também sobre a chegada da Comunidade de Pombal ao solo triunfense, dado a importância desse acontecimento para a memória local. Ao se referir às causas que culminaram no evento diaspórico, traz o seguinte relato: “Conta-se que após uma grande luta entre seus integrantes, motivada por questões de terra, resultou em várias mortes dentro da família” (MANGUEIRA, 2011, p. 22). Percebe-se que nesse breve trecho já se tem algumas revelações, primeiro, de uma grande luta e segundo que resultou até mesmo em mortes. Tais questões não foram levantadas nem comentadas nos trabalhos acadêmicos citados aqui anteriormente, apenas foram descritos com o termo de conflito ou querelas dentro de uma mesma família. Contudo, o autor não traz mais detalhes em seu texto sobre esse episódio enigmático ocorrido em terras pombalenses. Deixa ainda um ar de mistério sobre essa luta e mais ainda sobre o envolvimento de mortes, revelando um conflito que implica em um alto nível de violência a ponto de resultar em óbitos. Não sendo então um conflito simplesmente discursivo ou divergências de falas, de desentendimentos verbais, de desacordo entre pessoas de uma mesma família, tratava-se de uma luta, de uma “guerra” interna.

Ainda com relação as obras que remetem a narrativas discursivas acerca da memória local não poderíamos deixar de citar uma revista municipal que conta com várias edições e que foi um projeto implantado pelo já referenciado ex-prefeito Damísio Mangueira. É notável o interesse de Damísio pela história da cidade, como também pela preocupação em registrar os acontecimentos que marcam a memória histórica do município. Tanto é que ele empreende em legitimar eventos históricos que ocorreram na região como parte integrante da identidade local¹⁴. A revista *Triunfo em Foco* é utilizada como difusora dos eventos históricos que são considerados marcos da história e da memória local, como também divulgar as ações alcançadas

¹⁴ A Confederação do Equador ocorrida em meados do século XIX na região Nordeste é uma história que Damísio busca resgatar para incorporar uma das batalhas ocorridas nesse evento à história da cidade, materializando essa narrativa em construções discursivas, arquitetônicas e festividades. Ver Trabalho de SOARES, Clébia Valêscia Gonçalves “Gloriosa memória de quem triunfou”: festejos e narrativas monumentais da Confederação do Equador no sertão da Paraíba (Triunfo, 2004 a 2015).

e realizadas pela gestão municipal¹⁵. Tendo como redator e editor o historiador Antônio Aurélio Cassiano de Andrade, que agrega uma rica contribuição nos estudos e na produção das obras da historiografia local. Segundo o Conselho Editorial da edição de 2022:

A revista Triunfo Em Foco nasceu em dezembro de 2004, fruto de uma parceria entre a Fundação Centro Cultural Francisca Fernandes Claudino e a Prefeitura Municipal de Triunfo, através das Secretarias de Cultura e de Turismo, na então gestão do Prefeito Damísio Manguiera da Silva. Tinha a missão de divulgar nossas atividades culturais, potencial turístico e resgatar e registrar aspectos importantes da nossa História, ao mesmo tempo que divulgar as ações do então governo Municipal.

Tivemos contato com duas edições (2011 e 2022), a edição comemorativa e a última edição lançada. Na revista de 2011 encontramos um texto adaptado pelo já citado redator da revista extraído da monografia de Lisboa, como é justificado: “o trabalho a seguir é uma adaptação feita por nós do Texto Monográfico do Historiador José Valdenor Manguiera Lisboa” (CASSIANO ANDRADE, 2011, p. 14). Notamos que foram acrescentamos alguns trechos ao texto. Em um desses trechos é apresentado justamente a questão do mistério envolvido na história dos Negros da Mãe D’água e ao cuidado com que os antigos ocultavam essas informações referentes aos acontecimentos vivenciados no território pombalense:

Nesse particular, as quarenta pessoas que chegaram a Triunfo, guardam como se fosse segredo de Estado o que realmente aconteceu em Pombal e, ao longo desses 58 anos, jamais reestabeleceram contato com a outra parte da família que ficou naquela área quilombola. O que chama a atenção também é o respeito com que a população nativa de Triunfo sempre tratou essa questão, jamais procurando saber dessa história que sempre beirou o fantástico e o mítico. (CASSIANO ANDRADE apud. LISBOA, 2011, p. 15)

Além dos textos já citados, também traremos para a nossa análise dos discursos e narrativas a respeito dessa história enigmática uma produção audiovisual, um documentário que apresentam a temática discutida até aqui, fazendo os mesmos questionamentos que fizemos ao material escrito. A escolha desse material audiovisual não poderia ser descartada, visto que traz depoimentos de alguns dos antigos integrantes do quilombo.

Através das imagens captadas é possível ver os gestos, ouvir o tom da voz, a forma como a palavra é dita, é expelida, é proclamada, o semblante e expressões nos rostos daqueles

¹⁵ A última versão lançada até então como parte de um resgate do projeto da revista se deu no ano de 2022, havendo sido produzidas e publicadas anteriormente três edições, de 2004 a 2006, tendo ainda uma edição comemorativa dos cinquenta anos de emancipação, política publicada em 2011, não mais com o título citado, mas com o mesmo formato e temática, notadamente passando um por longos períodos e intervalos de inatividade.

que falam e do que não falam, daquilo que se evita, que se esquiva, que foge, das pausas, dos ritornelos, que assim como na música dão forma ao som, neste caso o som das carnes, pois como afirma Albuquerque Júnior (2002, p. 21) “Nossas carnes são uma orquestra de sonoridades, muitas delas que ignoramos ou desconhecemos, muitas que não podemos ou queremos ouvir. Nossas carnes vibram no contato com o mundo e o enchem de sons particulares”. Todos esses detalhes também são parte do documento audiovisual, assim como na prática da história oral através das entrevistas, mais uma possibilidade com a qual o historiador pode se enveredar para tentar conectar os fios e desfiar narrativas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009). Segundo Marcos Napolitano, essa é uma área que deve ser explorada pelo historiador, pois “Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns. Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX (NAPOLITANO, 2006, p. 235).

O documentário, datado de 2012, dirigido por Janduy Acendino, com duração de dezessete minutos e trinta e sete segundos (17:37) e intitulado *Negros dos 40* é apresentado, através da fala dos integrantes da comunidade Quilombola, parte de sua própria história. São relatos que remontam para a memória desse povo, para as lembranças que guardam acerca das suas experiências e vivências dentro da localidade de Triunfo. Recordar-se o processo de inserção de suas famílias, da resistência de suas práticas culturais, das mudanças que foram ocorrendo na sociedade local a partir da chegada do grupo naquele lugarejo que mais tarde se emanciparia enquanto território.

Ao longo do vídeo, há a fala de seis integrantes da família: Ilza Ilda da Conceição, Francisca Ivam da Silva Barroso (Nininha), Adaulto Pereira da Silva, Simão Lopes da Silva, Francisca Lopes da Silva (Tindô) e Nair Marcelina Nascimento. Destes que são citados, três vieram de Pombal e vivenciaram a diáspora (Nininha, Adaulto, Simão), pois seus nomes constam na lista das quarenta pessoas¹⁶, entre homens, mulheres e crianças, que chegaram ao território triunfense no início da década de 1950. As outras três (Ilza, Francisca, Nair) nasceram já em Triunfo, após o ocorrido. Ao se referir aos motivos ligados à necessidade da saída de Pombal, Ilza conta na gravação que: “Nós nunca sabemos dessa história diretamente ou profundo, que eles nunca contaram detalhes, a gente só sabe que houve um confronto lá entre duas famílias que chegaram a ter morte, daí foi aonde surgiu que eles resolveram sair de lá da

¹⁶ Tal lista é encontrada na Associação Quilombola da comunidade, como também é rememorada na praça dos Quarenta.

cidade de Pombal”¹⁷. Aqui podemos perceber que o que foi narrado por Manguiera (2011), em seu livro *Labirintos do Triunfo*, é confirmado na fala de Ilza, de que tal conflito envolveu ações de violência chegando a resultar em mortes. Mais uma vez detalhes não são expostos, e no relato citado consta que nunca foi contado com clareza ou transparência o ocorrido em Pombal, nem mesmo para os próprios integrantes da comunidade quilombola, sobretudo para as novas gerações que vieram após o episódio.

Em uma das falas de Francisca Ivan, conhecida por Nininha, alega que era muito criança quando veio de Pombal, também vemos uma narrativa semelhante com a de Nilza a respeito desse conflito, contando inclusive um pouco de como era a relação e o clima hostil dentro da família, segundo Nininha:

Quando houve esse confronto das duas famílias, porque era tudo família, família com família, não era a família Pereira com outra família de fora, eram primos, sabe? Irmãos, era assim, era tios, era família com família, o confronto foi família com família, não foi com outras famílias, foi família com família. Então foi obrigado a eles vender, porque eles estavam em casa e de repente elas via era o fogo, a outra família botava fogo nas roças dele, eles via o fogo, corria pra apagar aí depois... e era aquilo, ia passando, e foi rendendo, foi rendendo, depois já partiram bem dizer pra guerra, pra guerra. Não podia se encontrar com o outro, uns faziam uma cerca outro vinha e desmanchava, era assim. Aí começou o confronto, então o que houve até umas besteira lá, uns... vamos dizer, morte né? Que eu não sei explicar direito porque eles nunca foram afundo, eles nunca, como ela falou aí, eles nunca contaram detalhadamente a gente como foram o confronto deles lá com esses outros.¹⁸

Nas falas de Adauto e de Simão, que eram mais velhos e vivenciaram o processo que culminou na mudança de território, não consta referências sobre o ocorrido em Mãe D’água, apenas contam que não era possível continuar no local. É sempre notável o silêncio sobre o ocorrido pelos mais velhos do grupo e a tentativa constante de se esquivar do assunto. Em uma outra fala de Ilza ela comenta que:

Aí daí ficou esse mistério todo, a maioria, eu mesmo já nasci aqui, bem mais antes, depois. Aí só que eles nunca... a gente sempre gostaria de saber aprofundo como foi que isso se deu e o que aconteceu lá em Pombal entre as duas famílias e porque, mas houve tanto sofrimento, eles ficaram tão... fechado que nunca abriu a gente, nunca abriu profundamente isso pra gente.¹⁹

¹⁷ Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 01:31 (um minuto e trinta e um segundos)

¹⁸ Fala de Francisca Ivan da Silva transcrita do referido documentário em 03:42 (três minutos e quarenta e dois segundos)

¹⁹ Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 05:10 (cinco minutos e dez segundos)

Em uma outra fala de Francisca Ivan ela relata que traz lembranças de sua avó contando da condição de vida que se tinha em Pombal. Segundo esses relatos, a comunidade gozava de condições materiais e de posses que lhes garantiam uma vivência de subsistência material confortável para a época, tendo uma notável independência financeira e de sustento, ao que diz: “Ela contava que lá eles tinha uma certa... eles não tinha, eles eram bem de vida, eles tinham dois açudes grande, eles tinha engenho, eles tinha farinhada, farinha, casa de farinha, melhor dizendo, e ... tinha muito gado, muito animal”²⁰. Podemos perceber, segundo o que foi relatado, que o realmente motiva a mudança repentina de território é o acontecimento descrito até aqui por meio das fontes analisadas como conflito, confronto, querelas, acarretando mortes e que deu novos rumos à vida da comunidade dos Negros da Mãe D’água.

Ao traçar esse levantamento de fontes acerca da história da vinda da referida comunidade quilombola para a localidade de Triunfo, é notável que em todo esse material produzido há silêncios, há um ocultamento de informações, uma série de discursos que dialogam e formam uma memória, memória essa moldada para ser lembrada somente a partir de determinado ponto, de uma linha tênue traçada entre o que pode e o que não pode ser dito, revelado, lembrado, recordado. Nos resta então refletir acerca desses silêncios, da construção que se remete a essa memória. Segundo Montenegro (2001, p. 19-20)

A memória tem como característica fundante o processo reativo que a realidade provoca no sujeito. Ela se forma e opera a partir da reação, dos efeitos, do impacto sobre o grupo ou o indivíduo, formando todo o imaginário que se constitui em uma referência permanente de futuro.

Contudo, um dos desafios do historiador é justamente ouvir os mortos, desenterrar as suas memórias, interpretar o vivido e buscar frestas em meio a escuridão dos fatos, procurar por algum raio de luz que se dissipa em meio a penumbra do passado, trazer para a escrita, para o narrar, para o dizer aquilo que não foi dito, pois como Michel de Certeau (2011, p. 110) nos fala, a escrita

Recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por esse passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece. Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escriturária é liberar o apartamento para os vivos, através de um ato de comunicação, que combina a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa. Dessa maneira, uma sociedade

²⁰ Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 03:20 (três minutos e vinte segundos)

se dá um presente graças a uma escrita histórica. A instauração literária desse espaço reúne, então, o trabalho que a prática histórica efetuou.

2.2 As revelações sobre o caso de Mãe D'água: versões e falas de um passado ocultado

Por alguma ocasião do destino ou mera coincidência do acaso nos foi revelada uma luz em meio a essa penumbra, encontramos no levantamento de dados e material produzido uma produção que foi primordial para termos contato com vestígios desse passado silenciado. Uma dissertação de mestrado que apura de forma detalhada o ocorrido, investigando como se deu os acontecimentos que culminaram em um movimento diaspórico de um povo, de uma comunidade de descendência quilombola que se viu forçada a abandonar suas terras e partir para um novo destino, ressignificando suas práticas culturais e reafirmando a resistência de suas tradições.

A obra se trata da pesquisa realizada por Edinaura Almeida de Araújo, intitulada de NEGROS DA MÃE D'ÁGUA – De Grupo “Espíritos de Luz” a Grupo Cabaçal – (1946 a 2005) Religiosidade, prática educativa e cultura popular, defendida em 2005 para obtenção do título de mestre em educação pela UFPB. Em seu estudo a autora trata da história do Grupo Espírito de Luz de Pomba e suas manifestações culturais, analisando e investigando suas atividades como um espaço de práticas educativas populares, onde a religiosidade se faz como um aspecto influente para propagação desses saberes. Contudo, por questões de delimitações que terão de ser seguidas para continuar tendo por foco a temática e as questões levantadas por este trabalho, iremos analisar apenas parte de sua pesquisa que discorre sobre os acontecimentos que ocorreram em Pombal na segunda metade dos anos de 1940, momentos antes do conflito entre famílias descrito até aqui por meio do material analisado e que resultou na migração do grupo, acontecimentos estes que, como vimos, foram silenciados ou ocultados por aqueles que vivenciaram a trama.

A pesquisa de Araújo (2005) se mostra de suma importância para análise desses acontecimentos, visto que esclarece informações e fatos desconhecidos pela historiografia local, tanto de Triunfo quanto de Pombal. A falta de clareza e esclarecimento dessa história acarretou versões, impressões ou interpretações muitas vezes carregadas de preconceito e aversão gratuita, como é o caso da visão da população pombalense, segundo os depoimentos colhidos por Araújo, ou puro desconhecimento ou misticismo por parte da população triunfense, como vimos nos trabalhos citados e analisados. O trabalho de Edinaura tem como um dos objetivos recontar os fatos por trás dessa história, para isso irá dispor da história oral,

da realização e análise de entrevistas, como também do acesso e análise dos acontecimentos registrados em processo-crime, um documento valioso para entender esse episódio até hoje enigmático que ocorreu em Pombal e que a historiografia local triunfense não teve acesso. As linhas que se sucedem a partir daqui até o final desse subtópico tem por base a pesquisa citada com o intuito de apresentar essa versão e análise do caso, em que as falas e revelações entram em contraste com os silêncios tratados até aqui.

Segundo a autora, em sua referida obra, a ocupação e povoamento do Sítio Mãe D'água em Pombal iniciou-se por volta do início do século XX, quando os seus moradores eram compostos por remanescentes de escravizados, que foram se apossando de terras devolutas e construindo suas habitações, dando forma a uma pequena vila onde seus ocupantes tinham graus de parentesco, pertencendo assim a uma mesma família. Todos ali tinham a terra como sua principal fonte de sustento e sobrevivência, era a partir da agricultura de subsistência e da criação de animais que encontravam a sua fonte de renda, adquirindo a partir do próprio trabalho de cultivo com a terra uma certa estabilidade e independência econômica.

Ainda segundo Araújo (2005), os moradores de Mãe D'água também eram conhecidos na região por Brejeiros. Tinham o catolicismo como religião, professavam a sua fé através da espiritualidade local, composta pela Irmandade do Rosário de Pombal, que trouxe uma importante contribuição para a reorganização social do povo Negro (ARAÚJO, 2014). Além da inclusão de elementos de sua cultura e espiritualidade, trazendo e incorporando ares de sincretismo, uma prática que foi comum aos povos africanos como maneira de preservar a sua ancestralidade e suas crenças, resistindo a imposição de uma religião e cultura oficiais. Alguns dos moradores da mãe D'água eram participantes ativos da irmandade, contudo isso veio a mudar depois da criação de um grupo denominado “Espírito de Luz” dentro do sítio Mãe D'água.

Tal grupo destoava dos princípios e ritos da irmandade do Rosário, que era praticada até então pelos Brejeiros, tinha suas próprias práticas e crenças, características e identidade singulares, mais a frente passaremos a ver mais detalhes. A formação desse grupo espiritual e religioso está intrinsicamente relacionada à chegada de um homem à comunidade de Mãe D'água: Gabriel Cândido. A chegada de Gabriel a Pombal data, segundo Araújo (2005), por volta de 1946, advindo da cidade paraibana de Alagoa Nova, juntamente com sua esposa e seu filho, se instalaram primeiramente na comunidade dos Inocêncios, que eram vizinhos da propriedade e das terras pertencentes aos Brejeiros, além de terem também graus de parentesco entre os dois grupos (Brejeiros e Inocêncios).

Gabriel se apresentava como um homem religioso, que gostava de rezar, um crédulo dos mistérios da fé, também acreditava ter o poder de curar as pessoas através de suas orações, coisa que propagandeava pela região, saindo pelas localidades proclamando orações para pessoas enfermas e animais acometidos de peçonha de cobra, em troca dos serviços espirituais e religiosos, de sua “reza” e bênçãos, Gabriel recebia alimentos e suprimentos.

Na comunidade dos Brejeiros se tinha alguns casos de membros da família que detinham problemas psicológicos, eram pessoas com algum grau de adoecimento mental, tal situação afetava algumas dessas famílias. Era o caso de Zé de Assis, um homem com problemas de saúde que tinha seus filhos acometidos por problemas de natureza psíquica, coisa que o angustiava bastante perante a convivência com tais enfermidades dentro de seu lar familiar. Diante disso, a fé ocupou um papel preponderante, pois para Zé de Assis, a conexão com a religião, com a fé, com o divino, com o sagrado poderia amenizar os sofrimentos e enfermidades de sua família. Segundo o antropólogo Clifford Geertz (2019, p.76):

Como problema religioso, o problema do sofrimento é, paradoxalmente, não como evitar o sofrimento, mas como sofrer, como fazer da dor física, da perda pessoal, da derrota frente ao mundo ou da impotente contemplação da agonia alheia algo tolerável, suportável, sofrível, se assim podemos dizer.

É nesse cenário que Gabriel Cândido se instalou dentro da comunidade dos Brejeiros, como um homem que se autointitulava ser iluminado por Deus, fazendo as pessoas acreditarem no seu poder de cura, de tratar e curar as enfermidades, de mudar a realidade daqueles que creem em seus “poderes divinos” tidos através de suas orações. Gabriel soube explorar as fragilidades emocionais e psicológicas dos habitantes da Mãe D’água, valendo-se do sofrimento destas pessoas para instaurar seu domínio e poder sobre elas. Foi então nesse contexto que surgiu o Grupo “Espíritos de Luz”, descrito como uma espécie de seita religiosa que misturava elementos do espiritismo e do catolicismo, aglutinando práticas de sincretismo religioso, liderado por Gabriel e adotado por grande parte da comunidade através do poder de persuasão do referido líder.

Contudo, de acordo com a investigação de Araújo (2005), tem-se um fato de suma importância para entendermos as motivações por trás da vinda de Gabriel Cândido à comunidade de Mãe D’água, são questões que tratam de uma antiga disputa por terras entre os Inocêncios e os Brejeiros:

Os Inocêncios, que eram parentes dos Brejeiros moravam vizinhos e vivam brigando por terras. Cobiçavam Mãe D’água. Através dos relatos, obtivemos

informações que nos faz compreender que Gabriel veio para a região através dos Inocências, com objetivos definidos para inserir-se no meio dos brejeiros e promover uma desarticulação da organização que tinham e assim facilitar a retomada das terras pelos Inocências. (ARAÚJO, 2005, p. 66)

Segundo os relatos obtidos na pesquisa de Araújo (2005), Gabriel assegurava aos Brejeiros que se participassem do Grupo “Espírito de luz” e fizessem tudo segundo as suas orientações, entre os rituais, símbolos, ações e orações, as enfermidades da comunidade como também a briga por terras entre eles e os Inocências iria cessar. Tudo seria resolvido e vencido se concordassem em se organizar enquanto grupo religioso segundo as suas ordens e seguindo todos os seus comandos.

Essa “infiltração” de Gabriel Cândido na comunidade dos Brejeiros, a partir da vulnerabilidade emocional daquelas pessoas, conforme defende Araújo (2005), se tratava de um plano arquitetado por aqueles que tinham o objetivo de tomar as suas terras (os Inocências), para isso era preciso tirar de alguma forma a estabilidade e a união da comunidade de Mãe D’água. Conhecendo a realidade e as mazelas enfrentadas por alguns que ali moravam, foi tirado proveito de tais situações e de suas maiores fraquezas: a busca pela cura de seus enfermos e pelo fim das brigas para defender o seu território, causas que motivariam a adoção das práticas impostas por Gabriel Cândido por parte dos membros da comunidade de Mãe D’água. Se tratava então de uma “trama planejada pelos Inocências para desestruturar os Brejeiros e facilitar a tomada das terras” (ARAÚJO, 2005, p. 67).

Diante dessa conjuntura o grupo “Espírito de luz” foi então formado, ao todo era composto por cerca de cinquenta (50) pessoas, entre homens, mulheres e crianças. Segundo informações apresentadas na pesquisa de Araújo (2005), Gabriel era visto por aquelas pessoas de Mãe D’água como um ser detentor de poderes espirituais, suas pregações os convenceram de tais crendices, fazendo com que o líder tivesse total domínio sobre os participantes do referido grupo. Como é apontado por Araújo (2005, p.75): “O profeta e salvador do grupo induzia a todos a aderirem a sua seita e a obedecerem cegamente [...] A simplicidade dos habitantes de Mãe D’água permitiu a Gabriel regular suas ações. Ele ordenava como os membros deveriam se vestir e andar”. A organização religiosa criada pelo líder Gabriel Cândido carregava uma série de símbolos, estes eram destacados principalmente na forma de se vestir e de se portar de seus membros, uma vez que “De acordo com as regras ditadas, os adeptos deveriam se vestir com roupas brancas e usar um rosário no pescoço e tinham que conduzir sempre nas mãos um “cacete” de angico.” (ARAÚJO, 2005, p. 76).

Acerca dessa simbologia dos adornos utilizados pelos integrantes do grupo, Araújo (2005) afirma que “o cordão e o rosário simbolizavam a devoção a São Francisco e os cacetes que simbolizavam as espadinhas de São Gabriel e deveriam ser usadas sempre com a desculpa de afugentar animais” (ARAÚJO, 2005, p. 77). Logo essa indumentária e forma de comportamento despertou reações da população local, em que antes se tinha uma visão da comunidade enquanto Negros da Mãe D’água participantes ativos das festividades da Irmandade do Rosário e vistos como um povo pacífico e de fé católica (uma fé dominante), agora já eram chamados de Negros dos Cacetes, provocando sentimentos de temor, medo e apreensão da comunidade local de Pombal.

As pessoas externas à comunidade não compreendiam aquela organização espiritual, era malvista aos olhos dos moradores das localidades circunvizinhas, algo que destoava totalmente de toda a atmosfera conservadora e religiosa da cidade. Uma vez tendo as suas próprias características, entre práticas, ritos e simbologias, gerava-se um repúdio e discriminação a tal manifestação religiosa praticada em Mãe D’água a partir da formação do Grupo Espírito de Luz. O que ainda é bem comum com manifestações religiosas ou espirituais que se distinguem da religião dominante, sobretudo em uma cidade do interior nordestino, onde o desconhecido e a superstição falam alto no imaginário do povo, atribuindo logo a ações ligadas ao maléfico, ao hediondo, ao diabólico. Segundo relatos colhidos na pesquisa de Araújo (2005), o grupo se reunia constantemente e realizavam louvores e pregações em alto volume sonoro, soltavam fogos em altas horas da noite, causando desassossego nas intermediações e eram temidos pela vizinhança, principalmente por terem o hábito de andarem portando o que chamaram internamente de “espadinhas de São Gabriel”, como foi ensinado pelo seu líder.

Contudo, o fato que iria mudar os rumos do Grupo “Espírito de Luz” e dos seus integrantes se daria em 22/01/1949. Tal data foi marcada por um atentado de violência generalizada entre os moradores de Mãe D’água, compreendendo membros do Grupo liderado por Gabriel Cândido e aqueles que não faziam parte da organização religiosa. Nas palavras de Araújo (2005, p. 85):

O episódio de 22 de janeiro de 1949 foi traumático. Naquela manhã de sábado, Gabriel Cândido tinha vindo para a cidade, e os integrantes do grupo, aproximadamente 25 pessoas, tomadas por um acesso de loucura, invadiram a casa de Ramiro Inocêncio, onde se encontrava a mulher e algumas crianças e espancaram violentamente todos os que ali se encontravam, matando três crianças da mesma família com golpes de cacete.

Todo o ocorrido foi registrado em processo crime que, como consta na pesquisa da referida autora, traz uma versão imbuída de conotações de cunho pejorativo para com as práticas espirituais dissonantes da espiritualidade oficial e hegemônica do catolicismo, ignorando o contexto tido por trás de todo o episódio, que culminou no atentado violento e brutal de homicídio.

Processo Criminal aberto em 4 de abril de 1949 que acusava Gabriel Cândido de Assis e quarenta integrantes do grupo do crime de homicídio das crianças Raimundo, José e Inês Ramiro Inocêncio, com sete, cinco e três anos de idade respectivamente, além de agressão a Francisca Maria de Jesus e Hermínia Maria da Conceição. Nas centenas de páginas do processo, encontramos informações que caracterizam o Grupo como seita, seus adeptos como odiosos e perversos, contudo, conseguimos ler nas entrelinhas que muitas intrigas contribuíram para um desfecho tão cruel. (ARAÚJO, 2005, p. 83)

Após a apuração do processo foi determinada a ordem de prisão para com os acusados do crime de homicídio que tirou a vida de três crianças de uma mesma família. A prisão do grupo foi datada de 20 de abril de 1949, onde cerca de quarenta pessoas foram presas e encaminhadas para a cadeia da cidade de Pombal-PB, fazendo o percurso a pé da zona rural de Mãe D'água até o perímetro urbano guiados por três policiais. Segundo Araújo (2005, p. 96):

Os negros de Mãe D'água foram quase todos presos após o massacre das crianças, ficaram alguns meses confinados nas celas da Antiga cadeia velha, eram homens, mulheres e crianças sujeitos a todos os tipos de humilhação, tornando-se ponto de visita realizado por membros da comunidade da cidade de Pombal-PB.

No processo crime descrito por Araújo (2005) a narração do enredo da história prioriza a questão religiosa, não considerando o histórico de conflitos tidos naquela comunidade por questões de território. Apesar de todo o grupo ter sido condenado, a morte das crianças foi dada, segundo os depoimentos do processo, a José de Assis, que foi morto momentos depois do crime, pelo tio das crianças assassinadas.

Na versão oficial todo o desenrolar dos fatos teve como fator preponderante, a religiosidade, e o assassinato das crianças foi atribuído a José de Assis. No termo de declaração de Maria Celina da Conceição ela diz: “Foi José de Assis quem matou as criança a cacetes e feriu também a mãe das crianças com cacetes”. (ARAÚJO, 2005, p. 85)

O que rondou o imaginário popular local pombalense a respeito do episódio trágico e que intensificaria um sentimento de repulsa para com o grupo diz respeito a uma versão que foi difundida sem apurações concretas entre os moradores locais para justificar a barbárie. Tal versão foi apresentada em uma das falas dos entrevistados por Araújo (2005). Esses relatos apontam para uma ordem de Gabriel Cândido dada na noite anterior durante um encontro do Grupo Espírito de Luz, na qual consistia em ceifar a vida de três crianças como forma de sacrifício para livrar a comunidade de Mãe D'água de “maus-espíritos”, que segundo Gabriel eram responsáveis pelos flagelos daqueles que detinham problemas de natureza psíquica. Segundo Araújo (2005, p. 81):

Esse pensamento deixa transparecer as ideias impregnadas de preconceito, acirradas pelo conservadorismo religioso. Esse movimento assumiu uma característica popular que diverge da cultura dominante e tradicional e, ao misturar diversas manifestações do sagrado, são compreendidas pela sociedade dominante como magia ou bruxaria.

A ocorrência desse evento movimentou notícias e versões não só dentro da cidade de Pombal, que ficou atônita com o ocorrido, mas também alcançou níveis nacionais, uma vez que o episódio foi veiculado através da imprensa nacional, estando estampado nas páginas de três jornais de diferentes localidades e regiões do Brasil, o Diário da Noite (Rio de Janeiro), O Dia (Curitiba/PR) e Jornal do Comercio (Manaus/AM), todos utilizam das mesmas informações e da mesma matéria. Tais reportagens foram publicadas entre os meses de março e abril de 1949.

Imagem 3- Jornal do Commercio (AM), Ano 1949/Edição 15023

A HISTORIA ARREPIANTE DE UM CRIME HEDIONDO
Assassinadas três crianças por motivo de ordem religiosa
SOB AS ORDENS DE UM DEUS SANGUINÁRIO
(LOPES SOBRINHO)

RIO, 31 (Meridional) — Três inocentes e indefesas crianças, uma de três, outra de cinco e a terceira de sete anos de idade foram cruas e barbaramente assassinadas no sertão paraibano, há poucos dias de um mês, por motivos e razões de ordem religiosa. Essas pobres vítimas não sofreram a morte dramática e parcelada de verdadeiros sacrifícios inquisitoriais, como tiveram ainda os seus cadáveres sangrados e incinerados. Na convicção de que estavam

sob as ordens de seu Deus sanguinário, os criminosos tiveram as últimas consequências o seu tributo à divindade toda poderosa. Passado já mais de um mês, eles bendizem ainda agora o seu gesto canibalístico, certos de que assim quis e ordenou o seu guia espiritual Gabriel Cândido de Carvalho, epai de santos a quem prestam obediência e

veneração. Não obstante as circunstâncias dramáticas de que se revestiu, esse inominável crime, cujos detalhes histoiariemos em três reportagens, não alcançou até aqui a mínima repercussão na capital da República.

FECHAR A CORRENTE COM SANGUE
 Corre no Estado da Paraíba, publica e notoriamente, que as três crianças foram mortas por ordem do epai de santos Gabriel Cândido de Carvalho, que exigiu o sacrifício dos três inocentes para fechar o círculo da corrente religiosa, que fundara na fazenda Mãe D'Água, há 20 quilômetros da cidade de Pombal, em homenagem à Santa Rita. Depois de nutrir demoradamente sobre a ordem do chefe, os fanáticos deliberaram aproveitar a chance em defesa das suas nações, negando para vítimas as crianças Inez, José e Raimundo, filhos do sr. Ramiro Inocencio Lopes, a quem odiavam por não se haver filiado à Irmandade dos Espíritos da Luz, apesar de morador da mesma fazenda Mãe D'Água.

MORTE EM FANATICO
 Reagindo ao ataque dos fanáticos (uma horda de 20 indivíduos armados de cacetes, foices, facas, pedras etc) os srs. Benigno e Pedro Inocencio Lopes, irmãos do pai das vítimas, abateram a golpes de arma o cabeça dos criminosos, sr. José de Assis, tido e havido como o mais exaltado irmão dos «Espíritos da Luz». Benigno, depois de haver morto o fanático, sem com isso ter evitado a morte das crianças, ferido, fugiu com o seu irmão Pedro, sobre o alarido esurdecedor dos assassinos, que a todo custo queriam submeter os a igual sacrifício.

Antes porém de assassinar as crianças, os fanáticos surraram as mulheres Maria das Dores da Conceição, que no momento lavava roupa nas águas do rio Piancó, e posteriormente a Maria Francisca de Jesus, mãe dos menores Inez, José e Raimundo. Ambas eram tidas como heres, acompanhadas de espírito mau, com a preocupação de carregar para o inferno todos os habitantes da fazenda Mãe D'Água.

Encontram-se hoje detidos na cadeia da cidade de Pombal, no Estado da Paraíba, os indivíduos apontados como responsáveis pelo assassinato das três crianças. Até agora não deixaram transparecer o menor arrependimento, pois creem haver conquistado o seu lugar no céu, sacrificando ao seu Deus os três inocentes. A população paraibana, principalmente na cidade de Pombal, está tomada de viva indignação contra os facinorosos, sendo necessário manter-se um pelotão da polícia em guarda do presídio, pois os criminosos correm o risco de ser linchados pela sanha popular.

Na reportagem de amanhã, publicaremos na íntegra o depoimento prestado na polícia pelo sr. Gabriel Cândido de Carvalho, idealizador e pagador da Irmandade dos Espíritos da Luz, apontado como autor intelectual do crime.

ESPECIALISTA
HEMORROIDAS — VARIZES — ULCERAS DA PERNA — ESTOMAGO — INTESTINOS — FÍGADO
DR. MENDES ARAUJO
COLITES — DISENTERIAS — DIARRÉIAS — FEBRE DE VENTRE — Lesões graves do aparelho digestivo
 — AV. JOÃO PESSOA, 68 — das 3 às 5

ALERGIA
 Testes para diagnóstico das doenças alérgicas (asma, reações frequentes, perturbações digestivas, eczemas da pele e outras manifestações alérgicas).
DR. ANTONIO GOMES — Rua 15 de Nov. n.º 526 — 2.º andar — Edif. Wendor — Consultas das 9 às 11 horas.

O "Fai de Santo" Gabriel Cândido de Carvalho, pai espiritual dos negros da fazenda Mãe D'Água, fundador da "Irmandade dos Espíritos da Luz", ora detido na cadeia de Pombal, como autor intelectual do crime perpetrado contra as três inocentes



Fonte: Portal da Biblioteca Nacional Digital.

A veiculação dos referidos acontecimentos em Pombal através dos já citados jornais carregam um forte teor de sensacionalismo. Não é exposto em momento algum da matéria o contexto e as motivações internas do ocorrido. Como se mostra elucidado no jornal, é utilizado de um sensacionalismo apelativo para causar choque e escandalizar ainda mais o acontecido, empregando termos pejorativos e até mesmo preconceituosos para descrever o desenrolar da tragédia. Na qual se tratava não de um caso religioso isolado, como é apresentado na matéria, como também no imaginário da população local pombalense, mas de um processo de longa data envolvendo atritos entre as famílias daquela localidade pela questão de terras.

Segundo o historiador pombalense Wilson Nóbrega Seixas, que traz uma breve e sucinta referência do ocorrido em Pombal-PB em seu livro O Velho Arraial de Piranhas, relata que “Não era questão religiosa que estava em jogo. Era uma questão de terra, que já durava muito e precisava ser resolvida de qualquer modo, e, se necessário, com o sacrifício de todos” (SEIXAS, 2004, p.436). Ainda segundo Seixas (2004, p. 434), o findar trágico do caso se tratava de uma psicose coletiva.

São subjacentes conhecidos, os desenvolvimentos de psicose nos ambientes onde predominam as superstições, o atraso e a ignorância do povo. A nossa história está pontilhada desses fenômenos curiosos e até mesmo

impressionantes, nos quais, não raro, se vê envolvida a própria questão religiosa.

Passados alguns meses de confinamento, o grupo foi liberado para depor à justiça e com o apuramento dos depoimentos findou-se na soltura e liberdade daquelas quarenta pessoas que passaram por dias de puro tormento, humilhação, precariedade e incertezas de seu próprio futuro. Com isso eis que chegava ao fim do emblemático Grupo Espírito de Luz, o seu líder Gabriel Cândido também foi preso e solto tempos depois, continuou a morar pelas redondezas de Pombal juntamente sua esposa e filho, até o momento de sua morte, em meados de 1970.

O ocultamento dos fatos por aqueles que vivenciaram todo esse processo é entendido aqui como uma tentativa de silenciamento do passado vivido. Os motivos desse ocultamento diante das memórias do povo de Mãe D'água podem estar ligados a vários aspectos, um deles é revelado nas conversas entre os membros da família Pereira e a pesquisadora supracitada, onde “Os familiares que participavam do Grupo Espírito de Luz fizeram um pacto para nunca mais falar do assunto e esse pacto foi feito com o vigário que trabalhava na paróquia de Pombal, na época dos acontecimentos, o padre Abdom.” (ARAÚJO, 2005, p. 93)

Após essa análise dos acontecimentos também podemos compreender essa tentativa de apagamento, de ocultamento de parte da história da família Pereira como um mecanismo de defesa diante das memórias de sofrimento e flagelo daquele povo. Os seus membros, sobretudo os mais velhos, aqueles que participaram da trágica história e do processo de diáspora, carregam um passado cheio de marcas, cicatrizes e feridas. As memórias dessa história teimavam em assombrar aqueles que as vivenciaram. O silenciamento e ocultamento se tornaram ferramentas que foram utilizadas para se proteger de seu próprio passado. Um passado que não fora perdoado pelos próprios membros do grupo, pois ainda se carregava um sentimento de dívida para com o vivido, gerando assim uma doença da memória, na qual só o perdão pelo vivido pode curar (RICOEUR, 2005). Ainda segundo Paul Ricoeur (2005, p. 6), em seu texto sugestivamente intitulado “O perdão pode curar?”²¹ o autor nos traz uma poderosa reflexão sobre essa questão da memória e da ressignificação dos acontecimentos passados:

Certamente, os factos passados são inapagáveis: não podemos desfazer o que foi feito, nem fazer com que o que aconteceu não tenha acontecido. Mas ao invés, o sentido do que nos aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações,

²¹ Texto de uma conferência proferida no Templo da Estrela, na série “Dieu est-il crédible?”. Foi publicado pela primeira em português na revista Viragem, n°21 (1996), pp. 26-29, e republicado in Fernanda HENRIQUES (org.), Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal, Porto, Edições Afrontamento, 2005, pp. 35-40

como também se dá uma reviravolta nos nossos projetos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas”. O que do passado pode então ser mudado é a carga moral, o seu peso de dívida, o qual pesa ao mesmo tempo sobre o projeto e sobre o presente.

Esse trabalho se insere também na busca por essa ressignificação dos fatos ocorridos em Pombal ao final da década de 1940 na comunidade dos Negros da Mãe D’água, dando novos sentidos a esse passado ocultado por uma parte e mal-interpretado por outra, só com a análise e com novas interpretações do passado podemos traçar novos significados para com a história.

2.3 De Pombal a Triunfo: a necessidade de um novo lar

Passados todos esses acontecimentos, determinada a liberdade daquelas pessoas presas por um trágico caso que acometeria suas memórias de lembranças dolorosas a respeito de seu lugar de origem, era chegada a hora de tomada de decisões que iriam determinar uma nova história para a trajetória daquele povo. Era preciso partir para um novo lugar, pois percebiam que não era viável permanecer em um local que lhes proporcionou o sentir de tantas dores e sofrimentos, acompanhados pelos olhares tortos da população local. Sentindo o clima de tragédia que rondava aquele território, o conviver com resquícios daqueles conflitos que acabaram quase por sucumbir a força e as esperanças do grupo, contudo, a resistência e união daquelas pessoas foram maiores. Passariam agora a buscar por novos horizontes, por novas possibilidades de vivência, por um recomeço de suas vidas e de sua própria história enquanto comunidade.

Em meio as incertezas de seu futuro e na dúvida por qual caminho seguir foram então em busca de orientação, de aconselhamento e direcionamento. Para isso recorreram a um homem que na época era referência em toda região do Sertão paraibano, muito conhecido por sua sabedoria, destreza e misticidade, lhe atribuíam designações que vão desde santo, rezador, curandeiro, beato até bruxo ou feiticeiro, tal homem era Zé de Moura, um ser enigmático que ganhou fama por seus feitos religiosos e comunitários. Segundo Andrade (2013, p. 29), “Essa busca levou os negros a se depararem com Zé de Moura, rezador e conselheiro de grande conhecimento no Sertão paraibano e fora dele. Conhecedores da sua fama de conselheiro, os pombalenses foram buscar através dele, o rumo a ser tomado pela família”. Zé de Moura logo indicou o destino no qual aquelas pessoas deveriam seguir, a terra prometida para uma nova história daquela comunidade seria Triunfo, um vilarejo que na época pertencia ao território do município de Antenor Navarro (hoje São João do Rio do Peixe). Traçaremos então uma breve

descrição da história dessa localidade e do contexto da época em que ocorreu a vinda da comunidade pombalense para o território triunfense.

A cidade de Triunfo localiza-se na mesorregião do Sertão paraibano, fazendo parte da microrregião de Cajazeiras, faz divisa com os municípios de Poço de José de Moura, Bernardino Batista, Joca Claudino, Santa Helena, São João do Rio do Peixe e Umari (no Ceará), tem uma extensão territorial de 224,336 km², com população de cerca de 9.473 habitantes²². O início da ocupação de seu território se deu por volta de 1752, quando boiadeiros que desbravavam a região através das rotas traçadas para a condução de boiadas se depararam com a existência de um olho d'água naquelas terras. Segundo Abreu (2015, p. 183), nesse período “Era recorrente entre os sesmeiros a alegação de terem descoberto “riachos e “olhos d'água” com terras desaproveitadas, as quais serviriam para a instalação de fazendas com a situação de currais de gado e roçados de plantação”. Assim também aconteceu com esse território, compondo de uma sesmária concedida inicialmente a Domingos Jorge Rodrigues, tendo um núcleo inicial de povoamento datado de 12 de fevereiro de 1752, sendo nomeado por fazenda Gamellas. Mais tarde esse território passaria para a posse do capitão-mor João Dantas Rothea, tornando-se assim pertencente de maneira oficial e legítima ao povoado de São João do Rio do Peixe.

Estando estabelecidos alguns povoamentos nesta região, um sítio por nome de Picadas compreenderia o território que mais tarde viria a ser denominado de Triunfo. A origem do nome e de grande parte da identidade desse povoado foi marcada a partir de acontecimentos da década de 1860, período em que uma epidemia de cólera assolou grande parte do Sertão nordestino. A história que se faz enquanto construtora da memória triunfense gira em torno de um ato religioso de fé católica. Na qual um morador do povoado teria feito uma promessa, recorrendo ao Menino Deus, para que a comunidade local não fosse atingida e dizimada pelo mal da cólera, uma doença que vinha devastando um número alarmante de populações da região sertaneja da época, sobretudo pelo desamparo público e carência de infraestrutura sanitária para com essas localidades e região. Caso a graça fosse alcançada sairia pela região arrecadando fundos para a construção de uma capela e celebraria as novenas em ação de graças ao Menino Deus pelo livramento da doença. Tal morador, segundo a memória coletiva local, se chamaria Manoel Bernardo, um caboclo de fé candente. Tal promessa é relatada por Abreu (2015, p. 304):

Ali, um beato conhecido como caboclo Manoel Bernardo, temendo que a epidemia de cólera atingisse a localidade, recorreu ao Menino Deus, fazendo-

²² De acordo com informações do IBGE a partir do censo de 2021.

lhe a promessa de que se o lugarejo fosse poupado de tal calamidade, ele ergueria uma pequena capela e celebraria a sua festa todos os anos. Tendo alcançado a graça, o caboclo Manoel saiu pelas redondezas pedindo esmolas e levantando recursos para tal construção, que em 1874 ainda estava inacabada, não passando de uma pequena “casa d’oração”. As obras de edificação continuaram até 24 de junho de 1881, quando, depois da conclusão dos trabalhos, o caboclo Manoel Bernardo convidou o Cônego Manoel Vieira da Costa e Sá, então vigário da Freguesia de São João, para celebrar uma missa e solenemente abençoar a nova capela [...] “na ocasião da benção” o cônego Costa “dirigiu a palavra às pessoas ali presentes e declarou que daquele dia em diante ali não seria mais sítio Picada e sim Triunfo.”

Até o presente momento não foram encontrados pela historiografia local registros ou documentos oficiais que comprovem a existência do referido caboclo ou mesmo beato, contudo, a oralidade foi o instrumento utilizado para difundir a sua história através de gerações. Seria então Manoel Bernardo um mito? Não se pode afirmar, mas também não se pode descartar as dúvidas que permeiam a sua existência ou a sua idealização enquanto um suposto personagem mítico. O que se sabe é que seu nome foi cristalizado no imaginário da população local, que o veem como o responsável pela tradição religiosa que foi implantada na comunidade através de sua promessa.

A construção da capela foi de grande importância para a formação local, uma vez que novas habitações foram se erguendo nos arredores e entornos daquele perímetro territorial, tendo a pequena capela como ponto de referência para construção das residências. Tempos depois, em 1937, aquela pequena estrutura foi demolida e reconstruída com um espaço maior que comportasse o crescimento do número de fiéis e moradores da localidade, esse aumento populacional foi paulatinamente edificando e moldando as primeiras formas da vila que tempos depois viria a ser o centro da cidade.

A partir de então, a religiosidade iria adentrar a memória local e consolidar Triunfo enquanto um espaço abençoado pela graça divina, um território sagrado, protegido pelo seu padroeiro, o Menino Deus. Em respeito e louvor a tais acontecimentos históricos a comunidade triunfense tem mantido há mais de cem anos a tradição religiosa da promessa de Manoel Bernardo, em que todos os anos no mês de dezembro Triunfo se torna a “nova Belém”²³, o lugar que revive a experiência da promessa feita e cumprida pelo caboclo, fazendo emergir uma fé que acaba por se tornar a grande marca da cidade, também chamada ou autoproclamada de “Terra do Menino Deus”. Segundo o filósofo Miceia Eliade (2018, p.79):

²³ Em referência a letra do hino da festa do Padroeiro em Triunfo-PB.

Seja qual for a complexidade de uma festa religiosa, trata-se sempre de um acontecimento sagrado que teve lugar *ab origine* e que é, ritualmente, tornado presente. Os participantes da festa tornam-se os contemporâneos do acontecimento mítico. Em outras palavras, “saem” de seu tempo histórico – quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais- e se reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence a eternidade.

Desse modo, Triunfo adentraria o seu “Tempo mítico e primordial” a partir da data de início das celebrações em louvor e ação de graças ao Menino Deus, na segunda quinzena de dezembro, compreendendo as datas de quinze (15) a vinte e cinco (25) do referido mês, período este em que se realizam as nove noites da novena juntamente com a missa campal, celebrando o Natal e o encerramento da festa. Contudo, a cidade e seus moradores são tomados pela áurea mística da fé e da devoção a partir da chegada do último mês do ano, onde o município é adornado pelos tons de rosa ou “róseo”, sobretudo pelas roupas dessa mesma cor, em referência a cor das vestes da imagem do padroeiro, vinda de Roma em meados do século XIX.

O mês natalino também é tradicionalmente o período no qual a cidade recebe uma significativa quantidade de turistas, categorizando um turismo religioso em volta da festa do padroeiro. Muitos daqueles que nasceram e cresceram em solo triunfense e que tiveram de partir para a busca de melhores oportunidades de vida nos grandes centros urbanos do país voltam à sua terra natal para acompanhar esse tempo místico da fé juntamente com os seus familiares. Muitos trazem consigo as graças alcançadas através das promessas feitas ao padroeiro, estando chegada a hora de então pagar aquilo que foi prometido em troca da graça. Segundo Bezerra (2017, p. 41)

A festa do Menino Deus em Triunfo é composta de um conjunto de ações de caráter religioso por parte dos fiéis, como pedidos de ação de graça e/ou pagamento de promessas, como também o culto à imagem do menino Deus. A confraternização da população local, como também dos visitantes, pode ser descrita como um dos pontos principais no contexto simbólico dessa festividade.

Geralmente as promessas giram em torno da presença em todas as noites da novena juntamente com a tradicional vestimenta rosa, alguns casos adicionam um percurso a pé até a igreja matriz, variando a depender de cada fiel e devoto.

Em tempos mais recentes essa áurea da tradição religiosa da cidade é anunciada ao amanhecer do dia primeiro de dezembro, onde o centro urbano da cidade é tomado pelo som da igreja matriz, se difunde pelos ares as ondas sonoras que carregam a melodia natalina, que

anuncia a chegada do tão esperado mês, tais ondas se dissipam, adentram os lares e trazem um ar de nostalgia para os moradores, sobretudo para os fiéis e devotos do padroeiro, mais uma vez a fé que moveu o caboclo Manoel Bernardo também move e comove os habitantes da localidade.

Apresentado esse contexto cultural-religioso que permeia a formação da identidade local, nos voltemos, então, para o contexto histórico da década de 1950 na localidade triunfense. Naquele momento, Triunfo passava por algumas transformações: o crescimento populacional crescia de maneira significativa, os primeiros traços de “urbanidade” iam surgindo com as habitações e prédios comerciais, com ênfase no estabelecimento da feira que fora transferida da localidade vizinha do então distrito da Barra do Juá para Triunfo. O interesse das famílias influentes da localidade, aquelas que detinham um maior poder aquisitivo, a exemplo dos Rosendo, os Teodoro e os Gualberto, para o desenvolvimento do plantio nas suas terras também é visto como um ponto importante para movimentar a economia local, que tinha a agricultura e a pecuária como bases. Entretanto, apesar dos vastos territórios disponíveis para a prática agrícola faltava-se a mão de obra necessária para o trato e cultivo das terras, fator que dificultava o crescimento da produção interna.

Visto isso, a indicação feita por Zé de Moura aos pombalenses que procuravam por uma nova morada não se daria como um mero palpite, premonição ou aposta sobre um local que fosse propício para receber aquele povo. Zé de Moura era um profundo conhecedor da região, sabia das realidades e das necessidades daqueles territórios, sobretudo de Triunfo que era uma localidade vizinha ao Poço, terra deste astucioso personagem sertanejo. Segundo Andrade (2013, p. 29):

Zé de Moura era realmente um homem astuto, ciente da história e das necessidades, principalmente do seu sertão. Sabia muito bem da necessidade de mão de obra que havia em Triunfo, já que ocorria um aumento da produção agrícola. A indicação dos migrantes pombalenses sanava o problema de falta de lugar pra moradia deles, assim como resolveria o problema de escassez de trabalhadores enfrentado pelos produtores da época.

Nessa época o algodão despontava como o principal atrativo para os produtores locais, a alta demanda pelo “ouro branco” também iria impulsionar o interesse pela ampliação das lavouras, como também pela procura de mão de obra que pudesse suprir a necessidade da produção. Em entrevista que realizamos a Antônio Aurélio Cassiano, historiador local e prodigioso pesquisador e conhecedor da história de formação da cidade, relata acerca desse contexto marcante da década de 1950 para o desenvolvimento da localidade triunfense:

Primeiro, você estava vivendo uma época em que o auge do algodão estava acontecendo, era a base da economia nessa região inteira, você tinha uma escassez de mão de obra muito grande e coincidiu com esse conflito que aconteceu lá em Pombal e uma parte dessas pessoas que viviam nesse quilombo [...] eles precisam sair de lá e por orientação de Zé de Moura que tinha uma influência imensa nessa região, eles vem pra cá justamente pra dar conta de uma escassez de mão de obra nessa área aí da agricultura, principalmente na área do algodão²⁴.

Sendo então devidamente orientados por Zé de Moura, logo o grupo iria se organizar para bater em retirada de Pombal em direção a um novo horizonte. Para isso, trataram de vender as suas posses em Mãe D'água. Após tendo as terras e animais vendidos, o dinheiro obtido serviria para a compra do terreno e moradia em Triunfo, fator que garantiria a fixação da comunidade naquele local. Sairiam então de Pombal em novembro de 1952, a bordo de um caminhão ofertado pela prefeitura daquele município. Todavia, segundo as produções da historiografia local, o grupo não viria diretamente para Triunfo, decidiram por fazer uma parada em São José de Piranhas antes de chegar ao destino final, uma vez que naquela localidade estaria acontecendo as chamadas Frentes de Emergências²⁵. Conforme é relatado por Andrade (2013, p. 33) “Eles saíram de Pombal no final do ano, época não propícia para o plantio de acordo coma quadra invernosa sertaneja. Sendo assim, os migrantes fizeram uma parada em São José de Piranhas, também na Paraíba, onde trabalharam nas frentes de serviço”. Essa parada foi estratégica, pois além de angariarem mais recursos em troca de seus serviços nas obras de São José de Piranhas, também estariam prevendo que o período oportuno de trabalho surgiria a partir da chegada das chuvas, que era esperado somente a partir de janeiro.

Segundo os estudos locais desse episódio, contidos sobretudo nos trabalhos de Andrade (2013), Lisboa (1994) e Dias (2017) o grupo então seguiu o suposto plano. Deixa a região de São José de Piranhas em janeiro de 1953 e parti rumo ao seu destino final, Triunfo. Nos trabalhos analisados consta que Zé de Moura já tinha comunicado a comunidade local sobre a vinda do grupo à vila triunfense, e que o senhor Joaquim Teodoro Lisboa, uma autoridade local de renome e grande proprietário de terras em Triunfo, tratou de esperar a vinda daquele povo e de recepcioná-los durante a sua chegada. Um fato curioso é que essa dita “recepção” não contou com um “detalhe” muito importante, o alojamento de toda essa gente.

²⁴ Entrevista realizada com Antônio Aurélio Cassiano de Andrade, no dia 03/01/2023, na sua residência localizada à rua Hilton Muniz de Brito, Triunfo-PB.

²⁵ Programa de política pública implantado pelo governo federal para assistência aos períodos mais críticos da seca no Nordeste, consistia em obras de pequeno e médio porte nas propriedades e áreas locais, serviços como construções de barragens, açudes, poços, melhoria de estradas, entre outros.

Ao chegarem na nova localidade trataram de imediato em procurar por um lugar para se arrancharem, coisa que não encontraram tão facilmente, como é relatado na fala de seu Adalto Pereira no documentário Negros dos 40: “Aí cheguelmo aqui não encontremo casa pra morar, não tinha casa em canto nenhum, encontremo uma casa velha lá no pé da serra aí moremo lá sete famílias três anos”²⁶. Conforme descrito pelo antigo integrante da comunidade que veio de Pombal, os primeiros anos na nova localidade não foram fáceis. Tiveram que dividir o mesmo teto por três anos, eram ao todo sete famílias convivendo entre as mesmas paredes de uma casa de taipa localizada no sítio Gamelas.

Segundo o estudo de Andrade (2013), os recursos financeiros adquiridos através da venda de seus pertences e bens em Mãe D’água e de seus serviços nas frentes de emergência em São José de Piranhas o grupo conseguiu a compra de um terreno, dando assim início ao cultivo agrícola em suas próprias terras.

A chegada do grupo na nova localidade veio a atender a algumas demandas locais, sobretudo com a questão da mão de obra nos trabalhos agrícolas e do trabalho doméstico nas residências familiares. Conforme é relatado por Ilza Ilda da Conceição:

Chegando aqui a família Pereira, as mulheres ajudou muito em casa de família porque como sabe, negro até hoje por mais que não queira tem aquele preconceito, as pessoas nunca abre oportunidade, nunca abre uma porta, nunca abre uma janela pra os negros. Então as mulheres foram trabalhar muito em casa de família, ajudar aquelas outras pessoas, apesar da cidade, de ser uma coisa também muito carente aqui, mas eles ajudava, as vezes até por um prato de comida, as vezes até por uma garrafa de leite, alguma coisa assim, e os homens ajudaro na força braçal.²⁷

Segundo Andrade (2013), o trabalho desenvolvido na agricultura, principalmente com o plantio do algodão, propiciou uma certa estabilidade, isso, com um certo tempo possibilitou a aquisição de um terreno na área central da cidade, onde iriam posteriormente iniciar a construção de algumas moradias. Esse perímetro mais tarde iria ser conhecido por “Rua dos Quarenta”, hoje batizada de Rua Princesa Isabel, em referência a responsável por assinar a Lei Áurea, determinando por lei a abolição da escravatura no Brasil.

Na pesquisa feita por Lisboa (1994) é defendida a ideia de que a chegada do grupo pombalense a Triunfo veio a influenciar de maneira significativa o processo de emancipação

²⁶ Fala de Adalto Pereira da Silva transcrita do referido documentário em 05:46 (cinco minutos e quarenta e seis segundos).

²⁷ Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 10:08 (dez minutos e oito segundos)

política da localidade, posto que o crescimento local em vários âmbitos, principalmente na área econômica, se deu com maior ênfase a partir da chegada do grupo de Pombal, no ano de 1953, sucedendo-se até 20 de dezembro de 1961, data em que a lei que eleva Triunfo a categoria de cidade é enfim sancionada.

Os trabalhos locais analisados propõem um conjunto de narrativas feitas a partir do ponto de vista das memórias do grupo estudado, com isso, contribuem de certa forma com a construção de um mito de origem, no qual narra uma trajetória arquitetada para instituir a memória fundante do grupo na nova localidade. Nessa narrativa mítica se escondem certos aspectos que por interesses inerentes ao grupo não caberiam nesse discurso, um deles é justamente os acontecimentos ocorridos em Mãe D'água. Talvez a tentativa de consolidar essa memória fundante da comunidade seja reflexo de todas as cicatrizes que marcam a memória e a história do Grupo, como podemos ver na fala Ilza “Nossa história é uma história muito triste, pra quem vai a fundo é uma história muito triste agora porém muito bonita, muito linda porque foram lindo o final de nossa história, aqui, quem resgatou, fora muito lindo, eu acho”²⁸.

Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em comunidade [...] Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a “conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis”. Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída. (HALL apud. HOBSBAWN, 2006, p. 55)

Contudo, a partir da análise das fontes aqui utilizadas, tanto escritas quanto orais, que contam as histórias que envolvem a Comunidade Quilombola dos Quarenta, percebemos que a incorporação e inserção desse grupo à sociedade triunfense não se daria de maneira imediata. Se teria então um processo que demandaria um certo tempo para que as diferenças e distâncias entre o grupo forasteiro e a comunidade local fossem se estreitando e se diluindo entre as teias de relações sociais. Haveria um choque cultural, social e étnico entre os novos habitantes e aqueles que ali já habitavam, também se teria uma certa resistência, até mesmo um racismo ora velado ou até mesmo escancarado em certos momentos.

Segundo a fala de Antônio Aurélio Cassiano, dada em entrevista, aponta para essas mudanças na sociedade local a partir do processo de incorporação da comunidade quilombola:

²⁸Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 15:45 (quinze minutos e quarenta e cinco segundos)

“Muda, mexe inclusive com conceitos e preconceitos, pra esse povo se integrar... aí você vai ter, vai se criar um sistema de relacionamento de poder, de divisão social do trabalho, de ocupação de espaços públicos e sociais, justamente por se tratar de pessoas negras”.

Ainda sobre essa questão do processo de inserção da comunidade, têm-se vários relatos que revelam uma segregação entre os grupos baseados em critérios de cor e raça, isso se dava no tradicional baile em comemoração dos festejos anuais da festa do padroeiro, segundo Manguiera (2018, p.22):

É natural perceber que essas 40 pessoas, de origem e hábitos absolutamente diferentes, pelo menos nos primeiros momentos, encontrariam problemas nas relações de convivências. No entanto, com o passar do tempo, os hábitos foram se adequando, mas nem sempre de maneira correta, havendo relatos sobre a separação de uma festa que ocorria no dia 25 de dezembro, dia do padroeiro local, em que os brancos realizavam seu baile no mercado público, enquanto os negros o faziam em espaço privado, ambos simultaneamente.

O caso também é relatado pela senhora Francisca Ivan (Nininha), membro da comunidade quilombola, que narra com detalhes essa fase inicial do convívio social entre os moradores da localidade (brancos) e os integrantes da família Pereira (negros), coisa com gradualmente vai se modificando, segundo ela:

Antes no Natal aqui tinha, fazia as festas, mas o baile, o baile dos negros era separado, era. Os negros não podia dançar junto com os brancos. Se entrasse um negro na festa dos branco, na dança dos branco, era puxado pelo braço, puxava no braço, botavam lá pra fora, “aqui negro não entra!”, então fazia um baile separado, arranjava um local e tinha gente da nossa família mesmo que tocava sanfona e o baile dos negros era separado, já era da minha época, eu já era mocinha nessa época, aí ficava os negros separado não podia dançar junto com os branco. Mas aí depois, com a continuação, os branco viram que o forró dos negro era mais animado, aí ia passando, ia passando pro forró dos negros, “a fulano você foi pro forró dos negros? - fui que lá tava melhor.” De repente os brancos foram se entrosando com os negros, e agora, graças a Deus, já não existe mais isso aqui em Triunfo.²⁹

Haveria um meio pelo qual essa inserção social iria acontecer de maneira mais fluída, em que as relações se atenuariam e atuariam de um modo processual a se estreitarem, se aproximarem, se amalgamarem, propiciando a criação de novos laços sociais e novas formas de convivência e interação entre os membros da recém-chegada comunidade e a população já

²⁹ Fala de Francisca Ivan da Silva Barroso retirada e transcrita do documentário Negros dos Quarenta em 10:46 (dez minutos e quarenta e seis segundos).

estabelecida. Esse meio seria a própria cultura desse povo, que iria incorporar por entre as práticas culturais já existentes na localidade triunfense e já apresentadas nesse trabalho, que é a questão da história religiosa local, se transformando na invenção e na incorporação de novas tradições sobre a tradição já existente.

Reitero aqui novamente a importância de traçarmos toda essa trajetória do grupo, desde os acontecimentos em Pombal até a chegada em Triunfo, para possibilitar o entendimento sobre a questão da resistência cultural dessa comunidade. Das ressignificações que foram necessárias para a sobrevivência de seus costumes, para implementação de sua identidade, em que a adoção dessas práticas funcionaria como ferramenta de inserção em um novo meio. Tudo isso ligado a dois pontos que se intercedem, se cruzam, quase que simbioticamente durante esse todo percurso: a religiosidade e as práticas culturais, entrando neste segundo a questão da musicalidade que veremos mais à frente. Trocando em miúdos, a ressignificação de suas manifestações culturais ante o processo de incorporação a uma nova localidade se fez como via para reverter a sua invisibilidade social, promovendo mecanismos que pudessem favorecer a sua inserção na sociedade triunfense a partir da fusão entre a sua cultura e a cultura local já consolidada. Um processo firmado a partir da formação de um grupo musical folclórico: a Banda Cabaçal, que, como veremos nas linhas que se sucederão, irá se inserir na tradicional festa do padroeiro da cidade, o Menino Deus.

A incorporação da Comunidade Quilombola dos Quarenta deu um novo arranjo para aquele povoado, o marcando até os dias atuais, entre mudanças, continuidades e ressignificações, a história e tradição cultural que ecoam na memória e imaginário coletivo, tanto da Comunidade Quilombola quanto da população do município triunfense. Marcando a história de ambos, uma história que com o passar do tempo vai se fundindo, se tornando parte uma da outra, onde a cultura da população local e a cultura da comunidade advinda de Pombal entrarão em um processo de hibridismo (BURKE, 2019), dando ainda mais significado para a história cultural triunfense.

2.4 A formação da Banda Cabaçal Os Quarenta: transformação cultural e reconfiguração musical

Com a análise da trajetória do grupo de remanescentes de uma comunidade quilombola originária de Pombal e todo o processo que culminou na diáspora e posteriormente a adoção de Triunfo como sendo a sua nova morada, percebe-se de maneira nítida a forte influência religiosa sobre aquele povo e como essa religiosidade marca de maneira ímpar toda a história desse

grupo, desde sua terra natal (Pombal) até a sua nova territorialidade (Triunfo), do passado até a atualidade, as práticas religiosas atuaram sempre como forma de marcar a sua identidade e a sobrevivência de seus costumes.

Primeiramente, antes de sua vinda para Triunfo, o grupo que seria conhecido como Negros da Mãe D'água, professaria a sua fé através do catolicismo, tendo alguns membros que participavam das manifestações ligadas à religiosidade local pombalense, tendo a festa de Nossa Senhora do Rosário como principal expoente. Uma festa religiosa que carrega em sua história uma importante contribuição para a organização do povo negro, como também para a resistência e difusão das suas crenças e manifestações culturais, que a partir da confraria das irmandades abrigariam de forma sincrética ao catolicismo traços culturais de sua ancestralidade africana, que permeiam as tradições ligadas a esse evento religioso. Segundo Jerdivan Nóbrega de Araújo, em sua obra *A Irmandade dos Negros do Rosário de Pombal* (2014, p.85):

A Festa do Rosário em Pombal ocorre na primeira semana de outubro e tem início com o hasteamento da Bandeira do Rosário, no pátio da igreja, seguido de missas e novenas no mesmo local, e da vigília do rosário feita pelos “irmãos” da Irmandade. O encerramento, e não o dia da festa, é no primeiro domingo de outubro, com a Procissão do Rosário, a última missa campal e as apresentações dos três grupos folclóricos.

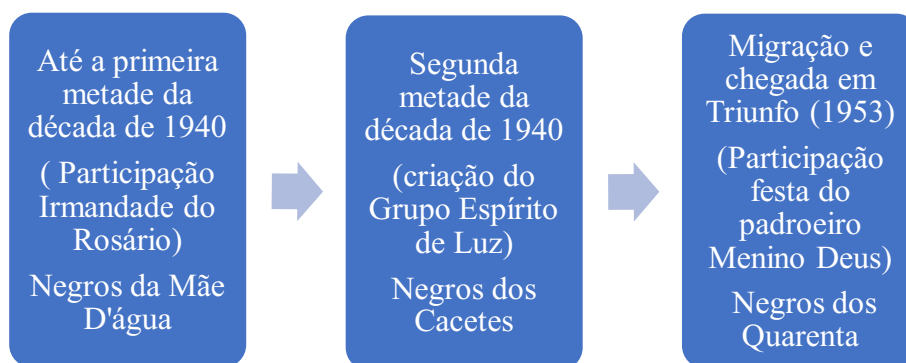
Os três grupos folclóricos citados pelo autor dizem respeito aos Congos, Reisados e Espontões (ou Pontões, como é popularmente chamado), que fazem parte das manifestações culturais que compõem a parte integrante e de grande valor simbólico para a festividade pombalense. Segundo relatos obtidos através da investigação proposta pelo trabalho de Araújo (2005), os negros de Mãe D'água faziam parte do Grupo dos Pontões da Irmandade dos Negros do Rosário. Segundo a autora “Quando viviam em Pombal-PB, os mais velhos dançavam no grupo dos pontões durante as festividades de Nossa Senhora do Rosário a exemplo de Adaauto, Aprígio e Florêncio.” (ARAUJO, 2005, p.109). Nóbrega (2014, p. 87) nos traz uma descrição do referido grupo, no qual “os Pontões (chamados também de Espontões) – grupo masculino, que conduz lanças terminadas em maracás e dançam ao som de uma banda cabaçal”, ainda segundo o autor esse grupo folclórico seria o único dos três grupos citados a estarem ligados de maneira intrínseca à Irmandade e à devoção ao Rosário.

A ligação entre os Negros de Mãe D'água e a festa do Rosário, como também a participação de alguns dos membros à Irmandade e ao grupo folclórico dos Pontões cessou após a criação do Grupo Espíritos de Luz, na segunda metade da década de 1940, criada e liderada, como dito anteriormente, por Gabriel Cândido. O que mudaria toda a história daquele grupo, a

começar pela própria forma como passaram a ser conhecidos localmente, de Negros da Mãe D'água para Negros dos Cacetes, designação pejorativa atribuída em referência a um dos símbolos utilizados pelos integrantes dessa organização religiosa, como já foi apresentado de antemão.

Com os acontecimentos que se sucederam em Pombal e eclodido o conflito de 1949, o processo migratório e a chegada em Triunfo irão compor as fases de uma trajetória, conferindo ao grupo algumas formas de identificação, que sempre partem não de uma autodenominação interna dos próprios membros, mas sempre sendo atribuídas por terceiros, pelo olhar do outro para com a identidade do grupo. Podemos sintetizar as fases tratadas aqui da seguinte forma:

Imagem 4- Esquema das fases do Grupo Quilombola



Fonte: Elaboração Própria

Com a chegada em Triunfo o grupo agora denominado pela comunidade local de “Negros dos Quarenta” iria buscar novamente na religiosidade uma forma de dar sentido às suas representações de vida e de mundo. Um novo recomeço em um novo território tenderia também a novas formas de devoção e relação com o sagrado, encontrando na comunidade triunfense um solo fértil para emergir essa relação entre o homem e o divino, visto que emanava dali uma áurea religiosa ligada a própria história local, uma tradição que estava intrinsicamente ligada a identidade de Triunfo e cristalizada no imaginário de seus moradores.

Visto isso, os membros dos Quarenta iriam adentrar esse espaço religioso, iriam buscar nas crenças locais uma forma de se inserirem nas relações com a sociedade, a religiosidade seria então essencial para esse processo. Segundo Andrade (2013, p 36) “Foi a igreja uma das portas de entrada dos negros na comunidade triunfense. A religiosidade fora um ponto de encontro entre os negros recém-chegados e grande parte dos moradores locais, destacando-se a comunidade católica”.

Contudo, esse processo de inserção na comunidade social triunfense a partir do contato com as tradições religiosas locais se daria não somente com a participação do grupo negro nas celebrações da igreja, o ponto alto dessa inserção se daria através da criação de um grupo musical folclórico que passaria a incorporar os ritos da tradicional festa do padroeiro, o Menino Deus. A Banda Cabaçal seria então formada pelos membros dos Quarenta, a gênese dessa manifestação é contada por um de seus fundadores e mestres, o senhor Adalto Pereira:

Nós chegemo aqui, nessa igreja, a igreja era uma igrejinha pequenininha desse tamanho num sabe? Aí tinha três instrumentos nela: uma caixa, um bumba e um pife [...] aí nós peguemo esses três instrumentos aqui na igreja aí formemo, com esses instrumentos nós formemo um grupo, um grupo de brincadeira num sabe? banda cabaçal [...] todos os anos nos brinca na festa do Menino Deus, com as lanças, ainda hoje nós temos.³⁰

Na fala de seu Adalto percebe-se que a formação do grupo se iniciou a partir do encontro com instrumentos que estavam em desuso na própria igreja local, viu-se então a oportunidade de formar um grupo musical, composto por instrumentos rústicos, de percussão (caixa e bumbo) e de melodia (o pife ou pífano). Esses instrumentos são a base da musicalidade das tradicionais bandas cabaçais, como foi apresentado no primeiro capítulo desse trabalho. Outro ponto interessante na fala do mestre Adalto é o ato de se referir a prática dessa manifestação musical enquanto uma “brincadeira”, um terno muito comum dentro das práticas da cultura popular. A palavra brincar, etimologicamente falando, vem do latim *vinculum* que significa laço, vínculo, ligação, logo, brincar é uma atividade de ligação, de vinculação com algo, com si mesmo, com o outro, com o mundo, com a vida, num ato de experiência ou experimentação. Os agentes e mestres que incorporam essas práticas populares são brincantes, as apresentações ou performances são brincadeiras, são uma forma de expressar as suas alegrias, suas emoções, o seu sentir, quase que em um desligamento da monotonia da vida cotidiana, como fala a coreógrafa Andrea Jabor no documentário *Tarja Branca*³¹: “A grande riqueza da cultura popular é que é a chance de você ter uma segunda infância”.

A formação da Banda Cabaçal Os Quarenta passou a implementar novas vivências naquela localidade. Essa prática musical iria se tornar o ponto de intersecção que faltava para aproximar os grupos até então distantes, entre a população triunfense e o grupo quilombola.

³⁰ Fala de Adalto Pereira da Silva transcrita do documentário *Negros dos 40* em 12:41 (doze minutos e quarenta e um segundos)

³¹ O documentário trata do brincar para além da infância, de como o lúdico é importante em todas as fases da vida humana, trazendo falas e experiências de pessoas das mais variadas especialidades, inclusive brincantes da cultura popular. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2MsCMYHGvHU&ab_channel=ZeAndrade, acessado em 15/01/2023

Essa aproximação se deu para além do espaço sagrado, mas também em momentos da vida profana, tendo a música como elo, como instrumento de socialização. Em entrevista a Maria Da Guia, integrante e representante da comunidade quilombola Os Quarenta, é expresso em seu depoimento a atribuição desse processo de inserção na comunidade, unido momentos entre o sagrado com a religiosidade e momentos profanos com a vida secular, segundo ela:

Essa inserção ela se deu mesmo através da questão da religiosidade, como eles disseram. Foi um depoimento de Adalto, eu tive já a oportunidade de perguntar a ele e ele disse que assim o povo tinha uma espécie de receio deles. E como eles pegaram esses instrumentos lá na igreja que tipo que abandonados lá na igreja, e eles pegaram esses instrumentos [...] eles tomaram de conta desses instrumentos e faziam tipo essas tertúlias, reuniam as pessoas e as pessoas iam se juntando, iam tocando e o povo se juntando e terminava até algumas pessoas dançando e eles foram participando das dez noites de novena, desde o hasteamento³²

As influências e referências desse conjunto musical e de suas sonoridades se remeteriam ao passado desse povo, as práticas culturais aprendidas através da oralidade, as tradições que foram perpetuadas durante tempos quando ainda residiam em Pombal, da época em que eram integrantes da Irmandade do Rosário e atuavam no grupo folclórico dos Pontões. Entendemos aqui esse fenômeno como uma de prática de transformação cultural, ou seja, de modificação e adaptação de antigas configurações apreendidas em determinado espaço e reelaboradas a partir da inserção em um outro. Neste caso, a Banda Cabaçal Os Quarenta seria o resultado da experiência e vivência tidas em Pombal a partir do grupo folclórico dos Negros dos Pontões na religiosidade da Festa do Rosário e a reelaboração dessas práticas em Triunfo dentro da festa do Menino Deus. Mostrando um processo de ressignificação, atuando na resistência das práticas culturais desse grupo, utilizadas agora como forma de sobrevivência de seus costumes e tradições ligadas à sua memória e ao seu passado, como também um meio pela busca da inserção social no novo território. Segundo Peter Burke (2019, p. 91), o uso desse tipo de mecanismo é comum dentro das experiências de encontro entre culturas distintas:

Uma reação bastante comum a um encontro com outra cultura, ou com itens de outra cultura, é a adaptação, ou empréstimo no varejo para incorporar as partes em uma estrutura tradicional. É o que o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss chamava de “bricolagem” e afirma ser uma característica de *la pensée sauvage* [...] A adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização, re-contextualização, retirando um

³² Entrevista realizada com Maria da Guia dos Santos Quaresma, no dia 16/01/2023, na Sede dos Quilombolas localizada na rua Princesa Isabel, Triunfo-PB.

item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente.

A Banda Cabaçal Os Quarenta fundiria elementos musicais das tradicionais bandas de pífano com elementos artísticos, performáticos e indumentários do grupo dos Pontões. Nas imagens a seguir podemos ver as semelhanças estéticas entre os dois grupos, a indumentária composta por roupas e suas cores fortes, os chapéus de palha com um laço em volta a combinar com a roupa, e sobretudo as lanças com suas fitas coloridas, que também podem ser consideradas como instrumento musical pois carregam na ponta da haste um maracá³³, que marca o ritmo da performance dos grupos.

Imagem 5 - Grupo dos Pontões de Pombal



Fonte: Fundação Ernani Satyro. Disponível em <http://www.funes.pb.gov.br/noticias-um-olhar-sobre-os-rufinos-a-identidade-quilombola-em-pombal/>, acessado em 13/11/2022

³³ Uma espécie de chocalho, muito usado na cultura indígena nas cerimônias religiosas e guerreiras.

Imagem 6 - Banda Cabaçal Os Quarenta



Fonte: Blog Triunfo História. Disponível em <http://triunfohistoria.blogspot.com/2010/04/o-sugimento-do-negro-e-sua-importancia.html>, acessado em 22/07/2022

No caso dos Pontões (Imagem 5), a performance é conduzida por um líder: o “sargento”, suas vestes brancas o destacam entre os demais membros do conjunto, através de um apito ele comanda os movimentos de dança do grupo enquanto o conjunto musical executa o ritmo, entre a cadência dos instrumentos de percussão e as melodias dos instrumentos melódicos. Tal performance é descrita da seguinte forma por Sergio Luis Rolemberg Farias (2019, p. 122) “[...] o sargento, que coordena as performances do grupo, habitualmente composto por doze soldados brandindo hastes de metal coloridas, os quais dançam e batem as hastes sobre o solo, seguindo o ritmo do fole, da caixa, do tambor e do triângulo”.

Já a Banda Cabaçal Os Quarenta (Imagem 6) não conta com a presença dessa liderança que coordena a performance grupal, sua prática dentro do ritual religioso em honra ao padroeiro da cidade consiste na chamada “procissão do ramo”, em que a banda acompanha a condução e a entrega do ramo fazendo o percurso desde a entrada principal da igreja até o altar, a música do hino é tocada pelo grupo e cantada pelos fiéis, como é descrito por Manguiera (2018, p.21) “Esse ritual trata de um cortejo que conduz um ramo de flores rosas da entrada da igreja, até o altar, acompanhado por música de matriz africana, tocada por uma banda composta por

integrantes de um grupo afrodescendente, que ficou conhecido na cidade pelo nome de “Os 40”.”.

O ritual do ramo dentro do novenário ao padroeiro já era parte da tradição religiosa local havia décadas, a adição da Banda Cabaçal a essa prática ritualística e a aceitação, aprovação e apreciação dos fiéis pela nova fórmula deste rito propiciou a invenção e a consolidação, através do tempo, de uma nova tradição: a Banda como parte integrante da Festa, se tornando um elemento fixo dentro das celebrações em louvor ao Menino Deus. A respeito da implementação e invenção de novas tradições Eric Hobsbawm (2018, p.8) atesta que:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado

A adição e implementação de novas práticas dentro dessa tradição religiosa local, ocasionando a sua reinvenção a partir da musicalidade Cabaçal, é o ápice do processo de inserção da comunidade quilombola dentro da sociedade triunfense, no qual esse processo de transformação cultural de suas antigas práticas se inseriu como um meio de conciliação social, em que buscou-se atenuar as barreiras, distâncias e preconceitos, uma vez que “A maioria dessas tradições se estabelece, também, como forma de resistência política na busca por maneiras de lidar com situações de opressão e exclusão social” (CARVALHO; COHEN; CORRÊA; CHADA, 2016, p. 208).

A manutenção e continuidade das práticas musicais e performáticas da Banda Cabaçal se viram em determinado momento ameaçadas, visto que, com o passar dos anos, os antigos mestres, aqueles que integraram a formação original da Banda, iam sendo acometidos pelas limitações físicas trazidas inevitavelmente pelo avanço da idade. Para manter a tradição foi preciso fazer o uso de algumas concessões, adaptações, alterações, era preciso se adequar a própria realidade do seu meio, dando ao grupo aspectos de mudanças e continuidades dessa tradição, que veremos a seguir, no próximo capítulo.

3 A TRADIÇÃO EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO: MUDANÇAS E CONTINUIDADES DA BANDA CABAÇAL “OS QUARENTA”

Ao recorrermos a etimologia da palavra tradição, ao seu sentido original, podemos constatar o cerne de seu sentido. O termo vem do latim *traditio*, um derivado da forma verbal *traditum*, do verbo *tradere*, que significa passar adiante, transmitir, ou seja, uma noção de continuidade, de passar algo a alguém, de transmitir determinado saber, conhecimento ou prática, uma ação incessante e contínua que, se tratando das tradições orais, também implica na sua recriação, em um movimento de mudança na qual “[...] *traditio*, originalmente nas civilizações da oralidade, denota o ato e o produto da ação de transmitir oralmente de uma geração para a outra os conhecimentos, a memória de uma comunidade, de um povo.”. (LEMAIRE, 2015, p. 14)

Entendemos a tradição como um conjunto de práticas simbólicas que são transmitidas de uma geração para outra, nas quais se ligam ao passado por meio de uma noção de continuidade. Essa continuidade se faz através da repetição constante até que consiga integrar-se na memória coletiva de um povo, grupo ou comunidade. A tradição seria então essa linha contínua que perpassa os trâmites entre o passado e o presente e que busca através da repetição uma ligação simbólica entre esses tempos. Contudo, apesar de se ligar ao passado, a tradição não está presa a ele, não é estática ou inerte ao tempo, mas sim dinâmica e se reinventa conforme as necessidades de cada geração como também as mudanças que advém com a própria fluidez da sociedade. Segundo Hobsbawn e Ranger (2018) toda tradição é uma invenção surgida no passado e que pode ser transformada no futuro, sendo então reinventada. A invenção de tradições se dá

Quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta. (HOBSBAWN E RANGER, 2018, p. 11-12)

A Banda Cabaçal criada dentro da Comunidade Quilombola Os Quarenta a partir de sua chegada em Triunfo e o processo que consolidou essa manifestação musical folclórica como uma tradição dentro dos rituais da religiosidade local se configura como uma “tradição

inventada” que, segundo Hobsbawm e Ranger (2018, p.17), essas tradições se classificam em três categorias:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade; e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideais, sistemas de valores e padrões de comportamento.

Podemos identificar as categorias a) e c) citadas por Hobsbawm como as que configuram esse processo estudado até aqui. Prevalecem no caso da cabaçal e da própria comunidade quilombola dos Quarenta, a necessidade de se estabelecerem socialmente dentro da nova localidade. Essa busca pela “coesão social”, “admissão” e “socialização” formam os fatores que influenciaram a formação da banda, contudo, entendemos que vai para além dessas instâncias, as necessidades de exercerem a sua cultura, de manterem vivas as suas expressões independente do lugar onde habitam é também um importante impulsionador.

Como já vimos na primeira parte deste trabalho, muitos intelectuais, em seus determinados movimentos, atribuíram características para as práticas populares e folclóricas. Os folcloristas, por exemplo, seriam os defensores dessas manifestações como quadros intactos nas paredes do tempo, atrelaram ao popular uma aversão a mudanças, a transformações, a recriações. A tradição se faria como seu manto, que cobriria de toda e qualquer modificação trazida pelos ares do tempo e da modernidade.

Entendia-se a tradição (para os folcloristas) como algo fixo, imutável, que perduraria estático e conservaria a cor e o sabor de outros tempos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a). Percebemos que, assim como a noção de cultura popular será inventada e instaurada por esses intelectuais a seus próprios moldes, a de tradição também será dotada de um determinado sentido, pautado na invariabilidade. Desse modo, na expressão de Certeau (1995), os estudos das tradições populares por esses intelectuais revelavam a *Beleza do Morto*, algo que estava a morrer e a esses estudiosos caberia a ilusória ação de “ressuscitar” para “salvar”.

No entanto, as tradições dependem de mudanças, tendem a serem dinâmicas assim como a própria sociedade na qual estão inseridas, a repetição contínua dessas práticas é uma estratégia para a sua transmissão e salvaguarda. Essa repetição pretende ser fiel ao passado, porém, é impossível mantê-las idênticas ao que um dia já foram, nesse caso, mudar significa sobreviver. Nas palavras de Bosi (2000, p.64) “Só no museu o folclore está morto”.

Pode-se falar, portanto, de uma tradição. Observe-se que este termo não

precisa ter, obrigatoriamente, a acepção de recusa a mudança, como querem os folcloristas. Referimo-nos a tradição com o mesmo significado que o termo tem quando é utilizado para a cultura erudita, isto é, remetendo à relação de uma obra artística com outras, anteriores ou contemporâneas, do mesmo modo artístico ou de campos diferentes. Afirmar que uma obra se insere em certa tradição significa estabelecer sua ligação com determinadas propostas, com um conjunto de elementos ou características que é específico, que se diferencia de outros. (AYALA, 1987, p. 65)

Nesse sentido, abordarmos neste capítulo as mudanças e as continuidades da Banda Cabaçal Os Quarenta, que se consolidou como uma tradição dentro do patrimônio cultural de Triunfo, na Paraíba, sobretudo, dentro da festa do padroeiro Menino Deus. Analisaremos esses aspectos através das narrativas da entrevista oral, das falas dos integrantes da comunidade quilombola, através do documentário referenciado e utilizado anteriormente, dado a importância da fala dos próprios integrantes da família Pereira; e de imagens fotográficas da banda ao decorrer do tempo, analisaremos as mudanças e continuidades em vários âmbitos (indumentárias, instrumentos, performance, circulação, apresentações). Devido à escassez de fontes e de registros não foi possível uma análise mais detalhada da trajetória da Banda Cabaçal aqui estudada, contudo, esse vem a se tornar mais um motivo para a elaboração desta pesquisa, a necessidade de registrar a história dessa tradição que perdura até os dias atuais em solo triunfense.

3.1 Formação inicial: práticas e memórias

Como foi apresentado anteriormente neste trabalho, a Banda Cabaçal Os Quarenta tem sua gênese ligada à religiosidade local, através do contato dos membros da comunidade recém-chegada com a pequena igreja daquele vilarejo, que hoje compreende o município de Triunfo, no estado da Paraíba. O encontro dos membros com os instrumentos avistados na igreja propiciou a primeira formação do grupo musical. A composição inicial de tal grupo caracteriza as formações tradicionais das bandas cabaçais, dado pelo uso dos instrumentos inicialmente utilizados para a formação do grupo (pife, caixa e bumbo). Infelizmente não encontramos registros de imagens com a primeira formação da banda, contudo, a história relatada pelos mestres da banda, como a fala de Adalto Pereira no documentário referenciado anteriormente e registrada pelos estudos locais com a pesquisa de Andrade (2013) e Dias (2017) apontam para essa constatação.

Todavia, essa formação inicial vai sendo alterada com o passar do tempo, novos integrantes (ainda da comunidade quilombola) e novos instrumentos vão sendo implementados,

além de outros elementos que vão dar ao grupo uma singularidade, marcando assim as suas especificidades e diferenciando-se das formações típicas desse tipo de expressão musical.

Criou-se então uma identidade própria que vai ser resultado de suas apropriações e adaptações de experiências culturais e musicais passadas, ainda mantida na memória dos seus integrantes, de quando residiam em Pombal, também na Paraíba, e faziam parte do grupo Negros dos Pontões, uma manifestação folclórica ligada à Festa do Rosário daquela cidade, como já foi apontado anteriormente.

Com isso, se teve a instauração de um grupo que combinava características musicais das bandas de pífano com a estética e performance inspiradas no grupo dos Pontões, que se tornou uma espécie de ramificação dessa expressão cultural com seus próprios arranjos, determinados a partir das necessidades de se instalar culturalmente e socialmente no novo espaço (Triunfo) tendo inspiração ascendente do antigo (Pombal).

Imagem 7- Antiga Formação da Banda Cabaçal Os Quarenta



Fonte: Sede da Associação Quilombola, Triunfo-PB

Na Imagem 7 podemos perceber uma formação bem mais elaborada em relação aos relatos atribuídos ao início do grupo, com a adição de outros componentes. Essa fotografia é a mais remota que encontramos em nossa pesquisa a respeito da banda, havendo uma escassez

desse tipo de registro, coisa que dificultou e limitou a nossa análise, sendo preciso recorrermos a informações da comunidade local para tentarmos suprir essa deficiência documental. Não tivemos acesso a datação precisa desse primeiro registro fotográfico da banda, mas ao conversar com o historiador local Antônio Aurélio, estima-se que essa formação registrada na fotografia acima é de meados dos anos 1980.

Ao analisar a imagem percebe-se as formas, tanto musicais quanto estéticas que a banda foi incorporando à sua identidade e sua formação. Com relação à indumentária vemos um trajar bem produzido, tendo-se uma roupagem padronizada: calças e camisas de manga longa de tom azul, portando-se ao redor do pescoço lenços brancos a combinar com o boné de mesma cor, o diferencial vai para o mestre tocador de pife, que carrega um chapéu do tipo quepe, podendo ser compreendida como uma identificação de liderança dentro do grupo, os calçados padronizados também passam um aspecto de formalidade, percebe-se uma certa inspiração nas formações das bandas marciais, não só com relação as roupas mas também ao instrumental, com caixas, surdos e zabumba construídos em metal.

A respeito dos instrumentos podemos identificar, na parte percussiva, a presença da caixa ou tarol, do surdo, do repinique e de um tambor do tipo zabumba, na parte melódica tem-se os pífanos. Outro elemento característico do grupo são as lanças, nelas há a presença de fitas coloridas que se estendem da extremidade superior da haste, que se carrega também na ponta da lança um maracá, instrumento percussivo no qual o som é semelhante a de um chocalho ou ganzá. Essas lanças não fazem parte das configurações das bandas cabaçais tradicionais, o grupo Os Quarenta introduziu esses elementos a partir do grupo dos Pontões. Para o grupo de Pombal (Pontões) as lanças têm, segundo Nóbrega (2014, p. 91), as seguintes funções (que em parte também são adotadas pelo conjunto dos Quarenta): “As lanças são tanto para abrir caminho na multidão durante a procissão como para fazer as figurações na dança e marcar o ritmo da música entoada por uma banda formada por um fole, pífano, prato, caixa, tambor e pandeiros”.

A banda, nessa primeira fase, é dividida entre a apresentação musical composta por aqueles que tocam os instrumentos, nos quais se executam as músicas e ritmos característicos como o baião, o xote e as marchas (em ocasiões do profano) e as ladainhas, hinos, benditos e músicas de cunho religioso (em ocasiões ligadas ao sagrado), juntamente com a performance de movimentos de dança, na qual aqueles que carregam as lanças são os que compõem essa performance. Segundo Paul Zumthor (2010, p. 31):

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é

simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de linguísticos, a represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.

A performance da Banda Cabaçal Os Quarenta também se caracteriza nessa fase por movimentos de dança. Nesta performance o som da batida da caixa e da marcação rítmica da zabumba davam o ritmo dos passos, que em conjunto com os outros instrumentos percussivos e juntamente com o soar das melodias dos pífanos complementavam a apresentação, entre a música e a dança. As lanças com suas fitas coloridas são passadas por sobre as pessoas que acabam por se tornar partícipes do momento performático, há então uma dinâmica e interação entre os “brincantes” e o público que os assiste. O balançar dos maracás presentes nas lanças acompanham o ritmo da percussão, que com muita habilidade e invejável coordenação motora executam simultaneamente com a dança, marcando tanto os passos e movimentos quanto à marcação rítmica do conjunto. Se torna uma exibição rica aos olhos de quem vê, tanto é que antigamente as pessoas davam contribuições em dinheiro para o grupo durante a suas apresentações, o passar das fitas por sobre as pessoas era considerado também um convite a doação de alguma quantia como forma de reconhecimento e valorização das esplendorosas apresentações. Segundo Andrade (2013, p. 46):

Quando começaram a apresentar-se na festa do padroeiro, em meados da década de 1950, os músicos da Banda Cabaçal passaram a receber ofertas daqueles que assistiam a suas apresentações. Tradicionalmente, colocavam as suas lanças cheias de fitas coloridas sobre os ombros dos espectadores, que se sentiam “convidados” a colaborar em reconhecimento a apresentação da Banda.

A Banda continuou a inovar dentro de sua formação musical, logo também iria se incorporar ao conjunto a sanfona de seu Damião, também integrante da família Pereira, alegrando e abrilhantando ainda mais as apresentações e adicionando as notas e arranjos com puxar do fole na musicalidade do conjunto. Essa formação iria compor inclusive a realização das chamadas tertúlias, que eram momentos de diversão e socialização entre as pessoas da comunidade. A música era a atração principal que unia e dava ao ambiente um clima descontraído e de extroversão, quebrando um pouco com a monotonia da vida ordinária do trabalho e das labutas enfrentadas no cotidiano, era uma forma de lazer acessível para aquelas pessoas.

Imagem 8 - Banda Cabaçal Os Quarenta formação com sanfona



Fonte: Sede da Associação Quilombola Os Quarenta

Como já foi brevemente relatado anteriormente, já houve em Triunfo a separação desses espaços de lazer entre os negros e os brancos. Sua maior representação acontecia no Natal, quando havia o tradicional baile do dia 25 dezembro, data que marcava o encerramento da festa do padroeiro, acontecendo tal atividade festiva simultaneamente em dois espaços diferentes, em um agregando os brancos e no outro a comunidade negra. Com o tempo a musicalidade marcante e contagiante do conjunto foi chamando a atenção e atizando a curiosidade das pessoas que participavam do outro baile, fazendo com que fossem adentrando o espaço do “forró dos negros” alegando que lá era mais “animado” do que no “baile dos brancos”. Até mesmo autoridades locais foram participando desse momento festivo e de socialização, como é relatado por Maria da Guia (2023), durante entrevista:

Que eles também contam que era tudo separado aqui, os bailes, tinha os bailes dos brancos e dos pretos, eles não podiam se misturar, aí na época do prefeito Atércio, que eu não cheguei a conhecer [...] na época dele disse que Atércio chegou a adentrar no baile dos negros e começou a ... dançava com as negras lá e foi começando a ter essa abertura. Mas os negros então, até então

participavam das festas, no fundo do quintal! [...] Então quer dizer, toda aquela festança, aquela comilança toda que tinha nas festas de casamento, de ordenações de padre, de batizados, tudo era feito pelas negras, mas elas não estavam lá na frente, estavam na cozinha.³⁴

A fala de Da Guia nos revela um pouco do cenário da época quando o grupo quilombola formado pela família Pereira tentavam se integrar à sociedade triunfense. Havia inicialmente um rechaço para com essas pessoas, uma dificuldade de se socializarem, pesando não somente o fato de serem novos habitantes na localidade, mas também pela questão racial, pela própria cor da pele, revelando um racismo ainda fortemente vigente. Com isso, o grupo sempre esteve a par de uma condição de subordinação diante de situações de poder locais, pois apesar de participarem de certos momentos de relevância no convívio local como as festas citadas, estavam ali para servir e não para desfrutarem do lazer e das confraternizações, como é relatado pela depoente.

As expressões culturais do grupo, sobretudo a musicalidade emanada pela Banda Cabaçal, iriam atenuar essas distâncias no convívio social, aos poucos as pessoas iam aderindo ao gosto e a cultura do Grupo, revendo seus próprios conceitos e preconceitos para com a comunidade quilombola ali instalada, ganhando a estima até mesmo de personagens públicos da época, a exemplo do prefeito da cidade³⁵.

Com o tempo a Banda foi ocupando lugar de certo destaque dentro da comunidade local, passando a se integrar processualmente à sociedade triunfense. A ligação com a igreja e a religiosidade católica também funcionaria como um forte elo entre Os Quarenta e o corpo social daquela localidade, que em sua grande maioria era composta de devotos e fiéis do padroeiro Menino Deus. Logo essa devoção também seria adotada pelos membros da família Pereira, que participariam de forma ativa e contribuiriam para a realização da festa. Iria se ter inclusive o noitário da Família Pereira dentro da programação do novenário. Tradicionalmente em troca da homenagem pelo noitário as famílias contribuíam com uma ajuda financeira para a manutenção da festa³⁶. Com isso Os Quarenta também faziam as suas campanhas de arrecadação de fundos

³⁴ Entrevista realizada com Maria da Guia dos Santos Quaresma, no dia 16/01/2023, na Sede dos Quilombolas localizada na rua Princesa Isabel, Triunfo-PB.

³⁵ Antônio Francisco Duarte de Aquino, mais conhecido como Atércio, seria nomeado pelo governador Pedro Moreno Gondim primeiro prefeito da cidade após sua emancipação, em 1961, passando um ano no poder até a cidade se organizar para realização do pleito democrático através das eleições, em 1962 seria eleito democraticamente João Ferreira de Alencar, concluindo os seus quatro anos de mandato, a nova eleição teria Atércio novamente como prefeito, dessa vez de forma democrática, em 1966.

³⁶ Em cada noite de novena tem-se a família ou movimento religioso homenageado pela festa, a família ou movimento que doar a maior contribuição financeira adquire o direito de representar a cerimônia de coroação da imagem do Menino Deus.

para a doação ao padroeiro. Um grande exemplo disso é o Sr. Nozinho, um integrante da família que não mediu esforços para contribuir com a festividade religiosa, saindo pela região pedindo doações aos moradores para fortalecer a obtenção de recursos para a igreja (ANDRADE, 2013).

Essa relação com o sagrado se fez como uma ferramenta de suma importância para esse processo de entrosamento e inserção, sendo crucial para a própria identidade do grupo, que acabaram por se tornar parte da cultura religiosa de Triunfo. A Banda Cabaçal se incluiu ativamente nessas campanhas em prol da festa do padroeiro, atuou tanto no reconhecimento por parte da Igreja quanto da população local, pois se tornou uma atração fora do ambiente religioso da igreja e passou a adentrar outros espaços da cidade. Como por exemplo a feira livre, em que se despertava a admiração das pessoas, que acompanhavam de perto essas apresentações, conforme relato de Maria Da Guia, dado em entrevista:

Chamava a atenção, eles saíam aqui tocando e um monte de gente, pessoas iam acompanhando, ia sabe, tipo, sabe os caboclos? Vão passando e o pessoal vai acompanhando? Era naquele ritmo mais ou menos [...] geralmente eles pegavam, no período de dezembro geralmente eles pegavam nos domingos que era a feira da cidade, eles passavam nas bancas no meio da rua, que era no comércio, dentro do comércio a feira e nas calçadas aonde tinha muita gente eles passavam e ia passando aquela fita que era pedindo uma espécie de contribuição.

Essa ação da Banda Cabaçal muito se assemelha com o que os Pontões também realizam tradicionalmente na Festa do Rosário em Pombal, marcando mais uma vez as inspirações pautadas na herança cultural dessa experiência em suas antigas tradições, a memória e resistência cultural se fazem novamente presentes na incorporação do grupo cabaçal:

Aos sábados, os Negros dos Pontões costumam visitar as casas e a feira livre para se exibirem e recolherem dinheiro para a manutenção da Irmandade dos Negros do Rosário. A solicitação de dinheiro é feita com o componente colocando sobre a cabeça do feirante a lança enfeitada com fitas coloridas, agitando ritmadamente os maracás, até que a pessoa faça a doação ou simplesmente agradeça a gentileza. (NÓBREGA, 2014, p. 91)

O alcance e a circulação do grupo musical dos Quarenta não ficariam resguardados somente aos limites municipais, a banda iria para além dos entornos triunfenses, com o seu destaque local seriam convidados para se apresentarem em eventos culturais fora da cidade, alcançando uma dimensão a nível estadual, segundo Lisboa (1994, n.p):

A Banda Cabaçal deixou de ter um caráter municipal e passou a apresentar-se no cenário cultural do Estado, através de convites para participar de festivais culturais, em Pombal, Patos e até Campina Grande, de onde trouxeram vários troféus, e deixaram o registro de uma cultura inteiramente sadia e carismática.

A respeito dessa ampliação dos espaços e da circulação da Banda Cabaçal, Antônio Aurélio (2023) relata em entrevista que o Grupo também se apresentou na capital do Estado, através do apoio da gestão municipal da época, na qual fazia parte enquanto secretário de turismo. Segundo ele, além da participação em eventos culturais também havia a presença dos Quarenta em encontros com outras bandas e até mesmo em gravações fonográficas:

[...] eles tinham outras apresentações, eu me lembro quando fui secretário de turismo na época de Damísio, foi na primeira gestão dele, nós tivemos um evento em João Pessoa a gente levou o grupo pra se apresentar lá e eles de vez em quando são convidados a se apresentar fora, tem encontro dessas bandas, eles participaram da gravação de um CD com várias bandas cabaçais do Estado [...]

A apresentação na capital do Estado também é relatada por Andrade (2013, p. 38): “[...] quando da apresentação da Banda Cabaçal na Capital do Estado em 2005. Chegaram a apresentar-se até no Palácio do Governo do estado com incentivo do executivo municipal triunfense, bem como da secretaria de cultura também de Triunfo.”. Infelizmente os registros fotográficos bem como outras formas de registro e memória desses acontecimentos que marcam a história da Banda Os Quarenta, a exemplo dos troféus adquiridos em reconhecimento às suas participações nesses eventos ou mesmo algum tipo de gravação fonográfica ou em vídeo não foram encontrados em nossa pesquisa. A Secretaria Municipal De Cultura, bem como a própria Associação Quilombola não dispõe desse material, mostrando um certo descaso no arquivamento e na salvaguarda dos registros referentes ao momentos marcantes da trajetória do grupo musical. Na entrevista que foi feita a integrante da família Pereira e representante da comunidade quilombola dos Quarenta ela alega que lamenta essa falta de registros da banda:

“[...] a gente não tem vídeos da Banda Cabaçal, o que foi outro crime, porquê... de antigamente... Damião por exemplo morreu em 2021, Damião que tocava sanfona e ele tocava sanfona em casa direto e a gente não tem um vídeo de Damião tocando, então um descuido da própria comunidade”

Com o passar do tempo o Grupo viu a necessidade de ir transmitindo os ensinamentos de sua tradição para os mais jovens da comunidade, com o intuito de manter viva as práticas da

banda e a sua atuação nas festividades do padroeiro. Logo os membros mais jovens da família Pereira foram sendo estimulados pelos mais velhos a aprenderem a tocar os instrumentos, a ensaiarem junto com a banda, a dominarem os passos e os ritmos e a valorizarem a cultura e a tradição que a décadas estava na história da família. Segundo a fala de Da Guia (2023) dada em entrevista:

[...] alguns dos integrantes que ainda estavam vivos eles já pensavam, já ensinavam alguns a tocar flauta, a bater zabumba, a acompanhar, os que acompanhavam eles [...] eles tinham a preocupação de... mesmo sem ser de forma bem consciente, mas eles já tinham esse cuidado sabe, de manter.

As bandas cabaçais assim como em outras manifestações de caráter popular e folclórico necessitam de constantes renovações para permanecerem em atividade, a manutenção dessas práticas é uma maneira de preservar a sua atuação. Seja na formação do grupo, na forma de se apresentar, ou em outros tantos aspectos, é preciso se adaptar, se adequar as condições e situações do meio para continuar a existir. Um dos caminhos encontrados para essa (r)existência – sendo esse o mais comum – é o incentivo aos mais jovens que fazem parte da comunidade, a exemplo dos próprios integrantes da família, a sucederem e herdarem essas práticas. Segundo Bosi (1986, p. 64-65)

Sua espontaneidade, seu poder de motivação fazem com que seja constantemente revivido pelos membros de uma comunidade. Não se trata de vestígio, de sobrevivência: ou é atual, ou está em fase de reatualização [...] O folclore consiste em uma “educação informal” que se dá ao lado da sistemática; uma educação que orienta e revigora comportamentos, faz participar de crenças e valores, perpetua um universo simbólico.

Essa educação informal que se tinha entre os mestres da banda e os mais novos da comunidade era o que alicerçava a identidade da cabaçal. Pois a absorção desses saberes se detinha a uma forma de ensino que provinha daqueles que já tinham absorvido da geração anterior. Através da observação, do acompanhamento, do saber oral, através dos gestos e de uma vivência dentro da comunidade. A preocupação dos mais velhos de passar e transmitir a cultura e os costumes dessa prática musical e performática aos mais novos adquiria um valor simbólico que fortalecia a tradição da banda.

Imagem 9 - Banda Cabaçal Os Quarenta, formação de 2009



Fonte: Blog Triunfo História

Na Imagem 9 podemos perceber a inserção de novos membros na composição musical da banda. Em destaque vemos um jovem integrante da família Pereira já dominando a prática do tocar do pífano. Este instrumento requer um domínio apurado para se alcançar o soar das notas de maneira a obter um som limpo e cristalino, carecendo de muita prática e estudo do instrumento, resultado do incentivo por parte da família em manter viva e ativa a tradição musical da banda. Também é nítido as mudanças nas indumentárias em comparação com os primeiros registros fotográficos da banda, têm-se a adoção de um novo padrão nos trajes de apresentação do grupo, que segundo relatos locais perdurariam por muitos anos.

As roupas dessa nova formação seriam compostas por um outro padrão: todos os componentes adotariam as calças na cor branca e as camisas seriam azuis e vermelhas de mangas longas, a cor azul se aplicaria ao instrumental e a vermelha aos que portavam as lanças. Na entrevista feita a Maria Da Guia é relatado um significado para a adoção dessas cores que permaneceriam por anos como parte da identidade visual do grupo, segundo ela “[...] o azul que representa a paz e o vermelho que representa a guerra, como foi tipo uma disputa por terras lá”. A fala da entrevistada remete para o conflito ocorrido de Pombal, as cores dessa formação

representariam, as fases da história do grupo quilombola, da “guerra” nas suas terras em Pombal e da paz encontrada na nova morada, em solo triunfense.

3.2 Em busca da sobrevivência da tradição: a nova geração da Banda Cabaçal Os Quarenta

Conforme relatos colhidos nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, como também nos registros dos estudos locais, a Banda Cabaçal passou por certos períodos de instabilidade, resultando em alguns intervalos de tempo com a banda inativa. Isso se deu devido a alguns fatores que puseram em risco a sobrevivência dessa tradição. Segundo o que foi relatado em entrevista à Maria Da Guia, isso estaria ligado sobretudo ao falecimento daqueles que faziam parte da antiga formação da Banda, segundo ela “A causa foi a questão da... a morte. Eles foram morrendo, teve um ano que morreram dois integrantes da banda no mesmo ano, acho que foi 2014, 2013 ou 2014, morreram dois integrantes aí foi enfraquecendo.” (DA GUIA, 2023). Contudo, outras causas também são apontadas, de acordo com Dias (2017), o motivo estaria relacionado com a falta de apoio financeiro ao grupo, no qual seus integrantes não se sentiam mais incentivados a continuarem sem que fossem devidamente reconhecidos pelas suas apresentações, coisa que antigamente se tinha até mesmo a contribuição financeira por parte dos próprios devotos do padroeiro e participantes da festa. Essa situação fez com que o Grupo se recusasse a se apresentar no novenário, fato que chocou os fiéis e repercutiu até mesmo dentro da diocese:

Devido a essa falta de donativos, já nos anos 2000 a Banda Cabaçal se negou a apresentar-se na festa do padroeiro, pois segundo eles não se sentiam incentivados. Esse fato gerou grande repercussão entre os fiéis que frequentavam a Igreja do Menino Deus, quando sentiram a falta dos músicos na festa católica do padroeiro do município. A comoção foi tão grande que padres e até o bispo da diocese de Cajazeiras-PB fizeram um apelo para que a Banda voltasse a se apresentar, já que o grupo estava marcado como parte da identidade da festa religiosa através de uma cultura que abrilhantava as celebrações. (DIAS, 2017, p. 80)

Diante dessa situação e temendo de que se perdesse essa manifestação cultural que já estava enraizada no imaginário da população triunfense e na própria história do município fez-se então um projeto de preservação da Banda para a continuidade da tradição local. Sendo organizado pela família Pereira em conjunto com o poder público municipal, essa ação se efetivaria em 2014. A Banda Cabaçal Os Quarenta, a partir dessa data seria agora formada por

crianças e adolescentes, entre integrantes descendentes da própria família quilombola e crianças de outras famílias. Essa prática de mesclar a formação entre parentes da família e pessoas de fora da comunidade quilombola já vinha sendo adotada, incorporando outros membros de acordo com a necessidade, no intuito de manter o funcionamento ativo da Banda, coisa que já estaria sendo ameaçada. Como é relatado na fala de Ilza no documentário *Negros dos 40*, gravado em 2012:

[...] eu queria muito resgatar que é a única cultura que nós temos aqui é a Banda Cabaçal que hoje em dia tá muito morta, tem mais pessoas que não é do grupo de que mesmo da nossa família, no início eu queria tirar, depois a gente viu que era um preconceito nosso, se a gente tirasse, afastasse as pessoas da Banda Cabaçal, porque eles acharam tão bonito a cultura da gente que quiseram entrar na nossa cultura.³⁷

A partir de 2014 se teria então a consolidação da “Banda Cabaçal Mirim”, composta exclusivamente de crianças e adolescentes, que desde então tem mantido a permanência da musicalidade cabaçal dentro da festa do padroeiro.

Imagem 10 - Banda Cabaçal formação mirim na Festa do Menino Deus em Triunfo, 2014



Fonte: Associação Quilombola Os Quarenta

³⁷ Fala de Ilza Ilda da Conceição transcrita do referido documentário em 12:15 (doze minutos e quinze segundos)

Com a integração desse novo grupo mirim também se teve uma série de mudanças dentro dos aspectos que compõem a banda e as suas apresentações. Primeiro, a mudança nas indumentárias, conforme mostra a Imagem 10 vemos uma nova padronização nas vestimentas, mudando novamente a identidade visual do conjunto musical. Nesta formação passaram a usar camisa branca de mangas curtas com estampas de cores e formas que remetem a uma estética de inspirações na arte tribal africana, combinando a camisa com um chapéu do tipo gorro com as mesmas estampas³⁸. Não se teve um padrão nas outras peças como a calça e os calçados, como foi observado na antiga formação.

Na parte instrumental também houve mudanças, alguns instrumentos foram inseridos à nova formação musical, em contrapartida outros foram retirados da composição da banda. Instrumentos como a sanfona, o pífano (ou pife) e outros instrumentos que estiveram presentes em outras formações deixaram de compor a musicalidade do conjunto. A parte percussiva ficaria agora a cargo de instrumentos como o *duo* de surdos, a caixa, o zabumba e os pratos, enquanto a parte melódica seria formada pelas flautas doces, que se difere do pífano tradicional das bandas cabaçais. As lanças compostas por fitas coloridas e pelo maracá continuaram a fazer parte das apresentações, essa foi inclusive uma marca que atravessou todas essas gerações, mantendo essa identidade visual e sonora como parte da essência do grupo.

A performance das apresentações também sofrera mudanças. Não se teria mais a prática ritualística dos passos de dança que eram executados pelas antigas formações. As fitas das lanças não foram mais passadas sobre as pessoas, o ritual da entrega do ramo na festa do padroeiro ganhou um acompanhamento menos eufórico e mais inerte por parte da nova geração da banda, se comparada às apresentações das gerações passadas. Em entrevista a depoente representante da família Pereira, ao ser questionada sobre as modificações nas apresentações, entre a antiga formação e a mais recente, relata que as adaptações estão presentes, principalmente na questão da performance do grupo, segundo ela

Tinha a dança, todo o ritual com aquelas lanças era bem mais... bem mais amplo do que hoje, hoje a gente fica pedindo a eles “olha vocês tem que balançar a lança, tem que passar as fitas, tem... sabe... fazer aquela continência com os padres que estiverem ali atrás no altar [...] a antiga formação eles eram bem mais... eles dançavam, mais desenvolvidos, não eram envergonhados, eram fervorosos e esses meninos não, eles são envergonhados, são bem... tipo estáticos [...] (antigamente) eles dançavam, dançavam mesmo, entravam e saiam dançando, não era essa coisa estática como é hoje, porque pelo fato de serem crianças [...] (DA GUIA, 2023)

³⁸ Essa indumentária vai passar por algumas pequenas alterações como veremos nas próximas imagens.

Apesar dessas mudanças e adaptações a presença da Banda Cabaçal continuaria a abrilhantar as celebrações das novenas do padroeiro e a emocionar os fiéis. Durante a festa as famílias homenageadas nos noitários são responsáveis por contribuir com uma determinada quantia para garantir a apresentação da banda dentro da celebração religiosa. Segundo uma das falas proferidas pela entrevistada desta pesquisa, essa valorização pela tradição é algo forte dentro da festa do padroeiro e entre os seus devotos, coisa que aparentemente se intensifica principalmente após o episódio da recusa dos integrantes de se apresentarem no novenário e do projeto de recuperação da Banda.

Percebe-se que a relação entre a musicalidade da cabaçal e a novena se fundiram de tal modo a consolidarem essa memória coletiva para com a festa, em que a Banda, através dessa memória, iria resistindo ao passar do tempo e se reinventando através das gerações, como é relatado por Da Guia (2023): “[...] muita gente assim... diz que não tem graça as novenas do Menino Deus sem a presença da Banda Cabaçal e tem pessoas que fazem questão de pagar, de perguntar, de chamar, de perguntar a quem é que paga [...]”.

Entendemos essas mudanças como necessárias para a própria (r)existência e sobrevivência da Banda Cabaçal, a análise e apresentação das modificações da prática musical e de sua performance entre as antigas formações e a atual se faz como parte da discussão abordada neste trabalho acerca do dinamismo constante dessas manifestações folclóricas e de caráter popular. Apontar essas modificações é olhar para as relações sociais que estão inseridas dentro desse processo de manutenção dos costumes e das tradições locais, não isolando o objeto de estudo, mas analisando o contexto social no qual ele está imerso. A respeito dessas modificações Cajazeira (2007) aponta que:

O processo de adaptação às mudanças de ambiente, comum nas culturas humanas do século XX, pode significar ganhos e perdas. Adaptar-se, em muitos casos, significa “sobreviver por meio de numerosas concessões, por vezes com altos custos físicos e morais”. Adaptar-se significa “lograr sobreviver”, “não extinguir-se” (CAJAZEIRA apud VIERTLER, 2007, p. 59)

Porém, também apontamos para a importância do papel dos mestres dessas práticas folclóricas, detentores desses saberes tradicionais e de suas lutas para manter viva a identidade desses grupos. Percebe-se a ausência da valorização e do reconhecimento deles como portadores de um saber, no entanto, por ser um saber popular e não um saber acadêmico ou institucionalizado acaba por ser menosprezado e desvalorizado, dificultando a transmissão dessa saberia popular para os mais jovens.

Segundo as informações que conseguimos através das entrevistas, as crianças da atual

formação não tiveram contato com os mestres da Banda, não absorveram de forma orgânica as suas práticas, apenas foram estimuladas a reproduzir parte delas de forma quase que mecânica, ensinadas e instruídas atualmente por um professor de música devidamente formado, mas que não teve nenhum contato com as experiências e saberes dos mestres dessa cultura popular.

Essa luta pela permanência de sua tradição e identidade cultural é explicitada na fala do mestre Adalto (2012), que durante mais de quarenta anos liderou a Banda Cabaçal, como relata no documentário Negros dos 40:

[...] a banda hoje eu entreguei pra outro rapaz porque eu não podia mais tomar de conta. Tomei de conta muitos anos, mais de quarenta anos, mas num podia mais, tô com oitenta e oito ano num posso mais. Aí entreguei pro rapaz aí tomar de conta, é quem tomou de conta da banda, mas quando precisar de uma coisa ele vem combinar comigo [...].

Atualmente, além da tradicional participação na festa do padroeiro Menino Deus no mês de dezembro em Triunfo, a Banda Cabaçal Os Quarenta, com sua formação mirim, também se apresenta em outros espaços, para além do ambiente religioso. O grupo é regularmente convidado para se apresentar em eventos culturais do município triunfense e até em cidades vizinhas. Conforme é relatado por Da Guia (2023) em entrevista, eles “[...] já foram convidados pra se apresentar em Bernardino Batista, em Uiraúna no período da Rota do Sol, em Poço de José de Moura, em Umari-CE [...]”.

Imagem 11 e 12: Apresentações da Banda Cabaçal em eventos municipais, 2022



Fonte: Acervo pessoal

Outro fato de grande relevância dentro da nova geração, tanto da Banda Cabaçal como da própria Comunidade Quilombola dos Quarenta é a recente aproximação com a Comunidade de Pombal que compõem o Quilombo Rufino. Depois de décadas de afastamento entre esses povos hoje se tem o início de novos laços, em que se identifica mais uma atitude de ressignificação dentro do Grupo para com a sua própria história, de rever esse passado com um outro olhar, diferente do que se tinha os antigos integrantes dos Quarenta, como já foi apresentado no capítulo anterior. Em entrevista, Da Guia (2023) expõe essa aproximação entre as Comunidades Quilombolas:

[...] nós temos encontros com o pessoal dos quilombolas lá dos Rufinos, inclusive são muito parecidos conosco, a gente conversa, já tivemos a oportunidade de almoçar na casa de um deles lá e são parentes e não teve nenhuma objeção, nada do tipo [...] já tem essa harmonia, essa troca, inclusive a banda cabaçal de lá já veio aqui, nós já fomos lá encontrarmos com eles lá, eu contei a versão que eu sabia lá e algumas pessoas até me chamaram e disseram que tinha sido de outra forma [...] que houve morte, que houve perversidade, essa coisa.

Compreendemos essa aproximação entre esses grupos como uma forma de atribuir novos sentidos à história da Comunidade dos Quarenta, como também ao seu Grupo Cabaçal, na qual essas trocas culturais se fazem como oportunidade de reencontro com suas próprias raízes, uma vez que a Banda dos Quarenta é fruto da reelaboração das antigas experiências dos velhos integrantes da família Pereira, quando ainda residiam em Pombal, dentro do Grupo dos Pontões, que em sua história tem a fundação atribuída a família dos Rufinos (NÓBREGA, 2014).

Imagem 13 - Presença da Banda Cabaçal Os Quarenta em Pombal na Festa do Rosário



Fonte: Associação Quilombola Os Quarenta

Imagem 14 - Apresentação Os Pontões de Pombal em Triunfo-PB na Festa do Menino Deus



Fonte: Arquivo pessoal

As imagens apresentadas acima nos mostram essas experiências entre a Banda Cabaçal Os Quarenta e o grupo Os Pontões. Na Imagem 13 é registrada a participação da Cabaçal dos

Quarenta em Pombal, na Festa do Rosário, já na Imagem 14 é o registro da apresentação dos Pontões em Triunfo, na Festa do Menino Deus, ambas no ano de 2022. Nestas oportunidades os Grupos misturam as suas sonoridades, somam-se os instrumentos de ambos, aglutinam as suas características musicais e estéticas, se fundem, como se fossem um só grupo, em uma harmonia que impressiona aos olhos e ouvidos daqueles que presenciam a apresentação.

Compreendemos que essas experiências, se continuadas, podem dar novos contornos a experiência do grupo cabaçal, recuperando as suas antigas expressões ou até mesmo fazendo surgir novas. A respeito dessa questão da perda de algumas características do Grupo diante da necessidade de adaptação e inserção do conjunto mirim Da Guia (2023) alega que

Foi se perdendo, mas gente pretende fortificar essa questão [...] tanto é que nós fomos...eu fui com eles ano passado, em Pombal, na Festa do Rosário, o padre Zé Elias fez questão que nós fossemos e ele fez questão de vir para cá fazer essa troca [...] teve a apresentação, eles (Pontões) vieram aqui na sede tocaram aqui, vieram conhecer [...].

A comunidade dos Quarenta alcançou recentemente uma importante conquista que não podia deixar de ser registrada neste trabalho. Após muitos anos de espera e de uma exaustiva luta burocrática, a Comunidade que antes era apenas identificada como Quilombola conseguiu o título de certificação pela Fundação Palmares. O processo aberto desde 2011 foi finalmente concluído com sucesso em 13 de outubro de 2020, na portaria nº171, registrado em Diário Oficial da União, que reconhece Os Quarenta enquanto uma comunidade quilombola certificada e reconhecida pelo órgão federal. Dando-lhes mais garantia de seus direitos e participação ativa nas políticas públicas voltadas para essas comunidades, bem como a possibilidade de participação em projetos e editais, além da legitimação pela demarcação e titulação de território, que ainda está em processo.

A certificação do título da comunidade quilombola também beneficia diretamente a prática e a manutenção da Banda Cabaçal dos Quarenta através de programas federais de fomento à cultura. A título de exemplo, já foram adquiridos recursos por meio da Lei Aldir Blanc, em que parte foi destinada e investida na compra de instrumentos para a Banda. Hoje a cabaçal dos Quarenta tem seus próprios instrumentos, coisa que antes, para as apresentações do grupo, era preciso solicitar o empréstimo do instrumental ao CRAS (Centro de Referência de Assistência Social) do município. Como relata Da Guia (2023) em entrevista

“[...] hoje eles têm os próprios instrumentos, nós compramos com o recurso da Lei Aldir Blanc, como te falei, do ano passado, e o prefeito doou alguns

instrumentos, já temos a parceria com a prefeitura, com a secretaria de cultura e os instrumentos são próprios.”

Imagem 15 - Instrumentos atuais próprios da Banda



Fonte: Arquivo pessoal

A exteriorização máxima da liberdade de um povo é viver de forma plena a sua própria cultura. O som que ecoa na Banda Cabaçal reverbera até hoje a resistência cultural da Comunidade dos Quarenta, que mesmo em meio a tantos percalços, dificuldades e desafios enfrentados ainda permanece a alegria da música, dos batuques potentes e a profunda crença religiosa que acabou por estabelecer os laços que se tem hoje entre a comunidade triunfense e a Comunidade Quilombola dos “Quarenta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, discutimos a respeito dos estudos da chamada cultura popular em uma perspectiva historiográfica, analisando como as classes intelectuais foram adentrando ao espaço das culturas subalternas e vendo-as como objeto de estudo, como foi surgindo esse interesse pelos saberes do povo e a partir de quais interesses partiam esses estudos. Partindo de um levantamento bibliográfico, de produções que assumem os dilemas do popular, confrontamos alguns dos problemas teóricos e das contradições na quais o conceito de cultura popular está imerso, buscando apontar para os cuidados nos quais temos de atentar ao estudarmos as questões referentes ao tema. Tendo ciência das amarras políticas e ideológicas que constantemente rodam os interesses com o popular, defendemos a desconstrução do conceito através de sua análise histórica, como propõe Canclini (2019) e Martha Abreu (2003).

Mais à frente, partimos para a análise dos estudos da cultura popular em um recorte específico, geográfico, regional, o Nordeste, uma vez que é nesse espaço que o nosso objeto de estudo está inserido. Analisamos como os estudos da cultura popular têm florescido nessa região, como a classe intelectual nordestina se empenhou em uma missão de estudo e de pretenso “resgate” das manifestações culturais do povo, das classes populares, dos saberes subalternos e quais interesses estão por trás dessa empreitada e de como esses estudos geram, inclusive, uma identidade para a região, uma nordestinidade moldada a partir desses discursos. Para isso, utilizamos dos estudos de Albuquerque Júnior (2009) a respeito da formação desse espaço geográfico e imagético que chamamos de Nordeste.

Depois, tratamos de analisar a formação da musicalidade nordestina. De como esse espaço seria representado através da música, como essas sonoridades passariam a fazer parte de uma identidade regional e a partir de qual contexto histórico, social e político essa identidade sonora iria emergir para a escuta nacional e de como o personagem central dessa criação sonora (Luiz Gonzaga) orquestraria essa sonoridade. Propomos essa análise para refletir acerca dos sons dessa região, dado que nosso objeto de pesquisa também é parte dessa cadeia de sons que foram cristalizados na paisagem sonora do Nordeste.

Para finalizar o primeiro capítulo, apresentamos alguns pontos sobre as características, os usos e funções das bandas cabaçais. Analisamos as possíveis origens desses conjuntos musicais, os espaços nos quais costumam se apresentar, sua formação instrumental e sonora e seus aspectos performáticos. Além disso, apresentamos a sua importância enquanto manifestação musical e cultural, não apenas no Nordeste, mas até mesmo para além dele,

mostrando a influência da musicalidade cabaçal dentro de movimentos culturais, a exemplo do *Tropicalismo*.

No segundo capítulo, partimos para a apresentação e análise da história do nosso objeto de pesquisa: a banda cabaçal Os Quarenta. Aqui, iniciamos problematizando acerca da vinda da comunidade quilombola na qual se dá a gênese da banda. É importante frisar que, apesar de estudarmos a manifestação musical da banda cabaçal, é intrínseca a relação entre a história da comunidade quilombola e a história da banda, pois ambas estão interligadas, não se teria a banda sem os acontecimentos e contextos que possibilitaram a sua formação.

Iniciamos o nosso segundo capítulo tratando justamente desses acontecimentos, mais especificadamente da vinda dessa comunidade quilombola de Pombal para Triunfo. Analisamos os discursos acerca dessa migração produzidos pela historiografia local e problematizamos os silêncios e ocultamentos dessa história, voltados para uma tentativa de esquecimento de parte da memória do grupo, a partir dessas narrativas.

Analisamos ainda o processo de instalação e inserção social do grupo forasteiro oriundo de Pombal no município de Triunfo, refletindo sobre as dificuldades e lutas enfrentadas pelos “Quarenta” para seu estabelecimento na nova localidade. A partir da análise dos estudos locais e das entrevistas, adentramos nas barreiras sociais que o grupo teve de vivenciar nesse longo processo de inserção e instauração dentro da sociedade triunfense. Para atenuar essa distância social entre a comunidade local e o grupo que ali se instalava se viu na cultura uma ponte possível para esse abrandamento, na qual a banda cabaçal se fez como uma ferramenta de integração social e cultural da comunidade em questão. A religiosidade esteve presente nesse processo de maneira crucial, visto que é nela em que se configurou essa porta de entrada, na qual ocorreu um hibridismo (BURKE, 2019) entre a cultura tradicional local e a implementação de novos elementos culturais provenientes do grupo Os Quarenta na principal festa religiosa da localidade, a festa do padroeiro Menino Deus.

Finalizamos o segundo capítulo apresentando as influências musicais e culturais nas quais deram os contornos sonoros e estéticos para a banda. Analisamos o contexto cultural e as experiências nas quais membros do grupo dos Quarenta tiveram quando ainda residiam em Pombal e participavam do grupo Os Pontões. Observamos as semelhanças existentes entre os dois grupos folclóricos, refletindo em uma prática de adaptação e transmutação cultural a partir da mudança de espaços, dando novos significados para antigas práticas. Entendemos, portanto, a Banda Cabaçal Os Quarenta, de Triunfo, como uma espécie de ramificação do grupo Os Pontões, de Pombal, na qual percebemos as inspirações musicais e estéticas entre os dois conjuntos, embora cada um tenha sua própria identidade dentro de seu próprio contexto cultural,

social e religioso, uma vez que ambos os grupos mantêm uma relação com a religiosidade de suas respectivas localidades.

No terceiro capítulo refletimos acerca das mudanças, transformações e continuidades da manifestação cultural da banda cabaçal Os Quarenta no município de Triunfo. Apresentamos essas mudanças e continuidades analisando-as a partir do conceito de tradição, de como as tradições tendem a sofrer modificações para atender as demandas do seu próprio tempo e espaço, como tendem a se adaptar com o seu meio para então continuarem a sobreviver, a resistirem, a perdurarem mesmo em meio as rasuras trazidas pelo passar do tempo. Utilizamos de fotografias, de relatos orais (entrevistas) e das produções acadêmicas a respeito da banda. Apesar de escassos, esses poucos registros nos fazem pensar acerca dessa resistência ao próprio tempo, constituindo o que chamamos de tradição, de uma prática que se sustenta a partir de uma memória coletiva, utilizando-a como ferramenta de manutenção, não sendo imutável ou estática ao tempo, como há muito já foi defendido por estudiosos do folclore, mas sim dinâmica e transformativa, como é o caso do novo objeto de estudo.

Desta forma, concluímos que a banda cabaçal Os Quarenta, que é fruto da cultura de um povo migrante, se constitui, segundo os estudos aqui apresentados, enquanto uma manifestação da cultura popular e folclórica dentro do município de Triunfo. Através do tempo, ela ganhou destaque e reconhecimento por ter se consolidado como parte integrante dos ritos celebrativos da festa do padroeiro da cidade, o Menino Deus, tornando-a, dessa maneira, uma marca do patrimônio cultural desta localidade. Essa manifestação cultural e musical da banda, que se introduz na tradição religiosa local, a partir da década de 1950, também funcionou como uma ferramenta importante no âmago do processo de inserção do grupo quilombola dentro sociedade triunfense, estreitando as relações de sociabilidade entre a população local e a comunidade migrante, principalmente através desse espaço religioso.

Acreditamos que nossa pesquisa vem a contribuir e a somar com os demais trabalhos acadêmicos produzidos até o momento a respeito da história local do município de Triunfo, sobretudo para a sua área cultural. Com isso, entendemos que a abertura de perspectivas dentro dos estudos da cultura local através do prisma da historiografia tem um papel de suma importância para a o conhecimento das histórias, das memórias e das tradições de um povo. Memória que, ao ser revisitada, pode nos revelar novos olhares e novos enfoques, sempre havendo questões a serem tratadas. Por isso, esperamos que este trabalho possa despertar novos estudos dentro das várias e fecundas possibilidades da história cultural, da cultura popular e da história local.

FONTES

Audiovisual

NEGROS dos 40. Direção de Janduy Acendino. Triunfo-PB: 2012. Digital (17'37"); produção independente, sonoro, colorido, português. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DyzavckGVac&ab_channel=JanduyAcendino. Acesso em: 10 de dezembro de 2022

Entrevistas

ANDRADE, Antônio Aurélio Cassiano de: depoimento [jan. 2023]. Entrevistador: Darlysson Bezerra de Sousa, 2023. (35 min). Entrevista concedida para elaboração de trabalho de conclusão de curso do entrevistador.

QUARESMA, Maria Da Guia dos Santos: depoimento [jan. 2023]. Entrevistador: Darlysson Bezerra de Sousa, 2023, (63 min). Entrevista concedida para elaboração de trabalho de conclusão de curso do entrevistador.

Periódicos

ANDRADE, Antônio Aurélio Cassiano de. **50 anos Triunfo-PB**. Edição Especial de emancipação política. Triunfo-PB, dezembro de 2011.

ANDRADE, Antônio Aurélio Cassiano de. **Triunfo em foco**. 4ª ed. Revista comemorativa pelos 61 anos de emancipação política. Triunfo-PB, dezembro de 2022.

História arrepiante de um crime hediondo. **Jornal do Commercio**. Edição 150023. Manaus, 7 de abril de 1949. Portal da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_01&pagfis=154044. Acesso em: 16 de janeiro de 2023.

Sites e blogs

Blog Triunfo história: <http://triunfohistoria.blogspot.com/>. Acesso em: 04 nov. 2022

Site Canal Brasil: https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928&t=859s&ab_channel=CanalBrasil. Acesso em: 14 nov. 2022

Site Fundação Ermani: <http://www.funes.pb.gov.br/noticias-um-olhar-sobre-os-rufinos-a-identidade-quilombola-em-pombal/>. Acesso em: 12 dez. 2022

Site JC OUL: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/05/28/gilberto-gil-foi-conhecer-os-beatles-de-caruaru-340964.php>. Acesso em 09 jan. 2023

Site liberdade PB: <https://www.liberdadepb.com.br/a-tragedia-dos-negros-da-mae-dagua-sob-a-otica-da-imprensa-nacional/>. Acesso em: 06 jan. 2023

Site Nonada Jornalismo: <https://www.nonada.com.br/2021/10/a-revolucao-do-brincar-coletivos-artisticos-resistem-unindo-arte-cultura-popular-e-brincadeira/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

Site Pisada do Sertão: <https://www.pisadadosertao.org/rota-do-sol>. Acesso em: 17 jan. 2023

Site Plataforma S.I.L.B: <http://www.silb.cchla.ufrn.br/sesmaria/PB%200393>. Acesso em: 02 fev. 2023.

Site Portal da Biblioteca Nacional Digital: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **Cultura popular**: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 83-102.
- ABREU, Wlisses Estrela. D. A. **São João na colônia e no império**: fazenda, povoado e vila (1691-1889). Teresina: Halley, 2015.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____. de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste - 1920-1950). São Paulo : Intermeios, 2013a.
- _____. **"O morto vestido para um ato inaugural"**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013b.
- _____. **O Tecelão dos Tempos**: o historiador como artesão das temporalidades. Revista Eletrônica Boletim do Tempo, Rio de Janeiro, 2009.
- _____.de. Por uma historiografia paciente: quando a escrita da história leva em conta os temores e tremores das carnes. In: CASTELO BRANCO, E. D. A.; CARVALHO BAPTISTA, M. P. D.; BORGES, C. D. S. **História, sentido e acontecimento**: narrativas. Teresina: Cancioneiro, 2022. p. 9-27.
- ANDRADE, Erika Vanessa Lisboa. **"Os quarenta"**: tradição e identidade de uma comunidade negra na cidade de Triunfo-PB da década de 1950 aos dias atuais. 2013. 57 f. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2013.
- ARANTES, Antonio. A. **O que é cultura popular**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- ARAÚJO, Edinaura Almeida de. **NEGROS DA MÃE D'ÁGUA - De grupo "Espírito de Luz" a Grupo Cabaçal - (1946 a 2005)**: religiosidade, prática educativa e cultura popular. 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2005.
- ASSUMPÇÃO, Pablo. **Irmãos Aniceto**. Fortaleza : Edições Demócrito Rocha, 2000.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S.A. 1989. p. 131-178.
- BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discurso e Práticas Culturais de Velhos Pifeiros: A história da Banda Cabaçal Os Inácios**. 140 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2009.

BEZERRA, Amílcar Almeida; FONSECA, Luiz Claudio R. S. **Entre pífanos e epifanias: Strawberry Fields Forever e o Poder Mediador da Canção**. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Juazeiro-BA. 2018.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro : Zahar , 2008.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. 3. ed. São Paulo : Companhia das Letras , 2010.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. 6. ed. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2019.

CAJAZEIRA, Regina. **Tradição e Modernidade: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro**. Maceió: EDUFAL, 2007.

CANCLINI, Nestór. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestór. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: EDUSP, 2019.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. 3. ed. São Paulo: WMF, 2008.

CARVALHO, José Jorge de; COHEN, Liliam Barros; CORRÊA, Antenor Ferreira; CHADA, Sônia. O encontro de saberes como uma contribuição à etnomusicologia e à educação musical. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 201-236.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 45-113.

CHARTIER, Roger. **"Cultura popular"**: revisitando um conceito historiográfico. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

DIAS, Jalisson Luiz. **(Des)reterritorialização da comunidade de remanescentes de quilombo, Quarenta, Triunfo-PB**. 2017. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2017.

DUARTE, Abelardo. "O esquentado Muié". In **Folclore Negro das Alagoas**. Maceió: EDUFAL, 1969.

FILHO, J. D. F. Bandas Cabaçais do Cariri. In: SERAINE, F. **Antologia do folclore cearense**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983. p. 176-181.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. 12. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

HOBBSAWN, Eric. J. **História social do jazz**. 17. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

LEMAIRE, Ria. **Tradições que se refazem**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S.l.], n. 35, p. 17-30, 2010. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9650>. Acesso em: 16 jan. 2023.

LEITE, Lenice de Sousa. **As Bandas das bandas de cá: Bandas Cabaçais da Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio de Barbalha-CE** (produção, reprodução e transmissão de valores). 180fls. Dissertação (Mestrado em Preservação do Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2019.

LISBOA, Jose Valdenor Manguiera. **O Surgimento do negro e sua importância no desenvolvimento socioeconômico de Triunfo-PB**. Trabalho de Monografia de conclusão de curso de Licenciatura Plena em História. Cajazeiras, UFPB, 1994.

LOPES, Henrique Maser. **A caminho do planetário: uma história de paisagens sonoras, poéticas e existenciais das psicodelias nordestinas (Recife 1972 - 1976)**. 2017. 244f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

MACHADO, Thinaly Suellen S. ; SILVA, José Lindemberg B. da ; COSTA, Franklin Roberto. **Uma análise histórico-cultural do processo de criação e formação do município de Triunfo – PB**. Revista de Geografia, Recife , V. 38, Nº. 2, 2021.

MIRCEIA, Eliade. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF, 2018.

MONTENEGRO, Antonio. T. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho D'água, 1992.

PESSOA, Jadir. D. M. **Cultura popular: gestos de ensinar e aprender**. Petrópolis: Vozes, 2018.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

HENRIQUES, Fernanda (Org.). **Paul Ricoeur e a simbólica do mal**. Porto: Edições Afrontamento. 2005, pp. 35-40.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

RODRIGUES, Sílvio Sérgio Oliveira. **O essencialismo "Armorial" e a antropofagia da poética "Manguebeat"**. Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultura: diálogos de gerações. Campina Grande: EDUEPB. 2009.

SANTOS, José F. dos. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste**. São Paulo: IBRASA, 2004.

SILVA, Damísio. M. D. **Os labirintos do Triunfo**. 1. ed. Teresina: Halley, 2011.

SOUZA, Paulo Higor Duarte de. **(Re)cantos de saudade da terra natal: a construção sonora do nordeste na obra de Luiz Gonzaga (1941-1968)**. 2022. 123f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial**. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A trama dos sons: a invenção de um arquivo sonoro para o Nordeste (1910-1950)**. Teresina: Cancioneiro, 2022. 424 p.

APÊNDICES

Apêndice A

Roteiro de Entrevista 1

Início

Data, hora, local da gravação da entrevista.

Consentimento da gravação e apresentação do entrevistado.

Antes de darmos início a entrevista eu gostaria de saber se você aceita que essa entrevista seja gravada e utilizada como fonte para essa pesquisa monográfica?

Questionário

1. Aurélio gostaria de pedir primeiramente para que você se apresentasse e prosseguisse falando um pouco de sua trajetória enquanto triunfense.
2. Você sempre residiu em Triunfo?
3. Você tem uma formação de historiador e tem obras que contam muito sobre a história local da cidade, contribuindo com a historiografia do que conhecemos hoje como município de Triunfo, gostaria que você falasse um pouco sobre isso.
4. Aurélio você enquanto historiador local, como você vê a história oficial da formação do município de Triunfo, quais eventos históricos marcam essa identidade local da cidade e dão até mesmo o nome a essa localidade, por que antes não se chamava Triunfo, não é?
5. Como foi construída essa imagem de Triunfo como a Terra do Menino Deus?
6. Como você compreende a história da localidade triunfense a partir da década de 1950?
7. Tendo contato com a história do município, um evento que marca a história social, étnica, cultural e econômica na década de 1950 é a chegada de remanescentes quilombolas que residiam em Pombal, você concorda com essa influência nesses vários âmbitos para a formação da cidade de Triunfo?
8. Como você compreende a chegada dos quilombolas para a localidade? Do ponto de vista cultural, étnico, social e econômico?
9. A banda cabaçal é um dos maiores símbolos da cultura trazida pela comunidade quilombola, certo? Historicamente como essa manifestação cultural se inseriu no solo triunfense?
10. Antônio Aurélio você poderia descrever como era a banda nesse primeiro momento de inserção na festa do padroeiro? Quais os instrumentos, a indumentária, a performance, as músicas tocadas?

11. A banda com o tempo foi se tornando parte da cultura do município, o conjunto musical se apresentava somente na festividade do padroeiro em dezembro ou em outros espaços e ocasiões?
12. Antônio Aurélio você enquanto historiador e conhecedor dessa manifestação cultural, quais as mudanças e as continuidades dessa tradição da banda cabaçal na festa do padroeiro e fora dela?
13. Na sua visão quais os desafios para continuar com essa tradição?

Identificação do depoente

Nome: Antônio Aurélio Cassiano de Andrade

Data de nascimento: 02/12/1964

Profissão/ocupação: Funcionário Público e historiador local

Localidade: Residência do entrevistado, Triunfo-PB

Data da entrevista: 03/01/2023

Apêndice B

Roteiro de Entrevista 2

Início

Data, hora, local da gravação da entrevista.

Consentimento da gravação e apresentação do entrevistado.

Antes de darmos início a entrevista eu gostaria de saber se você aceita que essa entrevista seja gravada e utilizada como fonte para essa pesquisa monográfica?

Questionário

1. Da Guia gostaria de pedir primeiramente para que você se apresentasse, e prosseguisse falando um pouco de sua trajetória de vida, enquanto pertencente e representante da comunidade quilombola, enquanto moradora triunfense.
2. Você sempre residiu em Triunfo?
3. Nas suas memórias você recorda como era a vivência da comunidade quilombola aqui no município, desse processo de inserção da comunidade na cidade?
4. O que você acha que colaborou com esse processo de inserção da comunidade dentro do município?
5. Sobre a banda cabaçal, você se recorda de como eram as apresentações da banda cabaçal na sua formação original dentro da festa do padroeiro da cidade? Como era a formação de antigamente e a forma como se apresentavam? Havia algum rito, alguma dança?
6. Tinha muitos instrumentos antes não era?
7. A banda cabaçal existia antes da chegada da comunidade quilombola aqui no município ou é algo que se forma só aqui na cidade? Caso já existisse, como era a banda antes da chegada em Triunfo e onde costumavam se apresentar?
8. E as roupas dos integrantes da banda, você se recorda como eram? As vestimentas que eram usadas nas apresentações. Tinha algum padrão de roupa como tem hoje?
9. Antigamente nas apresentações na festa do padroeiro se tinha a colaboração financeira dos fiéis da festa, e isso incentivava a banda, você se recorda desse período de maior valorização dos devotos da festa com a banda?
10. A banda chegou a se apresentar em eventos fora da igreja não foi? Antigamente eram convidados para apresentações em vários locais, você tem o conhecimento se era muito frequente ou se era algo raro essas apresentações e geralmente onde acontecia?

11. Você se recorda de algum ano ou de algum período que a banda ficou sem se apresentar, sem atividade ou sempre se apresentaram ativamente? Seja na participação na festa de dezembro, seja em outros espaços.
12. Da antiga geração, da formação original, do início da presença da banda aqui na cidade, você saberia responder se ainda tem algum integrante em vida ou todos já faleceram?
13. Como se deu a formação dessa nova geração composta por crianças? Partiu da própria comunidade? Você recordaria o ano em que as crianças e adolescentes tomaram a frente da banda? Como se deu esse processo?
14. Quais as principais diferenças que você observa da banda da antiga geração com essa formação da nova geração?
15. Quais os desafios que você ver de manter essa tradição de décadas ainda perdurar nos dias de hoje? Havia uma preocupação dos mais velhos em dar continuidade a essa tradição?

Identificação do depoente

Nome: Maria da Guia dos Santos Quaresma

Data de nascimento: 11/11/1964

Profissão/ocupação: Servidora pública aposentada

Localidade da entrevista: Sede dos Quilombolas, Triunfo-PB

Data da entrevista: 16/01/2023